

СКАЗОЧНАЯ ЛЕГКОСТЬ "ФЛЕЙТЫ", ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ВОЛШЕБНОЙ Опера Моцарта в Ла Скала

Первая большая проблема, с которой сталкиваются, ставя "Волшебную флейту", — громоздкое присутствие масонской идеологии, с ее символами, ритуалами, храмами. И в то же время присутствие сказки, у которой другие символы, другие ритуалы, другие места, где разворачиваются события. Трудности возникают из-за необходимости приспособить друг к другу два плана повествования. Роберто де Симоне решает проблему самым театральным образом, трансформируя масонство в сказку. И Мауро Карози с ним полностью солидарен. Когда открывается занавес, на сцене появляется и приближается холмик, напоминающий гигантские фигуры чудовищ из парка виллы Орсини в Бомарцо. Этот холмик — обиталище драконо-змея, который преследует Тамино. Три дамы убивают змея, тело которого разделяется на три части. Три дамы, три части тела змея, пирамидальный холмик. И сразу становится ясно, что масонская символика будет включена в сказку, и станет ее оформлением. Так и происходит.

Треугольники и мастерки каменщиков превращаются в наконечники колтий, сверкающие пальмы трансформируются в ветви с редкими листьями или же, увеличенные до гигантских размеров, в коринфские колонны, которые не поддерживают какой-либо свод. Таким образом, символы принадлежат всем и никому в особенности. Аллегии и предметы, которыми пользуются повседневно. Методы добра и зла. То, что в оформлении отсутствует стремление имитировать действительность, рассказывают боковые кулисы с другими колоннами, построенными по подобию колонн в театре марионеток, незаконченными наверху и предположительно только для того, чтобы быть театральными кулисами, а не поддерживать некий вес. Это театр как абсолютный вымысел.

На сцене самое оживленное движение. Оформление меняется, задники поднимаются и опускаются, то белые, то разрисованные, с воображаемыми городами в готическом стиле, решетчатые и двери храма в свою очередь поднимаются и опускаются, холмик поворачивается и превращается в комнату, серебряные и золотые повозки на движущихся платформах. Все чуть незакончено, чуть по-детски, немного грязно, с огромным количеством сорной травы и пожелтых листьев. И несколько чрезмерно.

Костюмы Одетте Николетти тоже несут на себе отпечаток этой чрезмерности, начиная с первых на платьях, в стиле XVIII века, дам и заканчивая зоологически-ботаническим триумфом Папагено, который похож на рождественскую елку, украшенный ветвями с цветами, фруктами, птицами, а также перьями повсюду, где только можно. Среди костюмов есть египетские маски животных и устрашающие львы. Братья-масоны одеты в платья цвета красного кирпича, а три гения — в оранжевые тона. Красивые костюмы, задуманные с фантазией, которая подбавляет сказке. Но именно чрезмерной. Непонятно, почему среди этого конвульсивного сценического движения должно быть также ритуальное бичевание Тамино, а также зачем понадобился театр теней, чтобы рассказать вещи, которые нам уже известны, и так ли обязателен балет птиц, подвешенных на веревочках во время дуэта Папагено и Папагены (как-то раз в телевизионной рекламе мы слышали этот дуэт в курятнике).

Риккардо Мути интерпретировал партитуру превосходно, с бесконечной легкостью. Работа с оркестром должна быть огромной, потому что такую изумительную прозрачность в звучании инструментов в Ла Скала мы слышали редко. Естественно, чувствуется тонкая работа, проделанная с певцами. Дыхание, мелодические изгибы, изысканные расширения в коденциях придают прекраснейшей опере особую воздушность. И, конечно, необходимо упомянуть максимальное уважение по отношению к тексту, исполненному целиком, включая и разговорные диалоги, которые даже немецкие постановки безжалостно сокращают.

И здесь мы перейдем к менее приятной особенности вечера, тому, что объясняет чувство усталости, которое не в силах устранить ни режиссура, хотя конвульсивная, но в то же время контролируемая и очень точная в отношении октерской игры, ни тщательная музыкальная интерпретация. "Волшебная флейта" родилась в крошечном театре, где певец находился очень близко к публике, и отношения между ними были почти фамильярными. Перенести этот шедевр в большой зал значит разрушить эти отношения. Более того, если есть желание исполнять оперу в полном виде, почему нужно ждать внедрения системы титров, которая существует во всех театрах мира, кроме Ла Скала? Что делает публике во время этих длинных немецких разговорных диалогов, с игрой слов, которую не понимает, с остротами, которые падают в пустоту? Сколько зрителей предположительно спит, хотя и не такому шумно, как один наш сосед? Разговорные диалоги должны были быть суровым испытанием также и для певцов, отлично сознающих, что не вызывают симпатии публики, и все же вынужденных продолжать. Какой комизм может быть в ледяном молчании?

Что касается певцов, можно говорить о хорошем составе, но непригодном к обширному размеру театра и сцены. Лучшие достижения принадлежат Полу Гровзу, Тамино, певцу, обладающему прекрасной фразировкой и убедительным сценическим темпераментом, и Симону Кинлисоуду, безупречному Папагено с точки зрения пения и игры. Андреа Рост исполнила роль Памины с огромной музыкальностью и все же ее голос не совсем моцартовский. Голос Виктории Лукьянец (Цорича Ночи), темперсментный, но моленый, и в техническом смысле также вызывающий возражения (мы не говорим о фальшивой ноте в первой арии, но о некоторых затруднениях в фиоритуро и о тревожной ритмической небрежности). Разочаровывает Зорастро Маттиса Хелле из-за недостатка звучности в нижнем регистре. Отличный в музыкальном отношении и очень живой Моностаос Серджо Бертокки. То же самое можно сказать о Лизе Ларссон, очаровательной Папагене. Профессиональны все остальные.

Микеланджело ДЗУРЛЕТТИ
(LA REPUBBLICA)
Перевод с итальянского
Ирины СОРОКИНОЙ

Окно в Европу (изд. к год. Мариинского театр) - 1996. № 1-2. - С. 3