

Дом для

Мир отмечает Год Моцарта. Проходят фестивали, осуществляются оперные постановки. Несколько фестивалей — сугубо концертных — прошло и у нас. Что до постановок, то таковые, увы, исчисляются буквально единицами. Между тем нынешний год — это не только двухсотлетие со дня смерти великого композитора, но также и двухсотлетие «Волшебной флейты». Недавно к ней обратился театр «Эстония», где, кстати сказать, оперы Моцарта и прежде занимали достойное место.

Еще и сегодня иные наши театры, берясь за «Волшебную флейту», впадают в тяжкий грех упрощения, низводя сие гениальное творение до примитива. Понятно, когда такое происходит в детском, но уже, к примеру, в столь уважаемом театре, как Белорусский Большой, это непростительно. Подобное объясняется, конечно, не только бедной фантазией постановщиков, но и бытующими по сей день ложными представлениями об этой опере. Одно из них идет от Г. В. Чичерина — автора глубокого и интересного в целом исследовательского этюда о Моцарте, утверждавшего, будто «Волшебная флейта» есть некое «хождение в народ», якобы предпринятое Моцартом под воздействием идей французской революции. Чичерина нетрудно понять: было бы даже странно, если человек, говоривший не раз, что у него были только «революция и Моцарт», не попытался хоть од-

нажды совместить несовместимое. Однако понять — не значит принять. Если Моцарт и находился в последний период своей жизни под воздействием каких-либо внемузыкальных идей, то это идеи масонства (с легкой руки агрессивных невежд само это слово сделалось у нас одиозным), к каковому, как известно, принадлежал и он сам. Эти-то идеи и впрямь получили отражение в «Волшебной флейте»...

Еще одно распространенное заблуждение — попытка разделить этот шедевр шедевров на гениальную музыку и якобы недостойную ее «глупую» пьесу. Хотя, казалось бы, давно доказано, что в «Волшебной флейте» все совершенно, в том числе и либретто Шиканедера — если, конечно, рассматривать его совокупно с музыкой, а не в отрыве от оной.

Главное достоинство спектакля «Эстонии» как раз в том и состоит, что его создателям удалось передать удивительную соразмерность и абсолютную гармоничность, отличающие «Волшебную флейту». Режиссер Арне Микк и сценарист Валерий Левенталь не пытаются навязывать этой опере, с ее мудрой простотой и загадочностью в одно и то же время, каких-либо умозрительных концепций. Они не полагают необходимым докапываться до подоплеки происходящих в опере событий, не стремятся во что бы то ни стало разгадать ее загадки. Они понимают, что, подобно прекрасной даме, загадочность — одно из неотъемлемых свойств этой оперы, сообщающих ей особую привлекательность. В

спектакле Микка — Л. загадочность эта есть некая изначальная составляющая его аур, же диктующая внешнюю форму. В центре сценического пространства помещен гигантский объемный танец типа египетской пирамиды. Внутри него — мир Эстонии, доступ куда открыт лишь посвященным. Подобные угольники — пирамиды — ко меньших размеров появились позже в руках у жрецов, у Моцарта имеются в виду «три» — один из символов масонской символики, являющей собой как бы магический знак оперы. В опере, открывающей аккорда, три придворных мальчика и т. д.).

Как представляется, новщикам удалось найти не ту меру театральности, какой требует данная опера. В равной степени отторгается как излишнюю концептуальную перегруженность, так и чрезмерное упрощение. Это слепое упорство, высокопарный тон вкуса, высокопарная манера и уверенного масонского прищипывания, причем режиссура и сценаристы находятся в полной зависимости с музыкой. Можно сказать, помимо прочего, что цветовые контрасты в декорациях Левенталья, превращая построение массовых сцен, словом, если воспользоваться образным определением Кривого, что задача новщиков — построить дом для композитора, где ему было уютно и комфортно, можно предположить, что с этой уверенностью, что дом, который построил



56

для Моцарта

овмести-
не зна-
оцарт и
ей период
ействием
икальных
асонства
ивных не-
сдела-
к како-
ринадле-
идеи и
ижение в

раненное
на разде-
ееров на
якобы
ую» пье-
и, давно
лшебной
ленно, в
Шикане-
рассмат-
с музы-
оной.

о спек-
раз в том
адателям
дивитель-
и абсо-
е, отли-
флейту».
и сце-
нталь не
этой опе-
стотой и
ю и то
умозри-
не по-
докапы-
происхо-
ыйтий, не
о ни ста-
дки. Они
но пре-
ность —
х свойств
щих ей
ность. В

спектакле Микка—Левентала загадочность эта есть как бы некая изначальная данность, составляющая его ауру и даже диктующая внешнюю его форму. В центре сценического пространства помещен гигантский объемный треугольник типа египетской пирамиды. Внутри него — мир Зарастро, доступ куда открыт лишь посвященным. Подобные же треугольники — пирамиды, только меньших размеров, будут позже в руках у жрецов. Кстати, у Моцарта имеются на сей счет прямые указания, а число «три» — один из элементов масонской символики — являет собой как бы некий магический знак оперы (три аккорда, открывающие увертюру, три придворные дамы, три мальчика и т. д.).

Как представляется, постановщикам удалось найти именно ту меру театральности, какой требует данная опера, в равной степени отторгающая как излишнюю концептуальную перегруженность, так и грубое упрощение. Это спектакль тонкого вкуса, высокой культуры и уверенного мастерства, причем режиссура и сценография находятся в полном согласии с музыкой. Можно отметить, помимо прочего, яркие цветовые контрасты в костюмах Левентала, превосходное построение массовых сцен. Словом, если воспользоваться образным определением Б. Покровского, что задача постановщиков — построить дом для композитора, где ему было бы уютно и комфортно, то можно предположить с немалой уверенностью, что в доме, который построили Микк

с Левенталем, Моцарт поселился бы охотно и с радостью.

Однако ключ от дома — у дирижера, и вопрос о том, сумеет ли он справиться с замком. Впрочем, на сей раз у этого ключа как бы не оказалось персонального владельца, и он передается из рук в руки. В программе обозначены на равных Эри Клас и Пезтер Лилье, а всего на первых пяти представлениях за пультом стояли четыре (!) дирижера — рекорд, достойный Книги Гиннеса. При этих условиях речь должно вести уже не о музыкальной концепции спектакля, но о музыкально-исполнительском уровне. Уровень этот в целом достаточно высок, а исполнительский ансамбль отвечает самым строгим требованиям. Ну, а тонус каждого конкретного спектакля зависит прежде всего от того, кто стоит в этот вечер за дирижерским пультом.

Автору этих строк довелось присутствовать на четвертом и пятом представлениях «Флейты». В первый вечер дирижировал замечательный финский маэстро Осмо Вянска, и тот уровень музицирования, что принес он с собой, на мой взгляд, вполне сопоставим с тем, что слышим на записях выдающихся мастеров.

Под стать маэстро был в тот вечер и исполнительский ансамбль. Как и в лучшие времена театра «Эстония», это был «ансамбль звезд». Правда, собственных «звезд» здесь заметно поубавилось, зато теперь их можно позаимствовать у Финской Национальной оперы, несколько солистов которой принимали участие в

«Волшебной флейте». Это прежде всего блистательная Дильбер (Царица Ночи), еще в прошлом году на фестивале имени Георга Отса завоевавшая сердца эстонских любителей оперы первоклассным исполнением партии Лючии в опере Доницетти. На сей раз она прошла вместе с театром весь путь рождения спектакля и даже выучила партию по-эстонски. Быть может, голос певицы слишком нежен и мягок для Царицы Ночи, но она сумела создать яркий волшебный образ. Великолепным Зарастро был и ее коллега Яакко Рюханен — обладатель мощного баса и богатырской внешности. И хотя — в отличие от Дильбер — он вошел в спектакль с ходу, без репетиций, однако прекрасно вписался в ансамбль. Впрочем, несколько не уступали гостям и хозяева. В партии Памины выступила неувядаемая Ану Кааль, чье лирическое обаяние неизменно покоряет любой зал и затмить которую не удавалось еще, кажется, ни одному партнеру. Самой высокой оценки достоин и молодой тенор Веллор Юрна в партии Тамино, который вполне мог бы сделать недурную мировую карьеру как моцартовский певец. Наилучшее впечатление оставили также Вольдемар Кууслеп (Папагено) и Тео Майсте (Оратор).

Из этого состава в следующий спектакль перешла одна лишь Кааль. В партии Царицы Ночи выступала молодая финская певица Анна-Кристина Кааппола, и если в ней не было того магнетизма, что у Дильбер, то технически она ей

почти не уступала. Весьма достойно выступили Ханс Мийльберг (Папагено) и Мати Кыртс (Тамино). Дирижировал на сей раз молодой музыкант из Канады Норман Иллис Рейнтамм — эстонец по происхождению. Он проходит в Таллине практику и в данной постановке был ассистентом. Этот несомненно одаренный музыкант, как показалось, пока недостаточно овладел дирижерской техникой, и звучание оркестра было у него далеко не безупречным...

Жаль, что так и не довелось услышать, как звучит «Волшебная флейта» у главного дирижера «Эстонии» Эри Класа, который вскоре после премьеры отбыл в Финляндию, где работает параллельно. Эстонцы — в Финляндию, финны — в Эстонию... У нас, к сожалению, движение совершается обычно лишь в одном направлении. Для театра «Эстония», в последние годы испытывающего осязательный кадровый голод, содружество с Финской Национальной оперой — фактор огромной значимости. Культурная и языковая близость двух народов дает основание полагать, что содружество это будет постоянным. Лишнее тому подтверждение — ближайшая премьера «Эстонии». Ею станет опера «Всадник» финского композитора А. Саллинена, которая ставится на финском языке и с участием солистов Финской Национальной оперы...

Дмитрий МОРОЗОВ.

● Царица Ночи — Дильбер.