

что всему этому дает строй, смысл и объединяющий образ. Санкт-Петербург. Город. Имперская столица. Собственно петербургских балетов у Петипа нет. То есть нет балетов, действие которых протекало бы в Петербурге. Однако присутствие Петербурга почти в каждом из поздних балетов Петипа несомненно. Оно в архитектонике, ансамблевых композициях, прямых линиях, отчетливой роли горизонтали. Хореограф-садовник и хореограф-ювелир — был прежде всего хореографом-архитектором, хореографом-урбанистом. Он стал поэтом петербургской геометрии, но не только геометрия увлекла его. Если попытаться перевести на язык слов то, что, по всей видимости, более всего поразило в Петербурге Мариуса Петипа, то этим словом будет «пафос». Пафос проспектов, пафос дворцов, пафос загородных парков. Петипа захотел воплотить пафос хореографически и музыкально. Он добивался этого от Минкуса, композитора, написавшего «Баядерку» и «Дон Кихота». Но до-

бился лишь от Чайковского, лирика чистой воды, душа которого тем не менее тоже откликнулась на пафос. Так возникло большое адажио «Спящей красавицы», музыкально-хореографическая ода, рожденная вдохновением, близким тому, которое почти за шестьдесят лет до того диктовало Пушкину его «Медный всадник».

К концу 40-х годов, когда Петипа приехал в Петербург, архитектурный облик столицы приобрел почти окончательный вид — в своих очертаниях, в своих ансамблях. На некоторое время николаевская Россия погрузилась в тяжкий сон. Но уже с начала 60-х годов страной овладевал дух созидания — подобно тому как дух разрушения овладел ею сегодня. И если демоны разрушения смогли породить лишь музыку стиля рок, то дух созидания воплотился — кроме всего прочего — в петербургской балетной школе. Патетикой созидания наполнено все творчество Петипа. Мы ставим его имя в один ряд с именами Растрелли и Росси.

**ДИНА ДАРАГАН**  
**Эстонская мозаика**

«*Sovetskaja Muzyka*» 1991/8

**Зарплата в варьете — 800 рублей, в театре «Ванемуйне» — ?..**

**Установка на работу — противовес экономическим неурядицам.**

**Под вопросом существование единственного симфонического оркестра в Эстонии.**

Процессы, происходящие сегодня в разных сферах жизни и искусства, сходны, но и различны. Сходны, потому что имеют общую основу и исток. Различны, поскольку обусловлены — как всякое общественное явление, — не одной, а рядом причин. Среди них и экономические, бытовые, и политические, общественные, и духовные, нравственные, особенно тесно связанные с эстетикой. Уезжая в Эстонию, я думала о трудностях нынешней театральной жизни. Они общеизвестны: в прессе хватает и lamentаций и инвектив по этому поводу. Что нового могут поведать нам эстонские коллеги?

Театр оперы и балета «Эстония» показал таллинцам в апреле премьеру «Волшебной флейты» Моцарта. Прихотливая философская сказка решена в плане сугубо реалистическом. Любимое томление «высоких» героев и комические переживания «народной» пары словно бы тонируют торжественно-парадный блеск обрядов Зарастро и его народа. На небольшой сцене театра режиссера А. Микк и художник В. Левенталь компактно и конструктивно владеют пространством, не проявляя, впрочем, особой изобретательности. Весь спектакль скорее воскрешает в памяти своего рода «концерт в костюмах», в котором игрушечность «ужасного» змея в первом акте подчеркивает условность представления. Истинной героиней вечера остается музыка: ее богатство, игра красок, пленительные линии мелодий и филигранность отделки. Музыкальное развитие, протяженное и свободное, не совпадающее с номерным делением, организует форму наравне с действием драмы. И здесь в полной мере сказалось мастерство оркестра, певцов, хора. Увлеченно поют замечательные артисты «Эстонии»: Мати Пальм

(Зарастро), Ану Кааль (Памина), Вольдемар Куслап (Папагено), Хельги Салло (Папагена), Мати Кыртс (Тамино). На роль Царицы Ночи театр пригласил солистку Финской национальной оперы китаянку Дильбер. Ее дублерши — еще одна финская певица А.-К. Каапола и солистка «Эстонии» Е. Рандкиви.

К сожалению, Дильбер не вполне подходит к этой роли: при всей технической безупречности исполнения, ее голос — мягкий, певучий, лишен необходимого в этой партии металлического блеска.

И все же спектакль доставил наслаждение своей музыкальной выделкой. Выразительное пение, великолепная игра оркестра, чеканная фразировка — все это заставляло вспомнить слова Вагнера: «Какие божественные чары веют в этом произведении... Какая непринужденная и вместе с тем благородная народность в каждой мелодии, от самой простой до самой величественной».

Премьерные спектакли сопровождал успех и внимание публики: полный зал, аплодисменты, цветы свидетельствовали, что театр донес до слушателей «божественные чары»... Если судить по премьере, дела в театре идут хорошо. Недавние гастроли по странам Балтики также принесли успех и признание мастерству коллектива. Мне же еще предстояло посещение Тарту.

Музыкальная жизнь второго культурного центра Эстонии по-прежнему тесно связана с театром «Ванемуйне». И не только потому, что этот первый в истории Народный театр в свое время вырос из общества любителей хорового пения. Его миссия в маленьком городе вообще

окрашена в особые тона. Иные, более доверительные и требовательные отношения с публикой, породили и новый тип синтетического театра, которому открыты все сценические жанры — драма, опера, оперетта-мюзикл, балет. Здесь выработался и новый тип певца-актера, тоже сочетающего разные навыки игры на сцене. Такой облик театра упорно сохранял Каарел Ирда, как известно долгие годы им руководивший, а в сущности, его создавший. Личность ярко талантливая, незаурядная, неутомимый деятель в искусстве, он справедливо считал, что для небольшого города подобный коллектив — оптимальный вариант и в творческом, и в экономическом отношениях. Усилиями и трудом Ирда «Ванемуйне» в 60—70-е годы стал образцом и учебной базой для многих периферийных театров Союза. Для всеобщего успеха дело стало за малым — чтобы в каждом театре был свой Каарел Ирда и собранный им коллектив единомышленников. Впрочем, не будем иронизировать, даже оставшись единственным в своем роде, «Ванемуйне» сделал очень много для развития культуры в стране. В свое время Ирда писал: «Я хочу так укрепить театр и творчески, и административно, и хозяйственно, чтобы он мог многие годы работать без меня, хотя бы по инерции», и «механизм Ванемуйне, отлаженный Каарелом Ирдом, функционирует бесперебойно», — пишет критик<sup>1</sup>.

С одним из тех, кого воспитал и оставил после себя К. Ирда, я и решила побеседовать о сегодняшних буднях театра: Юло Вилимаа, главный балетмейстер, режиссер и постановщик многих музыкальных спектаклей. «Безусловно он один из тех, кто определяет и будет определять творческое лицо театра «Ванемуйне» в 70—80-е годы», — писал о нем Ирда<sup>2</sup>.

— Как же складывалась Ваша жизнь в театре за прошедшее десятилетие?

— В последние годы жизни Ирда мы с ним сильно разошлись по некоторым принципиальным проблемам. Он говорил, что нужен театр «идеологический». А мне казалось, что заботиться нужно больше о чистой художественности. Все началось со спектакля об Эдит Пиаф. Спектакль имел большой успех. Когда его через год сняли, очередь желающих попасть на него насчитывала двести двадцать тысяч человек. Я очень обиделся, почти год ничего не ставил. И тогда Ирда позвал в театр Аго-Эндрика Керге для того, чтобы он занялся музыкальными постановками. Его первые работы на Эстонском телевидении вызвали большой интерес. Однако я не думаю, что «Мадам Баттерфляй», которую он поставил здесь, я сделал бы хуже. А его следующая работа вообще показалась холодной и формальной. Да, спектакли Керге всегда были чем-то интересны, и готовил он их очень быстро, что тоже нравилось. Но «интересно» — не то качество в искусстве, которое может быть самодостаточным. Нужно еще, чтобы слышался человеческий голос, ощущалось живое чувство, вызывающее соперничество.

— Некоторым кажется, что это совсем не обязательно. Важно завлечь или развлечь зрителя...

— Мне такая точка зрения не близка. Сейчас мне ближе то, что делает Ян Тооминг в своих спектаклях. В ранних работах он тоже был склонен к эффекту, гротеску. А в последние годы нашел, на мой взгляд, свой путь — путь психологического реализма. Многим не нравится, но я этому рад. Тооминг — глубокий режиссер, и подлинную глубину он продемонстрировал в последних своих режиссерских работах, в частности в «Дикой утке» Ибсена.

А в свое время я сам ратовал за то, чтобы Керге пришел в театр, поскольку театру нужен руководитель. Но... у Керге не получилось. Нынешнее же руководство вообще далеко от театра. Директор и художественный руководитель (Л. Приймаги. — Д. Д.) любит сидеть за столом и писать, писать... А театр все-таки «грязная» практическая работа. И заменить Ирда пока никто не смог...

(На память приходят слова Н. Крымовой, критика, близкого театру «Ванемуйне», об Ирде: «Каждый день, есть у него репетиция или нет, к десяти часам утра Ирда приходит в театр и уходит вечером после спектакля. Он работает весь день. Не руководит, а именно работает — в Тарту можно поверить, что театру нужен вовсе не «руководитель», а рабочий человек...»<sup>3</sup>.)

— Вспоминая 60-е и особенно 70-е годы, могу сказать, что всегда любил место в оппозиции. Сейчас оппозиции не стало, и это меня не устраивает.

— А как Вы оцениваете сегодняшнюю театральную ситуацию?

— Она безусловно изменилась. Ушло время, когда театр заменял собою политическую жизнь общества, брал на себя такую миссию. Понимаю, что это привносило в нашу деятельность дополнительную остроту и обеспечивало внимание публики. Но это не должно быть главной функцией искусства. Актеры и актрисы как бы «ржавели», потому что играли мало классики. Было много «проходных» спектаклей — пьес не то чтобы «на злобу дня», но просто мелких по смыслу. Думаю, что сейчас театр должен обратиться к классике — и в драме, и в балете, и — обязательно — в опере.

С другой стороны, я вижу, что кадры в театре тоже не те...

— Полагаете не справятся?

— Нет, сыграть они смогут, но мое отношение к материалу тоже изменилось. Только сейчас вижу ясно, чего требует классика, какая нужна актерская отлачка. А театр беден — и духовно, и материально, — настолько, что трудно ожидать успеха. Все время думаешь — как жить дальше? Потому что для создания хороших спектаклей нужно тратить очень много денег.

А посмотрите на нашу балетную труппу. Она в очень плохом состоянии, почти как в момент образования. Сейчас, когда открылись возможности работы за границей, остались только те, кому некуда идти, или кто любит наш театр и свое дело в нем. Коллектив мал, ограничен и репертуар. Кого-то мы и не смогли занять. Солисты «Ванемуйне» работают сейчас в Чехословакии, в Германии. В труппе четырнадцать вакансий, и если мы не получим в ближайшие два-три года новых танцоров, то балет просто не выживет. Танцуют пенсионеры, в народных

<sup>1</sup> Бродская Г., Без Каарела Ирда, «Театр», 1990, № 2, с. 71.

<sup>2</sup> Ирда Каарел, О молодых..., «Театр», 1973, № 1, с. 14.

<sup>3</sup> Крымова Н., А как там Каарел Ирда? Цит. по буклету: «Каарел Ирда из театра «Ванемуйне».



Юлю Вилима и Елена Позняк  
в балете «Ромео, Джульетта и тьма»

танцах из «Жизели» — вы видели — в кордебалете вместо восьми, четыре пары. Мы ждали в этом году выпускников Таллиннской консерватории, но они предпочли варьете, где зарплата 800, а не 200, как у нас. То, что «Жизель» сохранилась в репертуаре — это героизм Елены Позняк, ведущей весь тренинг спектакля.

(Замечательная эстонская балерина Елена Позняк — первая исполнительница заглавной роли «Жизели», поставленной в «Ванемуине» А. Шелест еще в 1971 году. Двадцать лет держать в репертуаре классический балет — задача для такого коллектива сложная. Но театр помнит о своей просветительской миссии в городе, где большинство населения — студенты. Спектакль по-прежнему живет, и это хорошо ощущалось в зале, хотя значительную часть публики составляли дети. А может быть, и благодаря этому. Кто же так непосредственно и заинтересованно может переживать романтическую сказку? И несмотря на очевидную скудость постановочных средств, камерность массовых сцен, артисты танцевали увлеченно, хорошо звучал оркестр, и главной героиней была Руфина Ноор. Ее выразительность и естественность, подлинный драматизм, пластическая грация, отточенность движений покоряли искренностью. В какой-то мере она определяла уровень всего ансамбля).

— Конечно, театр «Ванемуине» сохранил свой дух, свою душу. Но сейчас, когда, мне кажется, что я уже чему-то научился, умею ставить балеты, хотелось бы иметь труппу хотя бы в сорок человек, иметь хотя бы шесть сильных пар. А приходится довольствоваться палиативом. Почему я ставил моцартовского «Дон Жуана»?

Как это ни парадоксально звучит, но в том числе и для того, чтобы занять балет. Ведь одни и те же артисты танцуют у нас и в балетных спектаклях, и в опере, и в оперетте, и в мюзикле. По той же причине поставлен «Лунный Пьеро» на музыку Шёнберга — надо было занять танцовщика. В следующем сезоне думаю показать «Эсмеральду» Пуни — в труппе есть артистка на эту роль. Как выйдет, не знаю. Наверное, это тоже будет камерный спектакль на малой сцене. Надо будет идти в глубину психологического образа. Не знаю, правда, насколько такое совместится с музыкой Пуни. Но опыт постановки балета «Тийна» Л. Аустер, с музыкой также достаточно иллюстративной, мне кажется, обнадеживает.

— Каковы планы на будущий сезон?

— О, их много. И в разных жанрах. Сначала покажем чешскую пьесу «Женщины господина Гёте». Всех его жен в ней играет одна актриса, у нас это Райне Лоо. После драмы «Кармен» Бизе. Затем детская опера Менотти «Амаль и ночные гости», «Эсмеральда», о которой я говорил, и «Весёлая вдова» Легара — специально для Хельги Салло.

— Вот как! Только что я слушала ее в «Волшебной флейте» Моцарта, хотя читала, что она ушла на пенсию. Но Папагена она очаровательная.

— Да, Салло остается занятой на договоре.

— А как Вы относитесь к системе контрактов?

— На мой взгляд, к этому мы еще не готовы. Такое возможно при избыточности корпуса актеров. А у нас их пока не хватает. Но приглашение артистов из «Эстонии» для нас вещь обычная.

— И все-таки вернусь к вопросу о бытии театра. Не ощущаете ли Вы спада интереса к нему (как, впрочем, и к искусству в целом) у публики? Вот ведь и «Ванемуине» не может рассчитывать сегодня на постоянную заполненность зала, как было в 70-е годы, и критики поют театру «отходную». Послушайте, как пишут: «Контора приказала долго жить, все ставки переоформлены в роскошные пособия по безработице... Пишущие сегодня, нам критиками быть заказано. Театральной ситуации не существует»<sup>4</sup>.

— Я думаю, что эта проблема — снижение потребности людей в искусстве — обострялась в разные периоды его развития, то есть мы имеем дело с повторяющейся ситуацией. Она ощущалась в конце XVIII века, где-то в 40-х годах XIX столетия. И это проблема общекультурная. Должно сохраняться некое общее «поле культуры». Искусство может двигаться в разных направлениях, но нельзя прерывать традицию, ибо тогда «поле культуры» исчезает. Вот почему мы двадцать лет держим в репертуаре «Жизель». И я считаю, и всегда это говорил, что имею право на эксперимент, на опыты «своего видения» только в том случае, если рядом существует «Жизель», если есть хорошо обученные кадры, которые «держат форму». Это самое важное. Я замечал: как только возникает экспериментальный крен, — форма уходит. Пластический балет ее не держит.

— Важное признание для балетмейстера, почти тридцать лет работавшего над отащиванием чистой музыки. Да и в постановках балетов современных компо-

<sup>4</sup> Соколянский А., Стыд творчества. — «Литературная газета», от 1 мая 1991 г.

зителей Вы всегда искали новую балетную лексику; помню «Працурры» Р. Ээспере, «Морскую деву» А. Пыльдмяэ, «Калевипоэг» Э. Канна...

— Такое стремление сохранилось. Я всегда пытался соединить классическую и пластическую школы. Но не формально и не механически. Я выбирал такую тему, в которой жизненный путь человека и его психологию можно было передать через естественные движения. Исходя из содержания, я пытался понять, что соединяют эти разные школы? Но это не всегда удавалось из-за различия форм, языка. А вот в «Жизели» — романтической сказке, сочетание классического балета и пантомимы органично и оправданно, стильно и изящно.

— Гармония и соразмерность удивительно полно раскрываются в соответствии музыки Адана движениям классического танца.

— Да, да.

— А трудности искусства в наше время — отражение трудностей нашей жизни?

— Ну, конечно же, они связаны. Ведь когда человек смотрит в зеркало, он видит в нем все свои морщины и отметины, которыми наградила его жизнь; становится неуютно и нерадостно. Так и в последние годы все чаще ужасает бессмысленная суета, в которой мы все живем. Она отвлекает от настоящего дела — а каждый должен делать то, что он умеет. Надо построить большие стены, чтобы изолировать людей искусства от внешнего мира, чтобы они могли просто работать и понимать, чего требует от них искусство сегодня.

— Вы думаете, это возможно?

— Да. Я просто запираюсь в репетиционном зале, и пока спектакль не готов, никого посторонних туда не пускаю. Никаких открытых репетиций, показов, просмотров. Будет готов спектакль — приходите...

Такой неожиданной концовкой прервем беседу. Впрочем, в требовании «изолировать искусство» не звучали ни обида, ни раздражение. Сказано это было с той же мягкой интеллигентной интонацией и ощущалась в ней потребность в творческом труде, столь понятная у режиссера, полного сил.

Конечно, в одной беседе не удалось затронуть многие темы, волнующие сегодня «Ванемуйне» как коллектив. Но главное, по-моему, выявилось достаточно отчетливо: художественный облик театра развивается несмотря на все трудности. И в отличие от иных своих коллег Ю. Вилимаа не утратил ни «дум высокое стремленье», ни вкус к работе как творчеству и творчеству как работе. А это — главное.

Конечно, в разговоре с техническим директором П. Казема я услышала жалобы на нехватку средств — дотации не растут, а хозяйство требует все новых — и больших — вложений. В прошлом году введена в действие малая сцена — филиал, расположенный в старом здании театра. Реконструкцию его производила польская фирма Vuditeh, но все внутренние устройства — сценическое освещение, связь и прочее делали сами. Сейчас нуждается в ремонте основное здание. Пол на сцене обветшал настолько, что бывали случаи, когда танцоры получали травмы. Все это требует помощи от правительства. По-могут ли?

Еще одна тема, затронутая в беседе, — новые кадры

в театре. Мне довелось посмотреть премьеру — «Carmina Burana». В программе значилось: постановщик, хореограф, художник — Маре Томмингас. Произведение Орфа получило на сцене яркое, захватывающее воплощение. В нем участвовали и драматические актеры, и оперные певцы (Ясси Захаров, Лия Ритсинг и Евгений Антони), и балетная труппа. Музыкальным руководителем был дирижер Эндель Ныгене.

Признаюсь, что совмещение трех специальностей в одном лице даже меня, знакомую с принципами синтетического театра, изумило. Молодая ученица Ю. Вилимаа — Маре Томмингас окончила сначала Таллинскую консерваторию, а затем стажировалась в Кельне, — обнаружила незаурядность творческого облика. Сценическая кантата Орфа, предполагающая представление, дает полную свободу постановщику. В данном случае решение спектакля в смешанном жанре безусловно оправданно и интересно. В своих поисках постановщик должен постоянно сверяться с музыкой и только в ней находить ответы на свои вопросы и подтверждения своим намерениям. Надо отметить, что музыкальная часть спектакля была «в полном порядке». Поразительный тенор-альтино Е. Антони справлялся к тому же с отнюдь не тривиальными мизансценами. Безупречно было сjęто «злостное покаяние» Я. Захаровым (баритон). Правда, в этом эпизоде на сцене слишком много движения, что мешает восприятию музыки, да и вряд ли оправдано сюжетом — кающийся монах должен быть в центре внимания.

Но это, да еще, пожалуй, звуковое дополнение (чисто шумовая фонограмма) в начале «Суда любви» — небольшие погрешности в целом удачной и несомненно заслуживающей специального анализа постановки.

Два прослушанных спектакля показали, что роль оркестра и его мастерство значительно выросли за последние пять-шесть лет. Несомненна заслуга здесь главного дирижера Энделя Ныгене (он, с перерывами, работает в театре уже шестнадцать лет). При этом он дирижер, имеющий разный опыт. Ставил не только в «Эстонии», но и в Вильнюсе (стажируясь в оперном театре), в Чехословакии и Германии. Если учесть, что «Ванемуйне» выпускает в сезон пять-шесть музыкальных премьер (да-да, такова жизнь театра в маленьком городе!), понятно, сколь интенсивна работа музыкального руководителя<sup>5</sup>.

Кроме того, оркестр выступает в городе и как симфонический коллектив, ежегодно подготавливая четыре программы. На «Тартуских симфониках» его состав пополняется музыкантами училища. С 1975 года на базе театрального работает камерный оркестр. Он выезжает и на гастроли по стране, и за рубеж. Большое значение дирижер придает сотрудничеству с хорами Тартусского университета, с которыми был исполнен «Реквием» Керубини, сейчас готовится «Реквием» Форе.

Несомненно, активная роль оркестра самым благотворным образом сказывается на его профессионализме.

<sup>5</sup> Вот премьеры прошедшего сезона: «Дон Жуан» Моцарта, «Carmina Burana» Орфа, «Лунный Пьеро» Шёнберга и «Замок Синей бороды» Бартока (в один вечер), «Риголетто» Верди и музыкальный спектакль для детей «Виннету». О планах будущего сезона уже говорилось выше.

В начале 80-х годов его состав был пополнен и обновлен, и сейчас он сохраняет свою форму.

\*

Хотелось бы закончить эти заметки на такой оптимистической ноте. Но как было обещано, вернемся к таллинским встречам. В театре «Эстония», как и в «Ванемуйне», установка на работу сама по себе служит противовесом экономическим неурядицам, оберегает от многих «напастей» смутного времени. Однако не все готовы мириться с лишениями и ждать успеха на эстонской земле, если соседние страны с готовностью открывают свои сцены и эстрады для приезжих артистов. Жалобы на усиливающийся поток эмиграции в Таллинне звучали еще сильнее, чем в Тарту. Немудрено, если сегодня под вопросом существование единственного симфонического оркестра — многие музыканты осенью собираются по контракту устремиться за границу. Оркестр распадается. Об этом с горечью говорили мне многие, в том числе и глава Союза композиторов Я. Рязтс. «Конечно, — говорил он, — есть молодежный оркестр Томаса Каптена, но это еще только «строющийся» коллектив и состоит он в основном из учащейся молодежи. Правда, существуя с февраля прошлого года, он уже провел ответственный концерт на нашем фестивале современной музыки». Ощущение непрочности и неустойчивости сразу сказывается и на творчестве композиторов: заметно меньше пишется крупных сочинений, а в театральной области полное затишье. Но это не значит, что авторы совсем перестали творить. Просто многие работают по заказам зарубежных фирм. За последние годы сильно выросли связи с североевропейскими странами, укрепились контакты и с отдельными общественными организациями. Среди молодых, например, активны Э.-С. Тюрю, У. Сисаск, М. Кылар, П. Вяхи.

Союз композиторов стремится поддержать молодых композиторов, учредив систему стипендий (ежегодно 5000 руб.) для тех, кто не связан с постоянной службой. Но материальные фонды СК тоже сокращаются, здесь должна быть продумана и помощь государства. Необходимо остановить ширящийся поток эмиграции. Ведь уезжают «мозги» нации. Ее лицо — «культурный слой», интеллектуальный фонд. Об этом нужно думать, а не ограничиваться заботами о биологическом воспроизводстве населения...

Резкость последних слов понятна тем, кто слышал десятилетиями звучавшие в республике жалобы на падение рождаемости и уменьшение численности коренных жителей. Видимо, новые события заставляют иначе оценить привычные суждения, увидеть иные их грани. В этой связи вернусь еще раз к словам Ю. Вилимаа о «высоких стенах», должных отгородить людей искусства от суетных забот. В нашем остро политизированном быту мы все чаще слышим, что каждый должен заниматься своим делом. Но действительность такова, что каждый оказывается вовлечен даже не в политическую борьбу, а в схватки групп и группировок. И такая суета — абсолютно непродуктивная — чуткими деятелями искусства уже ощущается как губительная для искусства. Думаю, что опыт «перестроечных» лент нашего кино раскрыл это с очевидностью. И оградить себя от такой неплодотвор-

## ПРЕМЬЕРЫ



Отелло — А. Стеблянко,  
Дездемона — Л. Шевченко

Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова и Лондонский театр Королевской оперы Covent Garden представили в Ленинграде премьеру оперы Верди «Отелло». Музыкальный руководитель и дирижер В. Гергиев. Режиссер-постановщик И. Мошински (постановка на сцене Кировского театра Р. Грэгсона). Художник-постановщик Т. О'Брайен, хореограф Э. Фэзан.

ной возни — святое право художника, сформулированное еще Пушкиным...

Будем надеяться, что настрой на серьезную и деловитую работу, который так приятно было ощутить в Эстонии, сохранит творческий тонус национального искусства.