

# Эстонские акценты “Анны Карениной”

ГЮЛЯРА САДЫХ-ЗАДЕ, *“Эстония”*

музыкальный критик. Санкт-Петербург 6. V 2000

О говорюсь сразу: я не знакома с жизнью труппы театра “Эстония” и с художественными процессами, развивающимися в ее недрах на протяжении по крайней мере двух последних десятилетий - во всяком случае, так подробно, как с жизнью, скажем, Мариинского театра. Потому мои заметки - впечатления петербургского театрала, невзначай, волею судеб очутившегося на третьем премьерном спектакле “Анны Карениной” - неизбежно обречены на неполноту и некоторую поверхностность. Взгляд извне, однако, имеет и свои преимущества: мнение, сформировавшееся вне контекстных связей и не окрашенное знанием о предыстории постановки и сложившейся внутритеатральной иерархии вполне способно высветить с неожиданного ракурса достоинства и проблемы нового спектакля. Тем более, что знаковый для 70-х годов балет Родиона Щедрина за время его существования в Большом театре оброс таким роскошным шлейфом взаимных обид, слухов и ревности, что его с избытком достанет и на десять последующих постановок.

Сам факт обращения эстонского театра к современному русскому балету - да не простого, но отсылающего к роману Толстого - неоспоримо свидетельствует о том, что “культурная сцепка” двух сопредельных стран обладает повышенным запасом прочности, раз уж она выдержала череду политических катаклизмов последних лет. Живучесть и неистребимость прибалтийских культурных связей, зачастую пересекающихся в Петербурге, крупнейшем в балтийском регионе образовательном и культурном центре, демонстрирует, в частности, и интернациональный состав постановочной команды. В разные годы “питерской инфлюэнцы” не избежал и хореограф Юриус Сморгинас, окончивший в 80-х полный балетмейстерский курс Ленинградской консерватории, а в 90-х завоевавший премию на конкурсе “Майя” (название конкурсу дало имя основательницы Майи Плисецкой); и дирижер-постановщик Юри Альпертен, посещавший класс прославленного петербургского мэтра дирижирования, профессора Ильи Александровича Мусина (заметим, что из этого класса вышли в свое время десятки лауреатов престижнейших дирижерских конкурсов и будущих главных дирижеров, среди которых назовем лишь имена Юрия Темирканова и Валерия Гергиева).

Прослеживается определенная закономерность в казалось бы спонтанном возникновении разнообразных творческих содружеств, объединяемых общей родовой принадлежностью к региону Балтийского моря. Так же как питерские балетоманы сходят с ума от Кайи Кырб, в редкие моменты ее выступлений в городе на Неве, так же, надо полагать, ожидаемый летом приезд труппы Мариинского театра со спектаклем “Сомнамбула” на остров Сааремаа, на оперный фестиваль, вызовет аналогичную реакцию.

Что касается самого спектакля, то мне удалось посмотреть, к сожалению, лишь второй состав: да и то Владимир Архангельский, исполняющий партию Вронского, во втором акте был спешно заменен на Эдвардаса Смалакиса из Литвы, каковая замена вызвала в театре заметный переполох. Впрочем, грациозная Марина Чиркова в роли Анны Карениной была мила и пластична: выразительные руки, отчетливая мимика, гибкий стан - все было при ней. Пожалуй, для настоящей Карениной ей не хватило подлинной, всепоглощающей мрачной страстности и глубины, рвущего душу отчаяния - и оттого трагическая концовка случилась в спектакле как-то не вполне мотивированно. К тому же хореограф, в целом вполне профессионально и не без выдумки выстроил массовые эпизоды и драматические дуэты-объяснения, отчего-то “смазал” начальную сцену - “смерть на шпалах” неизвестного мужика, смыслово очень значимую для всей последующей драматургии (если бы не детальное изучение либретто, вообще было бы непонятно, отчего вдруг светские дамы на вокзале обернулись в глубь сцены). Да и финал решен постановщиком без особого



Владимир Архангельский, исполняющий партию Вронского, во втором акте был спешно заменен на Эдвардаса Смалакиса из Литвы, каковая замена вызвала в театре заметный переполох. Впрочем, грациозная Марина Чиркова в роли Анны Карениной была мила и пластична: выразительные руки, отчетливая мимика, гибкий стан - все было при ней. Пожалуй, для настоящей Карениной ей не хватило подлинной, всепоглощающей мрачной страстности и глубины, рвущего душу отчаяния - и оттого трагическая концовка случилась в спектакле как-то не вполне мотивированно. К тому же хореограф, в целом вполне профессионально

и не без выдумки выстроив массовые эпизоды и драматические дуэты-объяснения, отчего-то "смазал" начальную сцену - "смерть на шпалах" неизвестного мужика, смыслово очень значимую для всей последующей драматургии (если бы не детальное изучение либретто, вообще было бы непонятно, отчего вдруг светские дамы на вокзале обернулись в глубь сцены). Да и финал решен постановщиком без особого нажима: светлый кружок прожектора паровоза, долженствующий показать надвигающуюся гибель Анны, слабоват и маловат и никак не тянет на символическое воплощение тяжкого рока и адского пламени - как следует из авторского замысла, да и из литературного первоисточника. По контрасту сразу вспоминается постановка "Карениной" в Большом театре, где на сцену "грубо и зримо", отчаянно пыхтя и испуская клубы чуть ли не серного дыма выкатывалось металлическое чудовище, ослепляя публику огненным зраком - ни дать, ни взять адская машина, под колеса которой, как подкошенная, падала Майя Плисецкая...

В эстонском спектакле физического контакта живого и хрупкого женского тела с неживым стальным монстром нет и в помине.

Похоже, постановщика вообще гораздо более занимало в спектакле детальное выстраивание взаимоотношений героев, их поведенческая психология, и он сознательно пренебрег возможностями и эффектами театральной машинерии. Что ж, его можно понять: по части машинерии в театре явно не все благополучно. Шестеренки и канаты отчаянно визжат и скрежещут при подъемах и спусках громоздких карнизов; ничего более оригинального и внятного сценограф Иварс Новикс, видимо, придумать не смог. Сценическое оформление спектакля вообще никак не работает: ни концептуально, ни в прикладном смысле. Это, конечно, смело и современно - раскрыть всю коробку сцены до доньшка, убрав кулисы, но тогда становится непонятно, зачем же искусственно сужать ее долгополыми гардинами. Трогательный появляющийся на заднике типично таллиннский силуэт островерхого домика с двускатной крышей - таких в Петербурге отродясь не водилось, и эта местная архитектурная примета в спектакле говорит о начавшейся ассимиляции русского балета на эстонской почве. Да и переплетения позимнему голых ветвей, схваченных морозом, высвеченных на заиндевавшем оконном стекле, - повторяющийся мотив, бесспорная "атмосферная" находка. На этом, однако, оформительские прозрения Новикса и заканчиваются. Обобщенного, символически емкого, сублимированного в пластических формах образа спектакля не получилось; а между тем именно создание такого образа, выражающего главную магистральную идею спектакля, есть главная задача современной сценографии.

Но что в спектакле действительно ладно скроено - так это его музыкальная составляющая. Дирижер Юрий Альпертен, крепкий профессионал, управился с партитурой Щедрина на славу.

Небольшой по питерским меркам оперный оркестр - всего-то 4 пульта первых скрипок - отчетливо выигрывал все сложные места и в целом музицировал неравнодушно и увлеченно. Это впечатление не смогли затуманить даже некоторые шероховатости в исполнении соло духовых и отсутствие надлежащей оркестровой массы, на которую рассчитывал Щедрин, сочиняя балет в расчете на оркестр Большого театра. Музыка его ущерба не понесла: так что автор может смело приезжать из Мюнхена проинспектировать новую постановку своего балета в театре "Эстония".