

«РУСАЛКА» В БАЛТИЙСКИХ ВОДАХ

Похоже, что лед тронулся. В Эстонии — впервые в ее новой, суверенной истории — поставлена русская опера. Не так давно, в 80-е годы, на таллиннской сцене шли Мусоргский и Чайковский, Прокофьев и Шостакович. И вот теперь — «Русалка» Даргомыжского, поставленная «десантом» из Москвы: режиссером Дмитрием Бертманом, художниками Игорем Нежным и Татьяной Тулубьевой. Но то, что казалось естественным в другую эпоху и в другой стране, сегодня воспринимается едва ли не сенсацией. Тем более что спектакль, посвященный предстоящему пушкинскому юбилею, вышел в свет буквально сразу после празднования Дня независимости Эстонии (впрочем, ни о каких связанных с этим протестах и инцидентах слышать не довелось).

Старшая сестра этой постановки появилась на свет полтора года назад в Ирландии, на фестивале в Уэксфорде, где и встретились впервые Дмитрий Бертман с главным дирижером театра «Эстония» Паулем Мяги. Тогда же Мяги, увлекшись в процессе работы как самой оперой Даргомыжского, так и ее сценическим решением, предложил сделать версию этой постановки в Таллине.

Поражает, как тщательно, с каким необыкновенным отношением играется спектакль. С каким удовольствием выполняет сложный сценический рисунок хор, чисто и сплоченно поющий. Как технически четко реализуются постановочные эффекты: сцена то поднимается, открывая «дно» Днепра, то вновь опускается, становясь его «берегом». Плюс поворотный круг, вращающееся мельничное колесо и гора мешков с мукой. Словом, в театре «Эстония» не испугались ни сложных технических задач, ни политических аспектов, связанных с исполнением русского произведения, ни самой оперы Даргомыжского, от которой в России-то сегодня все отступились, не зная, что с ней, бедной, делать. За этой оперой тянется шлейф неудачных постановок, ей никогда не везло на адекватное сценическое воплощение.

Пример того, что сегодня можно делать с «Русалкой», и показывают постановщики. Их версия отчасти полемизирует с традиционным восприятием этого произведения Даргомыжского как народно-бытовой психологической драмы, но с непреодоленным влиянием французской романтической оперы, с «не вполне органичными» фантастическими «вставками» (образцом такой трактовки была, например, «Русалка», которая в 1949 году появилась в Тарту и стала первым оперным спектаклем, показанным в советской Эстонии).

Новая таллиннская «Русалка» — настоящая романтическая опера, полная мрачной фантастики. И далеко не в последнюю очередь благодаря дирижерской интерпретации Пауля Мяги, оркестр у которого звучит с почти берлиозовской красочностью. Хороши многочисленные инструментальные соло, певучие подголоски струнных и духовых. Хороши и переходы от певучего аккомпанемента к почти пронзительной характерности. Музыка естественно льется, увлеченность и масштабный охват формы заставляют забыть о некоторой неровности текста и скрадывают швы от купюр. Правда, из-за перехлеста эмоций оркестру случалось время от времени перекрывать солистов.

После того как увертюра без помех сыграна перед закрытым занавесом, быстро выясняется, что постановщики радикально переакцентировали оперу. Первый акт из драматургической основы превратился в пролог, предысторию настоящей драмы — фантастически злобещей и магически таинственной. Впрочем, и этот реалистическо-психологическо-драматический акт поставлен с азартом, с придумками и с наибольшим числом дета-



«Русалка» в театре «Эстония». Надя Курем — Наташа, Мати Кыртс — Князь
Foto: Harri Rospu

лей (как того требуют и музыка Даргомыжского, и непритупившееся зрительское внимание). Внешне он напоминает вторую картину «Катерины Измайловой» Щипина и Молоствовой в Маринском — тот же серый народ, нарисованный без тени этнографичности и умиления, дощатая сцена амбара и бесконечные мешки с мукой. О степени условности зрелища говорит крестьянский хоровод, исполняемый... на поворотном круге, на минимуме пространства.

Герои этого «пролога» — Надя Курем (Наташа) и Тео Майсте (Мельник). Умная певица с удовольствием играет упитанную дуру, наделенную лишь чувственным сиюминутным восприятием, без намека на рефлексию. Убраны в купюры все героические и пафосные эпизоды (даже знаменитое обращение к царице Днепра). При этом редко приходится слышать такое разнообразие вокальных красок и законченную прорисовку образа одними вокальными средствами, как у Курем. (Хотя и актерски она совершенно превосходна, рисунок роли от начала до конца проработан, нет ни одной пустой секунды на сцене, ни одного слова или жесту партнеров, на которые она бы не реагировала.) Ариозо «Ах, прошло то время...» по-

ет как жестокий романс — подчеркнуто родство этого эпизода с цыганскими песнями, все его бытовизмы и вульгаризмы. Только когда ее героиня получает первый подарок, певица разливается в коденции сладкозвучным соловьем. И, наконец, превратившись в Русалку, Наташа — Курем настоящему обнаруживает крепкое драматическое звучание, приберегаемое для большой арии места.

Тео Майсте почти сорок лет назад начинал с роли Мельника свою карьеру. Кажущийся беспредельным диапазон вокальных и актерских красок позволяет этому выдающемуся артисту свободно охватывать всю амплитуду видимых, подразумеваемых и в принципе возможных значений, которыми нагружает роль Мельника режиссер. Естественно переходя от отталкивающего аморализма сводника в первом акте к трагедийным высотам в третьем, в знаменитой сцене с Князем Майсте достигает поистине шалаяпинских масштабов. У певшего во втором составе Леонида Савицкого голос сам по себе звучит громче и стабильнее, но при этом бедновато по части тембральных оттенков и исполнительских нюансов, рисунок роли упрощен, и сцена с Князем выходит сухой.

«РУСАЛКА» В БАЛТИЙСКИХ ВОДАХ



«Русалка» в театре «Эстония». Надя Курем — Наташа, Мати Кыртс — Князь
Фото: Harri Rõspu

лей (как того требуют и музыка Даргомыжского, и непритупившееся зрительское внимание). Внешне он напоминает вторую картину «Катерины Измайловой» Цыпина и Молостовой в Мариинском — тот же серый народ, нарисованный без тени этнографичности и умиления, дощатая стена амбара и бесконечные мешки с мукой. О степени условности зрелища говорит крестьянский хоровод, исполняемый... на поворотном круге, на минимуме пространства.

Герои этого «пролога» — Надя Курем (Наташа) и Тео Майсте (Мельник). Умная певица с удовольствием играет упитанную дуру, наделенную лишь чувственным сиюминутным восприятием, без намека на рефлексию. Убраны в купюры все героические и пафосные эпизоды (даже знаменитое обращение к царице Днепра). При этом редко приходится слышать такое разнообразие вокальных красок и законченную прорисовку образа одними вокальными средствами, как у Курем. (Хотя и актерски она совершенно превосходна, рисунок роли от начала до конца проработан, нет ни одной пустой секунды на сцене, ни одного слова или жеста партнеров, на которые она бы не реагировала.) Ариозо «Ах, прошло то время...» по-

ется как жестокий романс — подчеркнуто родство этого эпизода с цыганскими песнями, все его бытовизмы и вульгаризмы. Только когда ее героиня получает первый подарок, певица разливается в каденции сладкозвучным соловьем. И, наконец, превратившись в Русалку, Наташа — Курем полностью обнаруживает крепкое драматическое звучание, приберегаемое для большой арии мести.

Тео Майсте почти сорок лет назад начинал с роли Мельника свою карьеру. Кажущийся беспредельным диапазон вокальных и актерских красок позволяет этому выдающемуся артисту свободно охватывать всю амплитуду видимых, подразумеваемых и в принципе возможных значений, которыми нагружает роль Мельника режиссер. Естественно переходя от отталкивающего аморализма сводника в первом акте к трагедийным высотам в третьем, в знаменитой сцене с Князем Майсте достигает поистине шляпкинских масштабов. У певшего во втором составе Леонида Савицкого голос сам по себе звучит громче и стабильнее, но при этом бедновато по части тембральных оттенков и исполнительских нюансов, рисунок роли упрощен, и сцена с Князем выходит скучной.

Мати Кыртс (Князь) отлично удаются как лирика, так и драматические моменты, он равно стабилен в исполнении соло, каденций и ансамблей, актерски подвижен, сохраняя неизменным ядро образа — его Князь безволен, внушаем, поддается всем воздействиям и в конце концов окончательно превращается в жертву.

А тем временем вокруг него сплетается очень непростая сеть смыслов, загадок, ассоциаций, отражений. Так, Наташа и Княгиня обмениваются костюмами, словно судьбами: Наташа-Русалка получает фантастическое свадебное платье Княгини, только не золотое, а серебряное, зато на покинутой Княгине в III действии (игра Рийны Айренне несет здесь на себе след типичной романтической сцены сумасшествия героини от несчастной любви) — белая рубашка, как на Наташе в начале оперы...

Если первое действие — пролог, то настоящий центр спектакля — второе действие (в этой постановке — вторая картина), фантасмагорическая свадьба. Вступлением к ней служит перенесенный сюда Цыганский танец, в этой трактовке звучащий лихорадочно, почти демонически, в исполнении подсвеченного красным светом оркестра. Здесь впервые являются великолепные, почти барочные костюмы, которые и Княгиню превращают в нереальный персонаж, будто пришедший из другого мира. Зловещий хохот гостей-марионеток, созданных Сватом, отблески красного цвета, метания Князя — все создает атмосферу ужаса, которую песня Наташи только усугубляет.

От княжеской свадьбы, предвещающей дальнейший ход событий, словно расходятся магические лучи. В следующей картине куклы Князя и Княгини в свадебных костюмах в руках Ольги невольно наводят на мысль о колдовстве. И в довершение всего второе действие, словно в воде Днепра, отражается в сцене гибели Князя.

По окончании спектакля хочется набросать для себя схему взаимоотношений персонажей, расшифровывать которую помогает символика цвета. Серый — цвет быта, белый — жертвы, некая сила, направляющая действие, — золото с красным. Их лунное отражение — серебро с синим, русалочий цвета.

Огромными полномочиями наделена пара, одетая в яркие красно-золотые костюмы — Сват (в шутовской шапке с бубенчиками) и Ольга. Судя по многим деталям, они направляют ход драмы — почти не уходят со сцены, стоят за спиной Князя и Княгини и организуют их зловещую свадьбу. «Русалка» поставлена Дмитрием Бертманом в разгар пушкинского марафона, между «Мазепой» и «Золотым петушком». И если в «Мазепе» у него обитали русалки, то в «Русалку» вмонтирован корсаковский прием — закрывая вместе с Ольгой по окончании занавес, Сват вдруг заставляет вспомнить об эпизоде Звездочета.

Бертман, по обыкновению, наполняет действие таким количеством смысловых пластов и ассоциаций, что сюжет складывается почти детективный. По ходу спектакля в голове рождаются самые невероятные версии происходящего, которые частично тут же и отменяются. Но, невзирая на избыточность и рассеянные повсюду загадки, действие сплетено туго. Сурово обойдясь с партитурой (выброшены не только львиная доля танцев и всяческого многословия, но и некоторые существенные моменты — две трети знаменитого наташиного эпизода с припоминанием и милый хор «Сватушка»), постановщики добились целостности, за отсутствие которой Даргомыжский получил от потомков столько упреков.