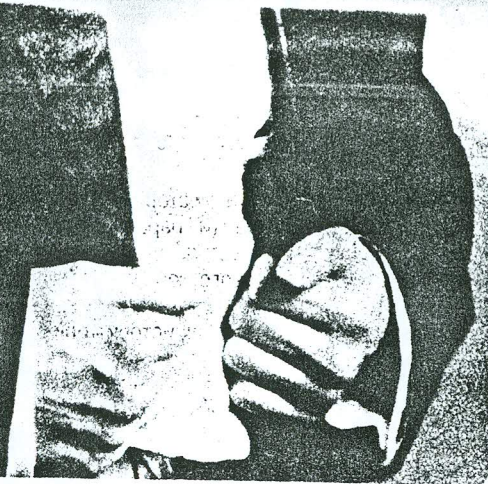


Татьяна Маневская
в спектакле "Антиной".
Фото Валерия Бареты.



проверяют ход спектакля. Как и в подопытном кролике. Я как раз и оказался таким кроликом.

И как раз тогда Мати вскользь упомянул о своей работе над "Мастером и Маргаритой", о том, как он ищет подход к фантазмагории Бала у Сатаны... Я вспомнил, что в книге Александра Эткинда, "Эрос невозможного" есть глава о том, что могло дать толчок булгаковской фантазии. Эта глава называется "Посол и сатана. Уильям К. Буллит в булгаковской Москве". Оказалось, Мати Унт не только слышал о книге Эткинда, но и читал ее.

...Наверно, он прочел ее еще

Сильная воля сдерживала триумф над мужчинами. Она могла быть очень страстной, но только на мгновение, и это была странно холодная страсть... Она могла разрушать жизни и семьи, но ее присутствие побуждало к жизни. В ней чувствовалась искра гения. В ее присутствии люди вырастали.

Пафос книги Эткинда - в формуле: **Культе власти. Служение смерти. Эрос невозможного.**

Мати Унт в течение всего-то одного месяца выпустил два спектакля об эросе невозможного. В Эстонском театре драмы - "М. Баттерфляй", знаменитую пье-

странной страсти французского дипломата Галлимара и солиста Пекинской оперы Сонг Лилина. Дипломат так и не узнал, что его возлюбленный/ая - мужчина. И не просто мужчина, а агент маоистской разведки. Служитель режима, возведшего власть в культ. При чем власть, основанную на насилии, т.е. на (страхе) смерти. **(Винтовка рождает власть,** говоривал председатель Мао.)

Боги рассекли людей надвое

Эти два спектакля объединены темой (сексуальной) самоидентификации человека. Темой андрогинности.

Премьеру "Русалки" Даргомыжского в театре "Эстония" ждали с понятным нетерпением: ведь это была первая премьера русской оперы в Эстонии за последние десять лет. Изменилась атмосфера в республике, изменилось слушательское восприятие. Поэтому приглашение режиссером такого ориентированного на Запад постановщика, как Дмитрий Бертман из московского экспериментального оперного театра "Геликон", вряд ли можно считать случайностью. Своей целью Бертман сделал "психоаналитическое расследование истории самоубийства молодого героя, рассказанное приемом фантастического реализма, когда трудно отделить реальность от вымысла". Естественно, для этого режиссер должен был кардинально переработать оперу Даргомыжского. Бертман трактует русалку не как сказочный, вполне реально существующий персонаж, но как "плод воображения здорового человека, мучающегося истязаниями совести". Какой-то материал для этого опера дает - Князь у Даргомыжского отнюдь не такой однозначный эгоист, как у Пушкина.

Возвращение русской

Марк РАЙС

Дальнейшее зависело от того, насколько убедительно сумеет раскрыть режиссер свою концепцию. На мой взгляд, Бертману это удалось. Основное изменение, которое режиссер сделал с оперой, - это некоторое сокращение музыки с целью приблизиться к сквозному развитию и избежать повторений содержания. Развитие становится более "логичным", как бы исходит из одного источника; косвенные характеристики тщательно избегаются и заменяются режиссерскими. Полнота образа большей частью не страдает, но приобретает несколько другое качество. С этим связано и введение множества символических фигур, чья функция иногда загадочна, как Свата в 1-м действии, а иногда сводится к зашувыванию фольклорности (Ольга во 2-м действии). Вообще Бертман всеми силами старается избежать "фольклорного шоу", и даже танцы в пер-

вом действии поставлены без момента стилизации.

Постановку оформляла также команда из Москвы (сценография Игоря Нежного, костюмы Татьяны Тулубевой, сценическое движение Александра Тагильцева), и оформление в высшей степени сочетается с психоаналитической трактовкой Бертмана. Как декорации, так и костюмы подчеркнута многомерны и полифункциональны, они могут и легко совершать превращения, и показывать действие в нескольких планах одновременно. На сцене господствуют условность и символика; как декорации, так и костюмы не столько передают внешний вид, сколько подчеркивают психологический характер. Этому же подчинено и сценическое движение (танцы русалок, теневая пантомима и т.д.), а также дополнения вокальной партии - всякого рода шипения, вскрики, хихиканья и речевые элементы, которые большей частью очень органично вписываются в музыкальный стиль. Исключением

может быть разве что партия Русалочки, которую режиссер заставил почему-то произносить все на одной высоте. Вероятно, он хотел добиться фантастического эффекта, а получился речитатив из итальянской оперы.

Большинство вокалистов было выше всяких похвал, особенно если учесть, что очень часто им приходилось петь в позах, менее всего удобных для пения. С особой силой здесь раскрылся талант Нади Курем. У меня было впечатление, что певица просто наконец-то попала в свою образную стихию, и поэтому трактовка ею образа Наташи была исключительно органичной. Трансформация героини из реальной девушки первого акта в фантастическое существо последнего, которое у многих певиц не удается на полной музыке, у Курем прошла великолепно на сокращенном варианте, несмотря на то, что у Бертмана очень многие аспекты роли (например, в финале) строились исключительно на актерской игре. Вообще

"чувство партнера" было у Курем очень высоким и в пении, и сценически - как в ансамблях 1-го действия, так и в "русалочьих" сценах, а накал страстей постоянно держал зрителя в напряжении.

Роль Мельника - Тео Майсте была одним из тех эффектов, в расчете на которые создавался этот спектакль. Эта роль была для Майсте первой, с нее в 1960 году певец начал свою карьеру. Майсте во многом создает ее средствами реалистического русского театра, в частности, очень заметно влияние Шаляпина как во внешнем рисунке роли, так и в обращении с голосом; певец подчеркивает "густоту" басового тембра, а в драматических кульминациях пользуется речевыми интонациями. Впрочем, образная система Шаляпина абсолютно не находится в противоречии с психоаналитическими установками Бертмана (он даже преподает ее в Бернской оперной студии); а в частности в "Русалке", благодаря сцене сумасшествия, даже до не-

степени близости гомосексуальности и лесбиянки - вот вам и шесть полов.

Но это - философия. А театр - это конфликты, страсти, игра...

"М.Баттерфляй" - пьеса не только знаменитая, но и скандально известная. Когда-то ее поставил Роман Виктюк. Роль Сонг Лилинг исполнял обладатель уникального высокого голоса контратенор Эрик Курманглиев. Как всегда у Виктюка, спектакль был эффектен, завораживающе красив и... пустоват. Однако он стал манифестом громко заявившей о себе российской голубой культуры.

линии. Голубой - покорная жертва, Сонг Лилинг - дьявольский обольститель.

В одной беспомощной, но претенциозной рецензии, автор которой, пытаясь, очевидно, убедить читателя в масштабности своей мысли (узкой и пошлой на самом деле), проводились параллели между "Сибирским цирюльником" и "М.Баттерфляй". На том основании, будто и тут, и там встречаются Запад и Восток. Разумеется, цитировалась знаменитая баллада Киплинга. Ровно в том объеме, в каком она цитировалась в программке к спектаклю Эстонского театра драмы.

властными мужиком, посядателем. Таави Ээльмаа играет Сонг Лилинг поразительно. Он играет не столько восточную женщину и даже не столько женщину, сколько миф о том, какой восточная женщина видится белому мужчине. Но дело-то в том, что психика у героя/ини Ээльмаа актерская. Расшатанная, подвижная - и играя роль, Сонг Лилинг в каждое мгновение абсолютно верит в то, кем она прикидывается. Когда Сонг Лилинг произносит свой монолог о том, как хотелось бы ей/ему сидеть в кафе, среди мужчин в смокингах, слушать джаз (что в коммунистическом Китае невозможно), роль

что для того, чтобы понять и принять спектакль, нужна не эрудиция (которая часто остается просто мертвым грузом), а нечто иное. Способность думать и чувствовать.

Спектакль идет в Каминном зале Городского театра. История жизни Михаила Кузмина (и параллельная ей, развернувшаяся в иной эпохе, история прекрасного юноши Антиноя, фаворита римского императора Адриана) прочитана как история одиночества.

В черной визитке и парике, Маневская кажется изысканным существом неопределенного пола. Точнее, бесполом. Некой сверх-

души, о которой пожалеют и которую поймут только после ее ухода.

Дрова в камине отгорят. И, вороша пепел, мы будем вновь возвращаться к загадке этого образа...

Жизнь Кузмина была трагична. В чем-то скандальна.

"Антиной" (как и "М.Баттерфляй") вовсе не скандален. Он чист и изыщен.

Для искусства нет запретных тем. Говорить можно обо всем. Дальнейшее зависит от того, насколько чиста душа художника.

Души всех тех, кто участвовал в создании этих двух спектаклей, чисты. □

оперы

которой степени переносит - при удачном исполнении - акценты на внутренний мир человека. Мельник Тео Майсте был безусловной удачей; артист и теперь создал яркий и запоминающийся образ.

Образ Князя (Мати Кыртс) во многом переосмыслен Бертманом по сравнению с Даргомыжским. Именно у Бертмана он оказывается центральным персонажем, и сущность его сильно смягчена, обогащена многими лирическими чертами. Он - существо мечущееся, с богатым внутренним миром; Бертман подчеркнул, в частности, его религиозность. Мати Кыртс сыграл Князя так, что мы можем понять все эти черты его персонажа. Вместе с тем глубина образа оставляет много простора для совершенствования, и я не сомневаюсь, что со временем Кыртс больше проникнет в его психологию. С чисто вокальной точки зрения у Кыртса было все в порядке, он был хорош и в знаменитой каватине, и в ансамблях.

Очень своеобразно была решена роль Княгини. Как и у Даргомыжского,

она здесь представлена антиподом Наташе, но антиподом не социальным, а скорее психологическим. Безусловно, что-то при этом в роли Княгини утерялось, и что-то весьма важное для русской культуры, а именно противопоставление двух типов женской любви, начинающееся еще с пушкинского "Онегина". Зато Бертман и привнес много нового, и, безусловно, только такой выдающейся артистке, как Рийна Айренне, было под силу сыграть эту роль со всеми тончайшими психологическими нюансами и внезапными переменами. Психологическая шкала Айренне была очень широкой; в ней есть и сословная гордость, и драматизм, и страхи, граничащие с паникой. И вокально, и с точки зрения актерской игры эта небольшая роль представляется одной из самых отделанных.

Хороши были и исполнители второстепенных ролей - Рауно Элп (Сват), Валентина Талума (Ольга), Виллу Валдмаа (Ловчий), Ксения Беспалова (Русалочка). Первые две фигуры, как я уже упоминал, превращены до некоторой степени режиссером в образы символические. Все они, однако, органично сыграны и спеты, и даже маленькая актриса, игравшая Русалочку, была на сцене естественной, вопреки установкам постановщика. У всех артистов была со-

вершенно великолепная русская дикция.

Хор у Бертмана всегда активен, всегда втянут в драматическое действие, реальное или символическое. "Просто обряда", даже в сцене свадьбы, у него нет. Можно сказать даже, что до некоторой степени для режиссера

важней, как хор играет, чем как поет. Не скажу, чтобы пел он плохо - чего нет, того нет, - но даже драматические финалы первого и четвертого действий получают свой драматизм не столько из-за усиления хором музыкальной партии, сколько чисто

сценически. Для меня лично этого мало.

Оркестр во главе с Паулем Мяги играл хорошо, но в данной постановке, тоже из-за усиления драматического элемента, он оказывался явно на втором плане. Отдельные попытки вывести его на первый план, вроде проигрыша на материале хоров между 1-м и 2-м действиями, были настолько не в стиле, что я даже удивляюсь, как такой чуткий музыкант, как Мяги, этого не замечает.

Сцены из спектакля.
Фото Харри Ропсу.

