

НА КРЕМЛЕВСКОЙ СЦЕНЕ ВЕРНОСТЬ ТЕМЕ

ТЕАТР «Ванемуйне» называют «синтетическим». То ли потому, что так разнолика его афиша (от Шекспира до оперетты), то ли потому, что актеры находят себя здесь в разных жанрах? А может, потому, что Каарел Ирд, идеолог и главный режиссер этого непохожего ни на какой другой театра, отчаянный выдумщик и искатель, любит сочинять спектакли-гибриды, такие, как «Портной Ыхк» или «Мужские песни». Он не может не сочинять, не придумывать, такой он, этот Ирд. Но что бы он ни ставил, что бы ни «изобретал», все его спектакли на одну тему. Он и сам живет этой темой, темой верности человека себе. И еще одна особенность его творчества. Придумывая новые жанры, он не разрушает сложившиеся. Он не ставит оперу как драму, а драму как оперу. Он не навязывает себя драматургу или композитору, он хочет понять автора. Вот почему его «Катерина Измайлова» — при том, что театр располагает меньшими возможностями, чем любой другой оперный, — спектакль значительный. Для Ирда опера Шостаковича прежде всего трагедия века. А бедная, запутавшаяся, сбивая с пути Катерина — совсем не Леди Макбет, а жертва «страшных лет России». Так прочитал повесть Лескова Шостакович, так поняла она ванемуйповцами. Тьма сгустилась над Катериной. Сквозь толщу угрюмых злоб спектакля не пробьется на сцену жипой лучик. Могильно темно в сцене свадьбы. Тяжелый, неподвижный дом-амбар Измайловых злобеще мрачен и тогда, когда в окошке Катерины вспыхнет огонек свечи. Это замесел, это образ спектакля — тьма, тупая, ноющая, сковающая душу. Казалось бы, все predetermined художником. Лийной Пихлак: концепция, более того, тенденция спектакля. Но есть ведь еще актеры-певцы, есть оркестр, есть режиссер, наконец. Подгонка под тезис «социальные уродства», внешняя иллюстративность, социологические формулы вместо людей и объяснения их характеров — не этим путем идет спектакль, утверждая социальную значимость оперы Шостаковича. В спектакле преобладает крупный план, быт в нем обобщен, не дробится на мелочи. Оперная условность, да, именно так, не рутинна, не штампы, а условность, predetermined самой специфической жанра, позволяет режиссеру точно фиксировать мизансцены, но при этом так же точно вывирать их психологически. Ирд отказывается от «показа» музыки на сцене, прямой, послушной ее транспонировки на язык сценического действия. Даже там, где сам Шостакович как бы «режиссирует» в своей партитуре. Бродит ночью под окнами Кате-

Л. ЖУКОВА

рины старый «домовой» Борне Тимофеевич (Хенн Пай), бродит, воспалает свое нечистое воображение. Моторная, ритмически острая танцевальность музыки так и тянет здесь на подтанцовку, вот-вот ринется старый греховодник в пляс. Хорошая перебивка ритма спектакля, не правда ли? Но режиссер ищет здесь другое, большее — подтекст музыки, ее философский смысл, ему не до украшательства. И в знаменитых «антрактах» «Катерины Измайловой», и чуть ли не в каждом оркестровом голосе, действующем наравне с героями оперы, нащупывают режиссер и дирижер Эрих Кылар этот потаенный «второй план», эту скрытую пружину композиторской мысли. Так преодолеваются «соблазны» сцены в полицейском участке. Насмешка Шостаковича над тупостью и службистским азартом полицейских вылилась в опере в виртуозную пародию на сентиментальный вальс, шедевр озорной, гротескной музыки. И здесь режиссер не сдается и не расцветивает сцену, не ищет в ней зрелищную броскость. Автоматизм полицейской машины, этого злого, неповоротливого, грубого агрегата власти, угадываешь в манере подачи вокальных реплик талантливым Эппари Коппелем — хамских окриков озверевшего исправника, почуявшего наживу... И во всей мизансцене есть этот механический, глупый и злой административный восторг «оплота трона». Кажется, что посаженные в ряд городовые растрепарены, такие это одинаково тупые физиономии...

Музыка ведет за собой режиссера и в главном, в постижении характера Катерины (Лехте Марк). В первом ариозо она каменно неподвижна. Полная отрешенность, полная изолированность от текущей рядом жизни. Хочется сказать, что ее одиночество трагически молчаливо в этой мизансцене. Это при том, что актриса поет... Она «не играет» и дальше, не подмалевывает рисунок роли, не размещается на бытовые детали. Слово оцепенев, непроницаемая, недоступная жалости, стоит она перед умирающим спекром... Она будет казаться моментами злой, ожесточенной, а в переbranке с Борисом Тимофеевичем и с мужем даже влюбленной. Но не жалкой, не забитой, не пришибленной. В спектакле живет личность, несчастливый человек, испытывающий на себе давление времени и сам вобравший в себя это время. И не важно, что Катеринин драматический «Сареженька» (Эндель Ани) в ирдовском спектакле не похож на испытанного покорителя сердец, что такой, каким его представляют режиссер и артист, он, уже сейчас наглый, самодовольный, упитанный

хозяйский приказчик, похож на купчика. Не далеко ушла бы с ним Катерина, случись все иначе, все так же цепко держал бы он ее в замкнутом, глухом, тюремном одиночестве...

Человек, его правда, его место на планете, в обществе — об этом и второй оперный спектакль, показанный тартуским театром москвичам. Маленькая опера — новелла «Лебединый полет» несприлична по форме, неожиданна по характеру. В ней поют всего три человека, на сцену не выходит хор, оркестр не разворачивает мощные кульминации и финалы. Да и арии, и речитативы поющих звучат, как голоса оркестра, и не похожи на привычно оперные. Сюжет? И его нет в общепринятом смысле в произведении Вельо Тормиса, хоть и писалось оно по известной повести Освальда Топпинга. Вот она, одна из «выдумок» Ирда. Перед нами интереснейший опыт создания оперы интимно-психологической и философской. Все, что происходит на сцене, — сегодняшняя жизнь и одновременно ее символы, быт и условность, будни и поэзия. Музыка оперы и проста, и сложна, мелодика то скупографична, то пренеполняемая глубочайшего, нежнейшего лиризма. Этот лирический голос отдал маленькой Вирпе (Айда Труу), девушке, живущей на природе вместе со своим отцом-лесником. И вот что произойдет здесь. Из города придет художник (Тэо Майсте), они с Вирпе полюбят друг друга, но ничего из этой любви не выйдет, ибо на настоящее чувство художник не способен. Эгоцентризм, духовная изоптенность, неумение видеть и слышать прекрасное, стремление жить поверху — да, обо всем этом идет речь в опере, да, могилы ее не новы, а может быть, в чем-то и близальны. И все же от этого прозвездения всег удивительной свежестью, поэзия поднимает его над схемой, одушевляет символы, укрупняет конфликт: Ирд ставит эту оперу в манере величавой созерцательности, он словно демонстративно статичен в мизансценах, он приглашает нас слушать и думать. И когда старый лесничий (Эндель Ани) рассказывает Вирпе о гордых птицах, умирающих, как умирали Ромео и Джульетта, его длинную, ничем не перебиваемую арию слушаешь с напряженным волнением. И когда в этот «лебединый» мир придет художник, выпотрошенный, изменяющий своей природе, попирающий гармонические ее законы, он будет несомненно с ним. Эгоцентризм не может стать творцом искусства, подлинная жизнь чужда ему. Есть в спектакле очаровательный, полный лукавого омысла эпизод. Художник пишет картину, плохую, фальшивую картину. Он пытается изобразить на

ней большую стройку, кипучую действительность, а на полотно все мертво. И вот объяснение. В студию влетает некая модерновая девица (Мильви Коппель), исчезает за перегородкой и через минуту появляется в кирзовых сапогах, рабочей робе, с лопатой в руках. Вот его «натура», вот с кого он пишет портрет работницы! В этом мимолетном эпизоде сказано очень много и о «связях» художника с жизнью, и о неминуемой расплате за творческую слепоту, приспособленчество, фальсификацию, сказано о художественной правде и ремесле...

Исполнители спектакля отлично справляются с особенностями вокального языка оперы.

Чисто звучит оркестр, явно лидирующий в этом новаторском опыте театра (дирижер Эрих Кылар).

Итак, две оперы в цикле музыкальных спектаклей «Ванемуйне», показанных в Москве. Ну а «Портной Ыхк и его счастливый жребий» — по какому жанровому ведомству числить этот спектакль, а «Мужские песни»? Это тоже музыкальные спектакли, но «особого типа», ирдовские «гибриды». «Портной Ыхк» — пьеса классика эстонской литературы Аугуста Китеберга шла некогда без музыки. На сцене «Ванемуйне» родился ее музыкальный вариант (музыка Эдуарда Оя). И при том, что трудно говорить о самостоятельной художественной значимости этой музыки, именно она центрирует здесь традицию народного спектакля с современными формами чуть пародированного, гротескного зрелища. Навиная простота образа самого портного Ыхка, бытовые фигуры великолепно уживаются в спектакле с комментаторами действия, болезничками за судьбу своего сотоварища — смешными, веселыми портными, похожими на персонажей Бюштрона. Оказывается, и в этой народно-бытовой комедии с танцами и песнями театр высказывает все на ту же «свою» тему. Случайный выигрыш, неожиданно оваллившееся богатство несомненно с душевной чистотой бедняка Ыхка (Хеленд Пээл), оно ему, по существу, не нужно. Он умеет быть счастливым другим, этот рыбак и поэт иголки и утюга. И в этом его счастливый жребий. Ну а в «Мужских песнях» Вельо Тормиса — в ирдовском шедвре, продемонстрировавшем новую и неожиданную грань талантливости актеров «Ванемуйне», правдоподобная проблематика решается коллективным образом «парней из нашего села», с их буквально физически ощутимым душевным здоровьем. Об этом спектакле трудно писать, в нем ничего не происходит, кроме того, что собралось на завалинке мужики и веселятся, проют, пляшут. А за всем этим — все краски жизни, мудрость и заивность, чистота и хитроватый здравый смысл, застенчивый лиризм и крупная соль мужского юмора. И сделано это все блестяще и режиссерски, и хормейстерски, и актерски...

Во всем Каарел Ирд — жесткий и неуступчивый в том, в чем он убежден, смешливый и задиристый, как мальчишка, этот веселый и раздумчивый сказочник из Тарту.

Сов. Кульмун, Москва, 1987, 18 айс