

фигуру... Его манера держать себя несколько рассеянная, небрежная, скептическая, насмешливая. Хорошее и дурное он говорит обычно с видом человека, думающего совершенно о другом».

Внешний рисунок роли как будто у обоих артистов общий, оба пользуются нежнейшими оттенками своих голосов в тех местах, где Яго совершает наиболее подлые дела. Упилая ядом своего сладкого напештывания, Яго как бы лобуется тонко сплетенными нитями интриги, и чем полнее его наветы, тем более нежным пиано выливается фраза. И все-таки есть различия в понимании характера Яго. Тийт Куузик подчеркивает грубость этого мстительного солдата и с откровенной лихостью исполняет застольную песню в первом действии. Георг Отс заостряет внимание зрителей на арии-монологе Яго из второго действия, в котором Яго излагает свое кредо. Чуть заметное изменение тона, как бы вызванное раздумьем о брошенности человеческого устремлений, делает этот монолог очень значительным и, так как исполняя его в Москве, Георг Отс переходил на русский язык, зал замирал, глубоко задумавшись над этой философией зла.

Оба артиста великодушны в партии Рене («Бал-маскарад»). Пожалуй, Тийт Куузик импозантнее в роли премьер-министра. Гордая осанка сразу выделяет из толпы этого величественного парадворца. В дальнейшем он более бурно, чем Отс, более темпераментно выражает свои чувства оскорбленного друга и обманутого мужа. Голос Куузика, более низкий и драматичный, дает ему такую возможность. Заставляя Амелию вытнуть жребий с именем того, кто должен лишиться жизни короля на балу, Рене — Куузик движется к ней с чашей в руках, неостерегаемый и жуткий как сама судьба. Тийт

Куузик живет на сцене. Он все время в действии, играет не только каждой нотой своего богатого голоса, но каждым жестом, каждым мускулом лица.

О новой опере Э. Тамберга «Железный дом» уже написано несколько статей. Читатели «Советской Эстонии» знают мнение композитора М. Коваля. В «Советской культуре» опубликована рецензия Н. Шумской. Статья эта названа «О путях, которые мы избираем». Сажим названном критик раскрывает тему и содержание произведения. Но хотелось бы несколько расширить значение такого заголовка. Оперное искусство Тамберга на первый взгляд кажется генетически связанным, главным образом, с британскими принципами и приемами вокальной и оркестровой выразительности, но истоки его гораздо глубже. Они нисходят к тем традициям русской оперной культуры, которые утверждал еще Даргомыжский в своем стремлении к правде в звуках. От Даргомыжского к Тамбергу дорожка идет не очень прямая, через Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича, Бриттена. Тем не менее «Железный дом» — это кусок жизни, перенесенный на сцену, это «правда в звуках», это омузыкализованная человеческая речь с хорошо прочувствованным психологическим характером интонаций. Думается, путь, избранный композитором, правильный не только для воплощения именно данного содержания, но и вообще, принципиально, как путь современной советской оперы.

«Железный дом» очень цельный спектакль. Артисты, толпе почувствовав его новизну, не принавели в него ни одного штриха из традиционных оперных приемов исполнения. Естественно является вокальная линия разговоров в монолог (названия дуэт, ария тут были бы не очень точны), артисты легко переходят от пения к речи

и от речи к пению, как того требуют партитура. Поведение их просто, несколько не аффектировано даже в самых патетических местах.

Говоря об этом спектакле, нельзя не вспомнить работу художника Л. Рооза, создавшего оформление, удивительно точно совпадающее по стилистическим чертам с музыкой спектакля. Лакоניותю, простотой, четкостью линий, резкое сопоставление планов, игра света, а не цвета — все это подчеркивает настроение каждой картины.

Художники «Эстонии» вообще проявили большую изобретательность и чувство стиля каждого произведения. Оформление спектакля лаконично, рационально и подлинно театрально, то есть обладает хорошей мерой условности. Э. Рентер («Отелло», «Бал-маскарад», «Балет-симфония») — интеллигентный художник. Он мастерски использует цвет, как средство эмоционального воздействия на зрителя. Достаточно вспомнить, как в сыстай мир Дездемоны и Отелло (начало второго акта, где тепло воздуха и света) вторгается красный цвет — сначала постепенно, затем все интенсивнее, пока не заволакует собой всю сцену в конце третьего действия. В четвертом акте белое остается лишь небольшими пятнами на фоне сплошной черноты. Широко используются локальные подсветки.

С. У. Кярвисом, оформившим оперу «Демон», хочется поспорить и вообще сказать несколько слов об этой постановке, которая меньше всего удовлетворила слушателей, несмотря на то, что опера исполнялась на русском языке с Георгом Отсом в заглавной роли. Музыкальная сторона исполнения мне возразили. Режиссеры же А. Вилер и У. Вальяоте, по-видимому, намеревались не нарушать традиций, сложившихся в XIX веке, что более всего отрицалось на трактовке образа Демона.

Георг Отс в вокальном отношении безупречен. Бархатный голос отлично звучит в красивых ариях Демона. Беспродельное дыхание продемонстрировал певец в такой арии, как «На воздушном океане». Мастерски распределены вокальные краски. От драматического звучания монолога «Проклятый мир» переход к лирическим интонациям сделан не резко. Все обращенное к Тамаре сначала звучит мягко, нежно, но по ту сторону, постепенно насыщаясь живым человеческим чувством, страстью и, наконец, снова одерживает верх драматизм — злоба и отрицание. Но внешний абрис роли слишком статичен, традиционен. В него не внесено нечто новое по сравнению с Демоном Тартакова или Бакланова.

Конечно, вполне правомерно избрать ключом к раскрытию образа дерионтовские строки «Печальный Демон, дух изгнания». Но только ли это исчерпывает все грани этого символа зла, царя познания и свободы, жаждущего борьбы? Рубинштейновский Демон лишен философского значения, многое надо привести в виде. Взять что-то от палладинских Мефистофелей и во всяком случае, ближе к Врубелю, чем к Зичи.

В связи с этим нельзя не предвидеть некоторых претензий художникам. У. Кярвис создал слишком условные горы и декорации к опере, в которой должна непременно присутствовать тема Кавказа, не только в бытовых, этнографических деталях, в танцах. Именно художник должен был передать красоту горной страны, в которой выросла такая прекрасная девушка, как Тамара. (Г. Кулькила мягко сыграла эту роль) и фантастические нагромождения скал, снега и облаков, среди которых мог обитать отверженный дух.

Здесь же, на фоне условных симметричных вершин, мелкотельно передвигается Демон, одетый в

костюм, скрывающий его движения. За спиной у Отса не крылья, а бесформенные горбы. Стройная фигура артиста скрыта под прозрачными тканями, которые делают его приземистым, коренастым, приземленным, а не легким, готовым для полета. И это тем более досадно, что остальные костюмы в опере вполне удалась (художник Н. Мей).

Отметим, кстати, что в других постановках театра костюмы обращают на себя внимание как точно найденные не только с точки зрения истории, географии и этнографии, но и «партитуры цвета». Л. Клаус, по-видимому, отличный знаток в этой области.

Мне осталось сказать лишь не сколько слов о балете театра «Эстония». Прежде всего следует отметить ту тактичность, с которой введены танцы в оперные постановки, нигде не загрозив собой сценическую площадку, нигде не заслонив действие и не превратившись в самоудающийся divertissement.

К сожалению, театр не привез в Москву ни одного большого балетного спектакля, а ограничился показом лишь хореографических миниатюр, по которым нельзя судить о всех возможностях балетного коллектива. С большим настроением и тонким артистизмом были исполнены Вальс и Этюд Шопена (постановка В. Вурмейстера) поэтичной балериной Хельми Пуур и ее партнером Э. Керге. Этот талантливый танор вместе с Ю. Улла, Ю. Лехисте, Ю. Жигурсом участвовал также в балете М. де Фальса «Любовь-волшебница». Зажигательно, с подлинно испанским темпераментом было исполнено это поистине волшебное по сверхканю музыкальных красок произведение (балетмейстер М. Мурдмаа).

Третья соната Прокофьева и «Балет-симфония» Тамберга (хореография М. Мурдмаа) относятся к то-

му типу балетных постановок, распротранившихся в последнее время, в которых несколько отвлеченная обобщенность образов требует совершенно новых приемов выражения, новой хореографической лексики. Пока что язык таких балетов располагает ограниченными ресурсами и порой оставляет впечатление некоторого однообразия и недостаточной эмоциональной насыщенности.

Музыка, лежащая в основе танца, вовсе не умозрительна, но тащепать побочную партию соплатного аллегро, как таковую, — очень отвлеченная задача. В свое время Чурилов гениально «рисовал» музыкальную форму, но, думается, для того, чтобы «танцевать» музыкальную форму, надо сначала перевести на язык хореографии эмпириально-образное содержание музыкального произведения. «Балет-симфония» Тамберга по музыке интересен, но для сценического воплощения в нем мало действия, напряжения, сюжетного развития. В танце получалась не концентрация, а разряжение содержания, восполняемое повторами движений, уходами, выходами. От этого особенно страдала средняя часть — скорее оставляющая впечатление затянутой. Тем не менее С. Балоти пластично, с большой искренностью исполнила партию Девушки, хотя ее партнер Юопи (В. Арей) был несколько холодноват.

В творческой работе не бывает без ошибок и неудач. Вечные поиски, вечное стремление к совершенству — удач художников, а коллектив театра «Эстония» состоит из подлинных художников. И, сказав им спасибо за достигленное удовольствие, москвичи желают им дальнейших успехов и счастливого плавания на волнах искусства.

Т. КАРЬШЕВА,
Музыковед.

г. Москва.