



Зрелость замысла

Одно из непреходящих свойств настоящего режиссера — умение по-своему прочесть произведение драматурга, по-своему выразить его духовную сущность. Особенно важны эти не столь часто встречающиеся качества режиссера, когда ему предстоит воплотить на сцене шедевры мировой драматургии, пьесы, овеянные множеством театральных легенд и штампов, привнесенных решений и устойчивых традиций.

Режиссер Ильмар Таммур, возглавляющий Таллинский драматический театр имени В. Клингсеппа, в полной мере обладает этим счастливым свойством художника. Его работа над лермонтовским «Маскарадом» и «Антонием и Клеопатрой» Шекспира — безусловное тому доказательство. Он увидел эти мотушие пьесы свежими и нынешними глазами, прочитал в них то, что живет и волнует сегодня, нашел образную, поэтическую, свежую форму для воплощения своих режиссерских идей. И пусть победа не всегда и не во всем одержана им полностью, все же работа его весьма знаменательна и радостна: это победа активной творческой ре-

монтова. Художник спектакля Мариллий Кюла в ряде картин (игорный дом, бал, траурный зал) оказалась верным союзником режиссера, ищущего лаконичных и обобщенных решений. Тем обидней, что в сценах у баронессы Штраль и у князя Звездича ей так разительно изменился вкус. Аляповатое иллюстрирование этих интерьеров, с бутафорским Исаакием за окнами и прочими непринципиальными признаками императорского Петербурга, привело к тому, что, помимо нарушения стилистического единства, эти картины оказались и наименее «петербургскими».

Нужно сказать, что и Таммур (за исключением финального поединка Арбенина с князем за игорным столом) выступил из своих режиссерских рук почти весь второй акт, потеряв в нем ощущение нарастающего ритма трагедии, ее борьбы, ее образности.

Мне представляется важным сказать и о том, что в целом интересно построил концепцию спектакля, «по-лермонтовски» увидев его образ, Таммур, видимо, сосредоточил свое внимание главным образом на теме Арбенина и поэтому не сумел до конца вскрыть темпераментную борьбу и правду характеров целого ряда важнейших персонажей трагедии. «Маскарад» не может быть по-настоящему сыгран без страсти. В героях Лермонтова «холод тайный» в душе и «огонь в крови», «лед и пламень» здесь важны в одинаковой мере.

В спектакле Таммура «лед» сдержанности нередко заслоняет собой «пламень» страстей. Прекрасный актер — Альфред Ребане, но разве в его Казарине живет бешеная страсть игрока и шулера, рассматривающего самую жизнь как «колоду карт»? Нет, его Казарин — бытовая, а не трагическая фигура. Страсть к дьявольским плутням есть как будто у Шприха в исполнении Руута Тармо. Но, к сожалению, она ненатуральна. Актер слишком «играет», слишком подчеркивает «бесовский» пыл своего «героя». У Руута Тармо есть все для того, чтобы очень хорошо ипрать Шприха; ему нужно только вспомнить совет Гамлета актерам и не стараться «перепрожить Ирода».

Перейдя к «Антонию и Клеопатре», мы будем говорить о выдающемся мастерстве Айно Тальви и Антса Эскола, но в «Маскараде» в ролях баронессы Штраль и Неизвестного их сдержанность при всей своей филигранности все же не может не встретить возражений. Разумеется, Неизвестный в маске — это не воплощение мистического рока, а живой, реальный человек. Но разве в финальной сцене трагедии мы увидели этого живого, раздавленного Арбениным человека, бледного от волнения, задыхающегося от предвкушения расплаты, о которой он мечтал ночами в течение десятилетий? Нет, истинный трагический масштаб этой сцены не был вскрыт ни актером, ни режиссером.

У Эллиен Лийгер чудесное комедийное дарование, которое сразу же покорило меня, когда я увидел ее удивительное исполнение иронической сказки Тамсааре «Короллю холодно». Но Нина в «Маскараде» — это, вероятно, все-таки не ее роль. Здесь мало быть очаровательной, целомудренной и бездумной хохотушкой, какой ее изображает Лийгер. Здесь нужна такая сила нравственной чистоты и веры, которая решительно зачеркивала бы в спектакле мрачное неверие Арбенина в человека. Если бы эта важнейшая тема торжества человечности была «во весь голос» раскрыта в спектакле, «Маскарад» в Театре им. В. Клингсеппа приобрел бы то оптимистическое звучание, которое заложено в трагедии Лермонтова, это придало бы талантливой работе Ильмара Таммура и его актеров еще более современный смысл и значение.

II
«Антоний и Клеопатра», как ни странно, довольно редко ставилась на нашей сцене, хотя принадлежит к лучшим образцам трагической поэзии Шекспира.

То ли печальная история любви римского полководца к египетской царице, заплатившей смертью за свое недолгое счастье, казалась нашим театрам слишком уж далекой и пессимистичной, то ли режиссеры просто не могли подобрать верного ключа к решению этой действительно сложной и, на первый взгляд, противоречивой пьесы. В самом деле, кто такой Антоний: легкомысленный полководец, забывший в объятиях Клеопатры свой воинский долг и былую славу? И кто такая сама Клеопатра — легендарная женщина, имя которой стало символом опасной и изменчивой власти женщины над мужским сердцем?

Многие режиссеры и шекспироведы, работавшие над объяснением этой трагедии, безоговорочно осуждали Антония, ставя его в один ряд с такими преступными честолюбцами шекспировского театра, как Макбет, Ричард III или Кориолан. В этом случае все было как будто бы ясно: перед нами трагедия необузданного в своих страстях человека, забывшего голос разума и долга.

Может быть, и возможно такое решение, но Ильмар Таммур, не удовлетворившись им, шел к своему собственному пониманию пьесы. Он вчитывался в трагедию и видел Антония, охваченного огром-

ной, всепоглощающей любовью. Он следил за Клеопатрой и отчетливо понимал, что для нее Антоний — отнюдь не «очередная жертва», а смысл всей ее жизни. Гибнет Антоний, и она, не задумываясь, следует за ним. «Забавы не влекли его на дно», — говорит умиравшая Клеопатра, словно спеша оправдать своего возлюбленного перед лицом будущих читателей, критиков и режиссеров. Прежде чем поверить на слово египетской царице, Таммур обратился к сложному анализу трагедии, — перед ним встала картина политической жизни Рима, воссозданная Шекспиром в полном соответствии с реальной правдой истории. Антоний поставил свою любовь выше законов холодного, бесчеловечного Рима Цезаря, и именно в борьбе за свою любовь, преодолевая в самом себе «родимые пятна» римской патрицианской элиты и властолюбия, обрел он, подобно Клеопатре, подлинное человеческое величие и узнал истинную «жизни высоту». Не нравственное падение, а победный ход к высоте — таков путь Антония и Клеопатры в трагедии. Так прочитал ее Ильмар Таммур. Так правда истории определила собой поэзию режиссерского замысла.

Верных союзников для воплощения своей программы спектакля Таммур нашел в Каареле Карме — Антонии и Айно Тальви — Клеопатре. Антоний — Карм отнюдь не идеальный герой. Он в полной мере сын своего жестокого века. Как только он расстается с Клеопатрой, в любви к которой, как в пламени, сгорают худшие стороны его души, как только вступает он на римскую землю, так тотчас в нем оживает надменный триумфатор, ищущий дипломат, расчётливый политик, властолюбивый военачальник, побеждающий, подобно другим римским вождям, «руками близких больше, чем своими». Но вот «голос Египта» снова зовет его на Восток. Здесь в решающих испытаниях, выпавших на его долю, раскрывает Карм величие души своего героя. Окрыленным, ликующим возвращается Антоний — Карм после первого удачного боя с Цезарем. В этой битве он дрался не только за свою Клеопатру, но и за независимость народа Египта, первый раз в жизни сменив меч колонизатора на знамя защитника народной свободы. «Вам будут кровь смывать слезами счастья», — говорит Антоний, обращаясь к своим солдатам. Разве в ту пору, когда он покорял для Рима свободные парфянские племена, он мог сказать это своим воинам? Все выше и выше поднимается Антоний — Карм к «жизни высоте» и, наконец, в своей лучшей сцене с оруженосцем Эросом, как подлинный римлянин времен республики, наносит себе удар мечом, чтобы умереть с именем Клеопатры на устах, умереть, не покорясь продажному Риму. Можно представить себе шекспировского Антония более блестящей, неожиданной, бурной натурой, исполненной радостного упоения жизнью, сверкающего обаяния таланта, фантазии. Но и суровый рисунок роли Каарела Карма достаточно драматично и глубоко раскрывает нам то главное, что дорого в этом сложном образе.

Безусловное артистическое достижение спектакля — исполнение роли Клеопатры артисткой Айно Тальви. «Ее разнообразию нет конца», — говорит один из героев трагедии о египетской царице. С этим нельзя не согласиться, глядя на Айно Тальви. Ее Клеопатра по-шекспировски соединяет в себе нежность с грубостью, притворство с искренностью, жестокость с добротой, вероломство с прямотой, детскую непосредственность с хитроумным расчетом, обольстительную негу с простотой чувства, низменность побуждений с истинным человеческим величием. В своих превращениях она то царица, то базарная торговка. Но, прежде всего Клеопатра — Тальви — это женщина, охваченная великой любовью. Так же, как и у Антония — Карма, ее путь в пьесе — это путь к «высоте». Готовясь прижать к своей груди смертоносную «нильскую змейку», она впервые в жизни говорит о равенстве людей, о «вкусе соски, одинаково вскормившей царей и нищих». Впервые произносит она с затаенной нежностью слово родина, предпочитая умереть на своей земле, чем жить в рабстве. С гордо поднятой головой сидит на троне мертвая Клеопатра-победительница, у ее ног мечутся, как пугающие, одуряченные слуги «великого» Цезаря. Прекрасная, полная огромного образного смысла сцена. Хотелось бы только, чтобы в финальных сценах трагедии Айно Тальви, забыв о своем мастерстве, пробилась бы к самым сокровенным глубинам своей искренности, и мы увидели бы подлинное горе Клеопатры — «простое горе, как у тысяч женщин». Впрочем, это и было бы высшим мастерством трагической актрисы.

Помимо исполнителей центральных ролей, в спектакле есть целый ряд весьма примечательных актерских работ, свидетельствующих о зрелости и большой артистической культуре театра. Очень интересен артист Антс Эскола в роли Октавия Цезаря. Умный, лицемерный, спесивый «фюрер» древнего Рима, он все же весьма незначителен в своей «значительности». Мастерство актера и режиссера определило его исторический масштаб. Большое значение для всей политической концепции спектакля имеет образ мятежного полководца Секста Помпея — Таммура, пронизанный бодрой и наступательной энергией. В него верит народ, и это придает ему силы. Но он слишком простодушен, честен и доверчив. Его легко обмануть хитроумным римским триумфатором. Народный мятеж кончается мирной попойкой. Помпей «прохохотал свое счастье».

По-своему сложной фигурой в спектакле выглядит в мастерском исполнении артиста Олева Эскола боевой соратник Антония Ци-

ний, балагур и эпикурец Энobarб. У него тоже своя «жизни высота»: предав Антония, этот наемный солдат цезаристского Рима сам казнит себя за предательство, обретая в свои последние минуты высокое право называться человеком.

Тема верности по-своему раскрывается и в небольших ролях Хармианы (артистка Эллиен Лийгер) и Ирады (артистка Аста Лотте). Эти маленькие, гибкие, как «нильские змейки», прислужницы египетской царицы, как бы представляют собой часть души самой Клеопатры. На самом пороге смерти Хармиана — Лийгер еще пытается очаровать посланца Цезаря и в следующую же секунду падает сраженная ядом.

Нельзя не вспомнить, перечисляя достижения актеров в этом спектакле, превосходного мастера эстонской сцены Хуго Лаура в роли мудрого путника-крестьянина, приносящего Клеопатре змея; артиста Ратасеппа, воскресившего на сцене живой образ хитроумного сенатора Агриппы; артиста Руут Тармо в трагической роли отважного воина Скара; молодого Эрика Яансоо, взволновавшего зрительный зал искренней верностью своего оруженосца Эроса; забавного внука Мардиана, ярко сыгранного артистом Яанусом Оруласом. Все они каждый по-своему помогают постановщику раскрыть по-шекспировски большую мысль о человеке и мире, о человеке, торжествующем победой над жестоким миром лицемерия и рабства.

Мне кажется очень важным, что Таммур поставил этот спектакль, если можно так сказать, с большим доверием к Шекспиру. Его определяющая режиссерская тенденция заключена в благородной строгости и лаконизме, в отказе от всего лишнего, что мешало раскрыть на сцене богатство внутреннего мира человека. Правда, режиссер и художник спектакля Элдор Рентер в некоторых картинах и эпизодах отходят от этой тенденции, попадая на «территорию» несколько оперной красоты, но основное их направление заставляет простить эти отклонения.

Самые, казалось бы, сложные сцены битв и морских сражений показаны режиссером с покоряющей простотой: из темноты на пустой сцене, окутанной мраком, сходятся выхваченные по-рембрандтовски светом первые ряды войск, чтобы в следующую же минуту исчезнуть в темноте. Звучит выразительная напряженная музыка битвы (композитор Харри Ого), и на просцениуме на фоне алого или черного занавеса, возникающие одинокие фигуры воинов, подобно хору греческой трагедии комментирующие события.

Да, это Шекспир! Свежесть истолкования, поэзия режиссерского зидения, зрелость замысла неразрывны в этом спектакле с силой актера. И мы с полным основанием можем поздравить сегодня Театр имени Клингсеппа с тем, что он первым за последние годы дал новую и достойную жизнь одной из труднейших и блистательных шекспировских трагедий.

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ.



Сцена из спектакля «Антоний и Клеопатра». Антоний — Каарел Карм, Клеопатра — Айно Тальви. Фото И. ГАЛАНЮКА.

жиссуры, утверждающей свое собственное видение и понимание мира...

«Маскарад» Лермонтова! Эта тревожная, жестокая и умная пьеса не раз предстала перед нами в убранстве самых различных театральных «масок». Мы видели ее и в истрепанной, старомодной «маске» мелодрамы, и в злобещей «маске» мистической драмы рока в талантливом, но спорном спектакле Всеволода Мейерхольда. Мы заглядывали порой и в ее настоящее лицо: М. Юрьев и Н. Мордвинов помогли нам многое понять в сложной, исполненной яростной борьбы с самим собой душе сумрачного героя лермонтовской трагедии.

Ценность вклада режиссера Ильмара Таммура и актера Каарела Карма в сценическую историю «Маскарада» заключается, как мне кажется, в том, что они попытались по-новому взглянуть на так называемый «романтизм» и «демонизм» Арбенина, показать, что этот одинокий, ожесточившийся и мстительный человек не только находится в оппозиции к «пестрому сброду» бездумного светского маскарада, но и сам порожден им, сам вскормлен горькими плодами его безверия и цинизма. Арбенин, испытывавший в жизни «все сладости порока и злодейства», человек, полный адского презрения ко всему, хладнокровно смотривший, как на его глазах разбиваются сердца и гибнут надежды, жестокий игрок, видящий во всем лишь зло и шулерский обман, закономерно гибнет, пораженный своим же оружием. Крах бесплодной философии нигилизма — таково, в сущности, современное «зерно» «Маскарада».

Каарел Карм с жестоким мужеством раскрывает в своем Арбенине эту мрачную «проекцию» его прежней жизни. Сцена карточной дуэли с князем Звездичем (его отлично играет Олев Эскола), сцена, в которой Карм — Арбенин, виртуозно, как фокусник, жонглируя колодами карт, с ледяным спокойствием безжалостно растаптывает своего противника, дает нам возможность представить себе страшную и губительную силу арбенинского характера. Трагические «дуэты» с Ниной расширяют это представление, раскрывая перед нами ту мучительную, но неравную борьбу добра и зла, которая бушует в сердце Арбенина — Карма и с глубокой горечью и ожесточением воплощается на сцене актером с помощью постановщика. Ильмар Таммур хорошо чувствует тревожную поэзию «Маскарада».

...В зеленоватой полумгле одной из комнат игорного дома круг света от висящей лампы освещает красные колеты офицеров, окруживших плотным кольцом карточный стол. Дым трубок, мерцание свечей, блеск эполет и хрустальных бокалов, подброшенные в воздух карты, тревожная музыка... Горящие огни люстр, приглушенных темным тюлем, мгlistый сумрак больших и холодных комнат, мелькающие тени танцующих маскарадных масок, пышные и статичные мизансцены бала, безмолвный проход «воскового» старика-вельможи, «траурный», наводящий тоску зал близ домашней церкви, медленное шествие злобствующих и бездушных людей на похоронах Нины — все это верно угадано и близко трагедии Лер-



Сов. кинематограф. 22 XII 1956