

СНАЧАЛА была легенда. Она гласила: в небольшом литовском городе Паневежисе с первого дня Советской власти зародился драматический театр, организатором и руководителем которого стал Юозас Мильтинис. Там все живут артистично, творят на едином дыхании, необыкновенно увлечены своим руководством и беззаветно отдают таланты и время общему делу. Непросто, убеждали нас, небольшой город Паневежис стал повсеместно известен, туда едут любители театра, там устраивают конференции и симпозиумы...

И вот Паневежский театр в Москве. Мы увидели знакомые образы сибиряков из «Марии» А. Салынского, затем возрожденческую комедию «Вольпоне» Бен Джонсона с Ю. Мильтинисом в главной роли, «Карусель» — современную пьесу литовского драматурга В. Милонаса, «Пляску смерти» А. Стриндберга, «Среднюю женщину» известного литовского журналиста и писателя А. Лауринчюкаса, наконец, «Френка Ва Ф. Дюрренматта». И, просмотрев спектакли, многое приняли, с чем-то не соглашаясь — как в выборе гастрольного репертуара, так и в его трактовке, — мы могли почувствовать основательность легенды, а самое главное — живой, активно и интересно работающий коллектив.

Театр ищет героя. Он начал в 1941 году «Падью Серебряной» Николая Погодина, в которой зрители Литвы, только что влившиеся в СССР, могли увидеть героев Халхин-Гола, и «Вольпоне» — этот манифест анτισоветизмства, дерзкий, озорное разоблачение буржуазного лицемерия, мнимого пуританства, главного зла эксплуататорского общества — власти золота. Двадцать лет спустя он дал место на сцене героям шолоховской «Поднятой целины» и отверг притязания шекспировского Макбета на несправедливую, кровью обогатившую власть.

Если говорить о художественном принципе Паневежского театра, то это, как мне видится, — большое и малое. Этот принцип вовсе не продиктован размерами сцены (теперь у театра прекрасное здание), он привлекает мудрой экономией выразительных средств, способностью сказать коротко и много, сконцентрировать слово, жест, мизансцену в лазерный пучок обжигающей, но и целительной мысли.

Не скажу, что уже все акте-

ры театра способны реализовать этот принцип, — еще ощущается известный разрыв между ведущей группой артистов и другими исполнителями, особенно из молодежи. Это неравномерность в исполнении становится явно ощутимой, когда на сцену выходит, нет, помаленьку, врывается Д. Баннионис.

Как это ни парадоксально, но, скажем, в «Пляске смерти» именно Баннионис подчеркивает необязательность Стриндберга для нашей сцены. Способность

ские рамки образа. Реалистически изображен и Москва, но, увы, как бледно он выглядит у В. Бартусевичюса. И дело здесь не столько в интенсивности игры, сколько во внешнем и внутреннем построении образа.

Плутни Москвы ведут к «обесцениванию» золота, и в финале комедии он, презрительно относясь к наследству, обещает мгновенно его разбавить. Однако сам характер плутни требует полной демократиза-

ции бытия: в деле, в любви, в дружбе жизнь лишь круговорот, повторение того, что было.

Иногда же в пьесе и в спектакле акценты смещаются, и тогда получается, что вообще жизнь человеческая — сплошная карусель. Герой предан некогда свою возлюбленную ради успеха — жених его дочери поступил так же. Молодым предстоит пройти тот же путь и прийти, в сущности, к тому же, в чему пришли и стар-

шинных связей, семейного счастья, человеческой дружбы. Это напоминает Уолтеру Кажетса, что все продается, а несчастная Маргрет знает, что не все можно купить за деньги, и преступный Костас считает, что после смерти человек стоит, если переработать его прах, всего доллар и пять центов, а молодое поколение Уолтеров вопрошает, почему некоторым литовцам оказалась по пути с гитлеровцами.

Театр создал впечатляющий спектакль, но он стал бы ярче без «опечатаки». И если протянуть идейно-художественную нить к началу гастрольной, то можно увидеть, как жалкой доле средней американки противопоставлена счастливая судьба советской женщины Марии Одинцовой.

«Мария» А. Салынского театр поставил «камерно», иногда излишне приглушенно, но искусно обыгрывая сценическое пространство, остро мизансценически. В темпераментном диалоге-схватке Одинцовой с Добротным в его кабинете выявляются два сильных характера, два смелых человека, борющихся за общее дело, но ведущих его разными методами.

Интересно, что крупная фигура Добротина — Банниониса не заслоняет дружной фигуры Марии — Д. Видугирите. С помощью постановщиков Ю. Мильтиниса и В. Бледиса актриса создает характер женственный, но внутренне непоколебимый.

..Так что же — чудо или не

чудо Паневежский театр? Если и чудо, то обыкновенное, с которым хочется не только соглашаться, но и спорить. Этот коллектив, как и всякий живой организм, движим противоречиями. И его работа заслуживает внимательного и уважительного рассматривания. Что действительно необыкновенно в его жизни, так это способность строить серьезное дело всего с 36 актерами и при большом количестве премьер. Вот пример городского театра, особенно тем, которые жалуются на невозможность в их условиях заниматься искусством.

В большой многонациональной семье советских театров есть своя неповторимая краля Паневежского театра. Судя по сделанному им, он солидарен с поэтом, который считает, что нужно идти, и этот путь не выдавать за чудо (К. Кулиев). Так пожелаем ему доброго пути в искусство. Скажем ему, что мы рады нашей доброй встрече.

М. ЛЕВИН.

В ТВОРЧЕСКОМ ПОИСКЕ



В Москве закончились гастроль Паневежского театра

актера увеличивать образ, укрывать черты характера, предельно интенсифицировать мельчайшие психологические черты расширяет психо-патологическую «диалектику» личности Эдгара до гигантских размеров монстра. И, если в «Пляске смерти» Стриндберг стоит где-то на грани между увлечением натурализмом и приверженностью символизму и мистицизму, то укрупленная игрой Банниониса пьеса выявляет свою декадентскую сущность и художественную прямолинейность. Оправдать появление этой пьесы можно только стремлением театра извлечь из ее «корня» социальный смысл — неистовую, но весьма ограниченную критику патологического эгоизма, разрушающего семью в буржуазном обществе.

Более благоприятную почву для критики буржуазных отношений театр находит в комедии, созданной за триста лет до «Пляски смерти», и в спектакле, сыгранном самим театром за тридцать с лишним лет до постановки стриндберговской пьесы. Я имею в виду «Вольпоне».

Не знаю, как бы сегодня ставил ту же комедию Ю. Мильтинис. Но одно несомненно, что уродующую власть золота театр вскрыл в превосходном, как бы механизированных масках — олицетворениях самого Вольпоне (Ю. Мильтинис), ростовщика Корбачю (Г. Качинскис), нотариуса Вольтора (В. Бледис). Правда, и здесь Д. Баннионис «вырывает» привычный ряд олицетворений, неистово вырываясь из «маски» в реалистически-многослойное изображение характера, расширяя тем самым даже автор-

ский образ слуги Москвы, а мораль его роли — это действительно благородная и блестящая традиция сцены — ведет к признанию за народным персонажем остроты ума, естественного благородства.

Среди острых масок спектакля внутренне неподвижный, внешне статичный, призванный к интриге, но не ведущий ее, Москва смещает эпицентр спектакля. Ведь важно не только развенчать власть золота, но и возвеличить тех, кто ее определяет. Исполнитель роли Москвы этого не подготовил.

Поиск образа спектакля — трудное дело, но оно стало обязательным для Паневежского театра. И суть не только в том, что режиссер В. Бледис вместе с художником В. Калинаускасом находит для пьесы «Карусель» В. Милонаса остроумное постановочное решение, чтобы воссоздать в сценическом образе драматургическую метафору карусели-жизни. Главное в том, что в реальных столкновениях пожилого Феликсаса Рамалиса (П. Степанавичюс) с самим собой молодым (А. Паулавиčius) и с близкими ему людьми — Астой (Е. Матулайте), которую он любил, и Валентиной (Д. Меленайте), которая женила его на себе, с Отцом (С. Космаускас), идеалы которого он предал, и с тестем Тадамсом (Г. Каржа), помогающим ему сделать карьеру, — во всех этих сценах карусель — это, в сущности, круг, в который попадает беспринципный человек. Ведь и в самом деле, если жизнь не карусель, а спираль, и мы всякий раз оказываемся выше, то для людей, пошедших на нравственный компромисс в чем бы то

было. Движение — по кругу, жизнь — карусель... Это хочет сказать театр? Понимая прямолинейность столь поверхностного уподобления судеб героев, он тут же отвергает этот приговор. В финале герой отвращает от карусели мальчугана, вытаскивая его на нее. Вспомогательная роль подчеркивается, что карусель тут синопсис не жизни, а лишь вращающийся в своем извечном кругу пошлости.

Недолюбливают возникают всякий раз, когда в звучный голос театра влетают неверные ноты. Непонятно, например, почему театр перенес на пьесу А. Лауринчюкаса «Средняя американка» в «Среднюю женщину», ведь Маргрет действительно американка, и драматург хочет показать нам драму именно американского образа жизни. Неясно, что хотел сказать театр, показав вначале и вправду несчастную Маргрет как легкомысленную женщину. Почему, наконец, мы не услышали знаменательный диалог Уолтера и Роберта, в котором выявляется и жалкая игра в благополучие нищенствующих эмигрантов-литовцев, удавшихся вместе с гитлеровцами, и звериная ненависть самого миллионщика Уолтера к Советскому Союзу?

А ведь весь спектакль поставлен Ю. Мильтинисом и сыгран К. Виткусом (Уолтер), Д. Меленайте (Маргрет), А. Паулавиčiusом (Костас), Б. Бабаускасом (Джон) и другими актерами с явным намерением показать, что универсальная сила доллара — вздор, вокруг него лишь создаются фикции: род-