

14 МАР 1970

ЦЕЛЬ ХУДОЖНИКА

ТЕАТР

Рига давно известна как город большой театральной культуры. Не раз, бывая в этом гостеприимном городе, мы убеждались — как и в нынешний приезд — в глубине и серьезности исканий многих талантливых художников.

На этот раз хотелось видеть прежде всего новые работы латышских драматургов и режиссеров. Новой была пьеса «Жаворонки» Хария Гулбиса, я ставилась она в театре Валмиеры, который приехал в столицу на несколько дней (Валмиера недалеко от Риги).

В пьесе — и особенно в постановке Петера Луписа (его, кстати скажу, до сих пор зовут «сыном рыбака»), хорошо помня, как Лупис играл главную роль в фильме с этим названием), чья режиссура ясна и прозрачна, мы видим подмеченные в жизни характеры, среди которых наиболее интересна мать, Зелма. Матери (ее играет Антония Янсоне) трудно рвать связи с землей и домом, ее вырвавшим. Именно в этом главный конфликт лирической драмы Гулбиса. Старая женщина не прельщается приглашениями своих взрослых детей, добрых друзей, хотя и не сразу их отвергает. Она возвращается в свой дом. И, глядя на доброе и вдруг помолодевшее лицо актрисы, мы понимаем, что Зелма мысленно слышит пение жаворонков, как в далекие дни своего детства. Она тихо произносит название этих веселых птиц, что по-латышски звучит вежно и мелодично: «пирулиши» — похоже на жаворонкий крик... Шелестя, сдвигаются полотнища занавеса. Этот чистый и искренне сыгранный спектакль не во всем совершенен. Но он дорог своей человеческой глубиной, своей естественностью.

О естественности: куда же ты исчезнешь, когда на ту же сцену в валмиерском театре, имитируя гортавские зовы неких пещерных людей, выходит герой авеической «Медели», поставленной М. Кимеле. Конечно, он одет в джинсы, причеся в соответствии с модой 70-х годов, а на руке у него часы. Героиня пьесы на ваших глазах облачается в театральные одеяния, ее облик тоже не отмечен какой-либо приметой древних времен: не имеет он отношения к ставлю пьесы. Все преграды, мешающие режиссеру и актерам говорить о том, что решено в данном случае поставить («на повестку дня», легко отброшены в сторону. Перед нами двосовре-

менных молодых людей, развившихся от цивилизации. Ясон — актер Р. Зеберг, Медели играет актриса И. Ивиня; оба они далеки от идей, связанных с этими труднейшими образами.

К своему удивлению, читаю в одной местной газете утверждение, будто такой стиль игры называется поэтическим театром. К нему отослать в той же статье и «Легенду о Каупо» А. Гейкина, поставленную Ольгердом Кродерсом. Но «Легенда о Каупо» никак не эмоциональный, а скорее, рассудочный спектакль, построенный к тому же на неверном тезисе. В спектакле всерьез защищается право древнего племени ливов, предков народа современной Латвии, на вечное, видимо, пребывание в языческом вероисповедании. Прогрессивная фигура спектакля — это, к нашему удивлению, жрец, вещающий из подземных недр предсказания ливскому племени...

Разве можно назвать поэтическим театр, где заранее заданная цель, взятая постановщиком отнюдь не из материальной роли, мешает актеру перевоплотиться в образ, захватить чувствами того, кого ему дано сыграть? Разве такова в театре сила поэзии? Разве не обращен язык искусства к чувству человека, какие бы глубокие мысли в его создании ни заключались?

Очень ко времени, чтобы решить этот спорный вопрос, подошла очередь спектаклей в Художественном театре имени Я. Райниса. Шло «Краткое наставление в любви» Р. Блауманиса. Удивительно, как маленькая сценка (не имеющая обычных боковых помещений) сделалась вдруг просторной: изобретательность режиссера Арнольда Лининьша помогла ему вместить в эту тесноту портала чуть ли не всю труппу. Но дело не в числе: веселый и остроумный дух латышского народа заполнил сцену. В ответ оживился и зрительный зал, лица засветились улыбками. А, казалось бы, что особенно глубокого может таить в себе история о том, как один умный парень по имени Янис с хутора Вильни (очень хорош здесь актер К. Аушк) пустился по свету искать настоящую подругу жизни? Едет он на бричке, запреженной четверкой лошадей (где толкнув везло место для ее шумных проездов и для живой игры четырех актеров, изображающих упряжку). Разби-

рается парень, где фальшь, а где правда, где мнимая красота и где подлинная, посмеивается над подлостью, а мы в зале получаем поэзию полной мерой настоящего искусства.

Латышский классик Р. Блауманис знал, как в самом простом открыть необыкновенное: это стало основой спектакля. У постановщика этой народной притчи А. Лининьша живой, свободный темперамент, ясная рисунка, фантазия и музыкальный дар.

Режиссер хорошо знает все тонкости условного языка и пользуется ими. Но он знает также, что условность в театре не самоцель: она способствует выявлению реальности сценического образа, подчеркивает, сгущает мысль.

А. Лининьш — художник неожиданный. После веселого «Наставления» он обратился к «Бранду» Гейрика Ибсена. К этой сложнейшей трагедии уже давно не прикасаются: тяжела глыба. Лининьш ее поднял. Но не только тяжелой, а очень благодарной оказалась работа над философской поэмой норвежского драматурга. «Бранд» Ибсена в литературе принадлежит к «вабанным колоколам». Даже просто читая пьесу, человек не может отмахнуться от множества вопросов, обращенных к его совести. Театр усилил их остроту.

Глубина философской поэмы раскрыта в спектакле актерами. Превосходно играют Х. Липисин (Бранд), О. Жвигуле (мать), А. Лилмане (Герд), О. Дреге (Агнес). Запоминаются В. Скулме, К. Аушк, А. Богданович и другие мастера. Спектакль талантливо оформлен художником И. Блумбергом. Мысль героя пьесы о том, что идея единая в не допускает компромисса, находит отклик в зале. «Какая сложная философия, а как она вдруг стала понятной», — сказала одна из зрителей, выходя из театра.

Она права. Сложное стало понятным «вдруг» потому, что идеи получили путь к сердцу зрителя; потому, что актер пережил драму своего Бранда и повелел о ней высоким языком поэзии театра; потому что вместе с его героем мы шли его гористой жизненной тропой и чувствовали ее жесткость и крутизну.

Нельзя не сказать еще об одном спектакле — это «Иванов» Чехова, поставленный в Театре юного зрителя Адольфом Шапиро. Он — режиссер одаренный, в чем убеждает даже та нехитрая поэтическая сказка, которую он сделал из пьесы «В ожидании Айвара» Г. Приеде. В ней чувствуется оригинальность мысли и то, что называется свособразным почерком (очень хорошо играют артисты И. Буне, Л. Баумане, Э. Скурстене). Но во время действия «Иванова» нелегко понять: где кончается демонстрация самоцельного свособразия «почерка» и что волнует создателей спектакля, кроме собственных концепций.

Художник М. Китаев создал первоклассный в своем роде образец тупика: сцена представляет помещение, очень похожее на амбар, но без окон и даже без дверей (есть два скрытых лаза по дальним углам, через них, согнувшись, входят и уходят актеры); на всей протяженности «тупика» перистыми кучками лежит и даже висит на стенах перепрелая сеньная труха; впрочем, она ползет даже на потолок, где ее придерживает странное сооружение в виде черной сети. Однако в центре этого герметически закрытого амбара стоит письменный стол, за которым что-то пишет Иванов — Улдис Пуцитис.

Пуцитис — актер очень хороший, и играть Иванову ему, можно сказать, предназначено природой. И не его вина, если характер Иванова в спектакле не имеет развития. В нем, как и в остальных фигурах, все predetermined, в потому столкновения и борьба на сцене поверхностны, хотя доктор Львов (Авдрис Мекс) даже заманивается на Иванова неестественно увеличенным молотком для крокета.

Изобретением острых положений режиссер старается обогатить замешанное действие: Сашенька Лебедева ложится, растягиваясь в змеиной позе на письменный стол перед Ивановым; гости у Лебедевых сидят на рогожке, которой объявляла вся мебель. Боркив, загримированный вездным Мефистофелем, прыгает под громкоподобный «Чижик-пыжик» и шиплет Бабакину, которая кружится перед ним волчком. Сара (ее играет очень хорошая актриса Дива Купле) появляется из стены, где специально для этого случая обрамлено проем, напоминающий окно. Из этого «окна» она прыгает внутрь «амбара» (это

довольно высоко), и тогда проем снова исчезает, сравнившись со стеной.

Чем дальше идет спектакль, тем он больше уходит от замысла Чехова. Странно изменились не только характеры, но и сюжет. Иванов умирает без выстрела: можно предположить, что это удар. На него падает черная сеть с потолка с остатками трухи. И наступают тьма. Потом, через паузу, показывают обнаженный труп: его обмываю две женщины.

Наблюдая цепь режиссерских парадоксов, столь далеких от стиля Чехова, от его мышления и от его чувства жизни, я думала о том, что значит право режиссера на интерпретацию пьесы. Неужели оно так безгранично, что режиссер может полностью «обойти» автора? Имеет ли основание художник убеждать зрителя в том, что жизнь ничего не стоит, что она лишена смысла? Что человек не более, чем мыш в амбаре, которая так или иначе, а запутается в сети, не найдя норы? Стоит еще раз напомнить, что этот «Иванов» идет в Театре юного зрителя, играется перед людьми, стоящими на пороге жизни и ожидающими ответа на многие важные для человека вопросы.

Моральные проблемы не могут не волновать художника. Ведь если обходить их, мы рискуем забыть о воспитывающей человека и освещающей его жизни силе искусства.

Зная театры Латвии, нельзя не полюбить их, и я давно их люблю, начиная с пьес-легенд Я. Райниса — тончайших работ Эдуарда Смильгиса, крупной, полнокровной жизненности спектаклей Амтмана-Бриедита, помню юность Вия Артмане с ее Джульеттой, Эдуарда Паула с его современными юношами, романтического Хария Лиесиня; высоко ценю тонкость, глубину и мягкость портретов Лилиты Берзинь, Лидии Фреймане и Велты Лине, многогранный талант Озолина, яркость Кубилиса и силу Циликсиса, создавших галерею образов в советских пьесах, в мировой и латышской классике. И сейчас театры интересны, как интересные новые драматургии, пробующие силы. О достижениях и возможностях латышского сценического искусства не забывая и теперь, не снята своим долгом сказать и об отдельных отступлениях от верной цели.

Нина ВЕЛЕХОВА.