

# РОМАНТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

О художественном театре Латвии обычно говорят как о театре по преимуществу романтическом. И говорят правильно.

Но что понимать под словом романтизм? Вот этой весной латышский Художественный театр привез в Москву пять новых спектаклей (один из них — «Гражданин мира» — мне, к сожалению, просмотреть не довелось), но разве, чтобы передать их яркую своеобразность, достаточно упрятать их всех в футляр одного и того же искусствоведческого определения? Да, по-своему романтичны и суровая, героическая фантастика Яниса Райниса («Играл я, плясал»), и саркастическая философская комедия Андреса Упита («Цветущая пустыня») с ее парадоксальным переплетением лирических и сатирических тем и умеренной преувеличенностью чувств; романтичны и протестующая история потерянкой и вновь обретенной девической любви, тихо, словно на ухо зрителю-другу рассказанная Гунаром Приеде («Девушка Нормунда»), и уж, конечно, шиллеровская «Мария Стюарт» с ее огромными философскими монологами, пламенными порывами страстей и вдохновенным парением поэтической риторики.

Но какой это разный романтизм! И как по-разному он отозвался в спектаклях латышского Художественного театра!

С этой точки зрения особенно примечательно решение, которое нашло на сцене Художественного театра шиллеровская трагедия. Смильгис и его коллеги по спектаклю искренне были увлечены возвышенным лиризмом, так мощно, с таким пламенным красноречием прорывающимся в монологах Марии и Мортимера, Лейстера и Талбота. Они не только не пытались приглушить поэтический пафос Шиллера, но именно в нем нашли ключ также и к психологическому строю персонажей трагедии.

И в то же время напрасно стали бы вы искать в спектакле Смильгиса те внешние приметы, без которых левая традиция до сих пор не мыслит шиллеровского театра. Алма Абеде (Елизавета), Гарри Лиенгис (Мортимер), Герман Ваздик (Поуп) — конечно, прежде всего замечательная в своем подлинно трагическом лиризме Лилита Берзинь (Мария) идут к вершинам шиллеровской патетики, не прибегая к котурнам и чисто декламационным преувеличениям. Они оживляют пафос монологов, делая этот пафос своим, органически свободным.

Но что так изволновало театр в истории шиллеровской героини?

Ответ на этот вопрос дает сцена жизни Марии, остающаяся в исполнении Лилиты Берзинь впечатление столь же сильное, сколь и просветленное. Артистка не хочет нас ни разжалобить, ни умилить. Главное в ее Марии — гордое сознание своей правоты. Именно оно, как на крыльях, несет ее, помогая подняться над страхом смерти, и мы, следя за тем, как просто, с какой-то мудрой и величавой печалью процветает она со своими друзьями, понимаем, что обреченная Мария нравственно торжествует над своей соперницей.

В этой сцене Мария для Лилиты Берзинь, впрочем, так же, как и в сцене встречи с Елизаветой в Фортунге, не королева, ведущая безнадежную битву за свой престол, а человек, отстаивающий справедливость от насилия и бесстыдного деспотизма. И пусть историческая Мария Стюарт ничего или почти ничего общего не имела с той Марией, какую мы находим на страницах трагедии, театр был прав, что доверился поэту. Выйти на вершины трагической судьбы Марии значило для него показать, на что может быть способен человек, когда он в напряженной и дорогом стоящей борьбе защищает то, что считает высоким и справедливым.

Найти в пьесе сильный, высокий

характер и проследить, как в неистовом напряжении борьбы в нем проявляются его лучшие свойства, — в этом для Смильгиса таится особая красота и поэзия театра. И чем открытее, звучнее, чем порывистее вырывается на простор пьесы героический характер, тем щедрее и возвышеннее становится его собственное режиссерское искусство.

Впервые я почувствовал эту особенность режиссуры Смильгиса еще в 1945 году, когда попал в Риге на «Егора Булычова». У Лилиты Берзинь, с каким-то мощным увлечением игравшей Шурку, и особенно у покойного ныне Артура Филипсона, собиравшего метаниями Егора поистине богатейшее напряжение, уже ясно сказались художественная тенденция, потом последовательно проведенная театром через все лучшие постановки последних лет: через «Огни Ивановой ночи» и «Анну Каренину», через «Ромео и Джульетту» и «Вей, ветерок!». Именно здесь корни той эмоциональной приподнятости, которая обычно дает основание говорить о романтизме Художественного театра Латвии. Правда, волнующая театр, не бытовая, а поэтическая. Мужество и любовь, гнев и самоотвержение зажигают Смильгиса и его актеров, главным образом когда они выступают перед нами в своих наиболее крайних, наиболее высоких проявлениях.

В этот приезд эти особенности искусства театра ярко проявили себя не только в «Марии Стюарт», но и в пьесах Райниса и Упита. Особенно в пьесе Райниса. Проникающая идея крестьянской революции, богатый впитавшая в себя фольклор латышского народа, драматическая поэма «Играл я, плясал» поражает воображение прихотливой игрой фантастических образов, стремительной сменой ритмов,вольным небрежением к освещенным веками канонам драмы. Станить эту пьесу было увлекательно и интересно, и — бесконечно трудно. Ну как перевести на язык материальных сценических образов фантастические видения поэта? Как заставить нас поверить в сценические закономерности тех фантастических превращений, в которых — один из важнейших источников художественной выразительности спектакля?

Московский зрительный зал не всегда настроивался на эмоциональную волну спектакля, следя за возникающими перед ним на сцене гротескными и уродливыми призраками. Но в самом главном, в том, ради чего Райнис писал свою пьесу, а театр, носящий его имя, поставил ее — спустя столько лет, спектакль прозвучал сильно и уверенно. Я имею в виду тему крестьянского певца Тота, тему народного самоотвержения и любви, побеждающих неизбывность смерти, многозначительно олицетворенной великим поэтом в чудовищном образе барона-вампира.

Роль Тота играет в Художественном театре Гарри Лиенгис. Играет изящно, легко и главное — горячо, страстно, хотя у Райниса Тот — такой же поэтический символ, как и другие персонажи пьесы. Сообщить Тоту черты бытовой конкретности значило совершить насилие над сказочной природой пьесы. И то, что Лиенгис не захотел превратить условного Тота в какого-нибудь «безусловного» Арпада или Яниса, делает честь его художественному чутью. Тем более, что и оставшимся верным условно поэтической стихии пьесы, он смог насытить фигуру Тота подлинно народным обаянием и покоряющей свежестью чувств.

Знающий только обобщенные и условные краски в Тоте, Лиенгис жанрово сочен и колоритен в «Цветущей пустыне» и с мягкой, точной наблюдательностью передает приметы современного баловня судьбы в роли Висвалда из пьесы Гунара Приеде. Но лучше всего он в «Марии

Стюарт. Лиенгис не играет Мортимера пламенным любовником, ослепленным небесной красотой заточенной королевы, как его играют обычно. Для Лиенгиса Мортимер прежде всего участник большой и опасной политической игры. У него жесткое, лихорадочно заостренное лицо, порывистые движения человека, испепеленного мучительным беспокойством и противоречивыми страстями. Глубокий интерес к характеру, свойственный Лиенгису, свойствен для театра вообще. Говоря о Художественном театре Латвии как о театре романтическом, никак не следует забывать, какое разнообразие подлинно реалистических приемов и красок демонстрируют из спектакля в спектакль Эвалд Валтер, Луи Шмит, Карл Пабрик, Эмилия Берзинь, Артур Димитер, Алма Абеде, Вера Грибач, Артур Микелсон, Рудольф Крейшум, Рута Шлейер и многие другие. А как свободно и легко переходит с высот шиллеровской трагедии к резкой сатирической пародии в «Цветущей пустыне» Лилита Берзинь!

Об этом последнем спектакле следует сказать особо. Он наиболее выукло обнаруживает и сильные, и слабые стороны режиссуры Смильгиса. Панорама большого капиталистического города, поворачивающегося с каждым новым эпизодом спектакля все более и более глянзными и стыдными своими сторонами, давала режиссеру опору для широкого проявления его сатирической склонности. И Смильгис в некоторых эпизодах спектакля по-настоящему ироничен и остер, сосредоточенно гневен и унижающе саркастичен. Нельзя не applaudировать режиссерской изобретательности, с которой он решает, например, стремительно сменяющиеся эпизоды ночного города. А величественная гротесковая фигура миллионера Кукфеллера! Объединенными усилиями Смильгиса и Эвалда Валтера этот жалкий и гнусный орызок человека превращается поистине в странное олицетворение бесчеловечия породившего его мира.

Но наряду с этими блестящими достижениями сколько лишнего у Смильгиса в этом спектакле! Как перепутан спектакль различными «шикарными» подробностями: «соблазнительными» танцами, женщинами, демонстрирующими роскошные наря-

ды, эксцентрическими гримами и мизансценами. Немудрено, что чем дальше движется спектакль, тем острее намечается в нем крик к пустой дивертисментности, приносящей в атмосферу философской комедии Упита что-то по-опереточному несерьезное и даже безвкусаое.

Из отдельных исполнителей глубже всех чувствует философскую «сверхзадачу» комедии Упита Луи Шмит, играющий Висвалда. У Упита это своеобразная вариация вольтеровского протака: с каким-то детским изумлением, испуганно и робко вступает протодуший в безнадельно архаичный в своих наивных иллюзиях Висвалда в шумный и грубый мир авантюристов и сутенеров, торгующих живым товаром и полицейских сыщиков, общивающихся аристократов и титулованных высочек. Шмит предельно передает растерянность своего героя, не боясь контрастных комедийных красок, ибо так, по контрасту, еще острее начинает звучать главная, по-человечески грустная тема Висвалда.

В «Цветущей пустыне», впрочем, так же как в пьесах Райниса и Шиллера, краски театра густы, смелы. Смильгис в своих спектаклях выступает как мастер больших и сложных многофигурных композиций, как режиссер, влюбленный в изображение могущество театра и щедро пользующийся всеми средствами и средствами остроты ритмическими словами, яркими, порой кричаще подчеркнутыми контрастами, игрой света, динамическими мизансценами. Тем несомненным был для нас переход и «Девушке Нормунда» — протодуший, по-юношески наивной пьесе Гунара Приеде с ее личными недосказанностями и пастельными полутонами.

Приеде редко доводит своих персонажей до острых, открытых столкновений, предпочитая приглушенные, послушно затененные сценические звучания. Он даже там, где противоречия между героями могут развернуться в виде прямых столкновений, обычно переносит эти столкновения за кулисы, оставляя на нашу долю только их запоздалые и обычно ослабленные отзвуки. Диалоги в его пьесах подчеркнута обыденны, а их суровая поэтичность становится еще менее уловимой из-за приращенности драматурга к тональному, однообразно и покое.

Но посмотрите на пьесы Гунара Приеде, когда их играет Художественный театр Латвии, и вы поймете секрет их успеха. В них есть такой молодой и чистой влюбленности в жизнь, такой веры в нравственную силу советской морали, что встреча с героями Приеде и в «Лете младшего брата», и сейчас, в «Девушке Нормунда», превратилась для нас в историк хороших и светлых поэтических переживаний.

И вот почему, когда в финале спектакля маленькая Гундега (ее очень тонко играет Дина Купле), еще недавно с таким легким обаянием смотревшая на ослепительно красивая и всеобщего любимца Висвалда, находит в себе силу понять, какое бедное содержание таилось за этой блестящей внешностью: это рождение нового человека в Гундеге воспринимается нами как принципиально важный и всем толком спектакля глубоко подготовленный акт.

Главная тема этого образа — рождение нового, мужественно просветленного, свободного от всех явлений взгляда на жизнь, в конечном счете, роднит юношескую поэзию пьес Приеде с другими спектаклями театра — с романтическими порывами Тота, с грустными недоумениями Висвалда, с побеждающей человечностью шиллеровской Марии. Но, разумеется, не в прямую, а через какие-то очень сложные и тонкие ассоциации, которые, может быть, и не всегда бывает возможно выразить языком точных формул, но которые как раз и придают внутреннее единство и цельность искусству наших латышских друзей.

Да, их искусство романтично. Романтично потому, что главное для них — показать победу человеческого в человеке, рост и торжество человеческого идеала, за истинную справедливость и правду. Что и говорить, у Райниса и Шиллера, у Упита и Приеде эта тема звучит по-разному, насыщается иным и часто даже противоположным содержанием. В том-то и сила Художественного театра Латвии, что, играя пьесу каждого из этих поэтов, он остается верен их поэтической природе и при этом всегда находит у них то, что органично именно для его художественного метода.

Е. СУРКОВ.

24 АПР 1958

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА  
г. Москва