

# ЭТОТ НЕЗНАКОМЫЙ ГАМЛЕТ

Таллинский академический театр драмы имени В. Кингисеппа открыл гастроли инсценировкой пятой, последней части «Правды и справедливости», многоотной эпопеи Антона Хансена Таммсааре. «Человек и человек» — одна из последних режиссерских работ Вольдемара Пансо, не только лишь из уважения к его памяти сохраняемая театром в репертуаре.

В свое время этим спектаклем начался принципиально новый виток в подходе эстонского театра к интерпретации таммсааровской прозы. Не воспроизведение быта, не событийная сторона «Правды и справедливости», но общее движение идей писателя, уровень осмысления им жизни целого народа оказались в поле зрения сцены. Сберегая человеческое начало романа, опираясь на его удивительную житейскую конкретность, Пансо вслед за писателем поднимался к суждениям о человеке и его человеческом долге, о природе связей между людьми и ходом вещей. Спектакль был необходимо условен. Его сценическая среда, так остроумно и просто организованная Мари-Лийз Кюлой, не воссоздавала варгамазского бытового уклада. Действие пластично перемещалось в пространстве и времени, но при этом его отличала реальная жизненная устойчивость.

Сегодня спектакль остается все таким же живым. Все так же непререкаема сила его обобщений, и так же доступны актерам естественность и глубина психологического анализа. Но сохраняя спектакль, сохраняет ли театр саму художественную традицию Пансо в работах, вышедших уже без него? Пожалуй, гастроли позволяют в какой-то мере ответить на этот вопрос.

Кроме «Человека и человека», театр показал московскому зрителю «Живой труп» в постановке А. Шапиро (о нем газета уже писала), «Питера Пэна» Дж.-М. Барри (режиссер А.-Э. Керге) и четыре спектакля Микки Минивера, нынешнего главного ре-

жиссера театра. Опирающаяся на внутреннюю выразительность актера, не расчленяющая на «куски» психологические процессы, режиссура Минивера, безусловно, связана с творческим методом Пансо. Недаром Минивер его ученик. Но в ней отчетливо пробиваются и собственная индивидуальность, своя система жизненных и эстетических ценностей. Органическая способность превращать почти любого героя в мыслящего и именно потому интересного. И любую ситуацию — в осмысляемую, а не просто проживаемую на сцене с той или иной мерой психологической правды. Но это не театр, погруженный целиком в сферу идей, которым движет привнесенная автором логика. Человек в спектаклях Минивера конкретен. Его сценическое существование полно нюансов. Но психологический реализм постановщика опирается не на бытовое подобие. В режиссуре Минивера всегда ощутимы давление концепции, неуклонное проведение режиссерского замысла через все элементы спектакля. Это оборачивается то силой, то слабостью.

«Гамлет» Шекспира — вечная пьеса. Она как глубокий колодезь, в который сколько ни заглядывай, все равно взгляд не достигнет дна. У каждого театра свои отношения с ней, и каждый режиссер как бы выгораживает внутри ее гигантского пространства ту часть, что важна и доступна ему. Пространство, которое избрал для своей интерпретации Минивер, охватывает максимум событийного содержания «Гамлета». Не сокращать, например, Фортинбраса, как это теперь обычно бывает, а даже добавить через сценическое действие новые линии. Так появляется целый сюжет, связанный с пребыванием в замке актеров, возникают прямые отношения Клавдия и Офелии, и именно Клавдий оказывается непосредственным виновником ее гибели. И Гертруда (Ита Эвер) проходит сложный путь от любви к коро-

лю до отвращения и ужаса. Все эти линии не придуманы, но возникли в процессе пристального рассмотрения обстоятельств трагедии. В философском ее поле люди стремятся обрести возможную полноту бытия.

Таков Клавдий в исполнении самого Минивера. Не умеющий противиться темным страстям, посредственный политик, для которого власть не свобода деятельности, а вседозволенность поведения. Клавдий опускается внутренне, события слишком сложны для него, они вышли из-под контроля, одно зло требует совершения следующих. И огромная винная бутылка становится словно постоянным членом его королевской свиты. И Полоний Юри Ярвета — роль, прекрасно сыгранная, наполненная непривычной для нее подлинностью. Офелия (Рита Рааве) и Лаэрт (Мартин Вейманн), Озрик (Урма Кибуспуу), Гильденстерн (Тыну Минивер), Розенкранц (Рейн Коткас) — психологически развивающиеся, проживающие сложную жизнь персонажи.

Режиссер словно бы стянул с себя гипнотическое притяжение Гамлета, увидев его не крупным планом, а как часть целого, как одного из узников эльсинорской тюрьмы, самого страдающего и мыслящего. Мир вокруг Гамлета полон борьбы. Минивер создает почти детективное напряжение событий, и в какой-то момент наше знание текста вдруг перестает гарантировать предвосхищение конца.

Дания — тюрьма. Этот образ передается не через внешнюю среду спектакля. Напротив, художница Айме Унт создает теплое, легко размыкающееся в морские дали пространство. Тут даже уютно, но всякий, кто попадает сюда, уже узник. Его лишают свободной воли, превращают в орудие чьей-то интриги. Тут каждый запугивает или запуган. Так происходит с актерами, Лаэртом, университетскими товарищами принца. И даже призрак «извергнут» не царством те-

ней, но вполне человеческими страстями. Он как все — человек, орудие в чьей-то игре. Только Гамлет словно не видит действительно происходящего. Только он действует как бы свободно, исходя из своего понимания долга, из чувства отвращения к неправде и низости. Но мы-то видим, что дверь мышеловки уже готова захлопнуться именно за его спиной.

Гамлета играет Юхан Вейдинг. Хороший актер и известный эстонский поэт. Это жесткий и слабый физически Гамлет, бледный, ожесточенный росток подземелий, никак не могущий пробиться к настоящему свету. Он мыслит спокойно, он скуп в проявлении чувств. Но строгой игры исполнителя недостаточно, чтобы уравновесить интригу, чтобы разбуженный режиссером дух детектива подчинился духу философской трагедии. Строя спектакль, продумывая его в мельчайших деталях, режиссер не учел «пустыка» — личности исполнителя, камерности тех выразительных средств, силой которых она выбивается на поверхность. В начале спектакля он еще помнил об этом, искал способов выделить Гамлета, приблизить к нам и нам объяснить. Но действительность, открывшаяся постановщику в Эльсиноре, настолько поразила и затянула его, что философские раздумья Гамлета как-то отошли, отступили.

А между тем в «Бинго», пьесе Э. Бонда, рассказывающей о последних днях жизни Шекспира, которые он проводит вдаль от лондонских театральных страстей, Минивер умеет подчинить почти весь спектакль личности исполнителя, выдвинуть актера на первые планы, не заслонив остальных.

Контраст между конфликтной действительностью и средоточенностью Шекспира на последних, предсмертных мыслях, поднимающих его над жизнью, но одновременно возвращающих к ней, лежит в основе спектакля. Именно он питает актерскую интерпретацию Юри Ярвета. Пригретый солнцем на ска-

мейке в своем саду или у виллицы, обрвавшей жизнь несчастной бродяжки (Элле Кулль), или за запертой дверью спальни, в которую рвется дочь и жена, озабоченные его завещанием. Шекспир Ярвета погружен в невеселые мысли-итоги, мысли-вопросы. Сделано ли хоть что-нибудь им за целую жизнь? Внешний покой выступает в контрасте с напряжением внутренним. Статичность, однообразие мизансцен укрупняют процесс мышления, делают мысли героя доступными наблюдению зрителя.

И в «Кругосветном путешествии» Айгара Вахеметса, прочитывая столкновение философа Германа фон Кайзерлинга (Мартин Вейманн) и эстонского революционера Виктора Кингисеппа (Матти Клоорен) как принципиальную, открытую битву идей, режиссер уверенно организует именно интеллектуальное развитие событий. Здесь мысль становится убежищем, в котором можно скрыться от социальных бурь. Но мысль же движет и этими бурями. Силовое поле спектакля создается пересечением жестко направленных, борющихся идей Кингисеппа, идей Кайзерлинга, бродящих в мире понятий, отвлеченных от близлежащей действительности и просыпающегося сознания вчерашних батраков, призванных решать судьбы человека, культуры, общества. Режиссерская структура спектакля точно выявляет все силовые линии этого интеллектуального поля.

«Деньги для Марии», казалось бы, не могут уложиться в сценический стиль Минивера. Произведение В. Распутина слишком земное, оно о людях обычных. И уже сложившаяся сценическая традиция этой много и повсеместно играемой пьесы в основном бытовая. Однако и к истории недостатка в сельской торговой точке, к попыткам Кузьмы занять нужную сумму денег, чтобы спасти жену от тюрьмы, режиссер подошел по-своему. В его представлении

(и в исполнении Роберта Гутмана) Кузьма — прежде всего думающий герой. И момент, в который его застает спектакль, как раз один из таких, когда человек наиболее интенсивно размышляет о жизни. И чтобы вывести на первые планы именно размышления герол, режиссер энергично отсекает быт. Спектакль развертывается среди сувенирно-условных вещей, народное, подлинное тут существует как уже стилизованное. Это не только среда спектакля, но и его концепция. Как и кадры старой кинохроники, на которых множество рук бросает в борозды семена. И огромные пачки денег жертвуют ради Победы. Эти кадры — надежда, которая позволяет Кузьме поверить в возможный выход из настившей беды. Словно память поднимает из недр прошлого то, что дает веру в людей.

Режиссеру не удалось, к сожалению, выиграть спектакль до конца. Хотя в ряду многих попыток представить на сцене прозу В. Распутина именно эта, пожалуй, наиболее точно смогла уловить ее особые отношения с бытом, ее интеллектуальный напор, вроде бы не бросающийся сразу в глаза. Помешала чрезмерность, с которой Минивер настаивал на своей правоте. Простота, свобода и правда, достигнутые им в работе с актерами, здесь оказались иссушенными избыточным рационализмом.

Ясное режиссерское мышление необходимо театру. Но ему необходимо еще и некоторая степень свободы от ясности, перерастающей в сухость. Режиссер должен уметь не только выстроить здание, но и вовремя убрать с наших глаз строительные леса. Спектаклям Минивера, пожалуй, порой не хватает этой свободы, беспечной художественной небрежности. Но это не главное.

Главное, что под его руководством театр и сегодня остается умным, серьезным, живым, а поиски его — современными.

Р. КРЕЧЕТОВА.

15 СЕН 1981

СОВЕТСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ РАБОТНИК  
Г. МОСКВА