



ЕДИНСТВО И ЦЕЛОСТНОСТЬ ЗАМЫСЛА

ЗАМЕТКИ О СПЕКТАКЛЯХ
ТЕАТРА им. КИНГИСЕППА

ОБОГНУЗ здание Таллинского театра имени В. Кингисеппа, схожее с объемной декорацией феодального замка, пропетляв по средневековым живописным улочкам, мы вырываемся на асфальтированный простор современного проспекта, затем на шоссе, ведущее к пригородным поселкам. Народный артист Эстонии Анто

Эскола ведет свою машину с тем же чувством меры и изящества, с каким играет на сцене. Мы едем на выездной спектакль, который кингисепцы дают в колхозном доме культуры.

Прошедший сезон, о котором мы говорим с Эсколой, завершился нашумевшей постановкой «Соловей поет на заре» Пауля Кильгаса.

Артист доволен, что наряду с Цезарем и Протасовым, после колеблющегося художника Аадама сыграл в этом спектакле простого эстонца, нашего современника. Пусть его Ханнес не принадлежит к сознательным и активным борцам с фашизмом, но, пав жертвой гитлеровских палачей и их добровольных приспешников, он становится не только «вещественным доказательством» на суде истории, но и примером человека, которого жизнь убедила в необходимости борьбы с антинародными силами, с поджигателями войны.

Постановка пьесы «Соловей поет на заре» совпала по времени с таллинским процессом над фашистским выродком Мере. И хотя этот предатель эстонского народа только упоминается в пьесе, спектакль стал глущее злободневным. Постановленный Ильмаром Таммуром в форме динамически развивающегося допроса предателя Нагеля, он как бы продолжил процесс, привлечший внимание мировой общественности.

В этой постановке — заключительном аккорде сезона — явно сказались давнее стремление театра к политической определенности и публицистическому заострению спектакля. Эта линия прошла через постановки пьес А. Якобсона, спектакли «Баня», «Оптимистическая трагедия» и через успешно открывшую сезон «Третью пагетическую». Продолжались поиски и в области идейно-философской проблематики. И хотя они не все были успешны, не всегда достигалось единство и целостность замысла, многое оказалось весьма интересным и перспективным. В частности,

тема взаимоотношений личности и общества. Две стороны этой проблемы отображены в спектаклях «Отцы и дети Варгамя» А. Х. Таммсааре и «Браконьеры» Э. Раннета.

Спектакль «Отцы и дети Варгамя» в инсценировке и постановке А. Сярева решен как широкое полотно жанрового характера, в котором сквозь крепко выписанный быт отчетливо проступает социальная подоплека человеческих отношений. Динамичны сцены, в которых мы знакомимся с обитателями хутора Ору во главе с кулаком Пеару, человеком, маниакально увлеченным заботой о наследнике. Артист Руут Тармо создает образ крепко сбитого, кряжистого, но прогнившего изнутри, ханжествующего во Христе мракобеса и собственника. Естественное стремление человека продолжить себя в наследниках приобретает у Пеару формы зоологического индивидуализма. Он глумится над общечеловеческой моралью, попирая ее именем господина бога. В спектакле отчетливо звучит горьковский мотив: мир эгоизма и стяжательства лишен продолжения. Здесь некому передать наследство. Эта тема могла бы прозвучать еще сильнее, если бы А. Сярев с такой же выпуклостью изобразил сцены, связанные с народом, — единственным законным наследником богатств земли.

В «Браконьерах» театр ставит проблему ответственности человека перед жизнью, людьми. Три действующих лица, три актера в одном интерьере (художник Лембит Рооз) создают драматическое действие, которое держит зрителя в напряжении от начала и до конца. Горячая вера в человека, в то, что он создан для добра, страстное стремление связать жизнь и работу каждого с жизнью и трудом народа — таков пафос образа Меелы, созданный Линдой Руммо. Артистка играет, если так можно сказать, с превращением драматургического задания. Меела — Руммо так убежденно и страстно ведет борьбу за Аадама

(артист Хейно Мандри), с такой проникновенной уверенностью говорит о подлинном искусстве, связанном с жизнью, что переставешь сомневаться в правдивости ситуации, созданной драматургом. А ведь поначалу, откровенно говоря, трудно было примириться с тем, что большая тема об ответственности личности перед обществом, ее сформировавшим, решается драматургом столь камерно.

Хорошо, что и режиссер Ильмар Таммур стремится к действенному воплощению большой мысли, предложенной драматургом, но недостаточно масштабно им выраженной. И в этом сказались идейно-творческий рост театра, возросшее чувство ответственности перед современностью, которое побуждает коллектив искать ответ на требования дня в любом произведении, даже если его действие происходит не сегодня.

За шесть-пять веков до нашей эры, в царствование Навхудоносора, разворачиваются события, изображенные в драме А. Х. Таммсааре «Юдифь». Не говоря уже о нашей сцене, но во всем мировом театре мало произведений, в которых столько говорят о боге. Но и найдется немного пьес, в которых бог оказывается столь посрамленным и несостоятельным. Более того, несостоятельно выглядит сама идея бога.

«Как будто во имя бога, в защиту бога идет Юдифь к Олоферну. Но — какая насмешка над богом!» — влетает ее, не испытавшую радости в браке, женская страсть. И не во имя бога убивает Юдифь Олоферна, в потому, что не отвечает он ее страстям — зову плоти и честолюбия. А в самый патетический момент, когда, казалось бы, торжествует бог победителей, Юдифь отрывается от него, заключая в безнадежном отчаянии: «Может быть, его никогда и не было».

Богоборческий лейтмотив в постановке Ильмара Таммура проходит и убежденно, и страстно. Он в полную силу звучит в игре больших артистов —

Айно Тальви (Юдифь) и Каарела Карма (Олоферн). Высокий тон, торжественно-патетическая стили-

стика стана Асура и трагедийная символика эпизодов осажденной Витулии, в которых с наибольшей полнотой сказались мастерство режиссера и художника (Петер Линдбах), — все это придает спектаклю исключительно впечатляющий характер. И все же... Моментами спектакль вызывает решительный протест.

И в классике нужно уметь отыскивать идеалы, близкие современности. Это найдено театром во всем, что касается концепции бога: он осужден в спектакле. Одновременно развенчан и то, что прикрывается именем творца: властолюбие и лжепатриотизм, показная героика и преступная воинственность, ведущая к истреблению народов. Но серая и одетая в серое безглазая масса, готовая продать землю ответ на глоток воды, безумная и жестокая в своем религиозном фанатизме — смеем ли мы, вольно или невольно, так представлять какой-либо народ, в какую-либо эпоху? Нет.

Думается, что театр увлекся чисто формальным решением массовых сцен, игрой света и цвета, символикой движений и утерей реалистического содержания и принцип индивидуализации народных картин, а затем неверно изобразил и все то, что связано с темой народа. Это лишний раз доказывает, что в сложной диалектике идейно-образного строя спектакля необходимо найти единство решения всех, а не отдельных тем произведения.

«Господин Пунтила и его слуга Матти» Бертольта Брехта поставлен Вольдемаром Паисо в том комедийно-сатирическом ключе, который дает сильное движение авторскому сарказму без нарочитых преувеличений и дешевой «сатиризации». Оформленный Марри-Лийз Кюла в духе той декоративной простоты, которая избегает формалистических приемов и хорошо воспроизводит комедийный аспект реальности, озвученный Харри Отсом в национально-характерном духе и с чувством стиля комедии, сыгранный выдаю-

щимся ансамблем, в котором выделяются Хуго Лаур, Линда Руммо, Рудольф Нууде, Лисль Линдау, Эрвин Аабел, этот спектакль получил всеобщее признание.

Однако и теперь, когда сгладилась шероховатости в актерской игре и действие стало развиваться стремительнее и пластичней, все еще бросается в глаза несообразность частей постановки. Вторая половина спектакля теряет заданный вначале темп-ритм и кажется излишне заткнутой. Нет слов, в самой пьесе после сцены помолвки, в которой «игра» Евы с Матти достигает комедийной кульминации, «веселая» тональность несколько приглушается. Но ведь здесь Брехт переключает регистры, переходя от форм социального фарса к публицистически заостренному, плакатно-броскому обличению. Почему же театр не пошел за драматургом? Играя сцену «восхождения на гору» без такого переключения, театр не завершает приговора над Пунтилой и не дает возможности Матти окончательно сбросить маску якобы добродушного Иванушки-дурочка.

...Поздней ночью после спектакля мы возвращаемся в Таллин. Графически четко вырисовываются башни крепостной стены, опоясывающей этот прекрасный город, и стремительные шпили его соборов и ратуши. Мы говорим об искусстве, о его волшебной силе, умеющей пробуждать в сердцах людей благородные мысли и чувства, о силе воздействия театра на зрителя... И думалось мне: да, Театр им. Кингисеппа владеет всем этим, его искусство становится все более зрелым и убежденным. Но оно станет еще крупнее и значительнее, если творческий коллектив будет стремиться к еще большей определенности и законченности идейно-художественных замыслов в своих будущих работах.

М. ЛЕВИН.

ТАЛЛИН—МОСКВА.

«СОВЕТСКАЯ
КУЛЬТУРА»

16 сентября 1961 г. 3 стр.