

Привычное и неожиданное



Сцена из спектакля «Варгамяэ». Андрос Паас — артист В. Ратиссепп, Мари — артистка А. Талльви. Фото И. ЕФИМОВА.

Спектакли Таллинского академического театра драмы

«Когда думаешь о знакомом, привычном и неизменно увлекательном в искусстве Таллинского академического театра драмы, на память приходит спектакль «Варгамяэ», спектакль новый, но по своей манере во многом для этого коллектива традиционный.

Варгамяэ — местечко в Северной Эстонии, где среди болот и топей примостились два хутора, хозяйева которых ведут жестокую борьбу за существование. Трудная история одной из семей — сюжетная канва произведения. Пьеса фрагментарна, действие разорвано, события перемежаются паузами в несколько лет, люди, с которыми мы встречаемся в юности, уже в следующем действии оказываются умудренными опытом отцами семейства, а затем старцами. Происходит это потому, что «Варгамяэ» — инсценировка классического романа А. Таммсааре, вернее, одной его первой части, произведения чрезвычайно объемного, многопланового.

Театр, казалось бы, даже и не пытался преодолеть эти сложности. Спектакль поставлен (автор пьесы и режиссер А. Сярев) скромно и строго. Просто проходят перед глазами зрителей сцена за сценой...

Что же возмущает в истории семейства, жившего где-то на краю болота в конце прошлого столетия? Но вот это-то обыкновенно-размеренное течение событий, передаваемое исполнителями с суровой простотой, с внутренней ясностью, бесконечно волнует. На сцене — жизнь, живые люди, драгоценные своей достоверностью, радостями и страданиями.

Это актерский спектакль, реалистическая драма, в лучших своих сценах поднимающаяся до высот бытовой трагедии. Такая сценическая форма для Таллинского театра привычна, в его прошлом было уже несколько аналогичных постановок. Вспомним, к примеру, «На задворках» О. Лутса, спектакль удивительный по бытовой достоверности и своеобразному изысканию, по филигранной разработке характеров людей, поверженных жизнью. Но тогда при всем своем обаянии он невольно вызывал вопрос: а к чему все это? Театр не сумел в то время широко раскрыть социальное звучание темы, не вскрыл несомненно содержащейся в произведении критики общественного порядка. Думается, и в молодой, стремительной «Весне» того же Лутса, в этом апофеозе юности, мысль могла быть острее и современнее. В «Варгамяэ» нигде не чувствуется нарочитой или любовной, чуждого духу произведения разоблачительной тенденции. Но он иной по духу, чем те два спектакля, суровее, строже и глубже по мысли. Он говорит о том, что у коллектива появилась большая острота политического видения, смелее раскрылась страстность художников, не просто отображающих жизнь, но вкладывающих в творчество горячее, заинтересованное отношение подлинно советских художников.

...Громадную жизнь проживает Ай-мари Талльви в роли Мари; логически, последовательно уносит эта жизнь сперва ее смех и румянец, затем радость и красоту, чтобы в итоге лишиться последнего — надежды на отдых в кругу детей... И женщина эта становится в нашем сознании где-то рядом с Катериной из «Грозы» или Лымеривной Панаса Мирного, рядом с теми трагическими женскими образами, которые хранит в своей памяти каждый народ. Круглое, рано начавшее увядать лицо Мари со скорбными складками в углах рта, тихая-тихая, неторопливая речь, плавные, незаметные движения... Актриса, создавшая подчеркнутую величественный образ Клеопатры в шекспировском спектакле, здесь полностью отказалась от броских выразительных средств, нарочно как бы притушив исполнение. И возникает удивительное ощущение ясности и простоты.

А Андрос Паас — В. Ратиссепп, какой сложный образ, сколько в нем разных планов! Его герой — то человек громадной гордыни, уверенный в непогрешимости своей жизненной позиции, собирающий, копящий, то муж и отец, грустно и глубоко любящий Мари и детей, то хозяин, злобно их же проклинающий. Не забыть и Игу Эвер — Крыны, хрупкую женщину, растерявшуюся перед мощью северной природы. Или престелную пару, всю светящуюся молодостью, свежестью Линду Руммо — Лийзи с ее возлюбленным, стремительным темноглазым парнем, которого играет способный актер Рейн Арен.

Но только ли отдельные характеры? Вспомним сцену в кабаке: ведь каждый здесь — от хозяина Муракса до любого батрака, примостившегося на лавке у стены, — особенный, самобытный, ни на кого не похожий. И каждый несет тему спектакля.

В том же русле и «Блудный сын» Э. Раннета. В этой постановке проявилось свойственное коллективу театра умение передавать формирование образа, характер человека в развитии. Театр никогда не привлекал сценическая маска, пусть яркая, но не меняющая своего выражения, далека ему и динамика внешней событийности. Поэтому спектакль Ильмара Таммура «Блудный сын» стал, если можно так сказать, психологическим детективом. Приключенческая, интригующе-запутанная сторона пьесы не стала для театра основной. Главное — человек. Сломленный и вновь вставший на ноги Март Туйск — Каарел Карм, силь-

ная, мужественная его мать — Катрин Вьяльбе и другие.

Интересный материал для сценических изысканий в области человеческой психологии дала театру «Филумена Мартурано», пьеса, которую режиссер Вольдемар Пансо прочитал тонко, точно, разумно. Есть в спектакле и лирическая интонация, и краски более яркие, отмечающие сцены драматические, есть и большая доза юмора. И все здесь — через человека.

...Когда думаешь о привычном, важном и интересном в Театре имени Кингисеппа, перед мысленным взором проходят сцены «Антония и Клеопатры», отчетливо обнаруживающие приверженность творческого коллектива к искусству большой мысли, к философским раздумьям. Все, начиная от внешнего оформления спектакля, поданного несколько пышно, но с истинно трагедийным размахом, до манеры актерской игры — сильной, крупной, с открытым пафосом, кипением страстей, с суровыми размышлениями о судьбах людей и народов, — подчинено желанию театра стать вровень с Шекспиром. «Антоний и Клеопатра» Ильмара Таммура волнует, восхищает и яркостью воплощения, и глубиной шекспировской мысли, воссозданной с опромной верой театра в ее значительность, современность.

Но не всегда однажды усвоенное становится гарантией того, что следующий шаг будет таким же уверенным и точным. Много хорошего из арсенала сценических средств, уже проверенных, освоенных и апробированных театром, есть в «Дон Карлосе». Шиллер поставлен режиссером Лео Кальметом так, как, вероятно, может ставиться только Шиллер: романтически-приподнято, чуть на «котурнах», с несколько повышенной эмоциональностью, со всеми аксессуарами, являющимися неотъемлемой принадлежностью традиционного прочтения его произведений. В этой традиционности есть доля прелести. И когда Анте Эскола — задумчивый принц с печальным, просветленным взглядом и неожиданными вспышками энергии произносит свои монологи, и когда принцесса Эболи — Сильвия Лайдла обаятельно закручивает сложные хитросплетения страшных интриг, и когда Каарел Карм — мрачный король испанский терзается темными страстями, а тоненькая супруга его — Линда Руммо с тихой скорбью жертвует своим светлым чувством, понимаешь — это не только актерские удачи, они органически связаны с режиссерской концепцией спектакля.

Но все же нет в этой постановке того внутреннего пафоса, той единой и волнующей мысли, которые сделали «Антония и Клеопатру» событием в театральном искусстве. Традиционность наложила отпечаток на раскрытие мысли драматической поэмы Шиллера, сковала полет фантазии, сузила круг размышлений героев, а следовательно, и силу воздействия постановки.

Можно ли говорить об определенности художественного метода коллектива, в арсенале которого оружие такого разного рода — от высокой трагедии до современного детектива и от бытовой драмы до комедии? Можно, ибо основа его искусства — народного по истокам, реалистического по методу — едина. Жанровое, стилевое разнообразие произведений, к которому обращается театр, отнюдь не мешает ему строить свои спектакли на этой крепкой, верной, единой основе. «Театр должен умереть в писателе», — сказал как-то директор театра Хуго Мурре. Что ж, коллектив умеет угадывать индивидуальное своеобразие каждого автора, передавать эпоху, стиль, манеру, любит точность и определенность жанровых характеристик. Отсюда яркость и неповторимость произведений, идущих на его сцене. Отсюда смелость, с которой театр называет своими спектакли, на первый взгляд самые несхожие.

Если же говорить о внутренней теме творчества коллектива, — это человек из разных эпох и стран, с разной судьбой и разными мечтами. Человек и его счастье — вот за что борется своим искусством Театр имени Виктора Кингисеппа, посвятившего свою жизнь благу народа.

Итак, ко многим спектаклям мы относимся сейчас, как к знакомым, привычным и любимым. Но есть в репертуаре театра постановки, которые при всей своей несомненной талантливости вызывают ощущение неожиданности. Это прежде всего «Господин Пунтила и его слуга Матти» — сложнейшая пьеса Бертольта Брехта, поставленная Пансо с необычайной по блеску выдумкой. Когда в Театре имени Кингисеппа появляются фанерные облака и круглая желтая луна, откровенно висящая на веревочке, когда ствол берез и их кроны «изображаются» остроумно раскрашенными занавесками, когда герой въезжает на сцену в игрушечном подобии автомобиля, который тянут на канате, это не вызывает ни радости, ни осуждения, а изумления. Ибо сценическая условность — вещь для этого коллектива непривычная.

«Господин Пунтила» — явление в эстонском искусстве сложное. Замысел Пансо и декорации Мари-Лийз Кюлы ярки и талантливы, но постановке не хватает единства: внешнее решение в целом не подкреплено изнутри. Актеры, непривычные к «театру чистого разума», к публицистическому пафосу Брехта, к его сложным и во многом рациональным построениям, да еще поставленные в непривычные условия фантазий режиссера, не нашли той

особой исполнительской манеры, которую невольно ищешь в этом спектакле. Многие актеры играют обычно. Таков Матти — Рудольф Нууде, герой рассудительный и хладнокровный, всего лишь присутствующий на сцене. А ведь он должен был стать нервом пьесы, пружиной ее действия. Его острый взгляд и насмешливый ум, его гнев и ненависть человека из народа должны определять ее положительное начало. Крупнее хозяин Матти — Арно Суурорт, у которого есть превосходные сцены опьянения, когда в этом грузном, наглом человеке вдруг проявляются разум и душа. Но с ними недостаточно контрастируют эпизоды, в которых Пунтила трезв, где он оказывается зверем, страшной и злой силой.

Но ведь в некоторых сценах, у нескольких исполнителей это слияние с материалом драматурга, точное понимание режиссера существует. Ну разве не истинно брехтовская Ева у Линды Руммо, с лихим изысканием разоблачающая современную усталую бездельницу, которую вдруг потянуло «к земле», в объятия Матти? А Эрвин Абель, унылый, тощий дипломат, весь извивающийся от утонченности и деликатности? А сцены четырех невест Пунтилы? А старичок крестьянин, с неподражаемым юмором объясняющий картины?

Значит, эта манера в искусстве не противопоказана Таллинскому театру! Но нужно построить крепкие мостики, которые связали бы черты, истинно присущие национальному искусству эстонцев, с тем, что ищут, пробуют, открывают сейчас некоторые талантливые его представители. Пока же этого нет.

Пример тому «Баня». В ней неожиданно утратились острота и политический темперамент драматургии Маяковского, сила его сатиры. Рядом с интересно, но все же недостаточно крупно решенным Пансо — Победоносиковым, тонко-гротесково сыгранной Руммо — Мезальянсовой, живым, стремительным и обаятельным Велоспедкиным — Янусом Оргуласом, существуют образы, сыгранные чисто внешне, формально. Да и режиссура Таммура утратила здесь как будто свою мощь и образность. А, казалось бы, что может быть ближе ему, чем Маяковский?

Причина, думается, та же. Работы эти явственно говорят о желании театра искать в новом направлении, пробовать новое. Желание хорошее. Но хочется напомнить: не прост был путь Таллинского театра, в его прошлом были не одни творческие триумфы. Сейчас в результате длительной работы он превратился в хороший, дружный коллектив людей, одинаково смотрящих на искусство. И пусть новое и манящее не поставит под сомнение то, что всегда любил, и то, что умеет делать коллектив. Ибо это — хорошо. Пусть новое в его творчестве вырастет естественно, как еще одна ветвь на прочном стволе.

Т. ЧЕБОТАРЕВСКАЯ.