

О Каареле ИРДЕ

ГАСТРОЛИ НАЧАЛИСЬ ВЧЕРА

На соискание Ленинской премии выдвинут Каарел Ирд, главный режиссер театра «Ванемуйне». Чтобы понять, насколько это справедливо, нужно съездить в Тарту, где уже без малого век работает этот обыкновенный и удивительный театр. Но в Тарту не все могут поехать, и Магомет пришел к горе — спектакли Ирда идут на сцене Кремлевского театра. Ими не исчерпывается «Ванемуйне», москвичи не увидят, например, прекрасной «Трехгрошовой оперы», поскольку ее ставил не Ирд, ими не исчерпывается даже сам Ирд, но все же представление получить можно.

О режиссере Ирде.
Об эстонском национальном характере.
О назначении театра и его месте в мире.

ИРД — художник. Ирд — диалектик. Кажется, что он просто одержим стремлением вертеть, выворачивать явление, конфликт, характер — а что внутри, а что с другой, с третьей, с двадцатой стороны? Шекспировского «Кориолана», который не шел на советской сцене, он выбрал не случайно — здесь у Шекспира противоречия не разрешаются, нет никакой, пусть даже трагической, гармонии. Смерть Кориолана ничего не меняет ни в мире, ни в людях, как смерть Лира или Гамлета, все будет, как было, — демагоги-патриции будут по-прежнему бороться с народными трибунами, тоже демагогами, те и другие будут опять и опять звать к народу, доказывать, как он им дорог, как самоотверженно они отстаивают его интересы. А народ... народ снова пойдет по дороге истории, спотыкаясь, каждый шаг оплачивая собственной кровью, сметая своих врагов и не всегда при этом разбирая, кто враг и кто друг. На сцене это можно передать через диалектику явления и характеров. Что и делает Ирд.

Война — это древняя война, красивая, со дилеммами и пикантами, грустная, почти изысканная, с пашей сегодняшней точки зрения. Войны выстроены в четкую диагональ, ритмичный шаг, ритмично гремит меч — грозное, но величественное лицо войны. А потом на сцене оказываются двое — Кориолан и его враг Авфидий, щиты отбрасываются, мечи втыкаются в землю — для их независимости мало заколоть врага, надо задушить его собственными руками, пусть не металлом, а пальцы опутают горло противника. Второе лицо войны... а если бы в спектакле была еще одна

военная сцена, Ирд наверняка нашел бы еще одну сторону, еще один облик явления. Но за меняющимися и разными обликами он видит сущность.

Шекспир изображал народ, римский плебе, но порой давал римлянам английские имена и заставлял их говорить на жаргоне лондонского простонародья. В спектакле Ирда тоже нет принципиальной разницы между современниками Кориолана и современниками Шекспира — в разные эпохи в разных странах существовал этот народ, который смутно осознавал свою силу, но не знал, как ее использовать, куда направить. Те же серые и грубые домотканые одежды, та же смесь почтения и недоверия к одетым в белое сенаторам. А на их вожжах, народных трибунах, — белые рубахи, которые, однако, прикрыты сверху чем-то серым, демократическим. Этому народу нужен хлеб, но не только хлеб — ему еще нужно, чтобы всякий, будь он самой выдающейся личностью, ему кланялся и его уважал.

Выдающаяся личность — Кориолан не хочет ни уважать, ни даже для соблюдения формальных приличий как следует кланяться. Не может, не приучен. И Кориолан изгоняет. И Кориолан возвращается во главе вражеского войска, неся гибель Риму и народу. — растерянные трибуны умоляют патрицев, патриции умоляют Кориолана о пощаде. Кориолан не выдерживает, он отдает приказ об отступлении, зная, что его нынешние союзники не простят этого — можно сказать, он отдает жизнь за изгнанный его Рим. Так кто же прав?

Прав Кориолан, потому что он искренне хотел для Рима, для того же

народа только добра. В спектакле Ирда Кориолан (его играет Эйнар Коппель) по-настоящему благороден, бескорыстен, привлекателен. В спектакле Ирда у него даже есть основания относиться к римскому народу без должного почтения — как, в самом деле, не презирать этот сброд, так слепо бредущий за ничтожными политическими трибунами. Конечно, он слишком прямолинеен, груб, но разве не заплатил он подвигами и ранами за право быть самим собой? Конечно, он не мыслитель, он солдат, но какой прекрасный, какой идеальный солдат; его недостатки — это просто продолжение его достоинств. Он даже к власти равнодушен, искренне равнодушен в спектакле Ирда, но когда ему предлагают власть, соглашается, поскольку хочет добра Риму.

И потому прав народ, изгоняя Кориолана. Этот темный плебе, вместе доверчивый и подозрительный, не то чтобы знает, но чувствует, что, когда вот такой выдающийся человек и настоящий солдат, одушевленный высокими идеалами, одаренный многими достоинствами, кроме одного — человечности, берется за власть, то для народа ничего хорошего из этого не получается. Потому что такому Кориолану важнее всего оставаться самим собой или следовать высоким добродетелям, или еще что-нибудь в этом роде. «И если страдания, вызванные этим противоречием, — пишет Ирд в программе спектакля, — касались прежде только какого-то одного государства или народа, то теперь, вследствие развития техники, возникла ситуация, когда от нажатия

кнопки каким-либо лично уязвленным Кориоланом может зависеть судьба всего мира».

Но ведь оставаться самим собой действительно необходимо. И следовать высоким добродетелям — тоже. Ирд оставляет проблему открытой, ничего в ней не упрощая, никак не пытаясь снять ее остроту. И выдающаяся личность у него действительно выдающаяся (правда, с таким актером, как Коппель, это не так уж трудно), а следовательно, вызывает наше чувство, как и подобает трагическому герою. И народ не выступает как абсолютно прогрессивная историческая сила, поскольку в те времена он еще таковой не являлся.

МЫ ДОЛГО и настойчиво призываем наш театр к более глубокому проникновению в жизнь, к подлинной проблемности и конфликтности и прочим серьезным вещам. Все это правильно, всего этого нам не хватает, перод театром действительно стоит весьма важные задачи. Но есть еще и другой театр, о котором мы часто забываем за очередными проблемами и конфликтами, театром, корнем которого уходят в глубину веков. Или не в глубину веков, а все-таки в ближайшую деревню — это неважно, все равно каждый простейший элемент такой игры возник путем векового отбора и при надобности может быть развернут в целую театральную систему. Речь идет, разумеется, не о подделках, которых немало, речь идет о подлинно народной театральной игре, прекрасный образец которой — «Мужские песни» в постановке Каарела Ирда.

В программе они обозначены как «музыкальное представление»; это звучит приблизительно, но более точного названия, а тем более определения жанра никому придумать не удастся. И, конечно,

москвичи немало потеряют по сравнению с тем, кто видел этот спектакль в Тарту, в зале «Ванемуйне», в окружении зрителей, которые, по сути, не только зрители, но и в некотором роде авторы спектакля, ибо сделан он из народных эстонских песен, созданных если не самими зрителями, то их близкими предками. Мелодии и слова, разумеется, обработаны (композитором Вельо Торнисом и поэтом Паулем-Эрикком Руммо), но бережно, с полным уважением художников к народу, из которого вышли они все. Авторы обработки честно предупреждают: «Если эти истории для вас смешны, то смеяться будете сами над собой, если эти истории заставят вас хлопотать в ладоши, то хлопотать будете сами себе (или своему дедушке). Если считаете их достойными состязания, то из зала придется самим уйти. Одним словом, вся ответственность за эти песни ложится на вас самих». Так вот, «на вас» — это на них, на эстонских крестьян и их потомков, а мы можем только присутствовать.

Всевоможные ансамбли песни и пляски, спектакли в стиле «а ля пейзан» сформировали устойчивое представление о народной театральной игре, часто очень далекое от народности, театральности и игры. Тщательная или неумелая имитация естественности, более или менее осторожное приукрашивание, приписывание народной игровой стихии под некий обильный среднеарифметический уровень — от всего этого относительно свободны только немногие лучшие наши коллективы. Поэтому мужики, которых мы видим, когда открывается занавес ирдского спектакля, поражают: настоящие, доподлинные мужики, а не актеры, соответственно загримированные и параженные. И одеты они в настоящие портки и рубахи, а не в костюмы, изготовленные «по мотивам» («портки-рубахи» в надписках вид привел Георг Саудер», — сообщает

программа). И пет тут никакой внешней театральности, просто «собирались и пели» (или горлачили) песни: Песню полуночника, песню о сватовстве, песню барщины, пьяную песню, похабную песню. Да-да, последнее, конечно, ужасно, но именно так написано в программе, и хотя языка мы не знаем, но все в общем, понятно — соленая песня с солеными шуточками. Вставных, так называемых «комических номеров» и «юмористических сцен» нет, но юмор пронизано все, невозмутимым крестьянским юмором — не будет же уважающий себя эстонский мужик кривляться на чью-то потеху, а просто отпустит словечко, не меняя ленивой позы, и зал охнет восхищенно, а потом уже рассмеется. В массе мужиков пет солистов и ансамблей, как часто бывает в ансамблях — все равны, и если кто-то выделяется, то программа не снисходит сообщить нам, что вот такой-то номер исполняет такой-то заслуженный артист: в этом тоже демократичность спектакля и театра.

Говоря о «Мужских песнях», как-то неудобно употреблять привычные критические слова «народность», «народия», «стилизация» и прочее — не позволяет подлинность зрелища. В конце концов и прощия и народия выросли когда-то из народного смеха, потом они стали интеллектуальными и самостоятельными и сейчас знают не хотят своих предков и дальних родственников. А Ирд возвращает театр к первоисточнику, к временам еще дотеатрального, по берет при этом из современного театра все, что нужно. В результате получается спектакль, не имеющий аналогов в нашем театре.

Но его ценность не только в художественной оригинальности, и его подлинность — качество не только эстетическое. Нужно вспомнить народ, который мы видели в «Кориолане» в историческом действии, и сравнить его с крестьянами «Мужских

песен», с народом в игре. Тогда станут очевидными и неотделимостью театра «Ванемуйне», режиссера Каарела Ирда от своего народа, и умение «быть немного впереди» строго и объективно анализировать сложнейшие общественные и человеческие проблемы. Это сочетание и делает Ирда Ирдом, ни на кого не похожим, а театр «Ванемуйне» — самобытным и неповторимым; все остальное — талант, мастерство, умение слышать время — в данном случае подразумевается само собой.

А ПЕРЕД «Мужскими песнями» идет одна-актная опера Вельо Торниса «Лебединый полет» — произведение умное и сложное, в котором пет ни грамма «оперности», а музыка современна и драматична. Но об этом так же, как о «Катерине Измайловой», тоже показанной на кремлевской сцене, должны и будут писать музыковеды.

Будут писать и о «Диком капитане» Юхана Смуула, и о музыкальной комедии Аугуста Китеберга «Портной Блук и его счастливый жребий» — обо всех спектаклях, за которые Каарел Ирд выдвинут на соискание Ленинской премии; я написал лишь о том, что кажется мне самым интересным и важным в его творчестве.

Но дело не только в спектаклях, хотя все они хороши. Дело в том, что существует «Ванемуйне» — интересный, умный театр. Он необычайно прочно и кровно связан со своей почвой, со своей культурой, что, однако, не делает его замкнутым — Шекспир, Брехт или Шостакович входят в него органично. У него давние и устойчивые традиции, через три года ему исполнится сто лет, но он очень чуток к новому в драматургии и музыке. Он нужен своему, тартускому зрителю и завоевывает любовь зрителей везде, куда он приезжает.

И руководит этим театром режиссер Каарел Ирд.

Ю. СМЕЛКОВ.

МОСКОВСКИЙ КОММУНИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. Г. МОСКВА

- 6 апр 1967