



В МИРЕ ТВОРЧЕСТВА

МЕСЯЦ ТЕАТРА 1967

Впечатления и размышления

Наши гости
о «Ванемуйне»

Когда о каком-либо явлении искусства многое становится известно до того, как непосредственно познакомиться с ним сам, когда молва о книге, симфонии, фильме, спектакле, театре предшествует чтению и просмотру — бываю (и нередко) жестокие разочарования.

Поэтому с большим интересом, но с известной настороженностью и опаской я ехал на семинар театроведов, посвященный проблеме «Театр небольшого города», который был организован Эстонским театральным обществом и кафедрой истории театра народов СССР ГИТИСа (Москва) в Тарту на базе «Ванемуйне».

О театре «Ванемуйне» и о его руководителе Каареле Ирде я много читал и слышал. «Каковы же они на самом деле?» — думал я. По счастью, ознакомление с творчеством этого уникального коллектива (а я впервые видел спектакли «Ванемуйне») в основном совпало с теми представлениями о нем, которые уже жили во мне.

Я не рискую делать слишком широкие выводы о том, что можно и нужно воспринять театрам других народов из опыта «Ванемуйне». Позволю себе лишь высказать некоторые размышления, опираясь на впечатления от Тарту, от спектаклей «Ванемуйне», от Каарела Ирда (он — ум и душа театра), от общения с эстонскими театроведами.

Юхан Смуул в «Ледовой книге» назвал Тарту умным городом и городом молодежи. Правда, тут же он оговаривался, что ум пустил здесь один паразитический отросток — в Тарту много умничают. Но, мне кажется, что противоположен к этому умничанию является юмор. Тарту — город с юмором. Я вспоминаю об этих чертах города и о том, что нет в Тарту суеты, а есть деловитость, собранность, какое-то углубление в себя. Все эти качества наблюдаю и в театре «Ванемуйне». В каком-то удивительном соответствии театра и города, «Ванемуйне» и Тарту, я вижу одну из причин успеха театра, любви к нему горожан, его популярности.

В этой связи возникает большая проблема, встающая перед советским театроведением, перед одним из его направлений, которое можно назвать «социологией театра». Если мы стремимся ко все большей научности и точности в нашей науке, то я вижу одну из ее задач в установлении особенностей зрителей того или иного города, в анализе структуры зри-

тельного зала, его вкусов и интересов. Такие исследования должны помочь театрам, их творческой практике, должны содействовать достижению все большего соответствия между театром и городом.

КАК ИЗВЕСТНО, в пьесе Юхана Смуула «Кихну Пыни» («Дикий капитан») среди действующих лиц имеется «весьма затравленная личность» — Историческая истина. Я вспоминаю об этой фигуре не из-за той внутритеатральной полемики о современной драме, которая имеется в тексте роли этого персонажа. Главное в нем — через эту фигуру автор ведет гражданский бой с философией так называемого «здорового смысла», с убогим примитивизмом мышления, со схоластическими взглядами на историю и современность. Вот такой же гражданский бой ведут, по-моему, лучшие спектакли театра «Ванемуйне». В этом их общественная сила. Она множена на яркость и изобретательность художественных форм — каждый раз единственных, своих, особенных.

Это разнообразие порождено и жанровой широтой репертуара, в котором драма соседствует с оперой, а музыкальная комедия с балетом (то, что «Ванемуйне» — своеобразный «театральный комбинат», уже стало почти хрестоматийной истиной), и стилевым различием произведений, и тем, кто эти пьесы ставит. Причем это качество усматривается даже в пределах постановок одних только драматических пьес.

Однако, обобщая впечатления и подключая к драматическим спектаклям (это наиболее близкая мне область театра) и музыкальную комедию о портном Ыкке, оперу «Катерина Измайлова» и «Лебединый полет», балет «Весна», Студийный вечер поэзии и такое своеобразное представление, как «Мужские песни», я определяю основную ведущую тенденцию театра «Ванемуйне», как утверждение искусства психологического, глубокого, сдержанного внешне, но наполненного внутри.

В этом смысле спектакли театра как бы втягиваются в современные споры о том, устарело ли психологическое искусство, и решительно отстаивают это искусство. Отстаивают, опираясь более всего на то, что мы называем «школой переживания», школой Станиславского.

По-моему, особая впечатляемость тартуской постановки оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» и заключена в психологической наполненности сценических образов, в остром драматизме характеров и прежде всего — самой Катерины Измайловой. Это же качество делает совершенно необычным оперное представление «Лебединый полет»; наполняет своеобразным содержанием глубоко фольклорные в своей основе «Мужские песни»; придает всей истории с портным Ыкком и его счастливым жребием особый смысл; помогает отчетливому выражению в спектакле «Дикий капитан» основной мысли пьесы о том, как трудно быть настоящим человеком, как важно уважать людей и, веря им, наращивать в них добрые качества; по-новому выстраивает концепцию шекспировского «Кориолана», впервые поставленного на советской сцене театром «Ванемуйне». Замечу, что все эти шесть постановок осуществлены Каарелом Ирдом. Но единая линия видна и в том, что лучшие постановки других режиссеров выражают ту же тенденцию.

Одним из таких спектаклей, в котором тенденция к глубокому психологизму, склонность к искусству переживания помогла даже прояснить расплывчатую мысль драмы, является «Вдовец» А. Штейна в постановке Эпп Кайду.

Режиссура и исполнители ролей Чадава, Женки, Лизы, Лев доказали, что та мысль, которая кажется главной, когда читаешь драму — «память о мертвых меняет жизнь живым», — не оказывается определяющей и далеко не единственной.

Крайне примечательно, что в спектакле, основанном на пьесе, раскритикованной за глубокий пессимизм, звучит интонация мужественная, отлитаящая все лучшие постановки «Ванемуйне» — театра здорового мироощущения.

Но бывает и так, что уход в самые глубины психологии, стремление к детальному обоснованию всех поступков и действий, утяжеляет отдельные спектакли. Когда эта тенденция смыкается с известной долей бытовизма, свойственного отдельным актерам те-

атра, — ритмы представления становятся замедленными, и спешатливо выстроенная непрерывная жизнь образа, не объясняя ничего нового в характере персонажа, притупляет остроту столкновений.

Так, по-моему, произошло во второй части постановки «Дикого капитана». А в очаровательном представлении «Портной Ыкк и его счастливый жребий», изобилующем яркими, остроумными находками режиссера, прелестными песнями и танцами, вдруг в отдельных сценах действие переключается в план бытовой пьесы. Тогда несколько нарушается контакт между превосходно найденной режиссером великолепной семеркой портных и главным сюжетом комедии. Я упоминаю об этом лишь потому, что мне кажется все это легко исправимым. Тем более, что, как известно, Каарел Ирда постоянно после премьеры вносит все новые и новые изменения в любой спектакль — редкое и драгоценное качество!

ЧИТАТЕЛИ, наверное, заметили, что я мало упоминаю отдельных исполнителей. Это происходит не от невнимания к актерской игре и не оттого, что не о ком писать, а потому, что надо бы писать почти обо всех исполнителях, а это в газетной статье практически невозможно.

Быть может, я и не назову актера, который потряс меня до крайней степени, но со всей уверенностью напишу о таком великолепном качестве «Ванемуйне», как ансамблевость исполнения. Я наблюдал какое-то поразительное чувство ответственности у исполнителей и главных, и эпизодических ролей и просто участников «масовок». Ответственность, увлеченность, полная отдача себя искусству — не в этом ли также одна из причин успеха «Ванемуйне»?

Стремясь постичь все лучшее в наследии Мейерхольда и Вахтангова и все значительное в исканиях современных зарубежных теоретиков и практиков театра — особенно Брехта и Фельдштейна, театр не противопоставляет их Станиславскому и Нимровичу-Данченко, а ищет то, что объединяет всех этих художников, и использует их опыт применительно к конкретной постановке.

При всем этом сохраняется приверженность учению К. С. Станиславского. Оно понимается в триединой его сути, в которой взаимообус-

ловлены и сплетены этика, эстетика и технология.

В этом современном уровне исканий я тоже вижу существенную особенность «Ванемуйне».

Конечно, театр города Тарту — явление неповторимое, как каждое подлинное явление искусства. Однако можно понять Рубена Симонова, который в дни декады эстонского искусства и литературы в Москве (1956 г.) писал в «Правде», что деятельность театра «Ванемуйне» поучительна для наших небольших театров. В сущности, ради этого и был организован успешно прошедший в Тарту семинар театроведов.

Разумеется, в каждой республике имеются свои условия работы театра и свои особенности. Однако перед всеми стоит общая задача, продиктованная ныне решениями XXIII съезда КПСС. Я имею в виду необходимость повышения культуры самых широких слоев населения, создание очагов культуры в самых глубинных районах страны, удовлетворение (причем на высоком эстетическом уровне) многообразных потребностей населения небольшого города. Такая одна из острых проблем современной театральной культуры. И решить ее сегодня, не оглядываясь на опыт «Ванемуйне», просто нельзя. Не учитывать при этом организационно-творческие прищипы, найденные руководством этого театра, неразумно.

В программе к спектаклю «Мужские песни», составленной с большим юмором, где говорится о том, кто «привел в надлежащий вид оформление и портки-рубашки», кто «приклеивал усы», а кто «там, где надо, отбивает такт», указано, что исполняют представление «младцы из оперной, драматической, танцевальной групп и учебного хора театра». Но во главе их стоит «младец» Каарел Ирда — большой художник и интереснейший человек.

«Во главе» — не по должности, а «по духу», по существу. Равняется на его беспокойный характер, на непрерывность его исканий, на огромную требовательность к себе и другим, на его эксперименты, дерзания и высокий профессионализм тоже надо всем, кто будет творчески переносить опыт театра «Ванемуйне».

Я. ФЕЛЬДМАН.

Заведующий кафедрой театроведения Ташкентского театрально-художественного института.