

ОТ ЛЕНИНГРАДА до Тарту, в сущности говоря, рукой подать. По нынешним временам это вообще не расстояние. Но в театральной географии, по-видимому, действуют свои, собственные законы. Только ими можно объяснить столь удивительный факт, что такое крупное и во многих отношениях единственное в своем роде явление, как театр «Ванемуйне», до сих пор оставался неизвестным подавляющему большинству ленинградцев. Понстине, неисповедимы театральные судьбы. За последние годы мы повидали немало число театров, приезжавших к нам из Парижа и Лондона, Праги и Милана, Будапешта и Стратфорда, а своего ближайшего театрального соседа, да еще такого интересного, узнали только сейчас, во время гастролей в Ленинграде. Рассказать об этом театре, и, тем более, судить о нем — не так просто. Если бы только театр можно было уловить живому человеку, со своей собственной сложной индивидуальностью, со своей походкой, взглядами, манерой держаться, то о «Ванемуйне» наверняка можно было бы сказать, что у него на редкость подлинное, энергичное лицо, на котором очень ясно отражается вся его напряженная творческая жизнь.

В самом деле, серьезное, смешное, мудрое, легкое, наивное, глубокое стремительно сменяются на его подмостках и вовсе не создано при этом впечатления пестроты. Более того, они помогают друг другу, рождая ощущение подкупающей художественной новизны. Даже по тем сравнительно немногим спектаклям, которые мне удалось посмотреть, у меня сложилось убеждение о высокой художественной принципиальности театра, ясности его идейных позиций.

Поначалу непривычной могла показаться афиша театра. Глюк, Прокофьев, Брехт, Шекспир оказались, так сказать, в одном кругу. Сами руководители театра утверждают, что это объясняется не столько принципиальностью и намеренной «синтетичностью» театра, сколько особыми и, скажем прямо, нелегкими условиями, в которых он находится. Театр оперно-балетный и театр драматический едва ли способны были бы продержаться в Тарту, если бы работали порознь. Однако в театральном искусстве самые неожиданные причины порождают самые неожиданные следствия, трудности укрепощают фантазию, поощряют выдумку, помогают режиссерам и актерам раскрываться особенно полно. Вынужденное сосуществование оперы и драмы, балета и оперетты оказывает свое влияние на режиссерские решения, на исполнительскую манеру и на самую атмосферу спектаклей.

Театр ищет пути к новому, думая при этом не столько о самой новизне, сколько о решении важнейших идейных задач, выдвигаемых перед театральным искусством временем и народом. Такая позиция представляется мне в высшей степени привлекательной и плодотворной.

В работе театра «Ванемуйне» вера в зрителя и полное уважение к нему проявляются во многом. В ясности и внутренней серьезности замыслов. В простоте и подчеркнутой строгости исполняемых художественных приемов. В решительном и принципиальном отказе от какого бы то ни было упрощенчества, якобы диктуемого уровнем зрительской культуры. Театр, как мне кажется, работает,

подчиняясь высокому и благородному убеждению, что истинное не нуждается в адаптации, что как бы ни была сложна воплощаемая на сцене жизнь, именно искусство способно ясно и просто объяснить ее сложность. Печать этого убеждения лежит на всех трех спектаклях, которые я имел возможность увидеть в Ленинграде, — на постановке комедии Аугуста Кшцберга «Портный Ыкк и его счастливый жребий», на «Трехгрошовой опере» и «Кориолане».

В ПОСТАНОВКЕ комедии Кшцберга совершается путь от очень незамысловатой и по самой сути научительной притчи к большой и всеобъемлющей социальной идее. Неадаптированный портный Ыкк, его издевательски обериувшийся «счастливый жребий» обесцениваются не случайным стечением обстоятельств и не просто злой волей отдельных людей; их перечеркивают само устройство собственнического общества, господствующая в нем сила чистогана. Парадоксальный смысл комедии в том и заключается, что в собственническом мире деньги обретают свою настоящую власть в соприкосновении с другими деньгами, в хитроумном взаимодействии с накопительством, жадностью, бесчеловечностью. А в руках доброго и простодушного человека чего они могут стоить?

Вот как яонял театр вселательную историю, рассказанную Кшцбергом, и вот как воплотил ее в образе Ыкка удивительно добрый, правдивый и, я бы сказал, доверчивый актер Хеленд Пээп. Он, действительно, верит тем, кто в зрительном зале, не сомневается в том, что они поймут душу его героя. Для таких зрителей нет необходимости разъяснять то, что они вполне могут и, главное, хотят понять сами в живом и непринужденном общении с героями спектакля. Ведь, что греха таить, так бывает нередко — между зрителями и героями пьесы встает утомительная преграда в виде слишком настойчивой истолковательской инициативы театра.

Театр, вместе с композитором Эдуардом Оя, выводит на первый план и ставит в центр спектакля своеобразных «слуг просцениума», портных, друзей Ыкка, сопровождающих действие своими сочными дружескими комментариями и распевающих в веселых интермедиях поучительные философские куплеты. Кажется, что в этих озабоченных, важных, простодушных, неутомимых сценических сотоварищах портного сконцентрировано все мудрое и бескорытное жизнелюбное спектакля, его простосердечная и высокая вера в человека. Портные — не случайные и не вспомогательные действующие лица спектакля. Они живут на сцене такой же полной жизнью, так же правдиво, искренне и непосредственно, как и сам Ыкк, как хозяйка Веккимяэ в исполнении Эло Тамуль или волостной сторож Варик (актер Эрнольд Казук). В конце концов все они вместе становятся деятельным коллективным двойником главного героя, зеркалом его душевных колебаний и, прежде всего, тем животворным источником, в котором Ыкк черпает силы для победы над неукротимыми случайными, на короткий миг обретенного богатства.

Каарел Ирл строит спектакль очень своеобразно. В его режиссерском решении органично сплетаются друг с другом полный обаяния и поэзии, на редкость досто-

верный национальный колорит, атмосфера ушедшей в прошлое старой хуторской Эстонии и элементы остро-современного по форме, ироничного и непринужденного музыкального реву.

Насмешливое и серьезное, тонкое и нарочито аляповатое, вчерашнее и сегодняшнее здесь неразлучны. И это ничуть не мешает национальной форме оставаться национальной формой, а портным на просцениуме — выглядеть персонажами современного мюзик-холла. Во всем этом нет, разумеется, ничего удивительного. Новые и современные жанры театрального искусства возникают отнюдь не на пустом месте. Нередко они берут начало в хорошо распознанной и расслышанной старине, в опыте, уходящем в глубь веков. Только очень недальновидные художники считают этот опыт окончательно и навсегда сланным в

ЖИВОЕ ЛИЦО ТЕАТРА

О НЕКОТОРЫХ СПЕКТАКЛЯХ

«ВАНЕМУЙНЕ»

архив. Старое и старинное обладают поистине волшебной способностью оживать и молодеть, как бы снова рождалась — всякий раз, когда к ним прикасаются мысль и сердце художника.

ПОСТАНОВКА «Трехгрошовой оперы», осуществленная на сцене театра «Ванемуйне» народной артисткой ЭССР Эппи Кайду, успешно развивая театральную биографию замечательного создания Бертольта Брехта и Курта Вейля. Однако спектакль не возвращает нас к уже найденным сценическим решениям, не повторяет того, что уже великое множество раз было сказано при постановках «Трехгрошовой оперы». Режиссер не создает на сцене — снова и снова — атмосферу крикливого, визжащего, приглаголивающего, лихорадочно живущего капиталистического дна. Мир, возникающий перед нами в спектакле эстонского театра, — пасмурный, угрюмый, черно-серый, как ночь.

Мир этот приспособлен для вероломства и насилия, для ненависти и преступлений и менее всего для того, чтобы в нем жили обыкновенные люди. В беспорядочном патронеждении листов старого, пахнущего проржавевшего гофрированного железа, в подчеркнуто оголенном рисунке металлического каркаса — при помощи такого каркаса на сцене могут совершаться любые превращения — преступная цемента и тщательно скрываемая человеческая неустроенность.

Исходная позиция театра «Ванемуйне» в работе над этим спектаклем заключалась, мне кажется, в том, что в Сохо своим чередом идет подлинная, бескомпромиссная, тревожащая, складывающаяся из реальных человеческих страхов, оживленных, слабостей и катастроф жизнь. В этом природа Брехта: рисуемая им жизнь всегда подлинна, автор снимает, развенчивает эту подлинность, только чтобы

дать дорогу своей мысли — гневной, сокрушительной и обобщающей.

Возводя существование героев «Трехгрошовой оперы» в степень человеческого, театр ни в какой мере не примиряет с ними зрителей. В спектакле происходит нечто прямо противоположное. Именно потому, что бандит Мэки-нож, шеф полиции Браун и Пичем представлены в спектакле во всей их несопроверяемой человеческой реальности, еще большую реальность обретает олицетворяемый ими расстреленный и страшный собственнический мир. Бандиты, проститутки, карманники и даже легальные гангстеры не сами, не по свободному выбору набрали свой жизненный удел. Всех их воров-оборотней и воров, заседающих в роскошных банковских кабинетах, убийц, работающих с кас-

кетом, или убийц, уничтожающих при помощи закона, Брехт ставит в равную зависимость от волчьих нравов капитализма. Именно они превращают людей в зверей. Однако показать, что люди перестали быть людьми, можно только, не оставив никаких сомнений в том, что они ими были. Авторы тартуского спектакля отлично поняли это и отказались от откровенной и назойливой условности в характеристике действующих лиц «Трехгрошовой оперы». Мэки-нож в отличие, очень экономном и острым исполнении Эппи Кошеля и Джени-майна, роль которой с увлечением и даже азартом играет Мильви Койду, и шеф полиции Браун (актер Эппи Адуссон) — психологически отнюдь не прямолинейны; в них есть естественная человеческая, душевная сложность, обостряющая социальную идею Брехта и приближающая эту идею к зрителям.

Оказывается, по большому счету и в брехтовском создании наиболее убедительно то, что раскрывается через живые человеческие судьбы и подтверждается ими. Характерен в этом смысле образ главы предприятия «Друг ничего» Джонатана Пичема, воплощенный тем самым Хелендом Пээпом, который создал такой трогательный, чистый и прямодушный образ портного Ыкка. На этот раз Пээпу досталась роль совсем иного склада. В «Трехгрошовой опере» он изображает человека, которому существовать было бы просто смешно. Пичем — прожженный негодяй и обманщик. Но по виду Пичема — Пээпа этого никак не скажешь. На лице его написаны безмерная отцовская кротость, смиренное испытанное и беззащитное бедняка, и эта его значимость — самый подлинный, самый предательский из его обманов.

В постановке театра «Ванемуйне» герои Брехта живут жизнью почти будничной, словно все время застигаемой врасплох, в ее естественном и самом непримя-

ном виде. Во многих сценах спектакля, где Брехт, казалось бы, сам наталкивает режиссуру и актеров на звонкую, озорную, изобретательную сценическую игру, театр сознательно уходит от соблазна и довольствуется едва заметными, но внутренне исчерпывающими интригами и на первый взгляд неожиданными в брехтовском спектакле психологическими нюансами.

Именно в этой неожиданности — суть дела. Брехт передка сам требует жесткости, решительности, может быть, даже грубости от исполнителей его пьес. Но далеко не во всех случаях эстетические требования самого драматурга следуют познать буквально и прямолинейно. За брехтовской обнаженной и страстной театральной публицистикой, за его нередко вызывающим хриплоглосым театральным балаганом, веселым шумом театральных страстей и, наряду с ними, блистательно точной, глубоко афористической мыслью — всегда живут и всегда будут жить простая человеческая боль и человеческое горе, отчаяние, страх, одиночество, расцветающие в трижды ненавистном художнику собственническом мире.

МОЖНО с уверенностью сказать: обращаясь к Шекспиру, современный театр решает задачу тоже современную, диктуемую потребностью глубокого осмысления социально-исторических проблем. Только решимость сделать Шекспира нашим соплемянником современником способна принести театру успех в работе над шекспиранскими созданиями. Какая бы то ни была хрестоматийность в подходе к шекспиранскому наследию попросту кощунственна.

Уже одним выбором для постановки «Кориолана» театр «Ванемуйне» показал, что ищет в Шекспире воинствующего союзника. Работа над этой никогда у нас не ставившейся трагедией связана с рядом серьезных истолковательских трудностей. Театр проявил настоящее творческое мужество, пойдя на них, вступив в спор с господствующим пониманием трагедии и настойчивым стремлением превратить Шекспира чуть ли не в защитника антинародного самовластия. В самой сложности и противоречивости оппонений Кориолана с народом, не только в неправоте, но и в субъективной правоте надменного и мужественного, талантливого и самовлюбленного, честного и вероломного шекспиранского героя попытался театр найти правду замысла «Кориолана».

Постановщику спектакля Каарелу Ирду удалось найти в самом шекспиранском тексте, в развитии внутреннего действия трагедии основания для глубокого осуждения Кая Марция — Кориолана. Его презрение к тем, кто неспособен властвовать, но власти не признает, его преступное пренебрежение интересами родины и требующими народа развиваются в трагедию и приобретают, наконец, отталкивающий, маниакальный характер отнюдь не только из-за личных его особенностей. Все дело в природе, в самой сути отношений Кориолана с народом. Гибель Кориолана была преддана уже тогда, когда он, в самом начале трагедии, усюкаивает народ тем, что о нем «пекется патриция», или называет горожан «дворянами, ни миром, ни войною недовольными». Да, верно, в голосе самого Шекспира нужно уметь слышать гнев даже тогда, когда вели-

кий поэт не позволяет ему звучать слишком громко.

Этот гнев по-настоящему прозвучал в спектакле, решенном режиссурой с высокой современной строгостью и простотой. Театр и исполнитель роли Кориолана решительно осуждают Кая Марция, осуждают как изменщика, как потенциального тирана. Но, как мне кажется, режиссер допускает здесь два просчета. Первый из них относится к характеру исполнения роли Кориолана Эппиари Коппелем. Артист подчеркивает в своем герое черты открытого позерства. Но от деневого позерства-некешировской Кориолант очендалек. Он позер по существу или говорит современным языком, по большому счету. И всякое намеренное или ненамеренное измеление образа оборачивается против главной мысли трагедии — мысли о том, что даже самые крупные, яркие личности не имеют права противопоставлять себя народу.

У меня нет никаких сомнений насчет того, что театр имел право переставить, поменять местами две последние сцены трагедии с целью лишить смерть Марция какого бы то ни было трагического ореола. Следование букве классических произведений, а не их духу, никогда не было и не могло быть добродетелью. Но пот о чем следовало бы сказать. Очень точно определив свою задачу в работе над трагедией, найдя очень выразительное решение ряда образов спектакля (прекрасно исполнены роли матери Кориолана Волумини — Э. Тамуль, Меления Агриппы — Х. Пээп, Юния Брута — Э. Хермакюла), режиссер не нашел еще достаточно выразительного и внутреннего масштабного решения пародных сцен. Они, я бы сказал, не в рост всего режиссерского замысла, в них не хватает веса, что ли, для того, чтобы воплотить в себе, если не прямо, то косвенно, правду истории.

Не все в «Кориолане» удалось. Но я думаю, это ничуть не снижает принципиального значения работы театра, проявленного им творческого мужества и зрелости мысли.

Е ДВА ЛИ, вообще говоря, по нескольким спектаклям можно выносить сколько-нибудь категорические суждения о работе театра, но одно несомненно: уже сейчас и «Ванемуйне» достигнуто то художественное единство, которое достижимо только очень цельным творческим коллективом. Решая разные по сути своей художественные задачи, театр умеет оставаться самим собой. Чуть старомодное, нарочито замедленное действие «Портного Ыкка», бурный ритм «Трехгрошовой оперы», нителлектуальная строгость «Кориолана» оказываются в одинаковой степени близкими индивидуальности театра. А это означает, что индивидуальность театра не боится, а наоборот, ищет самые сильные влияния с тем, чтобы снова и снова находить в них себя.

С. ЦИМБАЛ.
Критик.

г. Ленинград.

Сов. Эстония, 1965, 5 декабря