



УРОКИ НА ЗАВТРА,

ПРЕПОДАННЫЕ РЕСПУБЛИКАНСКИМ ТЕАТРАЛЬНЫМ ФЕСТИВАЛЕМ
СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Пожалуй, ни один из предыдущих подобных фестивалей не был столь беден открытиями, как нынешний. Я не говорю о событиях такого масштаба, как новое самобытное режиссерское или актерское имя, — это редкость, и не в огнях фестивальной рампы, как правило, свершается она. Я говорю об открытиях, так сказать, более будничных, но без которых театр перестает быть театром, — о свежем режиссерском взгляде и прочтении, об актерском развитии судьбы и образа, о художественном решении пространства спектакля, о его единой, целостной атмосфере.

Девять конкурсных и два внеконкурсных спектакля фестиваля позволяют проанализировать некий тематический срез сегодняшней общереспубликанской театральной картины.

Конечно, при этом надо иметь в виду, что срез этот вынужденно ограничен фестивальным отбором — каждый театр представлял лишь один спектакль текущего репертуара, а общий список произведений советских писателей, поставленных на наших сценах, более объемлен. Что лучший спектакль прошлого сезона, тематически непосредственно относящийся к фестивалю — «Цвета облаков» Я. Круувалла (режиссер М. Миквер) в Государственном академическом театре драмы им. В. Кингисеппа, — не был включен в программу показа, как уже отмеченный многими наградами. Что в течение последних сезонов вообще наблюдается некое снижение общетеатрального потенциала, и это не могло не оказать влияния на фестивальную картину, которая, повторим, складывалась не из специально подготовленных к смотру представлений, а из реального текущего репертуара.

Но даже если иметь в виду все эти совершенно объективные обстоятельства — наивно было бы ждать от деятелей театра только «горения», творчества требует времени и для накопления «горючего материала», — картина предстала не очень утешительная, хотя критики — гости из Москвы, Ленинграда, Литвы, Латвии — нашли такую справедливую формулировку, как «рабочий» характер фестиваля.

Настораживает в первую очередь режиссерский уровень показанных спектаклей. Лишь три из них — «Порог» в вильяндском театре «Угала», «Черного кота ночью не видно» в Пярнуском театре им. Л. Койдула, «Скамейка» в Молодежном театре — не вызывают нареканий с профессиональной точки зрения: их можно принимать или не принимать, спорить с ними, но в них есть режиссерская концепция, более или менее удачно воплощенная в спектакле, она прозвучит через сценическую ткань, а не существует отдельно от нее, на уровне слова.

Уровень слова... Никто не ставит под сомнение необходимость и важность слова для театра. Но это должно быть именно слово для театра, не вообще слово, не просто слово. Не затрагивая сейчас вопрос о пьесах, выбранных для постановок, остановимся вот на чем.

Первым и последним спектаклями фестиваля были инсценировки романа Юло Туулика «В военное лихолетье» (в русском переводе он называется «Можжевельник выстоит и в сушь») и романа Чингиза Айтматова «Буранный полустанок» («И долгие века длится день»). Обе эти инсценировки сделаны режиссерами-постановщиками — Райво Трассем в Раквереском театре и Эвальдом Хермакула в академическом театре драмы им. В. Кингисеппа.

Произведения совершенно разные и по теме, и по жанру.

Юло Туулик написал документальный роман о жителях полуострова Сырве, угнанных фашистами в Германию, о страшном времени изгнания из родного дома и из родной страны, о трагическом пути на чужбину, об ужасе жизни в плену, об освобождении людей и земли, о возвращении домой. Роман, подчеркнем, документальный, где нет места вымыслу и фантазии, да и нужды в них нет, потому что действительность войны в каждом мгновении своим перебивает самые смелые символы и обобщения.

Роман же Чингиза Айтматова, о котором написаны уже целые исследования, очерчивает круг вопросов от человеческого бытия до миропорядка. С точки зрения философской, поэтическое произведение.

А принцип инсценировки и постановки столь разных романов столь раз-

ные режиссеры, как Р. Трасс и Э. Хермакула, выбрали один. И в принципе этом явно видится мне влияние так называемого «социологического театра» режиссера Мерле Карусо (пример — ее спектакль «Наши биографии»). Распространялись среди определенных кругов — школьников или студентов — анкеты с кругом вопросов, касающихся разных сторон их жизни, затем материалы анализировались и на основе их писались пьесы, где главным были не характер, не образ, а информация о поколении. Актеры в этих спектаклях доносили до нас слово, на котором лежала в первую очередь информативная нагрузка, и главной актерской задачей было донести его смысл до зрителей. Новизна и прелесть этого театра состояли именно в получении новых знаний, информационного открытия. Так, одно дело, когда актер произносит текст, несущий новые сведения, и совсем другое дело, когда актер так же произносит всем известный текст опубликованных романов. В одном случае получается своеобразное зрелище, в другом — пересказ на разные голоса.

И все же спектакль Раквереского театра выгодно отличается взволнованностью интонации и искренностью молодых артистов (играют в нем, в основном, нынешние выпускники кафедр сценических искусств Таллинской консерватории). Все это пришло во втором акте, когда рассказ сосредоточился на том, что происходило с угнанными сырвесцами, то есть максимально использовался текст романа. Первый же акт представляет собой репетицию «торжественного вечера в двух частях о Сырве и сырвесцах по роману Ю. Туулика» — так обозначен в программе жанр спектакля. То есть замысел-то режиссера понятен — сначала молодые участники самодеятельности не очень проникнуты духом того грозного и печального времени, о котором идет речь в их представлении, а потом дыхание войны опалит их безмятежное существование. Но соединение это сделано настолько неорганично, хотя и дает возможность продемонстрировать музыкальность молодых актеров, что, на мой взгляд, только мешает, как мешает в конце второго акта появление писателя, который ходит и, в соответствии со своими функциями, записывает рассказы вернувшихся домой сырвесцев.

Но само обращение театра к замечательному роману Юло Туулика, где говорится о следах войны, оставленных именно на теле Эстонии и в душах эстонцев, достойно всяческой поддержки. Тем более, повторяю, что замысел продиктован памятью и чувством.

Трудно выделить мысль, легшую в основу инсценировки айтматовского романа. Вернее, выделить ее просто — из всех многочисленных сюжетно-тематических узлов Э. Хермакула интересуется только день сегодняшний, — трудно объяснить, почему в таком случае взят именно этот роман. Режиссеру не дорога ни мысль Айтматова о взаимосвязи всего живого на земле, ни мысль об ответственности разума («за все на земле есть и должен быть спрос»), ни мысль о непрерывности истории человеческого рода, ни судьба конкретных людей. Легенда о манкурте понадобилась лишь, чтобы зримо представить манкурта в кабинете, в очках и при сигаретах «Мальборо», видимо, для подтверждения убогого рассуждения Сабитджана об эпохе НТР — «все мы будем скоро жить по приказам из центра, НТР! Биотопки!». Создается впечатление, что эта нехитрая ассоциация, да образ железного занавеса, со страшным лязгом раскрывающегося и закрывающегося на заднем плане, да возможность обрядить следователя Таксынбаева в серый френч и вдохновили режиссера на обращение к роману. Небрежность режиссерской мысли ярче всего демонстрирует присутствие на сцене двух Эдигеев — старого (артист Рейн Арен) и молодого (артист Айн Лутсепп), причем, старый Эдигей рассказывает себе молодому, что с ним произошло тогда-то и тогда-то. Они относятся друг к другу как рассказчик и слушатель — актерам просто нечего делать.

Материал сопротивляется. Насильственное осмысление его в духе брехтов-

ского театра (отсюда — маски, прием остранения и так далее) тоже не спасает, вызывает лишь новые вопросы.

В общем, этот спектакль и не дает понятия о романе, и не предлагает его трактовки (в целом или какой-либо отдельной линии). Это представляется очень поучительной неудачей — говорить о бедности первоисточника не приходится, следовательно, дело здесь в уровне осмысления.

Говоря об этом уровне, из показанного на фестивале хотелось бы выделить спектакли пярнуского театра и Молодежного.

«Черного кота ночью не видно» Оття Кооля — пьеса, посвященная проблемам седа (в этом плане она соседствует с «Рыцарями рубля» О. Антона в «Ванемуине»). В центре ее — тракторист Руубен, человек с обостренной совестью грузеника. Он не только ратует за то, чтобы каждый в жизни имел свое поле, он и живет так — отдает своему полю всего себя, отбирая время и силы от семьи. Его колхозное поле воздает ему урожай, но требует с каждым годом все большего и большего усердия и труда. Врат его Свен, покинув большой спорт и приехав жить в деревню, выбирает другую дорогу — берется откармливать бычков в надежде хорошо поработать и быстро заработать. В отличие от Руубена, чувство долга не отвлекает его от радостей жизни. Жена Руубена Мари добросовестно трудится на колхозной ферме, переживает и за свое дело, и за свою семью — ей хочется, естественно, мужа почаще дома видеть. За этими семейными заботами встает проблема отношения к земле и труду.

В пьесе О. Кооля важна и аллегорическая линия — поле и чайки. Поле, родящее и кормящее, и чайки, прилетевшие на дармовщину, обирающие, объединяющие поле. Один с сошкой — семеро с ложкой. Вред, приносимый полю, как никто другой, видит именно Руубен, это поле пестующий. Постановщик спектакля Инго Нормет, точно уловив эту аллегорическую интонацию, поставил спектакль как притчу, «сказка ложь, да в ней намек...». Даже овалы звездное небо над домом Руубена равнодушно к происходящему в доме. Каким быть человеку? Без сомнения — имеющим свое поле. Быть преданным ему. А верный человек всегда и во всем остается верным. И научится защищать свое поле от чаек.

Решение спектакля не навязывается извне — оно органично вытекает из внимательного и заинтересованного прочтения пьесы, написанной, надо отметить, специально для этого театра, у которого давно уже возникло доброе сотрудничество с драматургом. (Заметим в скобках, что и у других эстонских театров появляются «свои авторы», так, с «Ванемуине» сотрудничает О. Антон).

Неожиданное прочтение пьесы А. Гельмана «Скамейка» предложил главный режиссер Молодежного театра Калью Комиссаров. «Скамейка» — пьеса странная, в ней подлинное лицо героя так и не появляется (или появляется?), он не тот, за кого себя выдает, его версии о себе меняются не один и не два раза. Жанровые ситуации пьесы обнажают человеческую душу в таком странном ракурсе, какого не было прежде в арсенале Гельмана-драматурга. Его социальность, к которой все так привыкли, в этой пьесе выражается в исследовании меры человеческого в человеке, в поисках этой меры. Случайный роман оборачивается дорогой к себе, возвращением к себе, пробиванию толчи всего наносного обстоятельствами. Пьеса кажется выстроенной на «Него», Он в ней загадка, Он главный. Однако режиссер ставит пьесу в другом регистре — «на женскую тему». И, может быть, поэтому герой показался не столь важным, и выбор на эту роль Рудольфа Аллаберта, как мне думается, стал первой причиной неудачи. Актер пользуется, в основном, одной краской, образ не поворачивается разными гранями, варьируется одна и та же тема. Немудрено, что при очередной вариации смотреть на него становится просто скучно. Лууле Комиссаров, исполняющая роль Женщины, играет ее истоно, и тема женского милосердия, доброты и жалости звучит убедительно, характер создается цельный. Но финал спектакля кажется надуманным и слишком уж пафосным. Когда Она отдает Ему, изолгавшемуся, жалкому человеку, ключ от квартиры, — вдруг на заднем плане освещается плакат Мамаева кургана со статуей Родины-матери, и начинает звучать песня «С чего начинается Родина». Поступок Женщины, конечно, лежит в русле загадочной русской души, но все-таки такой финал — явный перебор.

И, наконец, «Порог» Алексея Дударева в вильяндском театре «Угала», поставленный В. Гвоздковым. Спектакль удостоен главного приза фестиваля, и это говорит за себя. Но мне кажется, что в этой постановке режиссер не был так внимателен к общему, как в его же «Старом доме» в Молодежном театре. В первую очередь имею в виду оформление (художник Н. Свиридик) — крупноячеистая сетка, делающая сцену на три плана, если и вызывает какие ассоциации, то явно к делу не относящиеся, — «профессиональный алкоголь» Андрей Буслай, герой спектакля, ни по какому ракурсу считаться вскормленным на воле орлом молодым не может. Неоновая реклама и горящие на первом плане «ABC» и «Вааг» только затемняют суть дела, а не приближают к местному колориту. Приблизительность режиссерского решения чувствуется и в других деталях, что обидно, ибо способность В. Гвоздкова решить спектакль целно не вызывает сомнений.

Таковы, как кажется, главные уроки прошедшего «рабочего» фестиваля. Уроки, которые нужно учесть сегодня.

Этери КЕКЕЛИДЗЕ.

На снимке: сцена из спектакля «Порог».

Фото Энделя ВЕЛИСТЕ.