

Вольдемар Пансо строил всерьез и надолго.

Возникший еще в эпоху оттепели, на самом ее излете, Молодежный театр получил от своего основателя мощнейший творческий импульс. Он не иссяк и по сей день — сообщенная новорожденному коллективу энергия живет в нем, преображаясь, изменяясь под давлением времени, но не растрачиваясь, как многократный запас прочности. Мудрость Пансо была и в том, что он с самого начала срастил Молодежный театр с другим своим детищем — кафедрой сценического искусства консерватории. Этим гарантировался не только постоянный приток — чуть было не написал «свежей крови», но рука замерла: в наше время это слово перестало быть метафорой и страшно так запросто употребить его — скажу прозаичнее: постоянный приток новых творческих сил. Это гарантировало и то, что театр не терял молодости, не застывал в безапелляционном академизме. Не позволял себе слишком серьезно к себе относиться: лукавая усмешка гистриена, бродячего скомороха, любую напыщенность уничтожает в зародыше.

Молодежный театр с самого начала мыслился как театр демократичный, куда ходят не ради того, чтобы блеснуть туалетами (в первую половину 80-х годов такое отношение к сценическому искусству еще существовало), а чтобы выступить в неслышимый диалог с актерами на сцене, откликнуться на их игру. Мрачный, тяжеловесный Дворец культуры им. Я. Тонна, в ту пору тоже еще совсем свеженький и не казавшийся еще ни мрачным, ни тяжеловесным, был просто помещением для игры, а не пышной оправой для жемчужины. Театр с оптимизмом полагал, что это пристанище — временное. Мог ли он тогда подумать, что свое 25-летие будет отмечать все в том же зале и что только на 25-м году жизни начнется строительство нового большого зала — в Старом городе, рядом с уже привычным Малым залом?

Первая премьера на улице Сальме 27 февраля 1966 года была сделана в предельно демократичном и уже забытом в наше время жанре феерии (в 80-е годы прошлого века в этом жанре работал в России Михаил Лентовский, десятью годами позже в Эстонии — Август Вийра). «В 80 дней вокруг света», инсценировка Павла Корюта по роману Жюль Верна, была поставлена Пансо и оформлена Мари-Лийз Кюла с детской наивной увлеченностью и взрослым мудрым юмором. Оттого, наверно, спектакль очаровывал зрителей любого возраста.

А затем — по закону контраста — классические спектакли, поражающие изысканной отточенностью актерского мастерства. (Еще одно проявление мудрости Пансо — рядом с молодежью в труппе были выдающиеся актеры: Антс Эскола, Линда Руммо, Юри Ярвет...). «Милый лжец» Дж. Килли, игравшийся в Кадриоргском дворце, был пронизан тонким юмором; Руммо и Эскола настаивали на том, что мистер Камбл и миссис Синик Дж. В. Шоу — прежде всего люди, умеющие ценить тонкую игру ума; неприженный интеллектуальный поединок на чуть пригупленных, однако оставляющих болезненные синяки на самолюбии, рапирах они вели с редким удовольствием, отмечая не только свои удачи, но и остроумные выпады соперника.

И одновременно — «Гамлет», спектакль, как и другие лучшие работы Пансо, сделанный так, чтобы оставить пространство для развития мысли, поставленный слегка на вырост, — должно было пройти время, чтобы зритель понял, насколько далеко вперед смотрел постановщик. «Гамлет» в Эстонии ставился в последнее время примерно раз в десять лет, плюс-минус год-два. И «Гамлет» второй половины 70-х, поставленный в Эстонском театре драмы Микком Микивером, и «Гамлет», поставленный во второй половине 80-х со студентами Калью Комиссаровым (кстати сказать, оба — ученики Пансо и оба были художественными руководителями Молодежного), были рождены, прежде всего, конечно, временем, но и внутренним диалогом с той, давней постановкой Мастера — тоже.

Гамлета играл Антс Эскола, Клавдия — Юри Ярвет.

Оттепель угасала. Гармоничное, а оттого уже не от мира сего, надвременное, но не уместное именно сейчас, благородство мысли и души Гамлета было воплощено в игре Эскола; не опознанный до конца, изменчивый, не раскрывший еще всех своих тайн новый, железный, век — в игре Ярвета, Клавдий которого тоже был проникнут некоторым гамлетизмом, очень своеобразным: мысль не то чтобы контролировала грешную плоть, но странно конфликтовала с ней — то зло иронизируя, то с готовностью предоставляя себя в ее распоряжение. Напомним, что вторую роль в своем королевском ряду, роль владетеля Фив Креона, продолжившую тему расчеловечения наделенного властью незаурядного человека, Ярвет тоже сыграл в Молодежном театре, в «Антигоне», поставленной Микком Микивером. И это — уже начало новой страницы истории театра, но страницы, не легкой поверх предвещущей, а начавшейся где-то внутри ее.

Вообще в Молодежном театре с рождения были заложены его нынешние свойства, они проявлялись постепенно. Не исключено, что некоторые возможности и сейчас дремлют в глубине, чтобы проявиться в будущем. Он с самого начала нес в себе несколько путей, несколько вариантов театра — в конце 70-х это качество окончательно выяснилось, когда в Молодежном параллельно существовали три театра: социальный театр Калью Комиссарова, социологически — исследовательский, обращенный непосредственно к молодому зрителю и черпающий темы в нем самом, театр Мерле Карусоо и эстетически-рафинированный, по-своему осваивающий классическую литературу, формально и интеллектуально преображая ее в наше время. Мати Унта. Но многообразие было заложено в структуре театра изначально — эстетического и стилевого диктаторства здесь не было никогда. Наверно, потому Молодежный театр если и переживал кризисные моменты (это естественно, не может такого быть, чтобы все четверть века — только вперед и вверх, без кризисов, без сбоев), то запас прочности и эстетический плюрализм позволили ему перенести эти кризисы с наименьшими потрясениями.

Театр Микивера — более иональный, жесткий и те с тем обнаженный



ТЕАТР ВО ВСЕ ВРЕМЕНА

К 25-летию Молодежного театра

перед болью, личным и социальным неблагополучием — сложился еще в эпоху Пансо. («Антигона» Ануя, «Оборотей» Кицберга, «Беглец» Дубова, «Ромео и Джульетта» Шекспира). Когда в 1972 году Пансо возглавил театр драмы, самое время создало питательную почву для такого театра. Человек и его одиночество, экзистенциальная необходимость идти до конца, зная, что твоя нравственная победа в житейском смысле непременно окажется поражением, иной раз смертельным, — таков был тогда театр Микивера... «Беккет» Ануя с непримиримым противостоянием Беккета — Хейно Мандри и короля Генри II — Лембита Ульфсакса. (Спектакль задумывался с двумя парами исполнителей: Беккет — Мандри и Комиссаров, Генри — Ульфсак и Ярвет, это не состоялось). Беккет и король не были ровесниками, что очень важно для понимания природы конфликта: сверстники и единомышленники расходятся, один уходит в служение государству,

к власти, другой — в служение идее, в диссидентство; но и без этого в сцене встречи Беккета и короля на равнине в спектакле возникла потрясающая догадка о времени.

В спектакле, поставленном по весьма заурядной современной пьесе Л. Жуховицкого «Орфей» (такое случается: более чем скромная драматургия вдруг дает толчок режиссеру к удивительным открытиям). Микивер словно вспомнил свое боксерское прошлое и сделал спектакль в форме боксерского поединка героя с отчужденной и враждебной жизнью. И сегодня, 17 лет спустя, помнится отточенная форма этой постановки и игра двух совсем тогда молодых актеров — Велло Янсона и Иво Ээнсалу.

Вообще на сцене Молодежного театра начинался (или продолжался) путь многих ведущих актеров Эстонии. Как и режиссеров. Это объяснялось постоянной открытостью театра — времени, режиссерскому и актерскому мастерству, драматургии, сотрудничеству. Давшее блистательные творческие результаты содружество рижанина Адольфа

Шапиро с эстонской сценой (у себя дома он никогда не имел в своем распоряжении столько великолепных актеров одновременно) началось именно в Молодежном с «Вишневого сада».

Калью Комиссаров в середине 70-х годов начал поиск тех художественных средств, которые отвечали тогда душевному настрою молодого зрителя. Разлитые в воздухе усталость и безверие, которые наиболее остро ощущались именно молодыми, требовали особой, откровенно бьющей на эффект, шокирующей эстетики. Каждый спектакль Комиссарова в Молодежном театре был вызовом. Одновременно и публике, и бдительному идеологическому начальству. Душевный дискомфорт, который испытывали зрители от этих предельно насыщенных, страстных, избыточных то эффектных, то шокирующими постановочными приемами — вплоть до очень жестоких, — служил одной цели: встряхнуть зрителя, вывести его из состояния апатии, заставить думать. Эта линия началась в «Процессе» Э. Манна, нашла свое естественное продолжение в неконформистском и проникиновском спектакле «Гудбай, баби» по пьесе Мати Унта, прошла через «Кровь на земле» по Х. Вяли, «Оптимистическую трагедию», постановки пьес М. Шатрова и завершилась «Нашим случаем» по мотивам романа П. Куусберга «Что случилось с Андресом Лапетуусом?» (Хотя и Комиссаров, жесткий, бескомпромиссный Комиссаров, обращался к очистительной силе классики, ставя «Чайку» Чехова и «Весну» Лутса, — впрочем, и тогда он оставался самим собой, и даже «Весна» в его постановке наткнулась на начальственные препоны).

Темой Комиссарова в Молодежном театре было прослеживание того влияния, которое оказывает на человека система, не согласная с его естественной природой и всячески пытающаяся ее преобразовать. Естественно, что в 70-е и даже в начале 80-х невозможно было дать ту оценку этого влияния, которую теперь, не задумываясь, выносит каждый желающий. Но это не может быть укором. Как правило, сегодняшние непримиримые критики тоталитарного режима в те годы были не менее ревностными его прислужниками. Мучались от противоречий мира, в котором мы живем, от его лживости, двойной бухгалтерии и т. д. — другие. Те, кто не был «первыми учениками» тогда и не стали ими теперь. Молодежному театру не в чем себя упрекнуть. Он всегда был честным театром, и его люди были честны перед собой и перед зрителем.

Молодежный театр первым в СССР поставил «В ожидании Годо» С. Беккета, доказав высокую гуманистическую ценность драмы пьесы, которого было принято считать (разумеется, не читая) абсурдистом, абстракционистом и вообще бякой... Этот спектакль был режиссерским дебютом постановщика новой генерации — Лембита Петерсона, в нем сложился удивительный дуэт режиссера Лембита Петерсона — актера Сулева Луйка, дуэт, впоследствии, в мольтеровском «Мизантропе»,