

На пути к высокой героике

„Дорога свободы“ на сцене Малого театра

Новая, вторая по счету на московской сцене, постановка «Дороги свободы» связана не только с актуальностью содержания книги Говарда Фаста, но и со стремлением дать самостоятельное сценическое прочтение романа.

Драматургу А. Файко успешно удалось заключить содержание романа в ограниченные рамки драматургической формы. В сжатом или творчески измененном виде оказалось донесенным все главное в произведении Г. Фаста. Правда, развитие событий и путь главного героя приобрели в пьесе А. Файко несколько иной характер. Образ Гидеона Джексона в романе формируется в процессе постепенного накопления знаний, в беседах и встречах со многими людьми, в упорной работе его пытливого разума. Деятельность Гидеона в романе показана прежде всего как созидание: Гидеон строит жизнь негров Карвела, свободу, как ему кажется, жизнь народа, которая уже одним своим существованием конфликтует с эксплуататорами.

В пьесе А. Файко путь Гидеона связан главным образом с непосредственной, действительной борьбой за права и свободу своего народа, борьбой, выражающейся не столько в построении новой жизни, сколько в активной защите ее.

Именно на этой особенности пьесы и основывал прежде всего свою режиссерскую работу Б. Равенских. Уже первые эпизоды спектакля — картины жизни негритянского селения — пронизаны духом борьбы. Каждая из них пронизана каким-нибудь одним большим чувством — то чувством воодушевления, то тревогой в ожидании скачущего где-то вдали шерифа, то, наконец, необычайно возвышенным чувством, охватывающим всех в сцене ухода Гидеона в Чарльстон...

Для создания особо эмоционального образа спектакля режиссер Б. Равенских умело пользуется искусствами-помощниками. В частности, перво-степенное значение приобретает в спектакле музыка. Она не привнесена сюда, а как бы чутко выявлена, «подслушана» в самом содержании. Песни композитора В. Мурадели становятся внешним выражением внутреннего строя спектакля — его боевого, жизнеутверждающего пафоса. Неотъемлемой частью этого поэтического полотна являются и другие компоненты спектакля, как, например, декорации художника Б. Волкова. Бездонное южное небо, уходящее за горизонт, дает ощущение просторов свободной земли, на которой разворачивается карвеловская трагедия; где-то за взгорьем непрерывно чувствуется дорога, с которой связаны все важнейшие события в жизни героев.

Гидеон в исполнении недавно вступившего в труппу Малого театра артиста Ю. Аверина сразу выделяется среди остальных своей внутренней силой, твердостью характера. Исполнителю удается выжить уже в первых поступках своего героя ту стальную сердцевину Гидеона, о которой говорит в романе Г. Фаст. Именно Гидеон организует и уверенно проводит голосование о корчевке деревьев; сознательно идет он на обсуждение проступка своего младшего сына «при всех». Гидеон — Аверин знает, что такой суд может послужить воспитанию не только Марка, но и других. В Гидеоне уже здесь отчетливо видны черты вождя негритянского народа.

С образом Гидеона в спектакле по своей настроенности сильно контрастирует и в то же время удачно его дополняет образ Рэчел. В романе жена Гидеона не занимает столь значительного места. Серьезным достижением режиссуры спектакля и молодой, талантливой, несомненно растущей актрисы является то, что в спектакле есть не только герой, но и героиня — Рэчел — О. Хорькова. Рэчел, может быть, больше других сохранила от недавнего прошлого ее народа постоянную боязнь за судьбу близких: она то трепещет от одной мысли, что Джефа могли убить солдаты на болотах; то мечется, видя унижение Марка; то со страхом ждет разговора с Гидеоном. Она трепетно жаждет счастья мирной трудовой жизни — жизни, свободной от рабства. Именно Рэчел — Хорькова больше других несет в спектакле тему пробуждения народа. Ее необычайно волнует уход Гидеона в Чарльстон, что представляется ей совершенно непостижимой утратой. Но вот мы видим рождение новой, дорогой для нее мысли: она осознает, что это — долг Гидеона и начало его большого пути. Жена, мать, друг, Рэчел — Хорькова воспринимает мир словно глазами ребенка, впервые обретшего зрение.

Эта тема, тема радости и удивления человека, опутившего свободную жизнь, волю, тема нового рождения народа, делающего первые робкие шаги по дороге свободы, очень важна и в образе Гидеона. Но, к сожалению, в исполнении Аверина она звучит гораздо слабее. Это происходит потому, что в спектакле Гидеон, как уже сказано, с самого начала показан сформировавшимся бойцом за дело народа. Уже первому его появлению сопутствует в спектакле песня, зовущая в бой за свободу. Итоговая мысль всего романа здесь дается сразу. В спектакле, таким образом, оказывается снят сложный психологический процесс превращения Гидеона из человека, делающего ощутимые первые шаги на общественном поприще, в сознательного, активного политического деятеля и борца. Поэтом отделилось проявление неуверенности Гидеона не даются Аверину и выги-

дят совершенно неожиданными: артист «играет» их.

Именно потому, что в спектакле нет последовательного движения мысли Гидеона, роста его сознания, утрачивает свое значение — в системе образов спектакля — образ проповедника Питера. У Фаста ему принадлежит большая роль в формировании Гидеона. Питер укрепляет в Гидеоне веру в себя, говорит о необходимости отстаивать права народа. В спектакле Гидеон — Аверин недостаточно выразительно беседует с ним Питеру. Их разговор о предстоящем пути Гидеона превращается в малозаметный эпизод. Слова Питера не становятся значительными и быстро умирают. В исполнении артиста М. Штрауха Питер выглядит однообразно поучающим. Глубоко человеческий образ мудрого и чуткого проповедника не получил в спектакле должного воплощения, не занял подобающего места.

Бросается в глаза, что средняя часть спектакля — картины у Картеров, Холмса, президента — отмечена более глубоким проникновением во внутренний мир героев, раскрытием прежде всего их психологии. Эти сцены решены режиссером как бы в иной стилистической манере, причем манере, как нам кажется, более близкой к роману. И не случайно, что как раз в этой части спектакля больше всего актерских удач.

Тут и подкупающе правдивые образы друзей Гидеона — сапожника Картера и его жены, созданные П. Оленевым и Л. Орловой, и ярко очерченные характеристики врагов в сцене у Холмса (артисты А. Коротков, Н. Борская, П. Старковский, И. Ивнигина).

В этой части спектакля исполнение Аверина достигает большой глубины. Попав в ловушку, Гидеон — Аверин все время следит за собой, свято помнит, что он — слуга народа. Но вот громадный внутренний пафос Гидеона прорывается наружу. Он покидает дом Холмса с дерзкой песней, и уход его — это уверенная, отчетливая поступь борца по дороге свободы... Не только уход, но и вся эта сцена приобретает характер открытого поединка.

Однако последующие картины спектакля звучат несколько слабее. Спектакль внутренне уже идет на спад: развиваются дальше только события, но образы остаются неизменными. Мы не узнаем уже ничего нового о героях спектакля, — слово режиссер исчерпал все, что хотел

Кстати говоря, стремление к такой подчеркнутой рельефности изображения свойственно в этом спектакле всей режиссерской манере Б. Равенских. Слишком доверия театру роли и подлинным переживаниям актера, опекая его, режиссер навязывает исполнителю внешнюю (чаще всего пластическую) выразительность. Может быть, наиболее ярко это видно на примере образа Марка. В очень непосредственном исполнении Ю. Колычева особенно неожиданными и лишними выглядят все его припадания к изгороди, кидания на землю, явно навязанные молодому артисту режиссером.

Нужна ли подобная выразительность? Ведь даже если с ее помощью достигается известная яркость, эффектность, картинность, она мешает по-настоящему глубоко затлупнуть в душу героев, ибо «служит критической стороне театра, недостаточно скромной для того, чтобы быть художественной» (К. С. Станиславский).

Хочется противопоставить этому иную выразительность. И примеры ее есть в этом же спектакле. Взять хотя бы артиста В. Кенигсона. Его Холмс — только будущий клановец, но в безупречных манерах этого аристократа уже улавливается что-то настояжывающее. Не всю роль Кенигсон проводит одинаково убедительно, но ему удается очень прозрачно выявить характер Холмса — этого законченного представителя своего класса, лютого врага свободы, прожженного, беззащитного политика. В другой, более острой, почти сатирической манере играет роль Гранта С. Межинский. И в этом случае исполнителя прежде всего интересует внутреннее содержание образа. Беседуя с Гидеоном, Грант — Межинский долго вертится на своем президентском стуле, стараясь уйти от прямого ответа, но, наконец, встает перед Гидеоном, как бы пойманный за шиворот. Создавая образ президента-предателя, С. Межинский поднимается до больших обобщений, до глубокой сатиры на американские политические нравы.

Почему в данном спектакле особенно важно было углубленное раскрытие внутреннего мира героев — Гидеона, Питера, Джефа, Ганнибала Вашингтона и многих других простых людей, пробудившихся к созиданию новой, свободной жизни? Потому, что только через такое раскрытие режиссер мог найти правдивое и глубокое обоснование героизму этих людей. Не выявив внутреннего прихода к героизму, режиссер идет на героизацию обстановки: героика предстает здесь не как итог всего спектакля, а как внешняя его окраска. Вот любопытный пример. Г. Фаст доказывает, что даже в осажденный карвеловский дом, становящийся их крепостью, Гидеон и его односельчане приносят дух той жизни, к которой они стремились, которую они строили. В романе даже в эти последние дни, предшествующие началу жарких боев с врагом, негры продолжают жить привычным ритмом мирной жизни. На сцене Малого театра эта исполненная глубокую смыслом деталь попросту отсутствует. Последнее действие носит батальный характер.

Наиболее откровенно подмечена раскрытия показом выразилась в очень коротких заключительных эпизодах, носящих почти пантомимический характер. Мужчины, возглавляемые Гидеоном, с пением уходят в атаку, и после этого из затемнения возникает группа — Рэчел с детьми, смотрящие вслед ушедшим, — символическая группа, воплощающая идею бессмертия народа.

Этот финал воздействует более на зрение, нежели на чувство, и не рождает в нас ответного вождения за героев — сострадания, переходившего бы затем в гордость их мужеством и в радость от сознания бессмертия их дела. Иначе говоря, факторы, обуславливающие создание трагедии, здесь в значительной мере ослаблены.

На сцене Малого театра гибель героев, в том числе и центрального, дается невнятно, как предполагаемая, возможная, но необязательная. Может быть, режиссер стремился этим достигнуть оптимистического звучания спектакля? Фаст подробно описывает гибель своих героев, но разве от этого его роман становится пессимистическим произведением?

Гибель свободной жизни, столь глубоко пустившей корни, людей, ее создавших и отстаивающих, — трагична, но не страшна, ибо даже смерть героев утверждает их правоту, во имя торжества которой они отдали свои жизни. И разве гибель героев — это конец?

Нет, это начало! — говорит в спектакле Гидеон. Но слова его звучат не как мысль о начале новой жизни, неизбежный приход которой герои утвердили своим деянием, а лишь как призыв к началу еще более жаркого боя с клановцами.

Режиссер стремится, таким образом, привести в спектакль оптимистическое звучание, когда совершенно достаточно было лишь выявить его.

Постановка «Дороги свободы» на сцене Малого театра обладает несомненными достоинствами. Участники спектакля во главе с дебютирующим в Малом театре талантливым режиссером Б. Равенских вложили много труда, любви, темперамента в сценическое воплощение образов Говарда Фаста. Однако, как мы видим, в спектакле проявились и слабые стороны режиссуры, обусловившие недостаточное глубокое раскрытие идейного содержания романа.

Р. АФАНАСЬЕВ.



На снимке: Гидеон Джексон — артист Ю. Аверин, Рэчел — артистка О. Хорькова. Фото Б. Борисова.

сказать о них, об их внутренней сути.

К числу новых людей Карвела принадлежит, согласно замыслу Г. Фаста, старший сын Гидеона — Джеф. Однако в спектакле, во второй его части, мы не видим такого Джефа. Мы узнаем лишь о внешних переменах в судьбе старшего сына Гидеона, о том, что он стал врачом и собирается в Карвеле строить новую жизнь. Но сам Джеф (Н. Афанасьев) остался прежним, и поэтому слова о замыслах его звучат декларативно.

Даже у Марка, в талантливом исполнении молодого артиста Ю. Колычева, есть эта же статичность. Марк — Колычев не стал взрослым человеком, возглавившим семью в отсутствие отца и брата, ощутившим себя хозяином земли, жизни.

Отсутствие внутреннего развития характеров во второй половине спектакля особенно заметно в образах жителей Карвела, представляющих народ. Многие из них очень ярко индивидуализированы в начале спектакля (например, супруги Шерман в исполнении артиста В. Головина и студентки Театрального училища им. М. С. Щепкиной А. Можаровской); но дело не идет дальше этого экспозиционного знакомства. В сцене возвращения Гидеона и Джефа эти персонажи лишь повторяют себя, а в последнем действии совсем превращаются в безликую массу.

Именно в отсутствии дальнейшего углубления образов, психологии героев выявляет свою неполноту режиссерское мастерство Б. Равенских. Наиболее серьезно это сказалось в последнем действии. Лишенные органического развития, образы главных героев — Гидеона и Рэчел — лишаются здесь и по-настоящему глубоких чувств. И здесь не может помочь никакая эффектная картинность. Метания Аверина — Гидеона, артистка Хорьковой в последних картинах спектакля — это не столько рожающаяся из подлинного переживания, сколько удачно подобранная режиссером сценическая изобразительность.