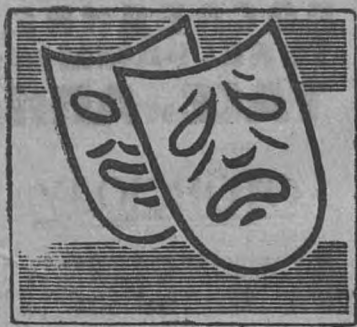


«Вечерний Ленинград», 1962, 26 декабря



В СПЕКТАКЛЕ — НОВЫЙ АКТЕР

Ю. ГОЛОВАШЕНКО,
наш театральный
обозреватель

СРЕДИ новых актерских исполнений на ленинградской сцене были входы в большие и ответственные роли. Алексей Иванович в «Игроке» по Достоевскому, или Ферхад в «Легенде о любви», или Кармен в одноименной опере — каждая из подобных ролей, сыгранная свежо и смело, может по-настоящему обновить спектакль. К сожалению, входы бывают слишком редко в наших драматических театрах.

К ролям, истолкование которых интересно и важно, относятся, в частности, Юрий Державин и Владимир Лялин в «Друзьях и годах» Л. Зорина, идущих на сцене Театра драмы имени А. С. Пушкина. Не так давно эти роли, кроме первых исполнителей, стали играть артисты Г. Кульбуш и Р. Кульд.

Зорин назвал свою пьесу драматической хроникой. Для Державина — это хроника движения вверх по служебной лестнице и одновременно — хроника нравственного, гражданского падения, вызванного приспособленчеством. Еще юношей одаренный Державин пришел к компромиссу с совестью. Затем один компромисс за другим исковеркали его личность.

Артист Г. Кульбуш трактует этот характер по-своему, создавая образ, значительный по содержанию. Он не подчеркивает с первых сцен спектакля честолюбивой властности натуры Державина, не поддается соблазну показать его таким юным провинциальным львом, будущим хищником. Нет, перед нами возникает простой, пожалуй, даже простецкий парень, быть может, несколько прямолинейный в своих нравственных понятиях. Слова о том, что «политическому деятелю, верно, приходится идти на какие-то этические компромиссы», он произносит как только что родившуюся, неустоявшуюся мысль. Позже, когда отец близкой Державину девушки, крупный работник, исключен из партии, Г. Кульбуш ясно раскрывает, что Державину нелегко отказать от нее, хотя он и делает это из боязни повредить своей карьере. Подобная завязка драматической судьбы молодого человека, чей характер складывается в период культа личности Сталина, как бы говорит о том развращающем влиянии, которое оказывало нарушение социалистической законности на самых обыкновенных людей, вовсе не злодеев по природе, но слабых духом.

Артист проносит через весь спектакль любовь Державина к Людмиле, которую он сам заглушил, подавил. Каждое упоминание о Людмиле, в каком бы эпизоде пьесы оно ни происходило, даже тогда, когда жизнь Державина давно уже сложилась и никакого возврата к юношеским переживаниям быть не может, — беспокоит,

задает, волнует его. Кульбуш передает это очень тонко — еле уловимым изменением взгляда и голоса, чуть заметным движением. Кажется, словно острая игла на мгновение прикасается к нему и вызывает боль. Нет, не смог этот Державин выкорчевать из своей души подлинное чувство, оно навсегда сохранилось в нем как отзвук человечности.

При подобной трактовке органичны слова Державина в одном из последних эпизодов: «Зачем рождаемся? Неужели только для того, чтобы шагать по служебной лестнице?» Кульбуш произносит их с настоящей горечью. Как будто человек посмотрел на свою прошлую жизнь — и сжался от стыда и отчаяния.

Однако это вовсе не означает, что артист оправдывает своего героя, изображая его некоей жертвой периода культа личности. Осуждение ощущается в том, как Кульбуш показывает на сцене каждый из низких поступков Державина, уже занявшего «место под солнцем», например его трусливое предательство по отношению к товарищу или к Надежде. Перед этим статным, красивым человеком не встает больше никакой дилеммы — как поступать в трудных случаях. У него давно исчезли колебания в выборе между честью и низостью, долгом и выгодой.

Артист хорошо почувствовал один важный оттенок роли. Державин в продолжение всей пьесы понимает, что хорошо и что плохо, — ему даже досадно, что он не может помочь Платову, как должен был бы сделать. Его сознание не мертвеет, но веления совести никогда не перерастают в эмоции.

Любопытно, что Кульбуш отказывается от изображения внешних проявлений распада характера Державина. Нет, перед зрителем и в финале — не иссохшая марионетка с кривыми губами, в самом облике которой нет ничего живого. До конца спектакля Державин у Кульбуша остается крепким, ладным, такой благополучной личностью с перспективой — перед ним маячит профессорское звание. В таком воплощении итога жизни Державина есть свой большой смысл, и оно помогает мотивировать финал, где друзья продолжают общаться со своим прежним товарищем, бродят с ним по дорогам юности. Артист как бы подчеркивает, что Державин не только живет среди нас, он хитер и незаметен в своей сущности, его не так-то легко распознать.

Кульбушу еще многое нужно сделать для завершения своей интересной работы. В первых эпизодах спектакля он должен раскрыть блеск, яркость одаренной натуры Державина; откуда это не следовало. Ему следует найти более интересные сценические приемы для передачи угодливости Державина, в какую бы форму она ни была облечена. Стоит подумать и о том, как раскрыть сбедающее его чувство неудовлетворенности в конце

пьесы, чувство внутренней пустоты, из-за которого все окружающее ему невыносимо. Не очень удачно избранная для этого драматургом деталь — модные ботинки жмут ноги будущего профессора — должна быть лишь частностью ощущений человека, потерявшего вкус к жизни.

Молодость имеет большое значение для успеха артиста в роли Владимира Лялина, исполняемой Р. Кульдом, ибо Лялин принадлежит к тем чистым натурам, душа которых звенит, чувства искрятся. Он один из людей, всегда остающихся молодыми. К тому же его постоянный юмор, любовь к остроумному словечку, сдержанность в выражении глубоких чувств близки современной молодежи.

И действительно, молодость помогает артисту Р. Кульду. Его Лялин чистосердечен и мил. Это человек, у которого по-детски неустановившиеся черты лица, а движения слишком мягки, расплывчаты; его порывы искренности задерживаются. Но артисту очень недостает остроты интеллекта, той зоркости взгляда, которая помогает его герою понять каждого насквозь и выражается в пьесе в особой отчетливости реакций Лялина на все, с чем он в жизни сталкивается. Именно сочетание острой, разящей мысли и юношески живой непосредственности характерно для Лялина. Вне этого образ остается неполным, оказывается недостаточно интересным.

ТОНКОСТЬ проникновения в одну из сложнейших ролей горьковского репертуара и большое актерское мастерство отличают исполнение роли Лизы артисткой Г. Короткевич в спектакле «Дети солнца» в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской. Пластическое выражение характера, точные речевые подтексты, сдержанная и в то же время выразительная мимика характеризуют ее игру.

Есть трогательная незащищенность в том, как горячо и болезненно реагирует Лиза — Г. Короткевич на все происходящее, или в том, как взбегает она по крутой лесенке дома Протасова в мезонин, словно пытаясь в своем уединении спрятаться от надвигающейся на нее жизни. Испытующая смотрит она на окружающих своими огромными черными глазами, скользя среди «детей солнца» неуверенной, лихорадочно меняющейся походкой. В этих внимательных, то спрашивающих, то осуждающих глазах, в этих движениях, как будто лишенных настоящей опоры, сказывается существо Лизы: взбудораженная, вечно бодрствующая совесть и незнание тех путей, по которым должен идти человек, не поддаваясь несправедливости и неправде.

Это не означает, что Лиза в исполнении Г. Короткевич — растерявшаяся, слабое, хотя и чистое существо. У артистки есть моменты, когда голос ее Лизы звучит убежденно, слова обретают весомость (так происходит, например, в разговоре Лизы с Еленой в начале третьего акта). Нужно, чтобы таких мгновений было больше и в первых двух актах.

Взаимоотношения Лизы и Чепурного в пьесе очень сложны, и то, что Лиза, как и Чепурной, считает себя не вправе быть счастливой, имеет большое значение для идеи пьесы, для все той же темы взбудораженной совести. Артистка Г. Короткевич и исполнитель роли Чепурного артист М. Ладыгин раскрывают духовную связь своих героев во всей ее значительности. Думается, вот случай, когда исполнительнице, входящей в старый спектакль, блестящий партнер помогает своим серьезным вниманием, вдумчивым, бережным отношением ко всем сценическим под-

текстам. Нравственная требовательность Лизы и Чепурного к самим себе, чувство недовольства собою, которое по разным причинам испытывает каждый из них, сквозят и в том, как они отводят глаза друг от друга, и в том, что не решаются на готовые сорваться с уст откровенные слова. И в то же время весь спектакль эти двое людей очень близки — два честных существа, стремящихся быть нужными людям.

С большой силой Короткевич передает двойной план роли в последних сценах. В трагических предчувствиях Лизы она заставляет угадать и приближающееся смятение сознания и веру в то, что возмездие за неправильно прожитую жизнь законно и справедливо. Снова и снова повторяя слова о том, что Чепурной не пришел, она утверждает не только в своей страшной догадке, но и в том, что именно так и должно быть. Взрыв отчаяния, когда она узнает о самоубийстве любимого человека, потрясает.

Быть может, для последнего выхода Лизы, когда она уже безумна, артистка еще не нашла точных сценических красок. Театр отказался здесь от устаревших приемов сценического изображения, от белого наряда и «странной, красивой прически» сумасшедшей и пошел по пути строгого отбора выразительных средств. Но следовало еще не все, в частности недостаточно сильно звучат стихи Лизы — некий горестный итог ее судьбы, ее жизненных взглядов.

ПРОБЛЕМА новых исполнителей важна для каждого театра. Ввод актеров на роли, исполняемые мастерами, — это передача традиций, о чем нашим театрам надо неустанно заботиться, это утверждение лучших черт русской реалистической актерской школы. Новый Гамлет или Хлестаков, Мышкин или Эзоп, Жизель или Лука в лучших спектаклях ленинградской сцены — это выход на передний край новых артистов, благородный риск и для театров и для актерской молодежи.

Новые исполнители — это также и обновление традиций. Каждое поколение, например, ищет близкие ему идеи в классических ролях, подобно тому, как когда-то нашел новые черты Н. Хмелев в прославленной московской роли царя Федора, а теперь — С. Юрский в Чацком, которого играли многие знаменитые русские актеры.

Тщательно и планомерно готовить новых исполнителей для их входов в признанные спектакли (а всегда ли в нашей театральной практике бывает именно так?) — вот долг театров. А долг критики — следить за новыми исполнителями важных ролей современного репертуара, снова и снова возвращаясь к уже оцененным ранее сценическим произведениям.