Две тенденции

3.

Трудно себе представить, чтобы в одном и том же театре, почти в одно и то же время, одним и тем же режиссером могли быть выпущены столь различные постановки, как спектакль «Любовь Яровая», отмеченный ярким и целеустремленным мастерством раскрытия идейного замысла пьесы, и спектакль «Горе от ума».

Нельзя сказать, чтобы в «Горе от ума» не было никаких достижений. Режиссура стоит на верных исходных позициях, стремясь раскрыть в пьесе конкретный общественно-исторический конфликт. Со сцены звучит чистая русская речь. Грибоедовский стих, за немногими исключениями, произносится почти и в то же время в легкой разговорной манере. Интересно и выразительно оформление художника К. Сербиновым, отмечено строгостью стиля. Сказано в интересном исполнении почти все не от жизни, а от старых, напластовавшихся на грибоедовской комедии традиций и привычек отечественных приемов. В условной театральной позе спит Лиза, условно просыпается, условно смотрит в окно и на часы. С появлением Фамусова актриса впадает в «истуру» Лизы и у Софьи, резкая раздражительность Софьи против Чацкого, которого она никак уж «наглядеть не заглядела», подобострастность Молчалина, запальчивость Чацкого — все это держится в стиле, которые никуда не двигают действие и нередко ведут к прямому выигрышу.

Стремясь совместить в образе Чацкого и общественный протест и его любовь к Софье, артист К. Романовский, однако, соединяет эти два начала чисто механически. Так, в первой встрече с Софьей, как только в его словах о Москве появляется объект, подходящий для «сатиры», он переходит на патетически-обличительный, «специальный» тон, забывая, что его общественная задача здесь не «разоблачать», а овладеть вниманием Софьи, сломать лед в ее отношении к нему. Напротив, в последующем подлинно обличительные монологи Чацкого теряют свою разоблачительную силу вследствие излишней запальчивости, в которой выражается «пыл» мешает ясному раскрытию мысли.

Фамусов в исполнении И. Рагозина на излишне обытовлен. Масштаб его, как центральной фигуры, возглавляющей крепостную среду, которой борется Чацкий, снижен. Это скорее неудачливый комедийный отец, немного бронзовый, немного тугодумный, нежели опора дворянской реакции. Поэтому и финальная расправа его с крепостными воспринимается как довольно безобидное предражение попавшего впросак старика.

Интересно задуманный Е. Агеевым образ Скалозуба — надутого, тупого солдафона — значительно снижен трактовкой «крепостного» — ходом, подмечающим обычно у исполнителей этой роли отсутствие точной внутренней характеристики и конкретной линии действия. Характеристики ролей в спектакле, как по большей части даны чисто внешним рисунком и тем пресловутым условным «тоном», который вырабатывается на ходу роли и служит заменой образа этикеткой, избавляющей актера от необходимости думать о конкретных действенных задачах. В исполнении В. Вишневым роли князя Тугоухонского театр уходит уже до совершенно неумеренной буффонады, из-за которой пропадают важнейшие слова Хлестовой о Чацком.

4.

Так отсутствие тщательно разработанной линии действия в широкое использование ремесленных приемов обесценивает большую и нужную работу.

Если «Любовь Яровая» и «Горе от ума» представляют собой спектакли, полярно противоположные по месту в общественной борьбе и по своему идейно-художественному значению, то в других работах театра это противоречие с различной силой обнаруживается в пределах одного и того же спектакля. Особенно отчетливо это можно проследить на спектакле «Живой труп» в постановке режиссера В. Люце.

К удаче этого спектакля следует отнести очень хорошее исполнение В. Южаковым роли Феди Протасова. С первого же его появления на сцене Федя, сознательный протестант, становится близким и понятным зрителю. Ни в малейшей мере не героизируя Федю, показывая его как сначала обыкновенного человека, запутавшегося в жизненных противоречиях человека, Южаков заставляет нас полюбить этого «запутавшегося барина», сознательного протестанта и бескомпромиссный протест против угнетающей лжи того общества, в котором ему приходится жить.

Вот Федя у цыган, лежит, вытянувшись во весь рост, на диване. Глаза его закрыты и лишь иронка открываются, чтобы бросить теплый, глубоко человеческий взгляд на непрерывно сидящую у его изголовья, пристально на него смотрящую Машу. Тело его как будто каждой клеточкой отдается потоку мелодии цыганской песни. Кисть левой руки изредка движется в такт песни.

— Федя, спишь?

— Не разговаривайте! Это сталь, это десятый пок, это не свобода, а зо-о-ло-то.

Вы сразу чувствуете, что это та единственная стихия, в которой только и может существовать этот человек, истосковавшийся по простой, традиционной человеческой жизни.

Мягким, пластичным движением он поднимается, встает. Перед нами большой красивый человек, стройный и изящный, с открытым типично русским лицом, обрамленным небольшой светлой бородой. Плавный широкий жест, мягкая, ритмичная речь, все дышит душевной чистотой и внутренней неизрасходованной силой. И сразу становится понятным, почему Маша могла так безоглядно полюбить этого уже немолодого человека.

Феня счастлив. Да, счастлив! Только на секунду легкая тень набежала на его лицо, когда он узнает о женщине гостя Каренина. Но тотчас же, с тонкой лукавой усмешкой, он как бы отбрасывает от себя воспоминание об этом чужом мире, начинает сюда Карениным, пытаясь отгородиться от него раздольной песней. Но разговор все же неизбежен. Феня ведет его просто, с улыбкой и уверенностью в своей правоте, без всякой экзальтации или непримиримости. Этот «слабый» человек, оказывается, обладает каким-то очень крепким внутренним стержнем в отстаивании своей правды.

И дальше, когда Феня проходит весь свой крестный путь нравственного уничижения, когда он все больше «падает на дно», когда постепенно он теряет свое изящное обличие аристократа и становится жалким отщепенцем в разных отрепьях, заскорузлых от грязи, мозолистых трактиров, с дрожащими руками и нервно подергивающими веками припухших глаз, — все это замечательно точно, правдиво и эмоционально артистом, он и тогда не утрачивает своей душевной ясности и нравственной твердости. Говорит он он с Сашей, дерзко, но внутренне радуется и ей бесстрашности попыток знать его назад; принимает он он дипломатическую миссию князя Абрезкова, готовится ли комнате нанимать жилье, ходит ли в трактиры, всюду мы чувствуем в нем эту тугую внутреннюю пружину, эту твердую нравственную основу, которая неизменно дает ему силу сопротивления и отстаивания своей правды. И когда он предстает перед следователем — раздавленный жизнью, безразличный, с трудом держащийся на ногах, — основная внутренняя чистота поступков раскрывается с такой убежденностью, с таким пламенем протеста, с такой душевной силой, которые его, вычеркнутого из жизни и общества, делают выше и чище окружающей среды.

Однако линия глубокой жизненной правды, воплощенная в образе, созданном Южаковым, не получила последовательного развития в сценических характеристиках остальных персонажей пьесы.

Наиболее удачно решены те образы, которые непосредственно соприкасаются с Федей. Хороша Саша (О. Климова) — порывистая, пытливая, страстная в отыскании правды, выпадающая внутренней чистотой молодости. Скромно и просто слушает исповедь Феди чувствующий в нем «родную душу», сбившийся с круга художник Петушков (Б. Эдельманов). В острой характерной манере, но жизненно, с тонким «юмором исполнителя» играет декламирующего супружества Феди Ивана Петровича (Н. Буягин). Большое чувство и преданность горячего сердца несет Маша (В. Брасеновская), почетная полуулыбка чистого ребенка и вторичной романтикой любящей женщины.

Гораздо слабее очерчена противоположная группа «черствых сердец», социальная характеристика которой оказалась недостаточно глубокой. Театру не удалось добиться того «срывания всех и всяческих масок», которое в «Живом трупе» обретает столь же мощную разоблачительную силу, как в «Анне Карениной» и «Воскресении». Задача эта, конечно, немало затруднена тем, что Толстой показывает в этих черствых как будто очень милых, добрых, даже благородных людей.

И однако же, все это благородство попытки «гуманизма, на деле, по сути, не только нет подлинной человечности, но скрываются жестокая, безрадостная сословная ограниченность и эгоизм. Если не обнажить это лицемерие, не раскрыть до конца классовую сущность этого общества, то может создаться впечатление, что не столько общество является причиной гибели Феди, сколько жестокое стечение обстоятельств и его собственный характер. За «благородной миссией» князя Абрезкова (Сергей Н. Рагозин) мы знаем, как это самое его «благородство» заключает в угол Федю, приговаривает его к смерти. За признаниями Каренина (арт. Е. Романовский) мы мало опускаем, что за этим «возвышенным поведением» скрывается самая страшная «добродетельная машина», которая губит все живое. Когда Каренина — К. Ортанская в тупым видом великосветской идиотки наивно и убежденно произносит свои благоглупости, зритель смеется над ней смехом довольно безобидным, в то время как по сути дела эти столпы классовой морали представляют собой гораздо более страшное явление.

Не раскрывая большой социальной темы, не неся отчетливой линии сквозного действия, актеры изыскивают либо усиленную подчеркиванию характеристику, либо расцвечивать текст, пытаясь чисто внешним интонационным рисунком передать свое «сценическое» отношение к образу, либо, наконец, открыто играть чувства. Последнее особенно дрелит образу Лизы (И. Баратова), у которой непомерная слезливость, подчеркивается в ущерб сущность образа. Она все время плачет: первый диалог с матерью, разговор с Сашей, объяснение с Карениным, отдельные эпизодические — все идет на какой-то пассивно-слезливой ноте, за которой не раскрывается ни внутренняя жизнь образа, ни его действия для жизни, а спектакль неожиданно начинает приобретать абсолютно чуждую ему окраску сентиментальной мелодрамы. И совсем уж выпадает из спектакля фигура слепого старика (С. Ирбек). Это карикатурная, внешне гротескная, с лопешными пугоновскими повадками — совершенно не толстовский образ, исторически неизвестный, противоречащий глубине толстовского разоблачения и, по существу, уничтожающий смысл Фединого протеста, который целено даже и направлять по тысячу адресу.

5.

Творческий путь Челябинского театра совершается, как мы видели, в сложных противоречиях, в преодолении серьезных трудностей.

Передовые принципы советской театральной культуры, проводимые в лучших работах театра, проявляются в умении, говоря словами Станиславского, «отделить жизнь от» в спектакле, в широкой социальной обобщенности образов, в яркой выразительности исполнения, тяготении к большим идеям и зрелой политической выдержанностью и действенной активности и точной реалистической конкретности сценического поведения.

Но старое, как всегда, не хочет уходить добровольно. Оно цепляется за жизнь, барахтаясь и сопротивляясь, принимает слабодушных соблазном денежного успеха и привычно опирается в вершных приемом. Иногда оно подстерегает актера даже против его воли и неожиданно для него самого воскрешает, дальнейшая, уже не подменяя выражения эмоциональную аффектацию, пассивное пребывание в некоем «состоянии», подмену внутренней жизни внешней характерностью...

Эти противоречия и сегодня заставляет станить вопрос о руководящей роли режиссера в создании спектакля, о конечной ответственности главного режиссера театра за идейно-художественное качество всей работы коллектива.

Можно смело утверждать, что если бы театр преодолел свой несколько «академический» репертуарный уклон, если наряду с советской классикой («Любовь Яровая») и советской исторической пьесой («Адмирал Ушаков»), наряду со сценическим воплощением таких шедевров, как «Горе от ума», «Волки и овцы», «Живой труп», готовящимися «Мещанами» и «Ревизором», театр смело и чаще обращался бы к материалу сегодняшнего дня, к героическим страницам строительства коммунизма, он быстрее преодолел бы свои противоречия и достиг бы больших творческих успехов.

Театр имеет к этому все необходимые данные. Он обладает сильным актерским составом, интересной режиссурой, серьезно и вдумчиво осваивающей наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. В театре работают талантливые художники — подлинные мастера сценического оформления, помогающего раскрытию идейного замысла спектакля. В театре высокий уровень постановочной культуры. Спектакль подается на сцену организованно и в безукоризненном виде. Работая в крупнейшем индустриальном центре Урала, театр стремится к высокому организационному уровню своего производства. Когда проходишь по подсобным помещениям театра, видишь расчетливо расположенный на небольшой территории цеха аккуратно хранящийся инвентарь, просторные, хорошо оборудованные подсобные мастерские, большой светлый декорационный зал над сценой со спусковыми люками для подачи декораций, — все это говорит о хорошей культуре труда, о заботливой хозяйской руке, о продуманности всех звеньев работы.

Челябинский театр имеет все художественные и организационные предпосылки для дальнейшего творческого роста. Умение подчинять работу над спектаклем во всех ее звеньях глубокому и целостному идейному замыслу, овладение мастерством выражения идеи на точном языке сценического действия — таков единственно верный путь к высокому искусству жизненной правды.

Г. ГУРЬЕВ.

ЧЕЛЯБИНСК.

Окончание. Начало в № 42 «Советского искусства».