СОВЕТСКАЯ МОЛДАВИЯ
Кишинев
16 МАР 4:4

ТЕАТР

Два спектакля

В непродолжительное время русский драматический театр успел показать в Кишиневе две пьесы советского репертуара и три классического. Это «Разлом»—Даниренка, «Платон Кречет»—Корнейчука, «Без вины виноватые»—Островского, «Урицкий Аностэ» — Гущина и «Мачеха»—Бальзака.

Остановимся на двух последних. Трагедия Карла Гущина — «Урицкий Аностэ» представляет большие трудности как для режиссера, так и для актеров.

Автор ее эмигрировал в Германию XII века группу писателей умеренно-либеральной буржуазии, именовавшую себя «Молодой Германией». Свою драму он написал в 1847 году.

В это время младогерманцы, сталкивающиеся впоследствии в болоте филистерства и обывательщины, еще радикально выступали против всяческого средневекового хлама и области политики и литературы. Они проповедывали веротерпимость, умеренно-либеральные свободы и актуальность литературы, ее службу задачам дня. В духе этих задач и написана трагедия с гегельянской философией, предшественницы Спинозы—трагедия о веротерпимости.

Обстановка средневекового краковского, которая окружает Аностэ, сообразная автором с отвлеченными идеями младогерманцев, язык и форма литературного произведения, ведь которого, по мнению группы, не столько красота, сколько служба политике, — все это уже несет в себе немалые трудности для современного театра. Перед постановщиком (Г. Я. Назарковский) была возможность облегчить эти трудности, «оживить» спектакль разрешением его в плане приподнято-романтическом, выпятить на первый план трагедию несчастной любви Юлифи и Аностэ. Но театр не стал грешить против автора, отрицающего в литературе прежде всего клаке-бы то ни было атрибуты романтизма, и поставил перед собою благородную задачу разрешить спектакль как трагедию мысли.

Г. Я. Назарковский, исполняющий роль главного героя — Аностэ, это удалось более всего. Пылкий любовник и нежный сын в нем на разу не скрывают от зрителя мыслителя и ученого.

Р. Н. Светинская, соединив в Юлифи и мысль и чувство, наделяет своих героинь и женственностью и естественностью манер, вместе с тем, сумела сохранить в некоторых интонациях голоса, в ритме своей речи, в движениях пафос, присущий трагедийному жанру. Нам неизвестно, какими средствами актриса достигает этой гармонии, но там, где она научит, эта гармония пафоса и простоты, образ выглядит свежо, полнокровно, красиво. К сожалению, что-то мешает Светинской вести свою роль от начала до конца в таком плане. У ее Юлифи вырастают за сценою поэтические крылья, но не успев развернуться по всем шире, они вдруг никнут и опускаются.

Быть может виною этому общий тон спектакля. Чрезмерное требование простоты привело к тому, что возвышенный тон трагедии (простота тоже может быть возвышенной!) в спектакле снизился до обыкновенной драмы. Разрешение же спектакля в плане трагедии мысли некоторыми актерами понято утрированно. Если далеко не все персонажи пьесы являются мыслителями, то в спектакле они по крайней мере загружены в разумышления. Размышляют о чинто Рудиги и Назль (Н. Н. Дубровин, А. Н. Дашков), размышляет Ле-Сантос (М. Н. Зубков), размышляет даже Бен-Иоган (В. М. Царевский), — лишний важностью медлительности, которому мыслительный аппарат автор заменил кашельком и знаменитым.

Вот это — с одной стороны излишнее нагромождение трагедийного жанра, а с другой — обилие «размышляющих» личностей снижают тонус спектакля, делают его однотонным.

Из отдельных исполнителей хочется еще сказать о Т. Н. Гембель, исполнившей роль мальчика-Сиднеи. Надрываясь справляющаяся в других спектаклях с ролями разных девочек и мальчиков, здесь она забывает о том, что в устах Бориуа Сиднеи пламенеющие слова клятвы, обещания продолжать дело своего учителя. Она забывает, что должна играть скорее мишу, отмеченного печатью гения, которому суждено произойти своего учителя, чем резвого ребенка, подражающего Майку из «Платона Кречета». В этом ее ошибка.

Фантазия и изобретательность художников тоже могли бы найти в этом спектакле достойное применение. Но художественное оформление С. Ф. Ивкина и Б. Ю. Несведова остается серым, неоригинальным и способствует усилению однообразия в спектакле.

* * *

Вряд-ли кто-нибудь станет отрицать, что «Мачеха» Бальзака — произведение способное сильнее увлечь и актеров и публику, что замысел этой драмы более прост и осуществление его более гениально. Сленки, «Мачеху» Бальзака легко и ставить на сцене и играть, нежели «Урицкий Аностэ». Тем не менее, как одно так и другое произведение делает честь репертуару театра.

Коллектив поставивший драму Бальзака и спектакль имеет на сцене театра. В нем чувствуется слаженность, единство всех компонентов постановки, — словом все то, что называется ансамблем. Простота авторского замысла сама пришла на помощь постановщикам (режиссер спектакля А. Н. Смолинцев, художественный руководитель Г. Я. Назарковский, художник Б. Ю. Несведов). Вкус и хорошая простота ощущаются во всем стиле спектакля, в костюмах и в художественном оформлении.

Одной из заслуг Бальзака является то, что он наряду с Жорж Сэнд, обратился впервые в теме. До тех пор избегавшейся писателями, — в теме любви, страсти и всей многотонной гамме внутренней жизни женщины не только в поэтической прозе, но и годы не поэтической прозы, сколько на протяжении более зрелых лет. Геркулеем «Мачехи» и является такая зрелая женщина, или, как часто принято выражаться, «дама бальзаковского возраста». 30-летняя женщина, — говорит Бальзак, — полна неотразимой прелести. «Женщина, обладающая житейским опытом, отдает больше чем самое себя, так как она вооружена знанием и всегда платится какими-нибудь несчастьями... Она поднимается, просит и приказывает, поднимается и подпирается и умеет утешить и тысяче случайностей, где молодая девушка будет только вздыхать. Наконец, женщина в 30 лет в состоянии перерождаться в молодую девушку, в состоянии играть все роли, быть непорочной и даже похорошеть от счастья».

Гертруда, — героиня «Мачехи»,— соперница своей падчерицы, отличена всепоглощающей страстью к Фердинанду, ради счастья с которым она решилась на страшную жертву: на брак с богатым стариком, на долголетнюю ложь и притворство. Перед такою страстью не существует никаких препятствий: она жертвует собою и приносит в жертву других.

Роль Гертруды исполняют артистки Е. Н. Куранишина и Л. Б. Потецкая. Выразительна, властвна, остроумна и очаровательна, полна «демонической» страсти Гертруда изобразила своя качества между исполнительницами названными ....Обаятельность, задор, сознание своей женственной силы она отдала Куранишиной, зато ей нехватает внутренней страсти отличила Потецкой.

Гертруда Куранишиной говорит зрителя тем самыми нюансами, интонациями она говорит... и забрала в свои бархатные с острыми коготками лапы генерала, графа де-Грамшана. Но когда дело доходит до сцен, должных обнаружить всепоглощающую страсть бальзаковской женщины, Е. Н. Куранишина преимущественно зрителям лишь хорошие внешние приемы игры, не одушевленные, не согретые внутренними чувствами.

Лишенная других качеств Гертруды, героиня Потецкой выглядит искренне именно в эти моменты. В ее страсти есть правдивость и глубина.

Л. Х. Перова, исполняющая роль Полины, отступила от рисунка образа, данного ее героине Бальзаком, и тем самым нанесла этому образу ущерб.

Юная девушка в своей любви, еще полной иллюзий, не может быть побудительной против бальзаковской женщины, пожертвовавшей своей страсти целой жизнью. И она гибнет в этой борьбе. В пьесе Бальзака мы видим Полину пугливой, робкой, остроумной французской, умеющей весело смеяться, хлопотливо пьет своего мужа-мужа - мешка и остроумно издеваться над его ограниченностью. В исполнении Перовой — Полина — лишенная всем блеском молодости девушка и то же время бьется нежное сердце дочери и влюбленной. Когда Перова играет эту нежность, она обаятельна. Мила и трогательна она в минуте у кресла с отцом. Исключительной искренностью и теплотой звучит ее реплика: «Нет, папа!» и ответ на его вопрос «Хочешь ли ты смерти своего отца?». Трогательно нежны всякий раз ее слова, обращенные к возлюбленному. Сценки, конечно очень хороши, когда играет живость и юную любовь, но в сценах ревности, в попытках изобразить страсть, состоящуюся со страстью мачехи, образ сразу становится тяжеловесным. Ибо Полина Бальзака не может обладать «демонической» страстью. Она унаследовала отцовскую упрямство и верности какому-либо чувству или идее. Ее галльская кровь горяча. Она сжала. Но в конце-концов она лишь юная девушка, способная воспламеняться, утверждать, говорить горячие и дерзкие слова, совершать отчаянные поступки. Однако, все это у нее должно быть более легко, более юно. В ее хитрости также должно быть больше галльского лукавства, в остроумном высказыи больше искреннего веселья, в движениях больше легкости.

Генерал, граф де-Грамшан в исполнении А. Н. Смолинцева, как всегда, именно таков, каким мы и желаем его видеть. Этот актер обладает даром перевоплощения. С каким образом он так сживается, что зритель забывает об актере, перед ним живет на сцене живой человек. Это либо капитан крейсера «Заря», либо председатель исполкома Берест, либо старый служака, наполеоновский генерал, граф де-Грамшан, а вовсе не артист, который сейчас за кулисами разгримируется и снова станет А. Н. Смолинцевым.

Хороши также в спектакле образы доктора Вернона (В. А. Борисов) и развязного парвеню Годара (С. Н. Никулин). Очень колоритны в своих небольших, но выразительно сделанных ролях, следователь (А. С. Степанцев) и Феликс, лакей генерала (А. Н. Дашков). В противоположность ему Маргарита выглядит холодно. Ее «пылкая» речь звучит фальшиво. Горя и любви преданной пленницы и ее поведения совсем не ощущается.

Образ Фердинанда у П. Д. Житкова получился бледным, не впечатляющим. У него нет своей индивидуальной окраски. В первые моменты его пребывания на сцене даже не верится: Фердинанд ли это, оставившийся навсегда «пылкий юношей», смотрящий на жизнь сквозь розовые очки, или быть может это Растиньяк, делающий себе карьеру, наследя по ступеням женских сердец?

Есть в спектакле и ряд других мелких недостатков, на которых нет возможности останавливаться. Но тем не менее «Мачеха» — наиболее значимый спектакль на сцене русского драматического театра.

Оба рецензируемые сегодня спектакля говорят о том, что театр не боится серьезного, иногда очень сложного репертуара и — пусть с переменным успехом—подчиняет в своих постановках такие произведения, которые по плечу более зрелому, более «совершившемуся» театру.

Я. БАЙРОНАС.