

Режиссура и актеры

Гастроли Казанского театра

Отчего в Казанском театре, да впрочем и в других театрах, далеко не всегда у актеров идет гладко их работа? Почему часто не получается? Откуда наряду с замечательными эпизодами, а подчас и крупными, ценными в целом ролями, возникают досадные элементы наигрыша, ясные вывихи, наросты и прощелы? Вот вопросы, которые неизбежно встают при знакомстве с такими различными спектаклями театра, как драматическая поэма Шиллера «Дон Карлос», включенная в Б. Бондаревой «Хрустальный ключ» или комедия-сатира югославского драматурга Б. Нушича «Доктор философии»...

Идет второй акт «Дон Карлоса». Мы попадаем в Мадрид XVI века, в королевский дворец Филиппа II. Режиссер Э. Бейбутов и актер, играющий роль короля Филиппа — А. И. Демич, ищут путь к овладению образом, чувствуется, что они многое прочли, изучили исторические материалы в библиотеках и музеях, подробно знакомились с эпохой и заложили в спектакле прочный фундамент своего знания о ней. В итоге и мы, зрители, столкнувшись с таким сценическим портретом Филиппа, который раскрыт последовательно, глубоко и верно. Актер сумел выявить существо характера Филиппа II, показав его не только лицемером и негодяем, но и умелым организатором дел обширной империи, занимавшей половину тогдашнего мира, и где-то и в чем-то страдающим от ревности мужем молодой жены, и отцом, неравнодушным к поведению сына — инфанта дон Карлоса, и педантичным законником, и стареющим деспотом, и вместе с тем человеком относительно крупного государственного ума. Образ и внешне решен актером пластично, рельефно: он, Филипп, и сценически таков, каким его изображали на многочисленных полотнах и рисунках современники, граверы и живописцы. На примере этого образа видели, как сложно вообще творчество актера, как, зная объект изображения, исполнитель может многосторонне и многопланово воплощать противоречивые свойства человеческие.

Таково совпадение замысла режиссерского и исполнительского.

А вот рядом совсем иное — дон Карлос. У Шиллера — это пылкий, свободолюбивый юноша, искренний, чуткий, уважающий своего друга — республиканца по убеждениям — маркиза Позу, по-рыцарски относящийся к любимой им молодой королеве Елизавете. Между тем у актера Н. Провоторова получился лишь слабый отблеск шиллеровского героя. У исполнителя много холодной декламации и почти полное равнодушие к героическому.

Или Елизавета Валуа, веселая, добрая, прелестная француженка, которую по-своему любил Филипп. Где же в сценическом облике Елизаветы её достоинство, ум, нежность? Актриса Е. Лисецкая забыла о подлинном существе создаваемого ею образа, превратив его в некое подобие, бледную копию шиллеровской героини. Трудно поверить, что из-за любви такой ничем не примечательной Елизаветы, какую мы видим на сцене, могут вести борьбу Филипп и дон Карлос.

В работе над образом дон Карлоса режиссура театра не смогла добиться того, чтобы актер выявил идейную задачу роли. Отсюда и неуспех исполнителя.

Как известно, Шиллер был принижен в выборе стихотворной или прозаической формы для своих произведений. Переписка по поводу «Дон Карлоса» — яркое тому свидетельство. Сначала драма об инфанте испанском была задумана, как произведение прозаическое. Затем с изменением авторского замысла проза была вытеснена стихом. В спектакле романтический пафос шиллеровской поэмы — мужественный и конкретный — местами становится расплывчатым и нелепым. Так, в хорошем, в основном убедительном, исполнении трудной роли маркиза Позы артистом А. Гусевым явственно кое-где апатичное отношение к тексту, интонации исполнителя становятся условными, опорные места монологов Позы — «светлой личности», по Шиллеру, борца за политическую свободу,

становятся в ряде сцен однообразно блеклыми. Твердость и настойчивость Позы, на которые так надеялся драматург, а спектакле подчас исчезают, уступая место «чистой и кроткой гуманности», т. е. второй стороне образа, не так уже важной для раскрытия сущности авторского замысла.

Режиссер спектакля, думается нам, не впустил актеру, что слово драматурга является для роли маркиза Позы необыкновенно важным. Если вообще слово — главное из всех присущих театру средств идейного воздействия на зрителя, то в шиллеровской драматургии оно имеет значение исключительное.

Мы знаем, что в искусстве театра должны создаваться и художественный образ человека, и художественный образ общественной среды, в которой человек действует.

Для примера возьмем превосходную работу Н. Якушенко над ролью Животы Цвиюновича в пьесе «Доктор философии». Кто, посмотрев спектакль Нушича, поставленный Э. Бейбутовым, может забыть яркий и сочный образ самозовольного спекулянта, баснословно разбогатевшего во время новой мировой войны — Животы Цвиюновича? Кто забудет «узору» режиссерской фантазии, «игру» постановщиков, так тесно органические сплетенные с изысканным подлинно-комедийным блеском игры Н. Якушенко? Спектакль «Доктор философии» хочется смотреть и смотреть, и именно потому, что в нем благодаря мягкой, но шаблонной, не резонансной трактовке Н. Якушенко центральной фигуры пьесы найдено блестящее решение. Человек, изображенный в пьесе, не утратив из вида, а «играет» разнообразной, чудесной «игрой» всех цветов искусства, раскрыт богато, правдиво, с верных идейных позиций.

Удача разработки характера Цвиюновича у Н. Якушенко — удача создания социального типа, она требовала от актера воображения, догадки и большой «выдумки». Актеру здесь помог режиссер, создав в спектакле для Животы Цвиюновича определенные, четкие и конкретно описанные условия общественной, материальной и психологической среды. Да, перед нами буржуазный Бел-

град 1932 года, да, мы входим в дом коммерсанта-выскочки, жаждущего купить все за деньги, даже ум для своего незадачливого сына, следам за невероятными злоключениями дельца, испытывающего, в конечном счете, полный крах вадуманных им планов в осуществлении такого рода «сверх-комбинаций». Требования, которые ставил перед исполнителем режиссер, были естественны и логичны, они вытекали из характера сатирической, саркастической комедии Б. Нушича, и не только отдельные детали, сцены, эпизоды и акты, но и ася постановка в целом нашла свой художественный образ через понимание Животы Цвиюновича. Это проявилось в искрометном, щедром на неожиданность движения всего спектакля.

Нужно хотя бы кратко остановиться еще на одном интересном характере — Милораде Цвиюновиче, сыне Животы, как он сложился у даровитого комедийного актера Н. Провоторова, которому так не повезло, на наш взгляд, в героическом «Дон Карлосе». Ну что же, бываю у каждого свои успехи и свои неудачи. Ведь даже самый талантливый актер не сможет сыграть все, что только есть хорошего на сцене. А вот в «Докторе философии» Н. Провоторов нашел себя. И если, по утверждению критики, в Московском Малом театре эта роль исполняется незлобиво, улыбочиво, бесстрастно, что приносит на сцену аполитичность, то у казанцев Милорад беззащитенно использует кошель своего паваша, тратя его деньги на «ресторанные похождения», на попойки и дебоши, разбрасывая денежки направо и налево. Образ Милорада сатиричен и пластически отчетлив. Каждая остроумная деталь, найденная актером, несет с собой много полезных ассоциаций. Это плод живого творческого воображения и большой работы артиста.

Если ты угадал человека, воочию предстал перед тобой, в котором живет герой, то, несомненно, ты найдешь и типическое, характерное и индивидуальное для этого мира и этого человека.

В спектакле «Хрустальный ключ» Казанский театр захотел рассказать о лучших сынах нашей Родины, которых послала она охранять и защищать свои границы. Режиссер Л. Литвинов стремился раскрыть силу самоотверженности, присущей

советским пограничникам. Спектакль показывает быт молодых солдат, их отдых. Театр с большой любовью рисует их жизнь, их трудную сторожевую службу. Но очень часто актеры, сами того не замечая, впадают в некоторую сентиментальность или скользят по поверхности жизненных явлений. Казанцы избрали нужную тему. Они с уважением отозвались о героизме советских пограничников, посвятили свою постановку бдительности и мужеству наших доблестных воинов. В спектакле имеют место отдельные эпизоды и факты, захватывающие зрителя, но некоторая извращенность режиссерской трактовки образов и шероховатые песни снижают силу этой постановки.

Любовь к Родине, готовность в любое время пожертвовать собой ради ее счастья и процветания, новые человеческие взаимоотношения, складывающиеся на далекой пограничной заставе, — такая это прекрасная тема! И как жаль, что она решена драматургом и театром не в полную меру их возможностей.

Перед Казанским театром стоит в качестве главной задачи — поднятие общей режиссерской культуры спектаклей. В «Докторе философии» эта задача решена объединенными усилиями постановочного коллектива, равнявшегося на своих лучших представителей, особенно на Н. Якушенко. Спектакли «Хрустальный ключ» и «Дон Карлос» получились гораздо слабее в режиссерском отношении.

Ясно, что актерская работа зависит от качества режиссуры. Рост актера определяется идейно-педагогическим воздействием со стороны постановщиков спектаклей.

Актер советского театра добивается победы в том случае, когда он действует в соответствии с требованиями жизни, с замыслом драматурга и режиссера, когда исполнитель роли правдив в своем творчестве. Если же он прибегает к нежизнелюбному, специфическому «актерскому», преувеличенному изображению тех или иных свойств характера персонажа или просто-напросто «докладывает текст» со сцены — он терпит провал. Ясно, что нельзя ограничивать работу актера вопросами техники, ибо он отражает жизнь, а жизнь — сложна, многообразна, стремительна и насыщена огромным политическим темпераментом.

Н. БАРСУКОВ.