

Актеры и режиссура

В Казанском драматическом театре, гастролирующем сейчас в Москве, работают талантливые, сильные артисты.

Разговор об интересных актерских работах, показанных на гастролях спектаклей, хочется начать с работ артиста И. Якушенко, создавшего такие сложные образы, как Чичиков («Мертвые души»), Лука («На дне»). Перех нам — умный и уверенный мастер, добившийся остроты и убедительности сложнейшего рисунка, знающий высокую цену театральной детали — «ключу» к характеру.

Сквер обязательная уязвимость на личной физиономии — обходительное Паша Иванович. Эти уязвимость становится все сильнее — обязательное, мы бы сказали, все благороднее, чем больше терпение оказывает Чичикову. А Чичиков — Якушенко нескучен в прозаическом, трепещущем нетерпении. Двести тысяч, которые сулит ему его фантастическая «смерщина», нужны ему не вообще, даже не в ближайшем будущем, а сейчас, сию минуту. Он жаждет их страстно, самозабвенно, и кажется, что страсть его не выдержит отсрочки. А ему приходится медлительно благодарствовать за Маниловых, плевать губернатора благонамеренностью и тратить время на выслаивание головокружительного позерского вранья. Всякое отставительство Чичикову — Якушенко, как «нож вострый». Он готов так переосмыслить в семантических речах, что даже Маниловым станет тошно. Он тот же человек, какой и Паша. Но Паша обобщил, — какой-то и в слова не вливался, — лишь бы не выпало ни в чем замикки. И те маршину, не пропадаясь перед глазами его, подержавший напряженность ритма; радужное и турпашное видение миллионного кучи и Сибиря. И. Якушенко находит своеобразия и внутреннюю динамичность образа в остром несоответствии страстного, «наполеоновского» внутреннего накала и округлости, обязательности, благодушной внешней позитивности, которые служат Чичикову средствами его завоевания губернии.

Интересно и смело задумывает П. Якушенко своего странника Луку. Лука вовсе не приходит в постыдную ночлежку утешать ее обитателей, он спускается в поляна потому, что надо же старшую пародию на И. Луку — Яку-

шенко зашел сюда по дороге и задержался на любительстве. Любительство — определяющая краска в образе Луки — Якушенко. Все встречные чем-то интересны ему. Интересно ему раскиснуть Сатину, любительство понять, что за человек Василий, хочется разобраться в Насте, и к Барону у него какое-то веселое приглашение. Жалко ему людей? Да, жалко, но не в этом дело. Главное — любительство. И кажется, что даже свои советы, свои утешения Лука предлагает окружающим с каким-то любительством, — надо посмотреть, что из них, из этих его утешений, выйдет. Лука одно знает и в одно верит — под лежачий камень вода не течет, а стало быть, любительство камень пересвернуть, может быть, подхлестать его поближе к берегу. — Лука повесит его всеяние плечом? Он кто-то не пропустит, потому что сам еще только отправился на поиски. Якушенко своеобразно симпатизирует проблеме утешительства, стремится доказать, что его Лука сам от своего утешительства отказывается, сам ищет каких-то других средств сделать жизнь лучше. Одним из этих средств Луку — Якушенко избирает свою крестьянско-духовную издевку над хозеями; Луку — Якушенко — озорной, он то и дело, будто невзначай, затекает Ботмырева, Васильку, обличительного будничника, он с ними в постоянном внутреннем столкновении.

Показав в гастролях постановках раз своих новых работ и артист Г. Ардамов, сыгравший Сатина в «На дне», Шапокина в «Мертвых душах». В пьесе Л. Толстого и И. Бродявского «Восстание 1933 года» с которой москвичи познакомились впервые, Г. Ардамов создает образ героического сына болгарского народа, замечательного коммуниста-инженера Георгия Димитрова. Пеша осматривает одну из страниц славы биографии Димитрова, когда он предстал как обаятельный на Ленинском процессе и сумел превратить скамью подсудимых в трибуну обвинителя, разоблачив фашистскую провокационную фальшивку и полные мотивы организации антикоммунистического «дзю». Драматург широко использовал материал стенограмм Ленинского процесса, и его слыны то и дело звучит живая речь Георгия Димитрова, метко различая не только фашистские провокационные формулы 1933 года, но и на-

шедших нацистских Гитлера, то и дело наспиритурируя новые антикоммунистические провокации. Г. Ардамов передает человеческое обаяние Димитрова, его стойкость борня, его веру и живую силу народа. К сожалению, спектакль не всегда дает артисту возможность раскрыть всю табуированную силу коммуниста; враги Димитрова решены в спектакле обезличено, над таким противником победа дается без особого труда.

В спектаклях Казанского театра есть и другие актерские удачные. Интересна, например, работа артиста И. Якушкина над ролью Собакевича, артистка Е. Жилиной — над образом Борохович. Об роли полученных толкований принципу соседства реалистического построения мастерства с гротесковой обобщенностью. Как не вспомнить и мик туня Коробочка, как не жалостно она злой карикатурой на человека, — она до ужаса достоверна.

Да, в Казанском драматическом театре, несомненно, работают талантливые, разнообразные, сильные актеры. Ценно стремление театра к самостоятельной работе над новыми современными пьесами, не получившими «апробации» на сценической сцене. Есть в театре и хорошая, даровитая молодежь. Но почему же, чем ближе знакомимся со спектаклями Волжани, тем отчетливее чувство неудовлетворенности, тем серьезнее претензии, которые хочется предъявлять к художественному руководству театра? Откуда появляется мысль о том, что творческие возможности многих исполнителей могут быть выявлены полнее?

Вот пьеса спектакля «Свадьба с привидениями». Мы впервые рады встрече с артистом И. Якушкиным в роли Адама Спиритополнителя. Но встреча не приносит радости. Актером была выявлена его Луки «характерности» хитроватого крестьянского старика, с особенной улавливкой умышленной, с некоторой «различкой» перед тем, как начать говорить, с привычной повторностью слова, что призывало его речь своеобразную округлостью и мягкостью. И с внутренним образом Луки эта характерность отлична выдалась. В роли старика-Володяка Адама мы встречаемся с ним снова. Не должен ли был режиссер Л. Литвин, ставивший этот спектакль, предостеречь исполнителя от

обращения к «личным штампам», не должен ли был помочь ему найти то неповторимо своеобразное, без чего нет индивидуального характера? Адаму выигрывает в спектакле «старым крестьянином вообще», как и Борохович — Н. Спиритополнителя певучим, балагуром и кавалером вообще, как Ольга — Л. Торина (огорчимся — других исполнителей нам не удалось увидеть) выигрывает капризной обидчивой женщиной. Как трудно найти общий язык с этими «персонажами вообще». Максиму Орлову — Г. Валунову, за силой которого ясно чувствуется его личная биография, его «свое» сущность человека, прошедшего фронт, научившегося звать цену данному слову, владеет собой и немножко похвастается горящим эти слова умением. В спектаклях «Свадьба с привидениями» широко включены песни, танцы, дуэты — их так много, что трехактная комедия кончается без малого в полдень; и кажется, что эти музыкальные вставки превращаются в самоцель и песни звучат как «номер», вместо того, чтобы служить раскрытию чувств и характеров действующих лиц. Теряется основная мысль комедии, потому что лишь во взаимодействии живых, неповторимых героев может раскрыться тема произведения.

Если в творческом лице артиста И. Якушкина, например, вынесенный после спектакля определенное суждение, то о режиссуре Казанского театра артист артистически высказал свое мнение. Нет, персонажи не тот идеальный случай, когда режиссер растворяется в актере, когда его замысел настолько органично овладевает собой весь ход спектакля, что артист не в состоянии отделить постановочника от пьесы, от исполнителя, от художника. Режиссура ридя спектаклей Казанского театра заставляет выразить беспокойство: верно ли представлять здесь сущность замысла режиссера, не сводит ли ее к одному лишь подражанию внешней культуры и слаженности постановки?

Обратимся к постановке «На дне», одной из наиболее глубоких философских драм во всем мировом репертуаре. Мы говорим уже об интересной и талантливой работе И. Якушкина, сыгравшего Луку. Простое, с мягкой строгостью играет Наташу Е. Искендия, Л. Шмитт — возлежал, властная Василия, такая женщина могла бы вырасти в Васю Железнову. Но успех или неудача спектакля «На дне» не могут быть обусловлены отдельными актерскими

достижениями; только верное целостное решение пьесы определяет в конечном счете победу театра. Без энциклопедической мысли, определяющей и общее идейное звучание и стилистическую завершенность постановки, немаловажно понимание спичечного прочтения драмы Горького. А этой-то единой, обобщающей, страстной мысли и не чувствуется в спектакле Казанцев.

«Свадьба» — до того бы то и пи стало — так опережая Художественный театр внутренним смыслом «На дне». Бурный протест против «спящих» мерзостей капиталистической действительности, острот «несогласия» с существованием, пламя горьковского неприятия к миру тогда ослепляла туземку, глумилую тую костлявой ночлежки — «дню» капиталистического общества. Под явным нагнетанием своим позвала, в злупом тепле не могло бытало, являясь и не могла разразиться крылья воля человека к справедливости, полянной жизни, к свободе.

Мы упоминаем о спектакле МХАТ не случайно: в Казанском театре постановка «На дне» Е. Простов стремилась, по видимому, остаться как можно ближе к классическому рисунку Художественного театра. Докорачив и замыслив с почти фотографической точностью повторить короткими и милыми спектаклями МХАТ. Но это внешнее сходство только подчеркивает расхождение внутренних линий. В спектакле Казанского театра картина мучительного и неизменного бытия подоконного общества заслоняла собой протестующее начало драмы, волю героев к изменению жизни.

В пьесе Горького и Пелея, и Наташа, и Клея, и даже Настя и Ахтер доведены до последней точки, далее которой нельзя продолжать, за которой нет места терпению, за которой — кризис, буря. Незаром «На дне» было начато «театральной» «смертью» в буржуазии. Ташина и неподвижность буржуазии Горького, как напряженная, готовая разразиться приморской раскатом, толпина протестов. А в постановке Казанского театра ташина — это всего лишь ташина, и зухота привычна, в никакой буре она не разразится. Это констатация? Едва ли. Ведь, например, у Е. Искендия (Наташа) артист чувствует зухоту, латанность, до конца созревшее убеждение в невозможности продолжать так. Не в этом за направлением должен был сложиться, но не сложился обильный замысел спектакля?

Не раскрыто богатство горьковской мысли

или в трактовке образов Барона (артист В. Стебков) и Актера (артист В. Грешин). Перед нами в спектакле проходит просто фигуры стилизованных «бывших людей». А ведь с ролями Актера и Барона связаны очень глубокие философские построения драматурга. Обремененность атик героев в том, что оба они ищут выхода не вперед, но обращаются к надежде к прошлому. Счастье для них — кареты с дежурными гербами, мигнувшая театральная слава Спиритополнителя, все то, что «было». Хотелось бы вернуться, а не утешить нас вальсе, точнее не той ни жизни путает их, они чувствуют себя издевательскими, жалкими, разбиваются их последние иллюзии. Испуганную и паничную растерянность Барона перед жизнью В. И. Кавалова воспринимал как опережающую ноту. Жалко, неопытно, выходящее стояло в его вступлении раскрытых круглых улавливающих глазах; растерянность и испуг перед жизнью изнутри оправдывали его привычный жест — почесывание мизинцем в затылке. У В. Стебкова нет этой жалкой растерянности, у его Барона, напротив, заметна нагловатая уверенность в себе, он сумел вальсе незримо устроиться и в ночлежке. Внутреннее существо тракток образа Стебковским резко расходится с классическим; чем же может быть оправдание полнее совпадения внешних деталей? И бесспорно, «статский» парочок, и закинутая на ногу нога в драпировке, и аристократическое грациозное, и эдакое почесывание мизинцем, и неопытно проказывающиеся грустные ноты — все эти подробности постановочности у исполнителя Художественного театра, но у В. Стебкова они выглядят не оправданными изнутри.

Режиссура «На дне» не сумела познать все течение спектакля единой внутренней темой — темой готового к взрыву протеста, яростного несогласия с капиталистическим миропорядком, темой невольности революционного изменения жизни. И спектакль распадается на отдельные эпизоды, отдельные роли, отдельные детали. Отсюда и берет начало стилистическая разобщенность. Валь спичечный ансамбль не есть просто симфония, верно установленное обобщение и т. п.: есть позвонка напад Неприимно-Данченко указывает, что созданием создания полнотного ансамбля в Художественном театре было одно — все участвующие в пьесе актеры прощались своим общим отношением к пьесе, к жизни.

(Окончание см. на 4-й стр.)