

Шекспир, Ибсен, Гольдони

Давящие массивностью стены дворцов, статуи на безлюдных площадях Вероны, уходящий в даль городской пейзаж. Так начинается театр первую страницу повести о Ромео и Джульетте. В этой первой странице сильно и властно, языком своих красочных образов говорит большой художник Владимир Дмитриев. Он сразу окутывает вас тяжелым воздухом средневековья, мрачным дышащим ненавистью и вражды, бранищем слаг, всем тем, что должно разлететься в прах, побежденное любовью великой, черной и чистой.

Ромео и Джульетта! Кому не знакомы их имена, кому не знаком сам сюжет бессмертной трагедии, этой поистине «песни трагической любви»? Приходя в театр, зритель уже знает, что произойдет, он может предвосхищать события, но он не знает, как эти события решит театр, какой найдет язык для передачи вечной мудрости и красоты шекспировского творения, как выразит свое отношение к нему.

И вот — одним из недостатков работы белорусских мастеров является, на наш взгляд, то, что на ней лежит отпечаток какого-то измешенного «академизма». Театр (режиссер Л. Литвинов) ничем не упрощает трагедию, он относится с глубоким уважением к авторским мыслям и желаниям, к его образам. Но зачастую все это предстает перед нами воссозданным с точностью музейной реставрации, а не сделанным рукой современного художника, горячего и взволнованного, для которого Шекспир — верный спутник в борьбе за гуманизм, а его герои не просто литературные образы, но живые люди, которым мы и сегодня отдаем свою любовь или ненависть.

Спектакль покоряет именно там, где преодолевает этот академизм, протокольную сухость и прорывается к «живым боям страстей» шекспировских характеров. Разве можно, например, забыть созданную режиссерской фантазией сцену венчания, где все так просто, чисто и одухотворенно! И ясный луч света на склонившихся фигурах влюбленных, и величавый монах, дружески соединяющий их ру-

ЗАМЕТКИ О ЗАРУБЕЖНОЙ КЛАССИКЕ НА СЦЕНЕ БЕЛОРУССКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ

хи, и этот трепетный поцелуй, который Джульетта, а за ней и Ромео запечатлевают на своих обручальных кольцах, прежде чем обменяются ими и поцеловать друг друга... В этой сцене никто не произносит ни одного слова, но она захватывает вас, захватывает своей поэзией и правдой. Полнотой лирического чувства отмечена и сцена у балкона, вся как бы окутанная атмосферой нежности и любви.

И рядом с этим, живым, трепетным, неподдельным — холодная картинность поз в финале, бесцветные фигуры супругов Монтеки и Капулетти, тяжеловатый и холодный Меркуцио, безучастная толпа и условно театральные слуги.

Эти противоречия спектакля отражены в характерах его центральных героев. Их играют молодые и талантливые актеры. И Ромео (арт. В. Владимировский), и Джульетта (арт. Т. Алексеева) во многих сценах поражают обаянием молодости, простотой и безыскусственностью, пылкостью и одушевлением. Но вместе с этим есть у них и сцены риторические, вялые, не согревающие изнутри. Это особенно сказывается к концу действия, где вместо трогательно влюбленных юношей и девушек надо показать уже не по годам возмужавших в горе и испытаниях людей, борющихся за свое право на любовь с феодальным миром насилия и вражды.

Самым в другую обстановку переносит нас драма норвежского писателя Хенрика Ибсена «Кукольный дом» («Нора»). Вместе тяжелых средневековых сволов и фальшивых сценов — уютная квартира адвоката Хельмера, добропорядочный и, на первый взгляд, устойчивый быт процветающей буржуазной семьи.

Что привлекало к этой пьесе театр? Ответить на этот вопрос не так уже трудно. Говорят в 1890 году о том, что «за последние двадцать лет Норвегия пережила такой расцвет в области литературы, каким не может гордиться ни одна страна, кроме России». Фридрих Энгельс прямо указывает на Ибсена как виднейшего представителя этой литературы.

В драматургии Ибсена, сложной и противоречивой, нам дорог ее критический реализм, ее разоблачительный пафос, направленный против всех «столпов» современного ему общества. В «Кукольном доме» он гневно бичует фальшь буржуазной семьи, лицемерную мензальскую мораль, «комедию любви», он противопоставляет всему этому свою Нору, вырастающую на наших глазах из «женщины-куколки», бессловесной игрушки в руках мужа, в страстную икательницу правды, в человека, не желающего мириться, идущего на прямой разрыв с окружающим ее тесным и затхлым мирком.

И хотя протест героев Ибсена достаточно абстрактен, лишен социальной определенности, его лучшие драмы сыграли большую роль в развенчании иллюзий о незыблемости и прочности буржуазных устоев. Недаром они широко используются передовым театральным искусством в конце XIX — начале XX века, а образ Норы в исполнении русских актрис, прежде всего Элеоноры Дузе и В. Ф. Комиссаржевской, приобретает большой обобщающий смысл и взрывчатую силу.

Понятен тот интерес, который вызывает постановка этой драмы белорусским театром. Интерес этот еще возрастает оттого, что в спектакле заняты ведущие мастера коллектива: народная артистка БССР И. Жданович (Нора), народный артист БССР И. Шатилло (Хельмер), народный артист СССР П. Молчапов (доктор Ранк).

Режиссерская работа Е. Марковой верно раскрывает основные линии произведения, но, скажем сразу, есть в этой работе от-

дельные детали, с которыми хочется не согласиться.

Нора — Жданович уже в первом акте нечто большее, чем просто жеманная-грушечка. Этого не замечает муж, но ясно видят зрители. Натура смелая и чистая, богатая скрытыми, еще не осознанными силами, ясно проступает в ней. И с первого появления актриса последовательно и целенаправленно ведет свою героиню к той новой Норе, которая в финале смело уйдет из «кукольного дома».

Кстати, превосходно сделан этот уход. Художник А. Григорянц показывает нам не только, согласно ремарке, квартиру Хельмера, но и выносит часть действия за ее пределы. Мы видим, как сходит Нора с крыльца дома, где прожила она много лет, выпрыгиваясь, словно сбросившая с себя груз прошлого, как решительно, не оглядываясь, уходит она одна в ночь, в снег, уходит раз и навсегда.

Но порою недостает Норе человеческого объяснения, в некоторых сценах (например, в знаменитой «Тарантиде» из второго акта) хотелось бы видеть больше драматического темперамента, хотя в своей основе центральный образ прочитан актрисой и режиссером верно.

О подлинной сущности адвоката Хельмера зритель начинает догадываться рано, гораздо раньше Норы. Арт. И. Шатилло умело раскрывает под маской внешней сдержанности и корректности этого человека его черствый эгоизм, холодное презрение к людям.

Объяснение Норы и Хельмера в третьем акте — это кульминация пьесы, к этой сцене тянутся все нити, здесь происходит тот взрыв, который освещает и подлинное лицо Хельмера и дает прозрение Норе. Нужно сказать, что эта важнейшая сцена прозвучала в спектакле отнюдь не во всю силу. Когда Хельмер истерически кричит о своем «благополучии» и «будущем», позорившем якобы Нору, то это его подлинное мелкое и трусоватое лицо не явилось резким контрастом той чашке гордого и сильного человека, которую он носил все время. Слишком рано, видимо, все же артист приподнял ее.

С другой стороны трудно согласиться и с режиссерской мизансценой, по которой

Нора в этом решающем для нее объяснении отсечена на второй план, плохо освещена, и все разнообразие охватывающих ее чувств — недоумение и ужас, страдание и презрение, их оттенки и переходы остаются скрытыми от зрителей. Слова «прежде всего я человек», которые Нора бросает в ответ на реплику Хельмера «ты прежде всего жена», слова, которые выражают по сути идею всего спектакля, И. Жданович скорее надирно выкрикивает, чем произносит с сознанием созрелой и страстной убежденности.

Театром сделан ряд купюр в тексте пьесы. Можно лишь пожалеть, что выпала чудесная сцена Норы с детьми из первого акта. Здесь наглядно показывается, что дети для Норы такая же игрушка, какой является она сама для Хельмера. Но на другое сокращение пьесы театр, думаем, нам, имел право. Дело в том, что Ибсен не оставляет надежды на будущее духовное переобразование Хельмера. Стремись показать сильные стороны драматурга, а не его слабости, режиссер опускает эту тему «чужда из чудес», которая проходит в заключительной сцене. Но трудно принять и ту мелодраматическую концовку образа Хельмера, которую предлагает вместо этого актер, с громкими воплями и падением в отчаянии на пол. Здесь режиссер оказался явно непоследовательным в реализации своего же замысла.

К наиболее впечатляющим персонажам спектакля относятся доктор Ранк, сыгранный П. Молчаповым с тонкой психологической правдой, образ, скрещенный горькой иронией и затеанной грустью. Убедительны и достоверны характеры Фру Линде (арт. Р. Кошелякова) и Крогстада (арт. П. Пекур).

Если «Нора» — это спектакль ведущих мастеров коллектива, то «Лжеца» будет правильно рассматривать как молодежную работу, показ творчества младшего поколения театра.

Комедия Гольдони требует от актеров легкости, непринужденности, совершенно владения искрометным диалогом. И многие исполнители показали здесь свою успешную профессиональную подготовку. Прежде всего хочется отметить арт. Г. Галкина, играющего центральную роль Лелио,

запутавшегося в сетях собственной лжи и обманов. Свообразную «лжецаковскую» природу своего героя актер передает с большим юмором, хорошей комедийной выдумкой и заразительной непосредственностью.

Обаятельная Розаура у арт. Л. Дроздовой, без нажима и ненужного шаржа играют Л. Козловский (Флориндо), Е. Колыва (горничная Коломбина), З. Стомча (слуга Арлескин).

Спектакль украшают праздничные, яркие декорации художника Л. Фойленбергера, с чудесными видами Венеции, мерцающей в лунном свете водной гладью каналов, легкими мостами и ажурными колонами зданий.

Хотелось бы только, чтобы спектакль, поставленный Д. Орловым, приобрел более энергичный ритм, он еще несколько вялый и затянутый, особенно в первых двух актах.

Наряду с пьесами А. Островского и М. Горького, К. Крапивы и А. Мовзона белорусской сцены обращаются к Шекспиру и Шеридану, Ибсену и Гольдони. Это снова и снова говорит о том, что нашему искусству близко и дорого все то лучшее, что было создано мировой драматургией.

Советский театр, вооруженный методом социалистического реализма, способен наиболее верно раскрыть реализм и гуманистическую природу великих произведений прошлого, выявить присущую им любовь к жизни, к человеку, веру и торжество справедливости.

Советскому театральному искусству чужд дух бесстрастного музейного реставраторства, так же как формалистические и вульгарно-социологические «упражнения» над классикой. На путях творческого подхода к драматургии прошлого, основанной на глубоком уважении к замыслу драматурга, и на лашем сегодняшнем, вполнальном, исторически осознанном отношении к его героям, лежат успехи каждого коллектива и каждого режиссера.

Это подтверждают виденные нами спектакли в театре имени Янки Купалы, те удали и поражения, которые содержатся в них.

В. НИКОЛАЕВ.