

2 6 ИЮН 1951

В. СУХАРЕВИЧ

О единстве стиля

Признанный, по заслугам прославленный, в силу зрелости мастерства своего, — академический харьковский театр имени Шевченко сохраняет молодость и романтическую взволнованность. Он идет своим непроторенным путем, настойчиво ищет новые формы, новые приемы актерской игры. Лучшие работы его отмечены печатью глубоких размышлений, упорных исканий. Стремление найти яркую романтическую форму для выражения идейного и жизненного содержания пьес, — пожалуй, самая основная и примечательная черта этого театра.

Шевченковцы всегда стремятся разговаривать с народом страстно, взволнованно, хотят доносить идеи драматургии языком поэтически-приподнятым, не изменяя, однако, жизненной правде. Задача эта сложна, но выполнима — истинный реализм всегда поэтичен и самая высокая романтика заключена только в жизни действительной.

Четыре спектакля, показанные театром им. Шевченко в Москве, могут служить прекрасным подтверждением того, что замечательный коллектив добивается наиболее значительных побед именно тогда, когда следует этому правилу. Даже старая драма М. Кропивницкого «Дай сердцу волю, заведет в неволю» (в постановке М. Крушельницкого) обрела совершенно новые черты. Театр взглянул на прошлое с идейных высот нашего времени и стал искать объемности и выразительности каждого образа в социальной сущности героев и этому подчинять, этим объяснять все их чувства и страсти, смело, по-своему поправляя пьесу. Дело не только в том, что из пьесы исключен идиллический последний акт, — пересмотрены все ее образы, вся ее ткань с тем, чтобы все, что прежде в ней, по традиции, звучало, как мелодрама, обрело черты социальной драмы. Не сын старшины Микита Гальчук стал главным героем спектакля и не гибельная страсть к Одарке Степаненко довела его до неволи. В том, как играет роль Микиты прекрасный актер А. Сердюк, нет и тени ослабления любовью — это злая причуда кулацкого сына, ненависть богатого к бедному, покушение на свободу чувства со стороны обладателя власти и денег. Вот что обостряет, усложняет драматизм спектакля. Иван Непокрытый становится центром действия. М. Крушельницкий силой своего большого таланта и мудростью своего проникновения в правду жизни поднимает образ Ивана Непокрытого до высокого поэтического обобщения. Все видит, все слышит, на каждое доброе и злое дело отзывается чуткая, простая душа Ивана, маленького человека с большим сердцем. Он негодует и обличает, радуется и грустит, и от этого уже не этнографизм, не любование старыми песнями, нравами и обычаями наполняют спектакль, а, напротив, живое движение человеческих чувств и социальных сил прошлого делает его национальным по форме, романтическим по звучанию и глубоким по идейному смыслу.

Театр, обладающий собственным стилем, должен свято блюсти его единство, ибо оно и есть первый признак высокого художественного совершенства. И если с таких позиций подойти к интересно задуманному и всегда по-своему поставленным спектаклям театра имени Шевченко, то внутри каждого из них можно найти чаще едва приметные, а иногда и просто кричащие отступления от стиля, который избрал сам же театр. В поисках драматизма, в стремлении к романтической приподнятости режиссеры и актеры порой утрачивают реалистическое ощущение образов и рядом с поэтически возвышенным вдруг прозвучит вышренное и холодное, за правдивым, психологически оправданным полетом чувств идет пустая декламация. Пусть не много таких ошибок у театра, но в целых, крепко сделанных спектаклях каждый такой промах особенно заметен и неприятен.

В «Ярославе Мудром» И. Кочерги боль-

шинство действующих лиц спектакля — это образы земные, жизненные, реальные. Возьмем, к примеру, исполнителя заглавной роли — талантливого актера Д. Антоновича. И просто трудно понять, как рядом с таким Ярославом может жить его жена Ингигерда, какой ее играет актриса С. Федорцева. Рядом с жизненно-правдивыми и исторически-достоверными образами древних киевлян очень фальшиво и неуверительно звучит этот образ злой, коварной колдуньи из детской сказки. И непонятно, почему новгородские послы, призывающие художника-монаха новгородца Никиту к мщению за смерть отца, убитого по приказу Ярослава, превращены в зловещие призраки, ведь цель их жизненно ясная, земная, политическая задача — тоже. После своего изгнания из Киева Никита возвращается во дворец князя в пышном опереточном костюме пилигрима, а спутница и подруга ученого-скитальца Джемма (О. Валуева) — в наряде невольницы из гарема, с обнаженными руками, с невинной речью и стилизованными жестами. И если хоть раз в хорошем спектакле переигрывают актеры, выдается в излишества художник или непродуманно строит хоть одну сцену режиссер, зритель не забудет и не простит этого отступления от стиля, к которому в этом театре привык.

«Гибель эскадры» А. Корнейчука — это наша советская классическая пьеса, с честью выдержавшая испытание временем. Выдержал это испытание и спектакль, давно поставленный и недавно возобновленный в театре имени Шевченко (постановка Л. Дубовика), — он волнует не как отголосок далеких лет, а как бы вовлекает зрительский зал в самую борьбу народа за победу революции, доносит до нас революционную романтику прошлого.

Здесь невозможно подробно рассказать, с каким мастерством и жизненной достоверностью играют И. Марьяненко Стриженя, М. Крушельницкий — Бухту, Д. Антонович — комиссара, В. Стеценко — Корпа. Их игра и делает спектакль правдивым, реалистическим; такое же ощущение создает и большинство его массовых сцен.

Спектакль начинается с бурного столкновения революционных матросов с офицерами в адмиральском доме, и вы сразу отмечаете великолепную разработку массовой сцены — на два бушующих лагеря разделились участники совещания, но каждый из них ведет себя по-разному. Значит, режиссер ставил перед собой задачу создать жизненно правдивые массовые сцены, в которых естественно проявился бы общественный темперамент, сила коллектива моряков. Но, стремясь обострить их, сделать наиболее выразительными, постановщик иногда утрачивает чувство меры, прибегает к условностям, особенно нетерпимым потому, что рядом с ними идут сцены, рожденные самой правдой жизни. А. Сердюк, игравший естественно упорного, волевого и немного отсталого Гайдаю, вдруг, приложив руку к сердцу, начинает мелодраматически срывающимся голосом просить друзей о прощении. И они, суровые моряки, нервно отшатываются от него, поворачиваются к нему спиной, а некоторые даже с ужасом отпрянули от человека, совершившего ошибку. А зачем? Ведь все равно через несколько минут они его простят! Много, видимо, усилий потратил постановщик на то, чтобы шум митинга, аврала, столкновения звучал естественно, и, надо сказать, добился этого. Многоголосый шум не возникает, как по команде, и не гаснет по-театральному, в одно мгновение, когда нужно говорить герою. Все взрывы «общей радости или негодования звучат совсем естественно. Но в самый патетический момент, когда Стриженя, замечательный актер И. Марьяненко, взволнованно читает телеграмму от Ленина, моряки вдруг дружно, хором скандируют несколько слов. И вот вся патетика, весь смысл этой сцены испорчены коллективной мелодекламацией. Так художественный просчет, нарушение

правды жизни приводят к тому, что спектакль теряет единство стиля, а значит и некоторые свои идейно-художественные достоинства.

Ведь умеют актеры и режиссеры театра строго отбирать изобразительные средства, не соблазняться тем, что лежит рядом. Какую изумительную галерею типов и характеров, будто списанных с натуры, показал нам театр в спектакле «Егор Булычов и другие» А. М. Горького. Но и в этом спектакле (постановка Б. Норда) есть большой и существенный просчет. Актер острого ума и огромного таланта, обладающий редкостным даром полного перевоплощения, М. Крушельницкий в роли Булычова с такой потрясающей правдивостью играет личную трагедию своего героя, что невольно уходит на задний план его общественная судьба, его идейная задача в действии пьесы. Эта пьеса — одна из лучших горьковских пьес — не имела бы такой огромной идейной ценности и остроты, если бы главным в ней было повествование о том, как от рака печени умер богатый и хищный купец Булычов, до последнего дыхания стремившийся обмануть болезнь и победить смерть. Нет, глубочайший знаток человеческой души, великий реалист Горький сделал своим героем человека земного, тревожного, смело глядящего в лицо правде. Булычов сознает, что прожил жизнь не на той улице, чувствует ничтожество людей, его окружающих, просветленным в предсмертные дни взором видит фальшь, эгоизм, корысть, злобу, невежество мира, в котором живет. Он даже сокрушается: «Тебе, Егор, надо было табак курить. В дыму — легче, не все видно». И эту реплику произносит Крушельницкий — Булычов, не оценив ее по достоинству. Он зорко смотрит на людей, он внимательно слушает окружающих только в первом акте, затем взор его становится отрешенным, все его мысли поглощены болезнью. И кажется, что весь этот маскарад, все хари гибнущего мира, которые проходят перед ним — воры, лицемеры, кликуши, жулики, — ему почти безразличны. Без озорства, которое возвышало бы героя, а стыдливо, с тайной надеждой зовет к себе Булычов «целителей» — знахарку и трубача. Его так терзает мысль о собственной гибели, что силы на то, чтобы трезво оценить, ясно представить себе гибель всего своего класса, всего жизненного уклада, им созданного, он уже не имеет. И получается неожиданный крен, который идет в ущерб идейному смыслу спектакля. Ведь в нем предсмертная агония Булычова должна быть только поводом для того, чтобы обнажились отношения, раскрылись характеры «других», проявились их низменные эгоистические страсти. А получилось несколько иначе: «другие» не столько проявляют себя под пристальным взором Булычова, сколько спешат к тому, чтобы реализовать замысел актера Крушельницкого, герой которого хочет жить, а все окружающее толкает его к смерти.

И в этом случае театр в поисках выразительности и драматизма допустил явный просчет. Не оценив правильно идейного смысла пьесы и заложенной в ней жизненной правды, он решил главный образ спектакля умозрительно, формально, разыскивая драматизм не в глубине произведения, а на его поверхности, — в отступлении от своих принципов, шагнув по проторенной дорожке.

А ведь мастера этого театра отлично знают и собственным творческим опытом доказывают, что настоящий романтический спектакль рождается только как следствие глубокого познания жизни и проникновения в круг идей автора. И вся дальнейшая творческая работа театра должна быть направлена к тому, чтобы не только найти правильный стиль — ясный, целеустремленный, романтически возвышающий действительность, но и в том, чтобы выдержать его до конца, уверяя правдой жизни правду искусства.