Вырезка из газеты СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
от 12 ИЮЛ 38 ?
Москва Газета № . . . .

1020

После гастролей

Театр Завадского уехал. Закончились московские гастроли. Пора подводить некоторые итоги. Мы приступаем к ним, откровенно говоря, далеко не с той охотой, с какой бы нам хотелось. Вообще спектакли имели у публики успех. Плакат над вахтанговской кассой извещал, что все билеты проданы. Актеров вызывали, кричали: «Завадский», «Марецкая», «Плятт», «Мордвинов» и т. д. И все же и в аплодисментах зрителя и в рукопожатиях друзей и в отзывах печати сквозила временами с трудом скрываемая неловкость, которую можно выразить одним словом: разочарование... Всегда подтянутый, следящий за собой, нарядный, каким все его знали, — театр этот в «провинции» опустился, стал небрежным к себе, потускнел и в таком виде предстал перед старыми знакомыми. Разочарование не только у тех, кто видел театр давно, но и у тех, кто видел его значительно позже. Мы были в Ростове полтора года назад — первый год пребывания театра в Ростове — и должны прямо сказать: между тем, что там было, и тем, что сейчас — «дистанция огромного размера».

Двойственное впечатление от гастролей. С одной стороны, явный рост реалистических тенденций, бо́льшая простота, широта, масштабность, уход от театра «для немногих» к театру «для всех». С другой — отвратительные наросты штампов. Блестящий режиссерский рисунок, и тут же ремесленная уравниловка. Артистическое мастерство, и рядом такая «провинция», что хоть святых вон выноси.

Не будем преувеличивать. Иной театральной «куме», пожимающей плечами над спектаклями Завадского с таким видом, что это ее вовсе не касается, — не лишне посоветовать «на себя оборотиться». Вряд ли можно сказать, что «Горе от ума» Завадского хуже, чем «Без вины виноватые» в театре Вахтангова, «Овечий источник» в театре Революции, «Ревизор» в Малом, а «Горе от ума» — средний, весьма средний спектакль.

Чацкого играет Завадский. Очень хороши его приход и уход, отдельные реплики, например «Как хорошо!», монолог «Миллион терзаний». Когда вначале он появляется, вернее, вбегает, врывается, — в нем столько молодости, жизни, столько энергии, что кажется, три спектакля подряд—мало, чтобы ее израсходовать. Но вот проходит минута, и я не знаю, кто передо мной, — молодой, дерзкий, взъерошенный, пылкий Чацкий или скучающий Онегин, скептический Онегин, пренебрежительный Онегин. Завадский очень хорошо показывает любовь к Софье, но только любовь свою он несколько превратно понял. Он так влюблен в Софью, что забывает все на свете, он видит только одну ее — Софью, ни о ком не думает, только о ней — о Софье. Он разговаривает с Фамусовым, Репетиловым, Скалозубом так, как будто не разговаривает с ними, его мысли в это время в другом месте, возле Софьи. Ему безразлично, кто перед ним, он даже досадует, зачем они перед ним — Фамусов, Скалозуб, Молчалин. Ему нужен в спектакле один только партнер—Софья, остальные ему мешают, ему не до них. Но в действительности ему должно быть весьма «до них», — любовь к Софье не парализует его внимания к остальному миру, а наоборот, обостряет, он не пассивен к нему, но активен, не безразличен, а наоборот — ненавидит, потому, что этот мир отнял у него Софью. Если бы даже не было около него Фамусова, Скалозуба, Молчалина, он должен был бы искать их, чтобы обрушить на них свой гнев, на истинных виновников его несчастья.

Он слишком умен, этот Чацкий, настолько, что вообще не хочет иметь с Фамусовыми дела, тем более вступать с ними в столкновение, искать этого столкновения. Он относится к ним свысока, брезгливо, как к надоедливым комарам, от которых он хочет отмахнуться своими репликами. Ум у него не гневный, не саркастический, не патетический, как у Чацкого, а скептический, желчный, утомленный.

Когда же он бывает с Софьей, ему нередко нехватает самого главного—молодости. Он обижен, но не оскорблен. Он задет, но не возмущен. Он не протестует, не негодует, не потрясен этой изменой, этим предательством. Он раздражается. Он раздраженно теребит свой костюм, раздраженно поглядывает на свои туфли, раздраженно озирается по сторонам. Но нет в нем того вдохновения, страсти, пламени, которые должны испугать Софью, что и есть на деле. Как аукнется, так и откликнется, — так как он уклоняется от встречи с Фамусовыми, то и то, против чего он выступает, — отсутствует и здесь, когда он, наконец, наедине с Софьей. Таким образом сама его любовь к Софье, искренняя, чистая, нежная — все-таки немного мелкая любовь.

Казалось бы, что свой заключительный монолог этот Чацкий должен произнести презрительно-иронически и «карету мне, карету» сказать скорбно, безнадежно устало. Но здесь происходит нечто такое, чего мы меньше всего ожидали. Такой взрыв, такая буря, что весь зрительный зал приходит в движение. Такая молния, прорезающая спектакль, что в свете ее наконец становится видным, кто они, — Фамусов, Скалозуб, Репетилов, Молчалин. «Карету мне, карету» звучит как вызов, как угроза, как «мы еще посчитаемся». Вот он, подлинный Чацкий, которого мы увидели вначале, затем потеряли и, уже лишенные надежды когда-либо его увидеть, обрели неожиданно в самом конце.

Но Чацкий финала вовсе не Чацкий остального спектакля. Какого же Чацкого нам предлагает Завадский? Неизвестно. Это значит, что замысел не продуман, не ясен, от чего неясна идея всего спектакля. Это значит, что роль не «сделана». Она не сделана еще в другом отношении. Не слышно многих грибоедовских слов, или они слышны наполовину, на четверть. Это относится и к другим исполнителям. У Токаржевича — прекрасного актера—здесь в роли Репетилова я буквально не услышал ни одного слова. Виден ритмический рисунок роли (вообще надо сказать — очень ритмический спектакль, преисполненный музыкой грибоедовского стиха), но не слышно слов, они проговариваются. Мы сидели в первом ряду два спектакля подряд и, прямо скажем, слышали не больше половины грибоедовского текста, остальная половина застряла на сцене и не перешла рампы. Нет текста — нет подтекста, интонаций, оценки, толкования театром пьесы, а в ней каждое слово решающее...

Театр показал «Дни нашей жизни» Андреева. Спектакль получился довольно средний и по постановке и по игре. Но есть в нем три исполнителя, из-за которых снова тянет на этот спектакль, до сих пор чувствуешь около себя присутствие этого господина фон-Ранкена, этого подпоручика Миронова, этой старухи-сводни. У Плятта, Токаржевича, П. Вульф образы выходят далеко за пределы Андреева, его радикально-мещанского протеста. Это типы.

Все «высшее общество» в лице этого фон-Ранкена — его «хороший тон» и его лицемерие, его «культура» и его цинизм, первобытный дикарь за усовершенствованной цивилизованной оболочкой. То же у Токаржевича. Оловянные глаза и восторженно разинутый рот, легкие переходы от пьяных слез к мордобитию, — бессмысленно жестокая, тупая сила видна за этим господином. Наконец П. Л. Вульф. Она пожалуй слишком психологизирует свою героиню—жутью веет от ее старухи, еще немного —и это Достоевский. Она не только страшная, но и несчастная, не только угнетательница своей дочери, но и сама жертва. Когда она в последнем акте, продрогшая от осеннего холода, садится за стол, дрожащей рукой наливает рюмку и глаза блистают от этого нищего счастья, когда с каким-то отчаянием напевает песню, вытягивая жалкую, худую шею — во всей ее фигуре столько желания забыться, зажмуриться от этой осенней стужи, от этих унижений, от собственной мерзости... Сильно, очень сильно сыграна роль! И наряду с этими высотами — такая посредственность, такая наезженная дорога, что руками разводишь.

Театр поставил пьесу ростовского драматурга Готьяна «Тигран». О ней была написана одна растерянная рецензия, в которой автор недоуменно спрашивал, о чем собственно эта пьеса: об электростанции или не об электростанции? Критик не заметил, что сказал пьесе большой комплимент. Наша критика, идя по следам драматургов, часто мыслит штампами. Пьеса—обязательно «о чем нибудь», не иначе! Не об электростанции написан «Тигран», а о людях, о советских людях. Драматург придирается к электростанции, чтоб написать о людях, а не наоборот. Пьеса несколько попорчена советами насчет «идеологии». Кое-где эта идеология вставлена. К чему эти вставки? Пьеса должна дышать идеологией, как воздухом, не замечая его. В «Тигране» тьма недостатков, но есть в ней какая-то свежесть, поэтичность, незаурядный сюжет, неказенная любовь к советскому человеку. Очень чистая, честная пьеса.

Обаятельно играет Тиграна Мордвинов. До сих пор часто коммунист на сцене изображен как рассудочный резонер-Стародум, знающий наперед, чем кончится пьеса, и поэтому снисходительно-покровительственно похлопывающий по плечу всех остальных персонажей. Страсть борьбы, страсть творчества—вот что есть в крови мордвиновского Тиграна. Эмоциональная натура, — порывистый, бесконечно нежный к своей Василисе, свирепый, страшный, ко всему чуждому, полный играющей в нем жизни, он весь как на ладони и сразу же приобретает друзей в зрительном зале. Мордвинов слишком только перегибает в этой эмоциональности, временами — особенно в финале — «рвет страсть в клочки», напрасно затирая элемент прогноза, рассудка в хорошем смысле этого слова. Но после той суматохи, с какой мы встречаемся на сцене, это здоровая и полезная реакция. Прекрасно играет также Леондор (Павлуш-Баби) и Алексеева (Василиса). Спектакль поставлен довольно бережно, но мог быть много, много лучше. Вообще надо сказать: почти ни одного спектакля без провалов, из'янов, ремесла, ни одного, от которого бы не попахивало «провинцией».

Это относится и к исполнению. Справедливость требует отметить бесспорный рост актеров, которых два года назад мы знали еще незрелыми, еще не вышедшими из юношеского студийного возраста, о которых можно было сказать, что они еще «в будущем». Это будущее начинает обрисовываться и довольно благоприятно. Те же Плятт, Мордвинов, Токаржевич, Павленко (Пикалов), не говоря уже о Марецкой. Есть определенные успехи у Алексеевой, Бродского (Перчихин), у Кудрявцевой (маленькая роль в «Тигране»), Лавровой («Дни нашей жизни»), Фивейского (Швандя), И. Вульф (герцогиня Мальборо), Чистякова (Чир) и у многих других, которых мы здесь не назвали. Это все воспитанники студии Завадского, и нельзя сказать, что их поездка на периферию пошла им во вред, — многие ли их сверстники, оставшиеся в Москве, могут похвастать бо́льшими успехами? Укажем на актеров, пришедших со стороны и сильно поддержавших театр — П. Вульф, Леондор, Гетманов, Лишин, Тяпкина, Максимов, Гарин, Нерадов. Но и здесь, за двумя-тремя исключениями, то и дело встречаешь штамп, банальность, ремесло.

Как же случилось, что театр, поставивший полтора года назад такие хорошие спектакли, как «Слава», «Враги», «Соперники», прекрасный пушкинский спектакль, — сейчас сдал? В первый год он как будто шел с под'емом, во втором — надорвался, не рассчитав своих сил.

Вот простая арифметика. В первый год театр поставил пять, даже шесть спектаклей. Очень хорошая цифра. Добавьте к этому пять спектаклей, привезенных из Москвы, и перед вами «периферийная» норма. В следующем году ему следовало дать приблизительно такое же количество, а «московского» запаса уже не было. Вместо пяти он вынужден был дать девять постановок, обслуживая при этом филиал, — отсюда все последствия. Их не так трудно было предвидеть, и по этому поводу мы делились своими соображениями с руководством театра. В театре в конце концов один постановщик — Завадский, которому без ущерба для качества надо ставить 2—3 спектакля. МХАТ работает над пьесой два года — огромный срок, его можно сократить в два-три, в четыре раза, но не в двадцать четыре. А «Горе от ума» делали в Ростове один месяц и десять дней, — при расчете (как же иначе) на мхатовский уровень. Ни одного дня больше — на носу следующая постановка. Следовательно, нужны еще мастера-режиссеры.

Любой хороший периферийный режиссер поставил бы «Горе от ума» в тот же срок (и даже меньший), что и в Ростове, и спектакль оказался бы много лучше, чем у Завадского. Это была бы «добротная», добросовестная, но в конце концов довольно рядовая, стандартная передача Грибоедова. Но не было бы здесь оригинального замысла, который хоть и в скомканном, туманном виде, но все же проглядывает у Завадского, не было бы стихотворного стиля, стихотворной формы спектакля. А это основа, фундамент, на котором уже можно воздвигать спектакль. Но когда этот фундамент был построен, оказалось, что времени нет и приходится в спешном порядке кое-как подводить «под крышу». Тришкин кафтан. В другом спектакле сразу приступили бы «к зданию», не заботясь о каком-то там «фундаменте». Как же быть? Итти по первому или по второму пути? Все эти противоречия и отражают гастроли.

Завадский — мастер мхатовского типа, с обстоятельным подходом к теме, с сложным анализом подтекста, с тенденцией отделать, отточить, оттенить каждую деталь, искать эту деталь, мучиться в поисках этой детали. И если в МХАТ этот процесс занимает столько времени, то и результаты оправдывают такие затраты. Обладает ли периферия подобными привилегированными условиями, — речь идет о периферии вообще, не только о Завадском. События в театре это преимущественно — Москва, Ленинград, Тифлис, Киев, Баку, Минск, — столичные города. На периферии это пока что исключение. Это еще в будущем. Но нужно подготавливать это будущее. Мы мечтаем видеть в периферийных театрах не просто фабрики-кухни по изготовлению массовой «художественной» пищи для населения, но организмы с самостоятельной творческой мыслью, ищущей, делающей художественные открытия, соревнующейся с московскими театрами. Это будущее, возможно, недалекое будущее. Тот огромный прыжок, который сделал периферийный театр от дореволюционной провинции, разве это не предпосылка? Кое-кто хочет видеть в такой предпосылке предел и складывает руки. Дело же только начинается.

С широкой точки зрения надо подойти к гастролям Ростовского театра. Так сказать эксперимент: столичный театр был поставлен в периферийные условия — вот результаты: положительные, отрицательные. Недостаточно будет ограничиться мероприятиями по улучшению ростовского дела. Важно в свете этого опыта увидеть перспективу дальнейшего строительства театральной периферии.

Театр Завадского сделал серьезное дело. Он выиграл от него и проиграл, и если баланс на сегодняшний день не очень положительный, то это еще не значит, что надо впадать в уныние. Кое-кто из театра уехал из Москвы несколько обескураженным. Театр, несмотря на все, окреп, по существу здоров, созрела молодежь, крупный опыт приобрел и ее руководитель. Не сомневаемся в их добром будущем. Ведь оцениваем мы театр с высоких критериев — без всяких скидок, а если без скидок подойти кое к кому из московских театров, я не знаю, заслужат ли они более благоприятную оценку.

Ю. ЮЗОВСКИЙ