

На пути к высокой героике

«Дорога свободы» на сцене Малого театра

Новая, вторая по счету на московской сцене, постановка «Дороги свободы» связана не только с актуальностью содержания пьесы Гюстава Фаста, но и со стремлением дать самостоятельное сценическое прочтение романа.

Драматургу А. Файко удалось заключить содержание романа в ограниченные рамки драматургической формы. В сжатой для творчески измененном виде оказалась донесенная все главное в произведении Г. Фаста. Правда, развитие событий и путь главного героя претерпели в пьесе А. Файко несколько иной характер.

Образ Гидеона Джексона в романе формируется в процессе постепенного накопления знаний, в беседах и встречах со многими людьми, в упорной работе его пылкой мысли. Деятельность Гидеона в романе показана прежде всего как созидание: Гидеон строит жизнь негров Барбелла, свободную, как ему кажется, жизнь народа, которая уже одним своим существованием конфликтует с эксплуататорами.

В пьесе А. Файко путь Гидеона связан главным образом с непосредственной, действенной борьбой за права и свободу своего народа, борьбой, выражающейся не столько в построении новой жизни, сколько в активной защите ее.

Именно из этой особенности пьесы и основывал прежде всего свою режиссерскую работу Б. Раевских. Уже первые эпизоды спектакля — картины жизни негритянского селения — пропитаны духом борьбы. Каждая из них пронизана каким-нибудь одним большим чувством — то чувством возмущения по поводу несправедливости, то тревогой в ожидании случившегося где-то вдалеке шурша, то, наконец, необычайно возвышенным чувством, охватывающим всех в сцене ухода Гидеона в Чарльстон...

Для создания особо эмоционального образа спектакля режиссер Б. Раевских умело пользуется искусственным-помощниками. В частности, первоначальное впечатление приобретает в спектакле музыка. Она не привнесена сюда, а как бы чуждо вынуждена, «подслушивается» в самом содержании. Песни композитора В. Мурадела становятся внешним выражением внутреннего строя спектакля — его боевого, жизнеутверждающего пафоса. неотъемлемой частью этого поэтического полотна являются и другие компоненты спектакля, как, например, декорации художника В. Волкова. Божественное небо, уходящее за горизонт, дает ощущение просторов свободной земли, на которой разворачивается караванская трагедия; где-то за горизонтом непрерывно чувствуется дорога, с которой связаны все важнейшие события в жизни героев.

Гидеон в исполнении незабываемого в труппу Малого театра артиста Ю. Авенина сразу выдвигается среди остальных своей внутренней силой, твердостью характера. Исполнителю удается выявить уже в первых поступках своего героя ту стальную суровость Гидеона, о которой говорит в романе Г. Фаст. Именно Гидеон организует и уверенно проводит голосование о покупке деревень; сознательно идет он на обсуждение преступа своего младшего сына «при всех». Гидеон — Авенин знает, что такой сын может послужить воспитанию не только Марка, но и других. В Гидеоне уже здесь отчетливо видны черты вождя негритянского народа.

С образом Гидеона в спектакле по своей настроенности сильно контрастирует и в то же время удачно его дополняет образ Рачел. В романе жена Гидеона не занимает столь значительного места. Серьезным достижением режиссуры спектакля и молодой, талантливой, несомненно растущей актрисы является то, что в спектакле есть не только герой, но и героиня — Рачел — О. Хорькова.

Рачел, может быть, больше других сохранила от недавнего прошлого без народа постоянную боязнь за судьбу близких: она то трепещет от одной мысли, что Джефа может убить солдаты на болотах; то мечется, если унижение Марка; то со страхом ждет расставания с Гидеоном. Она трепещит жалеть счастья мирной трудовой жизни — жизни, свободной от рабства. Именно Рачел — Хорькова больше других несет в спектакле тему пробуждения народа. Ее необычайно волнует уход Гидеона в Чарльстон, что представляется ей совершенно непоправимой утратой. Но вот мы видим рождение новой, дорогой для нее мысли: она осознает, что это — долг Гидеона и начало его большого пути. Жена, мать, друг, Рачел — Хорькова воспринимает мир словно глазами ребенка, впервые обретшего зрение.

Эта тема, тема радости и удивления человека, ощутившего свободную жизнь, волю, тему нового рождения народа, делающего первые робкие шаги по дороге свободы, очень важна и в образе Гидеона. Но, к сожалению, в исполнении Авенина она звучит гораздо слабее. Это происходит потому, что в спектакле Гидеон, как уже сказано, с самого начала показан сформировавшимся бойцом за дело народа. Уже первую его появления сопровождает в спектакле песня, звучащая и бой за свободу. Итоговая мысль всего романа здесь дается сразу. В спектакле, таким образом, оказывается снятым сложный психологический процесс превращения Гидеона из человека, делающего первые шаги на общественном поприще, в сознательного, активного политического деятеля и борца. Поэтому отдельные проявления неуверенности Гидеона не даются Авенину и выли-

хит совершенно неожиданными: артист «играет» их.

Именно потому, что в спектакле нет последовательного движения мысли Гидеона, роста его сознания, утрачивает свое значение — в системе образов спектакля — образ проводника Питера. У Фаста ему принадлежит большая роль в формировании Гидеона. Питер укрепляет в Гидеоне веру в себя, говорит о необходимости отстаивать права народа. В спектакле Гидеон — Авенин недостаточно вымает бесующему с ним Питеру. Из разговора о предстоящем пути Гидеона превращается в малоинтересный эпизод. Слова Питера не становятся значительными и быстро умирают. В исполнении артиста М. Штрауза Питер выглядит однообразно поучающим. Глубоко человеческий образ мудрого и чуткого проводника не получился в спектакле должного воплощения, не занял подобающего места.

Бросается в глаза, что средняя часть спектакля — картины у Картонов, Холмса, президента — отмечена более глубоким проникновением во внутренний мир героев, раскрытием прежде всего их психологии. Эти сцены решены режиссером как бы в иной стилистической манере, причем манера, как нам кажется, более близкой к роману. И не случайно, что как раз в этой части спектакля больше всего актерских удач.

Тут и подкупающе правдивые образы друзей Гидеона — сапожника Картона и его жены, созданные П. Савиным и Л. Орловой, и ярко очерченные характеристики врагов в сцене у Холмса (артисты А. Коротов, Н. Борская, П. Старковский, И. Ивникова). В этой части спектакля исполнение Авенина достигает большой глубины. Попав в ловушку, Гидеон — Авенин все время сдерживает себя, свято помнит, что он — слуга народа. Но вот громадный внутренний пафос Гидеона прорывается наружу. Он покидает дом Холмса с дерзкой песней, и уход его — это уверенная, отчетливая поступь борца по дороге свободы... Не только уход, но и вся эта сцена приобретает характер открытого поэтического.

Однако последующие картины спектакля звучат несколько слабее. Спектакль внутренне уже идет на спад: развиваются дальше только события, но образы остаются неизменными. Мы не узнаем уже ничего нового о героях спектакля, — словно режиссер исчерпал все, что хотел

Бетати говоря, стремление к такой подчеркнутой реальности изображения свойственно в этом спектакле всей режиссерской манере Б. Раевских. Словно не доверяя толкоте речи и подлинным переживаниям актера, опекая его, режиссер навязывает искусственную внешнюю (чаще всего пластическую) выразительность. Может быть, наиболее ярко это видно на примере образа Марка. В очень несовершенном исполнении Ю. Болдырева особенно неожиданными и лиричными выглядят все его припадки к изгороди, идущая на землю, эти названные молодому артисту режиссером.

Пужна ли подобная выразительность? Ведь даже если с ее помощью достигнута известная яркость, эффектность, картинность, она может по-настоящему глубоко загнать в душу героев, ибо «служит крикливой стороне театра, недостаточной скромной для того, чтобы быть художественной» (К. С. Станиславский).

Хочется противопоставить этому миру выразительности. И помним: есть в этом же спектакле. Взяв хотя бы артиста В. Кенжигула. Его Холмс — только будущий клановец, но в безупречных манерах этого аристократа уже угадывается что-то настоятельное. Не всю роль Кенжигула проводит одинаково убедительно, но ему удается очень прозрачно выявить характер Холмса — этого законченного представителя своего класса, дитя врага свободы, прожженного, беззастенчивого политика. В другой, более острой, почти сатирической манере играет роль Гранта С. Межинский. И в этом случае исполнителя прежде всего интересует внутреннее содержание образа. Беседуя с Гидеоном, Грант — Межинский долго вертится на своем президентском стуле, стараясь уйти от прямого ответа, и, наконец, встает перед Гидеоном, как бышоп-маниакальный за шиворот. Создана образ президента-предателя, «С. Межинский поднимается до больших обобщений, до глубокой сатиры на американские политические нравы.

Почему в данном спектакле особенно важно было углубленное раскрытие внутреннего мира героев — Гидеона, Питера, Джефа, Ганнибала Вашингтона и многих других простых людей, пробуждавшихся к сознанию новой, свободной жизни? Потому, что только через такое раскрытие режиссер мог найти правдивое и глубокое обоснование героизму этих людей. Не выявив внутреннего прихода к героизму, режиссер идет на громадную ошибку: героика прелмстает здесь не как итог всего спектакля, а как внешняя его окраска. Вот лучший пример. Г. Фаст указывает, что даже в освещенный караванский дом, ставший являться их крепостью. Гидеон и его односельчане приносят дух той жизни, в которой они стремились, которую они строили. В романе даже в эти последние дни, предшествующие началу жарких боев с врагом, ностры продолжают жить привычным ритмом мирной жизни. На сцене Малого театра эта исполненная глубокого смысла деталь попросту отсутствует. Последнее действие носит батальный характер.

Наиболее откровенно поэтично на раскрытии показом выразился в очень коротких заключительных эпизодах, несущих почти пантомимический характер. Мужчины, возмущаемые Гидеоном, с негнем уходят в атаку, и после этого на затонувшей возмущает группа — Рачел с детьми, смотрящие вслед успешной, символическая группа, воплощающая идею бессмертия народа.

Этот финал воздействует более на зрение, нежели на чувство, и не рождает в нас отчетливого восприятия за героев — сострадания, переживания, в гордость их мужеством и в радость от сознания бессмертия их дела. Иначе говоря, факторы, обуславливающие сознание трагедии, здесь в значительной мере отсутствуют.

На сцене Малого театра гибель героев, в том числе и центрального, дается неясно, как предостережение, возмущение, но безразлично. Может быть, режиссер стремился этим достичь оптимистического звучания спектакля? Фаст подробно описывает гибель своих героев, но разве от этого его роман становится несмысленным произведением?

Гибель свободной жизни, столь глубоко пустынный корень, людей, ее создавших и отстаивавших, — трагична, но не страшна, ибо даже смерть героев утверждает их правоту, но ими торжества которой они отдали свои жизни. И разве гибель героев — это конец?

— Нет, это начало! — говорит в спектакле Гидеон. Но слова его звучат не как мысль о начале новой жизни, неизбежный приход которой герои утверждали своим деянием, а лишь как призыв к началу еще более жестокого боя с клановцами.

Режиссер стремится, таким образом, привести в спектакль оптимистическое звучание, когда совершенно достаточно было лишь выявить его.

Постановка «Дороги Свободы» на сцене Малого театра обладает несомненными достоинствами. Участники спектакля по главе с дебютанткой в Малом театре талантливой режиссером Б. Раевских выжили много труда, любви, темперамента в сложное положение, образов Гюстава Фаста. Однако, как мы знаем, в спектакле проявились и слабые стороны режиссуры, обуславливающие недостаточное глубокое раскрытие идейной, содержания романа.

Р. АФАНАСЬЕВ



На снимке: Гидеон Джексон — артист Ю. Авенин, Рачел — артистка О. Хорькова. Фото В. Борисова.