

О раскрытии характера героев

За последние годы Энгельсовский драматический театр все чаще обращается к значительным произведениям советской драматургии и русской классики. Начал серьезно укреплять свои связи со зрителем.

Творческие и организационные усилия, посвященные, дают свои плоды. Театр сейчас как бы выдвигает дышло, чтобы уверенно двинуться вперед. В такой момент особенно важно осознать, где же его коллектив работает над имеющимися в репертуаре значительными пьесами.

Две спектакля — «Рассвет над Москвой» А. Сурина и «Рошфор» П. В. Гоголя, оба поставленные главным режиссером Ю. Лапина-Старженецким, дают повод остановиться на некоторых сторонах жизни театра.

Пьеса «Рассвет над Москвой» говорит об ошуривших и эричных росках будущего, которые образует ее пафос, ее романтическое звучание. В центре пьесы — активно действующий, наступающий коллектив советских людей, шедший к свету плеч. Это путь — сделать жизнь нашей страны еще более радостной и прекрасной. Именно этот коллектив выдвигает героя — Солнцева, который пытается бороться с собой, обманываясь Канитолой Солцовой. Прозвучавшие от жизни и картины, Солнцева потерял круговой светского деятеля, а вместе с тем надежды жизни, творчества, полноту воспитания жизни. Спектакль в Энгельсовском театре правильно поставил не столько на линии противопоставления консервативного директора верховному коллективу, сколько на показе самого коллектива советских людей, которому мешают люди фальшивые, агитки, бюрократы, потребности жизни — Балашков и Зинаидович.

Однако данная тенденция не получила последовательного развития в спектакле, так как ряд исполнителей не достигает глубокого проникновения в жалостливую сущность образов.

Если характер представителями старшего поколения сомы Сажинцев, матер

Капитолины, Агриппины Сомановны передана артисткой М. Тамарковской достоверно и полно, и в ней мы видим требовательному, зоркому хозяйку жизни, то в образе ее внука и зятя Канитолоны — Сипи молодого артистка М. Прельякова не смогла с нужной реалистической конкретностью воплотить типические черты державиной советской молодежи.

В спектакле Сипи преусилили уязвимость и даже слабовость, что мешает артисту увидеть в ней юную, азартную, талантливую девушку нашей страны. Артистка не смогла открыть характера в жизни и потому явно использовала традиционные приемы театрального изображения «молодой героини».

Почувствительны в этом смысле является и образ Златинцева в исполнении Ф. Быстрова. Обратив все внимание на «романтическую» жизнь и образ, актер официально и сухо пошел к романтично-вычурному выводу этого характера. Играя крошечной безотчетной любовью на основе констатации театральных приемов, он не только обелил характер этого героического человека, но и пропустил в раскрытии самого чувства, которое при таком раскладе является своей великой трагедией.

Специальное искусство обладает большими возможностями для показа всего многообразия индивидуальностей советского коллектива. К сожалению, в изобразительных эпизодах спектакля «Рассвет над Москвой» Алехе Богданова (арт. В. Добина), Логанова (арт. О. Уралов), Нина (арт. В. Панфилов), Героицы Потрычки (арт. К. Земсков) не имеют своей определенной линии поведения, своего отношения к чему-то происходящему, четких задач и определенных черт. Они безжизненно и вяло пробывают на сцене, уходя от реальной правды и предавая забвению одно из важнейших душою реалистического искусства, одно из положений учения К. С. Станиславского о создании ансамбля в различных сценах, а четкой жанровой линии не только эпизодически, но даже безосновных персонажей.

Руководителем, воспитателем, другом рабочего коллектива в пьесе выдвигается парторг текстильной фабрики Иван Платонов Куренин. Эту важную роль играет артист А. Смурыгин. Его Куренин — простой, скромный человек, смелый и расуверительный. Он умеет выслушивать и слушать людей. Эта положительная сторона эпического прототипа роли парторга нуждается в одном, как нам кажется, существенном обогащении. Речь идет о кинувшей революционной энергии Куренина, о творчески взволнованном отношении к людям, о внутренней «жизненности, ведомости Куренину — Смурыгину.

Куренин в пьесе всей своей горлелой болшевикской зуркой хочет добиться прорыва ошибающейся Канитолоны Солцовой, открыть перед ней сияющие дали завтрашнего дня. В спектакле же Куренин заучено, но доходящее обличает и поучает Канитолу. И поэтому не удивительно, что зритель, размышляя о переломе в сознании Канитолоны, считает это прежде всего за счет божества Солнцева и заместителя министра Солищева. Именно Солищину приписывают замечательные слова: «Богта думать, что дала тебе советская власть, обязательно страшишься себя, — а ты ей что даш? И, оказывается, ты в огромном долгу. Этот вопрос, обращенный Стендином к Солцовой, Ю. Лапина-Старженецкий внутренне обращает к зрителю, который остается благодарным драматургу и театру за это напомнимание, сделанное страстно и смело.

Беседа Стендиловы и Солищевой по-настоящему удалась театру. Хотелось бы только пожелать исполнителю роли Стендиловой сыграть в образе элемента ложной многозначительности, более строго проследить сцену за утяжотением пикалла о сыпяти Солищевой.

Сложность роли Канитолоны Солцовой заключается в том, что, показывая ее обманом и заблуждения, необходимо вы-

явить советские, вторые основы ее характера, обрешить восточные и восточные содержание человека, а не только внешнее, временное, сбивающее с пути.

Артистка А. Дуван, игравшая эту роль, показывает с самого начала на сухую лупонку, не малокультурного и тугого человека. Мы понимаем, что в Канитолоны есть сила характера, умения, юмор. Однако в образе, созданном Дуван, еще нет органического единства, внутреннего единства разных черт Канитолоны. Характер героини как бы раздвоен: в одной эпизодах — это женщина упрямая, убежденная в своей правоте, упрямая в своих заблуждениях, и другая — душевный, лухонный, глубоко переживающий человек.

Некоторый упор спектаклю наносит и то, что в нем с недостаточной силой звучит позитивное тема расвета. Она явно заглядывает к себе в пьесе в образе молодежи, пришедшей на Красную площадь встретить расвет над Москвой и зарю своей самостоятельной жизни. По режиссер эту сцену в спектакле почему-то опустил в эстетическое и мейандрическое тона.

Торпильно и композиционно четкого решения лирическая тема расвета в а заключительной сцене спектакля. Создается впечатление, что в этой картине режиссер был озабочен только самим фильмом — заглядывающим за окном отнимает режиссер Москвы, а не внутренней жизнью людей, несущих тему расвета России.

Эта светлая, чистая и необъято широкая тема возникает с особой ясностью по контрасту с глубоко запечатленной Гоголем в «Рошфор» тьмой, обволакивающей старую Россию, тьмой, истонченной от интеллигентского рожима, от крепостников и дворянников, пылающих заушишь все живые в связные силы творца.

И. В. Гоголь глубоко раскрыл трагедию своего времени. Свех Гоголя, который, по его же словам, был единственными «честным, благородным лицом» его пьесы, выразил упрямость в могуществе русского народа, способию в конечном итоге победить враждебные силы тьмы и косности.

В какой же мере удается Энгельсовскому театру раскрыть гоголевский пафос облика старого мира?

Глубоко, живописно приятно и спектакль эпизодически переладывается с по-

рафлотным, ложным и бесогеридельным. Свех, воплощающий в зрительном зале, то по праву вызван углубленным и ярким раскрытием внутреннего нигилистского алого и жестокого мира чиновника и помещицких, их лухония, прерывной мечтательности и пустоты, то оказывается результатом вторичных трюков и тщательного фарсового обыгрывании отдельных ситуаций пьесы.

Некоторые артисты, занятые в спектакле, предпочитают, не касаясь глубины жизни, давать внешне яркие сценические зарисовки, лишены необходимой социальную типизацию. Такими Ляпкин-Тяпкин (арт. Н. Новоров), Хлопов (арт. Г. Петров), Шехин (арт. Я. Бозлов), Земляника (арт. А. Смурыгин).

Есть в спектакле и примеры «творческой активности», выходящей из ложного принципа и потому не помогающей раскрытию характеров. Речь идет о «спешечных» эпизодах раскрытия комичного — «ремешных строк» и «дешевых «эффактах», расчитанных на смех юды смеха.

Надо сказать, что впечатление ролей решено лирической темой расвета в а особенностях Бобинского (арт. А. Сипиных) безотчетно и самолюбиво угодливо дурным вкусом. Немало пелесерно «оживляет» и в сценах с помещицкими. Наконец, явное недуманное и протест зрителя вызывает ластовичное стремление режиссера выдвинуть чуть ли не на первый план в ханкаторские Хлестакова явную его ухаживания за Аней Андреевной и Марией Антоновой.

Подобная режиссерская трактовка ведет в спектакле не только к смещению характера Аней Андреевны и Марии Антоновой, но и сводит социально-психологическое содержание хлестаковщины к жариво-блатной теме пошляка. Это тем более кощунно, что у исполнителей роли Хлестакова (артисты П. Игнаткин и А. Коштинский) есть отдельные сцены, где они обнаруживают в образе социально-типическое, являющееся порождением и прототипом пошляка, заморальности самозабвения Петербурга, и пинальной барской усадьбы, и вопиющей безжизненности административно-чиновничьей системы и принципиально неадекватного познания С. Лохвичкову подает внутреннюю де-

кости в его действиях есть несостоявшаяся Хлестакову обдуманность, и потому переходы от мысли к мысли от совершают поторопливо. П. Игнаткин расширяет в Хлестакове «легкость в мыслях необдуманную», но не падает еще многообразия отточен в поведении персонажа.

Оба исполнителя роли Горюничего — Ф. Быстров и Ю. Лапина-Старженецкий стремятся к созданию типического характера. У Быстрова горюничий — прозаический типичный, расчитанный и в случае с Хлестаковым на свой богатый опыт. Спены «обожения» реперуара уходят ему в полной мере. Но есть в образе и какое-то внутреннее благодение, дуги жестокого и беспощадного солафона-архаивца выявляется не ярко. Зато именно эта линия стала основой Горюничего — Старженецкого.

Есть в спектакле и очень приятный Ошип (арт. К. Скарбуе) — расуверительный, пронизывающий и прозрачный пафос. Есть и дубовитый типичный сауга (арт. А. Декин) — смелый, самостоятельный и выдвигает, и прихвачив Полюшкина (арт. М. Тамарковская). Но противоречие, которое обнаружилось между Старженецким-актером, стремящимся в роли Горюничего к глубокой правде, и Старженецким-режиссером, недостаточно последовательно проявляющим эту линию во всех частях спектакля, привело к оточечным отступлениям. Они, видимо, порождены нечетким осознанием природы смеха в общественной комедии и свободная ролью гоголевской манеры пьесы.

Опыт работы Энгельсовского театра над двумя спектаклями еще и еще раз показывает, что для последовательного художественного решения пьесы о современности или классического произведения а прошлом одного лишь режиссерского и актерского опыта недостаточно. Чтобы зритель во конца вообразил в правду жизни, изображаемой на сцене, был захвачен зрителем, актерам и режиссерам необходимо обладать глубоким чувством единственности, быть глубоко возмуженными, решительно уходить от режиссерских штампов, идти к глубокому раскрытию характеров на основе учения К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко о понимании в сценическом искусстве