



СТОРОЖЕВЫ НАХОДЯТ ДОРОГУ

СТАРЫЕ КРЕСТЬЯНИН из села Двирки, что затерялось в широких делях дондоевской Тамбовской губернии, вышел на просцениум. С ним вступил Петр. Спектакль Театра имени Моссовета «Три камня веры» только начелся, но мы уже узнали сурового, непреклонного Луку Лукина Сторожева из романа Николая Вирты «Вечерний звон», а в притягательной ступенчатой фигуре, в колодезях, нечистых глазах его молодого слугачика — героя «Слишком» и писки «Земля Петра Сторожева». Верный своей теме, своим героям, писатель вновь вернул нас в сторожескую семью, в историю ее распада и роста ее новых, светящих сдв.

Но «Три камня веры» — не инсценировка, это новая повесть. Правда, бросается в глаза некоторая близость сюжета, тяготение к формам драматической хроникой-эпопеи, характерные для инсценировки прозы. И все же это именно повесть, самостоятельное произведение драматической литературы.

События повести охватывают историческое десятилетие, предшествующее революции 1905 года.

ПОВЕСТИ Н. ВИРТЫ написана о старой русской деревне, идущей навстречу революции. Ново появившиеся на сцене образы Ленина этого периода. В этом смысле опыт Театра имени Моссовета открывает перед искусством новые, нехоженые пути. Молодой Ульянов появляется в спектакле дважды. Сцены, в которых он действует, казались бы, недостаточны тесно связаны непосредственно с событиями, но без них события спектакля лишились бы той исторической конкретности, того обобщенного, широкого смысла, который придает им сейчас драматургом в театре.

В первой сцене в скромную петербургскую комнату Владимира Ильича путловский рабочий Флегонт Сторожев приводит своего отца Луку Лукина.

Роль Ленина играют в спектакле два актера: В. Иванов и А. Косовский, и каждый из них привносит в понимание роли свое, заново найденное, каждая по-своему выражается ее философ. Но, пожалуй, оба исполнителя допускают смешение образа во времени, притом у В. Иванова в меньшей степени подчеркнуты внешние приметы зрелого летнего характера, его жесты, походка, интонация.

В финале мы видим Ленина уже в дни революции 1905 года, и здесь, в споре с меньшевиком Гуськовым, в поэме, в обаяющем публицистическом обращении его к зрительному залу, кажется, и более оправданными, и более верными найденные театром черты этого образа. Мысль о влиянии ленинских идей, его кипучей революционной деятельности, его неповторимой личности на события повести, на ее людей, на ход времени выражена здесь в открытой, прямой и во многом убеждающей нас форме.

ПУБЛИЦИСТИЧЕН ли спектакль в целом? В той мере, в какой допускает это образный строй реалистического, бытового театра. Пусть углубляем мы за людьми пьесы, за их поступки, и делями великие явления жизни, пусть сама история говорит устами Луки Лукина Сторожева, когда кланят он три камня своей веры, — в воплощении П. Герга перед нами живой человек, чья боль становится и нашей болью, чья нравственная непоколебимость исполнения живой достоверности. Конечно же, трагедия Луки Сторожева, трагедия его поправной веры в бога, царя и

патриархальную немобильность семьи — это историческая трагедия, заключающая целые пласты эпохи. Но как человечески трагичнее актер в раскрытии сущности этой трагедии; как тонко передает он каждое движение души старого крестьянина, в какой психологической точностью постигает его внутреннюю драму!

Встреча с царем — вот кульминация образа Луки. Этой встрече предшествует покаянный исторический диалог Николая с его «капустею» супругой Алексеевой Фелюрой. «Я никогда не видела Великого русского мужа», — говорит она, «справедливый, и...» — отвечает ей Николай — «ты есть видая каин-то орадаеши». Все они ирыдали ура, орадали мне дед-савь и бабадан на колени».

И вот входит Лука Лукин. По ремарке, он «отвешивает царской чаше поклон». Новый «достоинство», П. Герга тоже поздравляет Луку, его «сильнейшее воление», его трагед. Нет, он не плачет на колени... Но он потрясен, и актер не прячет этого. Ведь его Лука верит в Царя, как в бога.

Именно здесь, в Петербургском дворе, среди бедняков и слесаря ружья эта вера Дроздына ружья разоблачивает Луку, кусочек хлебного мякиша и протягивает царю это наглядное свидетельство неправоты бога. Но «самодержавие» хохочет. Царя не прошибает крестьянское воление. Сильная это сцена, и играет ее П. Герга с тем душевным волнением, с тем нарастающим чувством человеческого гнева и человеческой боли, которые развоят нам в Луке Сторожеве совсем нового человека.

Жаль, что пафос этого незаурядного в нашей драматургии и театре образа снижен в финале мелодраматической сценой отравления Луки Петром. Беспokoиный, избитый Улутынов, лежит Лука в своей избе. А Петру нужен раздвиг, его каин богатство. В будущем эта собственническая выскантыя станут для младшего Сторожева истинно-ком его трагической судьбы.

Играющий эту роль А. Дубов итде не забегает вперед, тем не менее безошибочно угадываешь в его Петре хищническое, злое начало. Точно, выпукло передает сжательность Находкиной жемы Петра красавицы Прасковьи артистка Т. Гладыш. Но убийство дела? «Порошок», уготоянный грязной рукой знахарки Фелюры? Это уже из другой сферы, далекой от психологического рисунка найденного актерами, от большого замысла Н. Вирты-писателя.

В СПЕКТАКЛЕ найден образ старой России в скрупулезных зарисовках крестьян. Воздух старой деревни с ее печальным одобрением быта, с ее изначной тоской по «земляце» передали А. Баранчевские, играющие самого белого и самого неунывающего из дворянцев — Андрея Андреевича, и А. Рубовым, таким достоверным в облике раздумчивого, степенного Фрола Баева, и М. Сидориним, сыгравшим с блестящим бесшабашного, завывающего горе веревочкой мясника Никиту. Но главное, театру, режиссеру А. Шапу удалось выразить, зблещив в духе крестьян дух протеста, показать разбуженное солдацкие люди, готовых на борьбу за свои права.

В этой борьбе ведущая роль должна быть отведена Флегонту Сторожеву, питерскому рабочему, прошедшему через революционные

подопалые и сибирскую ссылку, пошатнутому на себе силу любого ленинского слова. Там должно быть не адмыслу. Но замысел этот ни в пьесе, ни в спектакле не обрел обрешенности и живую плоть. Трудно артисту Т. Доброгорскому.

Вот сцена, в которой от Флегонты жизнь очень много. Выделенный из времени крестьяне рожает и закипит свой плед на лавочку угу Удусовым белом, собою запалае. Запомнившись в этом эпизоде Фрол, Андрей, мясник, Никита, отбравший от своей старенькой кумачовой рубахи полог, чтобы красным лоскутом, этим импровизированным стягом революция, озарить первый выход людей на исконные свои земли... Великолепная находка театра, этот плещущий пал головами крестьян красной лоскут. И все же сцена эта могла бы прозвучать сильнее, если бы с большей интенсивностью действовала в ней Флегонт, если бы стал он ее душой и эмоциональным центром.

И вот еще эпизод, который решил не до конца. Крестьяне жагут Луку, вернувшегося от царя. Не трудно себе представить, чего стоило это ожидание, что значит для Находкиной, заброшенной села сцены встреча его ходоца в великом госуааре. Но и вот эта сцена это, словно восторг и смех для Двирки, ейбной реть клдет в чем-то будничном и рядовом.

ОБРАЗ глухого, ушедшего в прошлое села... Его воплощает в пьесе фигура сельского священника Викентия Гасова. У Н. Вирты это человек, по-своему мыслящий, с ярко выраженным политическим темпераментом, но заблудившийся в пеленах неких несуществующих путей примирения народа с царем. А Зубов и играет его таким, человеком субъективно честным, для которого мечта о «гварнии классов» — глубоко выношенная, выстрадавшая мечта. Правильнее ли этот рисунок роли, не следует ли снять с образа Викентия некий романтический флер и с большей определенностью вскрыть контрреволюционный, антинародный характер его позиции, разоблаченность самой нетерпел?

История сказала свое гневное слово и о «царствующем доме», но не слишком ли облегчено трактовать в «Трех камнях веры» образы Романовых? Б. Новиков задается верной целью, изображая Николая II путем инцестозом, этойкой заведомой грушочкой, меланхолической забросанной вперед, правую ногу, Механической жужжащей силой, механически отмирающей шаг... Но политическая многотрапезность поведенческого русского императора, — разве она только в этом? Да и Александра Фелюрына, эта гергенская хищница и ханжа (Э. Марголина), я всеунынный политический Пободоносцев — А. Калинин, и Министр — С. Годзи, — не требует ли эти образы более точной мотивировки?

К этому добавляет серьезный замысел театра и найденный им драматический образ народа в капле великой его иступленности.

Л. ЖУКОВА.