Литература и Искусство
Москва
30 ЯНВ 43

Ю. КАЛАШНИКОВ

Спектакли и режиссеры

В ТЕАТРЕ И. М. И. И. ВАХТАНГОВА

Вторую зиму проводит в Омске Театр имени Вахтангова. Театр создал здесь спектакли, о которых можно и должно говорить, как о явлениях значительных и радостных. Нужно назвать при этом три имени: Р. Симонова, Н. Охлопкова и А. Дикого. Творчество этих режиссёров, их искания, их содружество и соревнование на вахтанговской сцене — главный источник успехов театра.

Пьесу «Олеко Дундич» ставил А. Дикий. Он справедливо называет свой спектакль поэтической одой легендарному герою Первой конной армии — Дундичу. Первая же мизансцена спектакля прикованивает внимание зрителя к Дундичу. Торжественная присяга сербского полка. Справа, впереди строгих солдатских шеренг — Олеко, скромный и мало выделяющийся. Но когда наступает его очередь делать клятву на верность тем, кто организует поход против русского народа, только на что сбросившего иго рабства и угнетения, Дундич становится центральной фигурой в последующих событиях. Всё бросает вперёд: [illegible] и бешенство. Офицеры обменялись в мнениях. Солдаты позвали попа. А Дундич спокойно, с непоколебимой убежденностью повторяет, что он не будет слепым орудием, направленным против свободной России. Кругом кипят страсти, но Дундич не возвышает голоса — он только немного, кажется, побледнел. Присяга сорвана. Полк уходит. Отдано распоряжение разоружить весь его состав. Мы проникаемся уважением к этому историческому, упорному и, пожалуй, меланхолическому человеку, хотя ещё не знаем его неукротимого нрава.

Весь образ Олеко, а поэтому и спектакль, построен на подобных контрастах, на противопоставлении особой повадки Дундича поведению окружающих, на чередовании лирических и бурно-темпераментных моментов. Если в первой картине Олеко характеризует строгая сдержанность, то в другой, одной из лучших сцен спектакля — в сцене боя — темперамент Дундича проявляется открыто и сильно. Сценарий приводит к нашему Дундичу к невысокому холмику с одиноким деревом. Невдалеке идёт бой. На холме — трое офицеров-наблюдателей. В противоположность Олеко, стремящуюся на поле боя, они деловито спокойны. Когда один из наблюдателей значительно констатирует, что подразделение Дундича отошло под напором врага, Олеко неожиданно, одним рывком, взбегает на вершину холма, готовый ринуться туда, где идёт бой.

Виртуозна по точности мизансценирования и сцена на балу в воронежской резиденции Шкуро, куда Дундич приезжает под видом французского капитана д'Арвиля. Вначале Дундич — д'Арвиль — сама галантность и изысканность, скромность и тонкость. Его окружение — суетливо, шумно, грубо, уродливо. Появляется Хохлач (артист М. Сидорский), в прошлом друг Дундича, теперь офицер контрразведки — враг политический, враг личный. Хохлач узнаёт Дундича и уже предлагает богатую добычу. Но в момент, когда они на минуту остаются одни в гостиной, Олеко бросается на Хохлача, опрокидывает его навзничь с дивана, закалывает кинжалом и спокойно удаляется, величественно подтянув плащ лакеям, полоненным с плащом.

Дундич задумчив, сдержан, неторопливо. Он не бравирует своей [illegible] — в [illegible] раменту лишь в редкие моменты, когда нельзя, невозможно оставаться спокойным. Он предстает перед нами внутренне богатым, поэтому так искренен и человечен его темперамент. Такая трактовка образа Р. Симоновым, изрядным розыгрышем Дундича, и режиссёром А. Диким представляется нам вполне верной.

Лаконичное оформление (художник — заслуж. арт. респ. В. Рындин) и режиссёрских приемов, делая скульптурно четким, пластически ясным образ спектакля, определяет и графическую точность игры почти всех исполнителей. Актёр избегает жанровых подробностей, хотя пьеса даёт для этого возможности. Например, в отношениях Усатого (арт. Н. Пажитнов) к Дундичу прямолинейно переплались восхищение удальством Дундича и возмущение безапелляционным «напором» Олеко, которому он, Усатый, не в силах противостоять. В нём импозантность храброго воина, холящего свои пышные усы, сочетается с почти детской непосредственностью и наивностью. Он и смешон и бесконечно обаятелен.

Романтика личной храбрости людей долга, готовых на любой подвиг во имя своих революционных идеалов, романтика борьбы восставшего народа нашла в спектакле «Олеко Дундич» прекрасное воплощение.

Лишь одна сцена выпадает из общего гармонического плана спектакля. Это — сцена в кабаке, в тылу у белых. Она сделана, как обычно делаются подобные эпизоды: столики и разбросанные стулья, пьяные офицеры, скучный хор цыган. И не к чему придраться, и нечем залюбоваться. В сравнении с другими, эта сцена кажется куском из чужого спектакля.

***

Иной по стилю, по самому существу своего искусства, спектакль «Сирано де Бержерак» Н. Охлопкова. Именно Н. Охлопкова. Властная рука этого режиссёра чувствуется в каждом эпизоде спектакля. Там, где намерения Н. Охлопкова совпадают с желаниями драматурга и актёра, результат получается великолепный. Но режиссёр склонен к опору с драматургом и стремится подчинить себе актёра. Он как будто не замечает, что в этом случае, помимо драматурга и актёра, в проигрыше остаётся он, режиссёр, автор спектакля.

Склонность Н. Охлопкова к рациональному необилию красок явно полемизирует с гаммой режиссёрской манеры Н. Охлопкова. Там, где А. Дикий выбирает одно прилагательное из десяти возможных, Н. Охлопков использует все десять, а если можно — придумает дополнительно ещё несколько. Так стремительно воплощаемы им и давно не шедшая у нас пьеса Ростана.

Воин и поэт Сирано де Бержерак (Р. Симонов) не поднят и отвергнут обществом. Он одинок, и лишь перед самой своей смертью слышит слова любви и признания от Роксаны. Трагедия одиночества человека чистой и благородной души — такова в конечном счёте тема этой пьесы. Но в спектакле одиночество Сирано подчёркнуто раньше всего непосредственным контрастом его настроения с окружающим богатством и пышностью.

Зал «Бургундского отеля» (I акт) раскрыт на всю сцену и заполнен огромной толпой зрителей, шумно и горячо реагирующих на словесный поединок Сирано с первым актёром «Бургундского отеля» Монфлери, которого он обвиняет в искусственности и напыщенности игры. Глаза разбегаются от обилия костюмов, мизансцен, группировок. Открытая зала «Бургундского отеля» предназначает большая интермедия — съезд посетителей этого первого тогда театра Парижа. Здесь введено немало пантомимических сценок: режиссёр представляет нам разнообразные слои французского общества. Сирано — Р. Симонов в своей скромной одежде, с иронической и простой жаворой разговора, действительно, чужд этой напыщенной, разряженной и развязной компании аристократов. Однако это противопоставление чисто внешнее, только формально-декоративное...

Весёлая и шумная ватага его добродушных друзей — гренадеров, гвардейцев-мушкетёров, с которой мы знакомимся в следующем акте в кондитерской Арно (засл. арт. респ. М. Державин), — поэтически настроенного друга Сирано, также внутренне чужда непонятному поэтоненку. Участники этого весёлого гульбища растеряли свои индивидуальные черты. Их темперамент — абстрактный и пустой, и великолепные мизансцены боя в IV акте поэтому только восхищают, но не волнуют. Кстати, тут возникают и серьёзные расхождения с Ростаном. Ростановский Сирано не одинок в буквальном смысле слова. Ему близки эти простые, прямодушные люди. Через них он связан с народом. Н. Охлопков имеет на его свою точку зрения...

Ещё хуже обстоит дело, когда пьеса мало заслуживает человека. Иные «сценические оформления хоронят актёра заживо. Это чуда не может быть оправдано никакой особой точной эрзац постановщика. Показателен в этом отношении приём, найденный Н. Охлопковым совместно с художником В. Рындиным. Каждое действие пьесы символизируют большие объёмные фигуры, вздымающиеся снизу до верху сцены. В первом действии — это клоун и клоунесса в ярких костюмах — символ лицедейства. Во втором акте — это толстый кондитер с подносом в руках и белом колпаке на голове — аллегория изобилия и сытости. В четвёртом (сцена боя) — огромные барельефы марроканца и француза, с пиками на перевес устремленных друг на друга, должны говорить о смертельной схватке. В пятом — в монастырском саду — громадные серые статуи символизируют покой, набожность и торжественность этого места добровольного изгнания Роксаны. А в третьем действии — самом поэтичном, самом благоуханном у Ростана — кукла из пальчиков вторгается в действие, разрушая всё его очарование. На сцене по-турецки расположились солидных размеров дама с гитарой в руках, дежурной улыбкой на губах и красной розой на плече, — точно на этикетке флакона духов. Размеры этой «дамы» настолько грандиозны, что декабрь гитары служит балконом, с которого Роксана ведёт свой объяснение с Кристианом (арт. В. Кольцов) и Сирано. Высокая тема любви приобретает парфюмерный оттенок. Если прибавить к этому, что белое шелковое платье Роксаны служит экраном для осветителя, экранировавшего на ней попеременно зелёные и синие лучи прожектора, то станет понятным, почему великолепной мастерице Н. Манойровой так трудно взволновать зрителя и почему с таким трудом преодолевает мастерство искусственную обстановку Р. Симонов в момент знаменитого монолога Сирано о любви и поэзии. Симонову это все же удаётся. Он покоряет силой чувства, искренностью темперамента.

***

Симонов завершил свои победы актёра значительной режиссёрской работой. Он поставил пьесу А. Корнейчука «Фронт» своеобразно и неожиданно. Создатели этого спектакля — режиссёр, художник В. Рындин и актёры — увлечены были одним: так раскрыть мысль пьесы, чтобы не было в артельном зале спокойных и равнодушных. Поэтому всё внимание сосредоточено на слове, на опорах, идейных столкновениях, которыми богата пьеса.

Режиссёр максимально приблизил действие к зрителю, перенёс его на авансцену и первый план площадки. Художник отказался от пейзажа. Фоном действия служат серо-зеленые сукна (за исключением, конечно, фронтовой картины). На сцене — только те вещи, без которых не могут обойтись актёры. В кабинете командующего фронтом — большой стол, массивное кресло Ивана Горлова, несколько стульев. На сцене представляется опера.

Многие мизансцены обращены прямо к зрителю. Актёры говорят нередко непосредственно в артельный зал. И «не выходят» при этом из роли, не превращаются в докладчиков. Вы не замечаете этой условности — она кажется вполне естественной и правдоподобной. Секрет этого — в верности характеров, в точной разработке внутренних ходов пьесы, в органичном сплетении судеб всех персонажей спектакля.

Иван Горлов в талантливом исполнении А. Дикого — человек сильной воли и больших страстей; человек военной профессии, человек дела. Плотно сидит он в массивном кресле, раздумывает над своими делами, пишет, распоряжается. Это — гигант, у которого, по первому впечатлению, его штабная машина «работает, как часы». Нет-нет, и промелькнёт самодовольство, любовь к подвигам; но по первому впечатлению — это натура незаурядная, фигура импозантная. И только в столкновении с Мироном и Огневым эти хорошие качества Горлова постепенно оборачиваются другой стороной. В столкновении со страстно жгущим, беспокойным, всё время стремящимся вперёд, к новому, Огневым (лауреат Сталинской премии арт. А. Абрикосов), в столкновении с беспощадной требовательностью и упорной кругозором Мирона (арт. Н. Бубнов) постепенно тускнеет романтика Горлова, он оказывается человеком ограниченным, закоснелым, исторически отсталым и упорствующим в этой своей отсталости.

Важнейшей для характеристики стиля вахтанговского спектакля «Фронт» является вторая картина — празднование нового награждения Горлова. За сценой — непромокаемое хорошее пение пирующих. Медленно появляется справа Мирон с бокалом вина. Задумчивый, озабоченный, крупный, он тяжело опускается на стул. Вслед за ним также озабоченный, выходит слева Гайдар (арт. Н. Пажитнов). Они о чём-то мучительно думают, перекидываясь незначительными фразами, не решаясь высказать самого главного вслух. Их думы подводит итог сын Горлова — Сергей (арт. И. Дорошин), с горечью признающий, что его отец — «недалекий человек». И после ухода Сергея Мирон и Гайдар продолжают вслух тот внутренний диалог, который они начали раньше. Не сцены подходят они к самому краю сцены и серьёзно и сосредоточенно обмениваются мнениями: Горловы не место в нашей армии, Горловы могут погубить всё дело. Мирон и Гайдар говорят друг с другом, но их разговор одновременно и беседа с зрителем. Этот бросок в артельный зал, этот «сознательный контакт» во зрителем — характерная особенность спектакля.

Но не обошлось и без срывов. Так, на масштабен, вял в исполнении арт. Н. Пажитнова Гайдар. Этот Гайдар временами кажется близнецом и бедненьким. Имельдыцы и клыцком упростил Хрущев М. Сидорский. Всё это заносит серьёзный урок спектакля, о котором ещё будут много и подробно писать и, возможно, серьёзно спорить.

***

В театре им. Вахтангова сейчас работают не только талантливый, но и зрелый режиссёры. Её успехи и даже ошибки показательны и плодотворны для всего нашего театра. На современном опыте театра им. Вахтангова вновь доказано, что без режиссёра — друга актёра, режиссёра — художника и поэтора невозможно прогрессивное движение театрального искусства, что современная советская театральная культура и мастерство режиссёра — понятия неразрывные.

Статья печатается в порядке обсуждения.