МОСГОРСПРАВКА
Отдел газетных вырезок
1-я Брестская ул., 19. Телефон: Г 1-46-66

Вырезка из газеты
СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

12 ДЕК 1953

Москва Газета №

Пути к сценической правде

ЗАМЕТКИ О НОВЫХ СПЕКТАКЛЯХ ТЕАТРА ИМЕНИ Евг. ВАХТАНГОВА

1.

За последние месяцы Театр имени Вахтангова поставил зрителю четыре пьесы советских драматургов — «Европейская хроника» А. Арбузова, «Раки» С. Михалкова, «Кандидат партии» А. Крона, «Новые времена» Г. Мдивани.

Была ли у театра внутренняя убежденность в необходимости ставить все эти пьесы и именно их, а не какие-нибудь другие? Скажем прямо: когда смотришь у вахтанговцев «Европейскую хронику», не чувствуешь, что для артистов их работа стала творческой необходимостью. Между тем, лишь глубоко веря в пьесу, полюбив ее, режиссура сможет справиться со всеми трудностями ее сценического осуществления.

Для верного театрального прочтения пьесы Арбузова необходимо раскрыть в каждом образе присущий ему драматизм, показать его внутреннее движение, создать ощущение непрерывности душевной жизни героев. Только это и могло бы заполнить психологические «провалы» в развитии отдельных образов — «провалы», которыми все же страдает интересная, литературно яркая драма.

Однако театр, очевидно, не нашел в себе убежденности в том, что недостатки пьесы можно преодолеть. И режиссура пошла по линии наименьшего сопротивления, по линии внешней динамики. А это неизбежно вело к разрушению самого ценного — внутреннего драматизма человеческих судеб, к потере его в потоке внешних событий.

Во втором акте режиссура стремится найти ритмы и краски Парижа 1938 года — краски пестрого жизненного маскарада. На сцене поют, танцуют, спорят, играют в политику и в любовь. Здесь пляшут вечерние тени. Здесь происходит нечто подобное «пиру во время чумы». И на всем печать безнадежности, уныния, тоски... Все эти режиссерские приемы, однако, мы уже видели раньше. Когда-то Р. Симонов ставил «Интервенцию» Л. Славина. И Париж «Европейской хроники» — город, сумрачно веселящийся, упорно старающийся быть легкомысленным, чтобы хоть на минуту забыть, отодвинуть надвигающуюся катастрофу, оказывается близкой копией белогвардейской Одессы из «Интервенции». В той постановке, решенной на острых контрастах, на бурном столкновении экспрессии и тонкой лирики, было немало блестящих режиссерских находок, прекрасно сыгранных ролей. Этого в «Европейской хронике» нет. Есть режиссерское самоповторение.

В спектакле играют талантливые актеры. Но почему так однообразен Шарлюс, так скучен Люне, так монотонна Мария Ненсен, так неясна характеристика Дагни? Очевидно, ответ на эти вопросы надо искать все в том же — в средствах художественного выражения, какими создан спектакль. Возьмем, к примеру, все тот же второй акт. Здесь могли бы в полной мере проявиться тонкость и глубина актерской игры. Ведь сколько здесь психологических контрастов, мгновенной радости при встрече, горькой печали при расставании! И как неинтересно использованы все эти возможности, как мало драматической напряженности, как плохо слушают друг друга партнеры.

Вот Дагни — Г. Пашкова встречает художника Шарлюса — М. Астангова. У автора читаем ремарки: «радостно», «смеется», «улыбается». Слышатся слова приветствия — «милый месье Шарлюс», «наконец-то», «чудесное превращение» и т. д. А в игре актеров не заметно ни удивления, ни радости. Шарлюс смотрит на Дагни так, словно расстался с нею не позже, чем вчера вечером. А Дагни? Чем живет она? Ее появление эффектно. А что с нею произошло, как превратилась она из девушки-простушки в даму полусвета, — обо всем этом Г. Пашкова не рассказывает. В игре актрисы многое «придумано», но мотивировано слабо. Совсем не чувствуется веры в «предлагаемые обстоятельства», в ней сыграно вполне «профессионально», но без вдохновения, без внутреннего волнения.

2.

Не так давно Р. Симонов выступил в «Литературной газете» со статьей «Больше смелости», где настойчиво подчеркивал значение актерской техники для создания образа.

«Что толку, — писал он, — в верно найденном сценическом самочувствии, если актер не может перелить его через рампу и увлечь им зрителей? Смысл нашего искусства состоит все в том, чтобы лишь один человек — тот, кто на сцене, — до конца глубоко и верно прочувствовал судьбу и характер героя, а чтобы все прочувствовали, благодаря его мастерству, те, кто в зале... А это немыслимо без совершенной сценической техники, без высокого мастерства слова, ритма, движения. Чем совершеннее техника выражения, тем более сильные и глубокие чувства способна она выявить».

Спору нет, без техники невозможно актерское искусство. В то же время, если художник хотя бы на минуту забудет о творческом процессе переживания, если он доверится соблазну хотя бы и технически совершенного искусства представления, — всуе всякий разговор о воплощении живой жизни на сцене. Пушкинский афоризм: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует нам ум от драматического писателя», — обязателен не только для драматурга, но и для актера.

Понятно, еще раз повторяем, техника, мастерство в искусстве актера необходимы, но и они, так же как и талант, сугубо индивидуальны, немотивированы.

До чего, например, условны и поверхностны многие персонажи и положения комедии «Раки» С. Михалкова. Однако режиссура спектакля — Р. Симонов, Б. Захава, Н. Ильинский, — чтобы придать наибольшую жизненность и убедительность действующим лицам, использовала не только совершенную актерскую технику (изощренность голой техники только подчеркнула бы условность, искусственность всего происходящего на сцене), но прежде всего способность актеров создавать правдоподобие чувствований, то есть перевоплощаться в образ.

На этом пути некоторые исполнители достигли значительных результатов. Вот перед нами Н. Гриценко в роли Ленского, этого наглого пройдохи, жулика, способного ловко использовать человеческую глупость. Ленский раскрыт актером изнутри, в остром психологическом ракурсе.

Ленскому удаются самые невероятные аферы. Он быстро добивается «успеха». Однако почти звериная настороженность, непрекращающее беспокойство при каждой новой встрече — все это утомляет героя, мешает его радости. Гриценко в Ленском постоянно дает угадывать второй план роли: страх перед разоблачением, ожидание возмездия. Образ Ленского в спектакле интересен не техническими приемами актерского мастерства, а верой актера в предлагаемые обстоятельства. Гриценко не только выполнил все то, что требовала роль. Он обогатил, расцветил ее верно отобранными из своих жизненных наблюдений красками, придал образу объемность, вдохнул в него жизнь.

А как создается В. Кольцовым образ Кареглазова? Кто он? Холодный бюрократ, чинуша или такой же жулик, как Ленский? Вот они — Ленский и Кареглазов — впервые встретились. Острым, настороженным взглядом окинул Ленский — Гриценко Кареглазова. И Кареглазов — Кольцов так же настороженно всматривается в Ленского, словно обнюхивает... И вдруг у каждого из них вместо приветствия вырывается восклицание-междометие, словно они друг друга узнали, но одновременно решили в этом не признаваться.

Есть и другие актерские удачи в этом спектакле, и все они — удачи тонкого мастерства перевоплощения.

3.

О том же говорит и постановка «Кандидата партии» А. Крона.

Пьеса имеет свою историю. Опубликованная в журнале «Новый мир» в 1950 году, она в свое время подверглась серьезной критике. Автор долго исправлял пьесу. И вот через три года состоялась премьера.

Однако кое-что из прежних недостатков осталось неисправленным. На полпути остановился драматург в изображении секретаря парткома Плотовщикова. Сейчас Плотовщиков выглядит руководителем умным, рассудительным. Но почему в самый решительный момент, когда между Николаем Леонтьевым и Анатолием Востряковым назревает острый конфликт, автор вдруг отправляет Плотовщикова в заграничную командировку, отстраняя героя от участия в этом столкновении?

Зрителю ясно, что Плотовщиков введен автором главным образом для того, чтобы подготовить в финале решение конфликта. Эта позиция не равное среди равных, а человека, поставленного над жизнью для произнесения в необходимое время и в необходимом месте правильного приговора.

И второе замечание. Как сейчас разоблачается Востряков? На заседании комиссии, организованной для выяснения причины брака в важных деталях, случайно выясняется вина Вострякова. Оказывается, не Николай Леонтьев, а этот карьерист, стяжатель славы выпустил бракованные детали. Ну, а если совсем отойти от схемы и показать, что брак мог совершить и сам Николай? Разве после этого он не был бы уже в наших глазах передовым борцом — новатором, человеком, стремящимся проложить новые пути в технике? И разве на этом мог что-нибудь выиграть в наших глазах Востряков, ставший для нас чужим и далеким не столько потому, что он допустил и скрыл брак, сколько всей своей сущностью, всеми своими эгоистическими и карьеристскими вожделениями.

При всем том «Кандидат партии» — пьеса, заставляющая зрителя с живым интересом следить за перипетиями борьбы между главными героями, пьеса, дающая пищу для размышлений о многих важных и сложных явлениях нашей советской жизни.

Вахтанговцы ответственно подошли к раскрытию главной темы спектакля — темы трудовой гордости, рабочей славы. Конфликт пьесы заключается в столкновении двух точек зрения на жизнь — творческой, созидательной и эгоистической, потребительской.

«Кандидат партии», поставленный режиссером Б. Захавой, смотрится с большим напряжением. На сцене все время происходит борьба, в которой сталкиваются противоположные мнения, взгляды, чувства, темпераменты. Здесь смело показывается, что люди в жизни могут быть разные, что в нашей среде могут встретиться карьеристы, честолюбцы, люди с нечистоплотной душой.

Ярко и органично утверждается в спектакле мысль, что носителем высокой идеи партийности становится простой советский человек, рядовой член партии. Такими носителями идеи партийности являются Николай Леонтьев, Прокофий Леонтьев, Людмила, Частухин.

Роль Николая Леонтьева играет Н. Гриценко, играет с большим чувством, с тонким пониманием живых, характерных черт героя, с точным знанием его психологии, темперамента — всего того, что составляет внутреннее содержание этого своеобразного, талантливого человека.

Острое чувство правды, принципиальная нетерпимость ко всему показному, искусственному позволяют Леонтьеву — Гриценко понять ложь Вострякова, фальшь Венцовой, вплоть до разрыву с этими людьми.

Эта роль вносит нечто новое в мастерство Гриценко. Его игра в роли Леонтьева — работа, значительно расширяющая диапазон исполнительских возможностей артиста.

Отлично играет роль Анатолия Вострякова Н. Малишевский, нашедший для своего героя тонко очерченную внутреннюю и внешнюю линию поведения. Актер, ни на минуту не нарушая жизненной логики образа, разоблачает героя. В таком же плане ведет роль журналистки Ларисы Венцовой А. Казанская. И она беспощадно справедлива к своей героине. Вообще образ Венцовой — удача автора и театра. А. Крон нашел для Венцовой точную характеристику в ее невольно вырвавшейся фразе — «я пять лет сделаю из него (Николая) человека». Вот это венцовское «желание людей разоблачает ее до конца. Именно такие венцовы ходят за чужой славой, за талантливыми, одаренными людьми и порчат развращают их, стараясь обеспечить себе сытую, довольную жизнь. Актриса показывает внутреннюю гниль Венцовой, мелкую душу обывательницы.

Исполнение и просто сыграны почти все роли в этом спектакле. Нас трогают жизнь, залушенность образа старого рабочего Прокофия Леонтьева (И. Толчанов).

(Окончание на 4-й стр.).