

Лишь тогда, в процессе своей непосредственной практики студия могла бы стать подлинной творческой лабораторией по разработке новых методов советского сценического искусства.

Этого не случилось.

С момента своего возникновения студия сознательно стремилась к овладению мастерством сценического реализма. Замечательные уроки Станиславского, не прекращавшиеся до последних дней его жизни, деятельностью большой группы педагогов-мхатовцев во главе с М. Кедровым предопределили постоянное творческое тяготение студия к реалистическим принципам школы МХАТ. Однако долгие годы студия работала замкнуто, келейно, в отрыве от больших политических задач советского театра. В практике студии первых лет ощущался излишек «священнодействия», стеснявший творческую инициативу студентов. Они воспитывались на строгих классических образцах («Виллиевый сад», «Плоды просвещения», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Три сестры»), и дыхание современной жизни не проникало в их классы и аудитории. Они рассматривали готовящийся спектакль, как предлог для упражнения актерской техники, забывая о том, что одной из великих творческих заповедей Художественного театра уже при его возникновении было обращение к лучшим произведениям современных авторов, к молодой и растущей драматургии тех лет.

Нужно прямо сказать, что вопросы репертуара во все годы существования студии, в том числе и тогда, когда она уже стала театром, решались ее руководством неудовлетворительно. Тщательно и со вкусом выбирая классические пьесы, оно медленно, робко, с большими перерывами обращалось к произведениям современной темы, а те из них, что попадали в поле зрения театра, были недостаточно глубоки по содержанию, в них отсутствовал боевой, публицистический темперамент. Ни акварельная драма В. Каверина «Большие надежды», ни пьеса А. Успенского «Навстречу жизни», ни «Наташа Москвина» С. Михалкова не оставили заметного следа в жизни студии. Бесспорной ошибкой было включение в репертуар фальшивой, надуманной драмы В. Некрасова «Опасный путь», не говоря уже о плохой пьесе Б. Райтонова «Ровно в полночь». И даже такой значительный спектакль, как

«В тиши лесов» («На белом свете»), был осуществлен Драматическим театром имени Станиславского чуть ли не через полтора года после того, как драма П. Нилана уже обошла многие города периферии и была сыграна Малым театром.

За десять лет профессиональной работы театра в его репертуаре не появилось ни одной пьесы действительно большого идейного звучания, отмеченной признанием народа. Театр прошел мимо драматургии Н. Погодина и К. Симонова, Н. Вирты и Л. Леонова, Вс. Вишневского и А. Сурова, Б. Ромашова и А. Софронова. Забегая вперед, нужно сказать также, что еще и сегодня театр ренат вопросы репертуара с недопустимой медлительностью, с частыми компромиссами, что он до сих пор не создал вокруг себя коллектива талантливых авторов.

Очень дурно отразилась в художественной практике актеров частая смена режиссеров. После смерти Станиславского у руководства студией стал его ближайший ученик М. Кедров. Но, перегруженный творческой работой в МХАТ, он не уделял достаточного внимания несокрепшему молодому делу, часто месяцами не появляясь в студии. Постепенно студия покинули и другие педагоги-мхатовцы, с непростительной поспешностью охладевшие к этой последней любви Станиславского. В разное время в студии работали режиссеры различных школ и направлений, подчас очень далеких от традиций и принципов МХАТ. Они рассматривали сцену студии лишь как трамплин для собственных экспериментальных упражнений, нанося ощутимый вред театру. Несколько раз студия стояла на пороге развала.

Все это отрицательно отражалось на деятельности коллектива, приводило к таким нежелательным явлениям, как излишняя камерность, робость в решении творческих вопросов, как на годы затянувшееся ученичество, как идейная ограниченность и бесстрашие, характеризующие ныне работы театра.

Но, пробивая себе дорогу сквозь многие трудности роста, в каждый спектакль студии все же входит живое творческое начало, заложенное Станиславским, воспитанное самой нашей действительностью, властно вторгающейся в жизнь яшущего молодого коллектива.

К чести театра нужно сказать, что в непрестанной борьбе нового с отжившим, столь характерной для его развития, правда и идейность все чаще торжествуют победу; это особенно ощутимо в спектаклях, в создании которых принимал участие М. Кедров, и сейчас, в дни прихода в театр в качестве главного режиссера большого художника мхатовской школы — М. Яншина, когда в творческой жизни театра наметился явственный перелом в сторону политической зрелости и реалистической глубины.

Когда мы рассматриваем с высоких позиций творческую требовательность Станиславского сходящуюся действительность театра, спектакли его репертуара, перед нами рельефно выступают черты той внутренней противоречивости, которая и до последнего времени сковывает порою передовые стремления участников молодого начинания.

Наиболее чуждым индивидуальности театра явился спектакль «Отцы и дети» (режиссер В. Дулин, инсценировка Л. Муравьевой), воскрешающий некоторые забытые приемы «театра представления». В этом спектакле поколение «отцов» разоблачается подчеркнуто, поспешно, крайне упрощенно, что решительно разрывает самую ткань реалистического романа Тургенева, тонкость его художественного письма. Так, театр поторопился в первых же явлениях спектакля причислить Аркадия (А. Роговин) к стану «отцов», обратив его в пошловатого, плоского молодого человека с пробором. Так, в облике Анны Сергеевны Одинойковой Т. Гурко оттеняет лишь качества хищницы, холодной женщины, добывающей с льстицей ее самолюбию победы над мужчиной. Впрямую карикатурен в спектакле Павел Кирсанов (С. Марьянов); актер словно спешит сказать о своем герое «виновен», не давая зрителю в самом ходе спектакля притти к сознанию неизбежной обреченности уходящего в прошлое мира «отцов».

Это поверхностно обличительное направление спектакля особенно ощущается в режиссерском решении второй картины (сцена бала). Деревянная, негнущаяся фигура Кьяльзина (Л. Елагин), два пальца, небрежно протянутые им полдобострастно склоняющемуся чиновнику, почтительный свет гостей («Ваше с-с-с...»), застывшие на лицах улыбки, угодливый смех — все эти старые, мертвые маски давно уже сданы нашим искусством в архив.

Но в идейном звучании спектакля «Отцы и дети», несмотря на многие пороки режиссерской работы, слышится иногда и самостоятельный, крепнущий голос молодого театра, сумевшего противопоставить уходящему дворянскому миру мужественную фигуру Базарова. В полном соответствии с исторической правдой и в плодотворном споре с самим Тургеневым Г. Колчицкий лишь обрел образ разношца Базарова черт нигилистической экстравагантности, нарочитого опрошения. Главными, определяющими чертами Базарова — Колчицкого оказываются качества нового поколения русских революционеров: Белинского, Добролюбова, Чернышевского. Эти качества проявляются в его характере по-разному: и в страстной жажде большого дела, и в глубокой любви к народу, и в постоянной тревоге за судьбы родной земли, и в творческом отношении к труду, и в нравственном и физическом здравье.

Смерть Базарова не предстает в спектакле как акт отчаяния. Базаров Колчицкого не пасует перед трудностями, он страстно любит жизнь, хотя и сознает, что еще олен в своем сражении за свободу, за просвещение, за раскрепощение русского народа.

Удача Колчицкого в главной роли уже сама по себе не дает нам права попросту зачеркнуть спектакль «Отцы и дети», как это пытались сделать некоторые критики.

Серьезные сомнения внушает спектакль «Глубокие корни» (режиссер Б. Флягин). Со свойственной ему медлительностью, Театр имени Станиславского обратился к драме Гоу и Д'Юссо в тот период, когда она была уже сыграна в других театрах страны. В этих условиях постановка «Глубоких корней» имела смысл лишь в плане нового, более глубокого прочтения пьесы, более острого разоблачения нравов современной Америки. Но случилось как раз обратное. Режиссер оказался в плену ограниченной философии пьесы, в которой жестокая вражда белых и черных предстает в общем, как вечная, расовая, непреодолимая. Театр не сумел обнажить классовые, реакционные корни расистской политики американских империалистов, не сумел передать нарастающей бури протеста в забытых, униженных душах черных (Белла — Е. Соколова, Гоней — А. Давиденко, Бретт — Н. Дупак). И не случайно режиссер застав-