

«СУЩЕСТВОВАТЕЛИ» ИЛИ «МАЛЕНЬКИЕ ЛЮДИ»?

НА СЦЕНУ выходит большой человек с детской открытостью и добрым лицом. Он приветливо и немного смущенно здоровается с публикой, делает несколько шагов в сторону... и опять здоровается. Он хочет познакомиться с нами и в третий раз, но вдруг конфузится, машет рукой и идет к дивану. Так происходит наше знакомство с Полколескиным в спектакле «Женитьба», поставленном в Центральной детской театре режиссером А. Эйфеном.

Образ простодушного и застенчивого большого ребенка, созданный актером Е. Перовым, определяет идейный замысел спектакля. Такой Подколесин сразу вызывает симпатию зрительного зала. И действительно, трудно как-нибудь по-иному отнестись к этому человеку, внешне не исследуя его застенчивости, которую можно назвать безразличной к «сценичности» его холостяцкой квартиры. Неудовольствие проникающим сочувствием к Подколесину, во всем его вежливости и заботах, но вдруг ловишь себя на мысли: но ведь это же только одиннадцатилетний голливудского героя, а где же он сам? Где сатирический образ огромной опьяненной жеманности и глумливого идеального содержания, раскрасного детинского «от автора» — ироничного хитрого Подколесина? Пока, впрочем, нет намерения, Подколесин решителем до героизма; но чуть коснулось исполнения — он трусит?

Такого Подколесина в спектакле нет. И я режиссерская выдумка, искусство актера не могут компенсировать эту утрату. Ведь недавно и я Подколесина нарядя с Желтоухим, Мандиловым, Плюшкиным и другими гоголевскими персонажами приобрело нарицательное значение.

А. Эфрос пытается переосмыслить этот образ, показав Подколесина в мире где-то смешного и трогательного человека, для которого мечта о женитьбе играет такую же роль, как «спостройка» новой шинели для Акакия Акакиевича. Нужно ли такое переосмысление? Едва ли.

Практика показывала, что поиски нового осмысления классических образов бывают плодотворными лишь в тех случаях, когда театр не вступает в противоречие с пьесой, а

идеи я жанров. Ведь каждый классический образ несет в себе идею-понятие, сделавшее духовный мир человечества богаче и шире. Каждый актер в каждый режиссер, конечно, имеет право на свое видение Гамлета, Дон-Жуана, Хлестакова, Гарпагона... Но огромные возможности различной интерпретации этих ролей имеют и свой предел: основную идею образа. И выход за этот предел ведет к разрушению художественного образа и всей драмы. Нельзя Гамлета превратить в комический персонаж, а из Хлестакова сделать положительного героя.

Об этих пределах свободы актера как художника говорил еще Белинский, указывая на возможность различного исполнения роли разными актерами, но считая обязательными условиям глубокое и верное понимание каждым из них идеи роли и, притом, как подчеркивает критик, «одной и той же идее».

По-моему, недостаток во многом интересной и в режиссерском, и в актерском отношении постановки «Женитбы» в Центральном детском театре является истолкование сатирической комедии как драмы, несущей тему защиты «маленького человека».

О таком замысле говорит прежде всего своеобразный устный эпиграф к спектаклю: «Иногда мы эле смеялись над кем-нибудь или чем-нибудь, но когда мы всматриваемся, видим, как жалко и несчастно осмеянное нами и тогда нам становится не по себе, смех звучит в ушах, но уже кто-то другой смеется над нами...».

Конечно, гуманизм Гоголя находил свое проявление и в злой сатире на социальные пороки, на бессмысленность жизни «существовавшего», и в благородном пафосе записки «маленького человека». Не смешивать все в одно нельзя. Именно любовь к народу, к «маленьким людям» порождает яростную остроту сатиры великого художника. Поэтому нельзя применять гоголевское явление жизни «суженных и оговоренных» к изображению его сатирических персонажей и считать Гоголя защитником тех «существователей» разных типов, которые так безжалостно проанализированы в его сатире. Однако слова, выт-

эпиграфом ж спектаклю «Женитьба», говорят нам, что Подколесин, Кочкарев, Яичница и другие сатирические персонажи Гоголя — это и есть то самое «несчастное» и «жалкое», от смеха над которым «становится не по себе».

Идет спектакль, и вдруг явля-
ется и от сцены к сцене усиливает-
ся странное чувство — звучат зна-
комые фразы комедии, но кажется,
что исполняется какая-то иная пье-
са. Она говорит о прошлой жизни ни-
чем не замечательных, немного чу-
даковатых людей. Каждый из них
стремится к какому-то своему сча-
стью, но их жизнь складывается
бессмысленно. И они за другим
горой горами невидимы.

В спектакле нет гоголевской страсти, нет гневной скорби о «пошлости пошлого человека», нет яркого юморизма, гротесковой остроты образов и ситуаций. Резкие и точные контуры комедии Гоголя теряют определенность, кажутся размытыми и неясными. Сатирическую ко-

медию со всеми присущими этому виду специфическими особенностями (недаром автор называет ее «совершенно невероятным событием») театр играет как драму. Отсюда попытка «обогащать» внутренних мир героев, наделить их чертами и свойствами, которые могли бы сделать этих людей более близкими зрителю и вызвать у него сочувствие и жалость.

Так, записавшись в левых богатая невеста, деловито и асторононе обсуждающая сравнительные достоинства женихов и притом еще именующая себя «алюбенной девицей», в спектакле стала совсем иной. Эту новую Аграфью Тихоновну в мягкой манере и даже с дрическими мимическими играет А. Дмитриев. Ее Аграфья Тихоновна — своеобразна, но она не лишена обаяния. Отвергая обычных и советы старших, она ищет себе мужа по сердцу. Она трогательна и полна светлой радости, когда перед свадьбой появляется в подвенечном платье, и горько рыдает, узнав о бегстве жениха.

Искреннее сочувствие вызывает и Жевнин, когда он произносит свою тираду о семнадцатой шесте, ему отталкивающей. Надо отдать справедливость актеру (М. Холодов) в том, что вальсы размышления

«старого селянина», как называл Жевакина Белинский, звучат у него как трагический монолог преследуемого судьбой «маленького человека».

Трогателен и детски наивен в своето пристрастие к французскому языку и хорошим манерам Анучкин (А. Шуклин).

И даже Кочкарев, «добрый и пустой малый, нахал и разбитый голова» в спектакле почти не смехов. Актер И. Воронин наделяет Кочкарева какой-то недоброй значительностью: все время кажется, что, добиваясь женитьбы Подкошесина, он преследует какую-то скрытую от других цель.

Что-то грустное звучит и в словах свахи (В. Сперантова), этой усталой и безразличной к своей профессии пожилой женщины со злым языком, монотонной скороговоркой, без всякого выражения произносящей заученные наизусть похвалы невесте и перечень ее приданого.

Один из женихов — купец Стариков, очевидно, ненужный для воплощения режиссерского замысла, совсем вычеркнут из пьесы. Верно ли это? Купец Стариков, оказавшийся ненужным для «Женитьбы» как драмы из жизни «маленьких людей», нужен Гоголю как разновидность «общества-заставы».

В спектакле есть много интересных кусков, и образы Гоголя остаются нераскрытыми до конца. В результате не использованы те огромные возможности, которые дает гоголевская комедия и актерам. Обращаемся к Подколеснику. В этом спектакле он выглядит как вполне положительный персонаж, хотя и не лишенный некоторых смешных черт.

Да! В спектакле это выглядит именно так. А потому поведение жениха, прыгающего в окно от невесты, почти не вызывает смеха в зрительном зале. Да и оставлен этот шаг Подколесина благопристойно — он, в сущности, и не прыгает, а перешагивает через подоконник. Собственно над ним здесь

сметься? Вдумчивый и честный молодой человек увлекся внутренне чуждой ему девушкой и едва не женился на ней, однако вовремя одумался и не совершил этого опромет-

чивого поступка. Смешного здесь мало! Пожалуй, и вовсе не смешно.

Но этого и неверно. Вель у Готля бестжо жинца — асикеленца жинца коммуняная сiena, «совершение неаверяющие события», реалистичекий гротеск, котторый Станиславский считал вершиной искусства и без котторого не может быть дано полное сценическое раскрытие драматургии Готля! К тому же, именно в прыжке Подколесина, а это сцене решительное поступке раскрывается основная черта этого образа — косность, боязнь нового, страх перед необходимостью что-то изменить, в раз и навсегда установленном порядке жизни.

А Кочерев? Весь смысл его появления у Гоголя заключается в полном отсутствии какой-либо основной цели. Поэтому Белинский говорит: «если актер, выполняющий роль Кочерева — делает значительную мину, как человек, у которого есть какая-то цель, — то он испортил всю роль с самого начала». Талантливый и опытный актер делает все, чтобы придать Кочереву ту значительность и солидность, которых нет в пьесе, и, думается, эти усилия были бы более плодотворны, если бы И. Воронцов играл Кочерева по Гоголю.

Не исключены театром и богатейшие возможности языка Гоголя. Вероятно, это произошло потому, что стиль гоголевской сатиры, сочетающий реалистическую точность характеристик с гиперболическим козимином, оказался несоответствующим той драме о «маленьких людях», которую он хотел написать. Отсюда приниженность ярких красок языка комедии и тусклость звучания его в спектакле. И, пожалуй, эта неполноценность звучания слова даже помогает выявлению режиссерского замысла — страшная пошлость и убожество внутреннего мира гоголевских персонажей, с такой силой проявляясь в комедии, что простота, несомненная с тем смачнее — сатирической остроты комедии Гоголя, которая осуществляется театром в этом спектакле.

Некоторые критические замечания вызывает и внешняя форма спектакля. Трудно понять, чем руководствовался театр, разрабатывая ее принципы. Входя в зал, мы видим

открытую сцену и установку, в которой идет дело спектакля (художники В. Лавленя и Н. Сосуню). Несколькими ширь-худож. немаяогчисленные предметы, ожно обозначающие место действия, бутафорская белая гобелка, стоящая на полу, — все это заставляет ожигать, что спектакль будет ршен в плане подчеркнуто-театрального комедийного представления. И действительно, элементы этого в спектакле есть. В начале представления все его участники прокладт по сцене, при этом они делают шаг и замирают. Актраамог: актеров завершается спектакль: Степан (Л. Дрив) и Дунашог (Л. Гинзлов) исполняют функции «слуог просветителя», устанавливая в аттракте мебель и части декораций: Степан схино зыгрывает с публикой и комично разглагольствует сну сну с вгущенной собачкой, вынода ее гулять, и т. д. Как удачно нахелку хочется отметить отдельно стоящую на сцене дверь в снально с огромной, как бы ланной крупным планом, замочной скважиной, в которую подглядывают женщины. Но сн сн все зыграет с публикой. Это театральное представление не связывается с основным настроением и главной темой спектакля. А иногда и входит с ними в противоречие. Это происходит, например, в финале, когда брошенная жогенжогмю невеста плачет о своей жогенжог судьбе и в то же самое время на сцене начинается заключительный парад актеров.

Постановка пьес русской классической драматургии — это благодарное, почетное и очень трудное дело. И трудности его во много раз возрастают в условиях детского театра, где особенно велико воспитательное и познавательное значение спектакля.

Нашими театрами уже выполнен большой олимп постановки произведений русской и зарубежной классической драмы. И все же каждое новое обращение режиссера к старой пьесе — это всегда новый творческий поиск, на путях которого могут быть удачи и неудачи. Не пытаясь давать рецепты того, как можно достичь первых и избежать вторых, я хотел бы привести одну подборку спектаклей высказав, конечно, то, что кажется, верную мысль: классикам надо доверять и ставить их пьесы так, как они написаны. На то ведь они и классики!

Б. АСЕЕВ,
профессор, доктор искусствоведения,