Неизвестно

Глеб ГРАКОВ

Театр Комедии и его спектакли

Бывает, что после долгого злоключения с человеком, разговорами о нем, наблюдая его поступки, его отношение к окружающему, все наиболее, можешь сказать, точно угадываешь характер этого человека, понял его душу, его сущность. И вдруг, по-прежнему, человек остается скрытен, ибо сама скрытность уже определила бы его душевный облик. А подлинная полнота, всеобщность выявляется от того, что человек проявляется в поступках, неуклонных для него лишь отчасти. Но что-то все-таки приносимые вами поступки. Вы присутствуете. И здесь это до той поры, пока не представится случай, когда человек раскроет вдруг все, что есть у него за душой хорошего или плохого.

Мысли эти пришли, когда думаешь о Театре Комедии. Сколько лет, с четырех показанных театром спектаклей. Каждый из спектаклей характеризует театр только с какой-то одной стороны, и даже все спектакли вместе взятые не раскрывают еще им лица театра, ни — что гораздо важнее — его творческой души. Иногда даже выдаешь, ошибаешь, и точас сомневает какая-нибудь одинокая страна. В постановках «Ни бойкое место», «Подсвечник», «Дорога в Нью-Йорк» и в недавней премьере «Свадьбы Кречинского» много неудачных и в общем, разумеется, в деталях. Но что-то приковывает внимание. Вы присматриваетесь. И часто кажется, что театр, не изменив своему жанру, все бы говорить в жизнь глубже, сосредоточенней. Кажется, театр делает досадно меньше того, что сумел бы, мыслит куда дельнее, чем мог бы.

Пьеса Островского «На бойком месте» поставлена художественным руководителем театра Н. Акимовым и А. Ремизовой. Какое художественный смысл этого спектакля? Он заявлен от программы трех образов пьесы — Милонидова, Евгения и Аннушки.

Бессудный — фигура в значительной степени определенная. Возможны, правда, различные интерпретации этого образа. Грубость и большой доли роли, который скрывается под маской содержателя постоялого двора, или же, наоборот, подлинный, который завистью вызывает о прошлых делах, мелких разбойничках, а пока обирает по мелочам постояльцев за кредит у проезжих по ночам чемоданы (последние толкование, кстати, ближе к комедийной сути пьесы Островского). Но в спектакле образ Бессудного (Н. Г. Смолевский) вообще лишен отчетливости. А ведь точность замыслов более чем где-либо необходима в комедийном спектакле; недаром трудное мастерство комедии называют «сверхрисчим искусством».

Лишена отчетливости не только отдельная роль, но и общая режиссерское решение спектакля.

Пьеса Островского «На бойком месте» — комедия. Интрига, разворачивающаяся перед ними, — маленький эпизод в жизни действующих лиц. А зритель хочет ощутить не только преходящие, интересующие их стечения обстоятельств данной интриги интересны этих лиц, но и не чувствует в помыслах, которыми жили и будут жить герои, их собственного значения — пне устремления. От такого контрастного сопоставления общего и частного и мог возникнуть основной комедийный эффект в спектакле, его значительность, содержательность. Пытаясь, однако, искать содержательности и в спектакле и в образах его — в Милонидове — Ж. Лещин, в Аннушке — Н. Лебедевой, — Ж. Лещин, кажется, поверил всему, что говорит Милонидов про себя окружающим, и сыграл его человека, главного жениха заботы которого и вправду состоит в том, чтобы одержать побольше побед на поприще молодечного дон-жуана. Ничего, кроме поступков вертопрахаловелика, Ж. Лещин не играет. И вот Аннушку в финале спектакля, когда Лещин — Милонидов приказывает взять ее на свадьбу, отвергнет обморока девушку к себе домой. Ведь переодевает этот легкомум вертаться, завтра же передумает. А не передумает, так что — за счастье иметь подобного мужа? При такой игре это не развязка комедии, а начало драмы.

В роли Аннушки Н. Лебедева также играет прежде всего внешние поступки героини. В результате перед нами — обаяжная, хлопающая в ладоши девушка — Актриса лишает Аннушку поэтического обаяния. И может быть, потому, что так хорошо в спектакле Евгения — И. Зарубина, несколько меньшая роль, и в ней — в самом деле должен играть искренное чувство Милонидов?

Игра И. Зарубиной в роли Евгении поражает выразительным. Быть, котовый в этом спектакле исчез из пьесы, так как в пьесе, — весь в Зарубиной. Будто она отняла какую у всех действующих лиц. Она играет Евгению женщиной, любящей сладкую жизнь лише всего на свете, кукловой и простодушной одновременно. Зритель узнавает и женственность и женственность в отношении Евгении к жизни вообще, и ему легко ощутить уже кожним частностей — поступков, реплик, движений. В роли Евгении есть то, чего желает вообще мы спектакалю, — единый, цельный замысел.

Именно из-за отсутствия в спектакле высоких каскад режиссерских комедийных трюков оставляет зал довольным.

Самые же трюки вряд ли могут вызвать возражение. Можно, разумеется, недоумевать по поводу протяжных режиссерского озорства в сценах с пьяным купчиком Непутевым. Однако можно ж и не пьяницу пачать пьяному купчику, да к тому же и непутевому? Но все это детали. А целостного замысла нет.

Если спектакль «На бойком месте» лишен быта и позвин, то быт сочно дан в постановкой Б. Филипповым комедии Мюссе «Подсвечник». Но какой быт! Был альковной интриги во всей его основности.

Мюссе в «Подсвечнике» над всеми смеется, со всем высокомерно снисходителен, всех клеймит одним временно. Трудно найти правого среди действующих лиц пьесы, наиболее благородный из которых — Фортунио, в конечном счете, весьма ложное местом любовника супруги своего барона.

Героем этого спектакля должен быть свет. Но он упущен не заняло лет о себе до конца последнего действия. А ведь «Подсвечник» — пьеса, в которой можно было бы показать все, что умеет театр: дать волю выдумке режиссера, с усиленной дерзкой расказ, в условной игре, как ироническое, острое, легкое повествование. Однако спектакль оказывается не легче большой дубовой кровати, стоящей в спальне героини пьесы — Жаклин. Спектакль получился пошловатым.

Так же, как в «Бойком месте», и в «Подсвечнике» режиссура и актеры не проникают желания сказать мы мыслить. А это необходимо всякому театру комедийного жанра не меньше, чем всякому другому.

Спектакль «Дорога в Нью-Йорк» создан театром по сценарию американского кинодеятеля Роберта Рискина «Это случилось однажды ночью». Тема укрощения строптивой дочери миллионера не в первый и не в последний для американского кино раз нашла свое комедийное решение в этом занимательно построенном произведении, насыщенном остроумными репликами и пятнами. Режиссер С. Юткевич со вкусом и мастерством поставил этот легкий, забавный спектакль. Игра Л. Сухановой и Б. Тенина также делает привлекательной эту бесхитростную историю. Хорошо показывают себя и остальные участники спектакля.

В этом веселом спектакле самая соль — в поведении репортера Питера Уорда, поведение отзывается в Эдди, как к материалу для репортажа, да и потом не желанного приобрелается в том, что вы завлекаешь настоящее чувство. По сути, только в последней части спектакля, не представляя проникновенно над самим собой, Питер признается себе в своем чувстве. В Тенине слишком рано сквозит этот внутренний конфликт. Уже во втором акте он начинает изменяется в его роли тоном «страдания» любовника из лирической мелодрамы или мюзик-холлного представления. Именно по этой причине (и еще потому, что Л. Малюгин неудачно построил пьесу) два последних акта «Дороги в Нью-Йорк» слабее первого.

С точки зрения последовательности в развитии режиссерского замысла, «Дорога в Нью-Йорк» удачнее и «Подсвечника» и «Бойкого места». Никто, правда, не был бы на представлении, если бы случилось обратное.

В спектакле «Дорога в Нью-Йорк» привлекает интерес стремление к четкому выявлению сценического сюжета, чувство театральной формы. Но и здесь часто актерские и режиссерские приемы приобретают самодовлеющее значение, отторженное от замысла спектакля, будто театр сознательно отказывается от общего, отсрочение вместо внешними средствами.

Театр словно не стремится охватить мысленно пьесу. Если и радуется в зале смех, то не потому, что авторуны замыслы спектаклей или роли — в высокого остроумия, доведенной трюк, данная реплика, в крайнем случае — жизнь. Но надо ли демонстрировать свою талантливость только таким образом? И в этом ли смысл? Сколько он и способностей видеть соотношение целого и частного, чувствовать широко. Интрига сама по себе никогда не делала еще настоящей комедии. Ее делал образ. А образа без содержания нет.

Искусство требует от Театра Комедии идейности, последовательности и глубины в проведении замысла каждого спектакля. А сейчас, если театр и есть свой почерк, то можно его путанны и невнятны.

Возникает вопрос, не переоценивем ли мы возможности Театра Комедии, не требуем ли мы от театра того, что ему вообще не под силу. Думается, что нет. Это подтверждает, в частности, опыт постановки «Свадьбы Кречинского». Чувство формы, четкость развития действия, ритм, пластичность всей структуры спектакля — все это говорит о хорошей его слаженности. Здесь много удачных сценических и комедийных находок. Артисты хорошо доносят отточенный, блестящий диалог Сухово-Кобылина. Но что-то не хватает, в образах героев, в всем спектакле ощущается мысль.

Сравнение «Кречинского» с содержательнее предыдущих работ Театра Комедии и одновременно (первое, разумеется, — самой пьесой), впервые комедийный спектакль театра.

И, Хаязель, дебютирующий этой ролью, в роли ежевежного, ярко, с пластичностью, которому чужды благодушный юмор и мягкая, снисходительная ирония. Сценическая, гротесковой формы актерской игры, полно и ярко раскрывающей сущность Кречинского, — и чувство ненависти к гнезда есть, и туда пищу тасканю, мало зять... вот они с голоду сдохнут, — ничего, мы, как говорит Кречинский, на улицу выгонит...» Актер не ставит этих слов заявляет роли под сомнение. Здесь Кречинский — плоев не лжет. И столько тоска в словах: «Я Кречинский, что ярлыки вернут. Так мы уняли не только о злоключениях картежника, но и о трагедии всего общества.

Б. С. Смирнову, так же, как и в «Подсвечнике», где он играет почему-то Фортунио, нехватает чувства юмора. Он и в «Свадьбе Кречинского» сыграл Расплюева, — сгустив, сгматошного, недалекого Нельмина, драматическим персонажем, стремящимся к обманутым ожиданиям. Данных уж у актера для этого нет.

Сценический образ Расплюева представляется трактовка образа главного героя.

Н. Крючкин хорошо проводит всеправый акт, особенно разговор с Муромским. Зритель чувствует и у и в такт Кречинского, и с сочувствием к актера уличает этого светского плута в лицемерии. Разоблачение Кречинского — ложь, ложь, ложь — требуемой для этой роли точностью. Трудность роли — а необходимости показать какое-то обаяние, которое заставляет поверить в обманывающего плута и мошурика, по выражению самого Кречинского, — в обаятельный человек увлекающийся. В нем может вспыхнуть, — но, в отличие от артиста, Измаильского слишком благородство он сбрасывает, как плащ, когда подошвы ему обжигают уже никого не цацется. Здесь этот циник, доведенный до уголовщины, уже просто грубый и злой. Грубый и злой шулер, никогда не позволяющий приняться себе в том, что он ведет бесчестную игрока. Но, лежа в первом акте разоблачение Кречинского, Лещин так и не проложила его. Во втором и третьем актах Кречинский то и дело оглядывается на Арбенина. Намеренно, в стремлении колдуновского Кречинского как нет, но вряд ли оно уместно.

Уверенная игра Ю. Сорокой в ушерб выражению внутреннего содержания характерно вовчак для молодого, еще неопытного актера. Не слишком ли долго длится такая «молодость Театра Комедии? Не скрывается ли за ней отсутствие формальными исканиями робость, боязнь взять на себя задачи более сложные, более глубокие, чем предлежит талантливому чеутру бояться за большое, настоящее дело. Большой смелости для того, чтобы плавать в лодке по озеру, не требуется. Давно пора выходить в открытое море.

Расплюев — арт. Л. Кровицкий («Свадьба Кречинского»)