

никто не знал. Работая с весьма одаренной, но еще неопытной артисткой, режиссер не сумел дать ей единственно верную задачу — выявления духовной жизни человека в событиях пьесы.

Спектакль «Пигмалион» мог стать поводом для осуждения нереалистического, фальшивого «метода» игры воронежцев. Но ведь те же актеры участвовали и в других спектаклях театра, а театр основательно и серьезно работает над освоением системы Станиславского! Нельзя же представить себе, что по дороге в верхнее фойе, где репетировали внеплановый спектакль «Пигмалион», артисты теряли приобретенные навыки правдивой жизни на сцене. К счастью, таких парадоксов не бывает.

Система Станиславского зиждется на глубочайшей жизненной правде. Она не мыслится вне идеи, вне содержания. Если всего этого нет перед актером, то в его руках система превращается в ремесленническую отмычку, и он орудует штампами. Режиссер Кульнев так решительно уничтожил самое зерно правды, идейного богатства «Пигмалиона», что актеры оказались в атмосфере безжизненной, безвоздушной, безнадежно условной. И они стали «представлять» всеми имеющимися у них средствами старого ремесла. Трудно пангрывать и фальшивить в «Разломе» — там режиссер раскрыл перед актерами глубину жизненного содержания, там налицо процесс рождения живого образа, и для его появления на свет нужен был актер-художник, актер-психолог, знающий жизнь и человека. Там ожила система Станиславского и принесла зрителю пищу для размышлений, для духовного сотворчества с театром.

В «Пигмалионе» для бедной мысли примитивной мелодрамы пригодились и отработанные, полуживые средства.

Но эти «средства» живучи, вот что страшно! Они живут везде, где ставят спектакли без мысли, без идеи либо от неумения, либо от привычки к «верняка»; они живут там, где равняются на жадный интерес отсталой части зрителей к мелодраме, к адюльтеру; они не умирают там, где искусство театра превращается в пустое развлекательство.

Почему тревожит «Пигмалион», который, казалось бы, можно просто изъять из репертуара театра, состоящего из 9—10 полноценных серьезных спектаклей, изъять так же, как его изъяли из репертуара гастролей, и забыть о нем?

Нет, надо говорить о «Пигмалионе», надо напомнить многим театрам, что и в их репертуар затесываются такие компромиссы с творческой совестью театра, оживают такие рецидивы старого прошлого. А разве случаен «Пигмалион» на пути Воронежского театра? Нет.

В прошлом некоторые режиссеры театра допускали в своих спектаклях холодное представительство, поверхностность в раскрытии идей пьесы, в изображении человеческих характеров. Ошибки и увлечения такого рода оказались весьма живучими. Стоит только пройти по коридорам и фойе театра, чтобы увидеть следы влияния этих увлечений. Вот красуются безвкусные «роскошные» застекленные витрины, вделанные в толстые, позолоченные рамы. В каждую «витрину» врезаны маленькие овалы, прямоугольники и квадраты, из которых смотрят на нас герои ушедших спектаклей. Почти ни один из них не сфотографирован просто — в каждой позе особая, манерная значительность. Юлия Тугина скрывает лицо черной вуалью, но при этом взгляд ее уверенно смотрит в объектив фотоаппарата; Элиза Дулитл снята в сильно декольтированном платье; Отелло даже подкрашен желто-красными тонами и окружен парчевыми кистями; у Вронского густо приклеены ресницы; на лице Овода так старательно выведены рубцы и шрамы, что сразу видно их искусственное происхождение. А что

касается западной комедии, то тут теряешься в мелькании поз, жестов, в сверкании глаз из-под фаты, профилей, наклоненных вниз, кружевных манжет... Даже герои «Молодости» Л. Зорина сняты с букетами у самой физиономии. На всем этом лежит определенный отпечаток театральщины, чего-то показного, что уводит в сторону от глубоких задач театра.

Дело не в толстых позолоченных деревяшках, их в конце концов можно снять. Дело в том, что в этом выставочном блеске еще теплится уголек старого, ветшающего; это старое жило в прежних спектаклях и пробилось сейчас в «Пигмалионе».

### 3.

Театр набирает высоту постепенно, не всегда ровно. Интересен ход его работы над спектаклем, еще продолжающим расти и углубляться после премьеры.

Режиссер А. Чернов поставил «Дядю Ваню» Чехова.

Чисто и цельно работает он над характерами, не допуская фальши и наигрыша; последовательно раскрывает взаимоотношения героев, создает правдивую, жизненную атмосферу в спектакле.

Театр в пору выпуска «Дяди Вани» много работал над «внутренним монологом», и это ощутимо в спектакле, где точно и живо найдено внутреннее самочувствие каждого героя. Но увлекаясь выписыванием детали, каждого компонента, театр в первую пору жизни спектакля упустил из поля зрения единый образ пьесы Чехова, ее целенаправленность, ее активное, призывающее начало. Идея не может быть пассивна, не может только созерцаться; она должна вторгаться в сознание зрителя и убедительно звать его за собой. И главная сила, главное обаяние чеховских пьес — в этом призыве, пробивающемся сквозь беспросветную глушь и тоску обывательской, трудной жизни России.

В «Дяде Ване» эта сила скрыта в образах Войницкого, Соии и особенно в Астрове. Передать эту силу не всегда просто: ложная традиция, сделавшая Чехова поэтом пассивности и элегии, еще нередко тяготеет над чеховскими спектаклями. Даже в наши дни у нее находятся свои теоретики — недавно Н. Вирта в «Тамбовской правде» назвал героев «Дяди Вани» «страшной галлереей». «Кажется — несчастны все эти люди; нет у них места на земле, земля не хочет терпеть их, и они живут словно плесень на здоровом народном организме, — пишет Вирта. — Кажется — ничто в мире уже не спасет их от окончательного разложения; они тлеют на наших глазах, жизнь их замкнута в пределах рокового круга, из которого выхода нет» и т. д. Это сказано обо всех без исключения. О Соии лишь прибавлено, что она несчастна в любви, жизни, привязанностях, об Астрове сказано, что он «беспробудно льбящий» и «эгоист, не замечающий человека, беспредельно любящего его». Что можно сказать о такой чужеродной концепции? Только то, что она никому не нужна, как не нужен и спектакль, в котором будет изображена одна «плесень человеческая».

Спектакль Воронежского театра в первой редакции нес отпечаток созерцательности, бескрылости прежде всего потому, что не было найдено его определяющее зерно. Опустошенный и одинокий, с внутренней уцербинкой, цинизмом уходил в финале спектакля Астров — С. Папов зночь, в осень, в «никуда».

Соия — К. Федорова, усталая и одинокая, с тяжелой болью в сердце и какой-то тайной верой в реальность своих образов, говорила об отдыхе за гробом... Ее мечта о небе в алмазах была почти мистически отвлечена от жизни. Так затуманивалась, ослабевала вся светлая сторона пьесы; ее утверждающие образы снижались. Это приводило к пессимистиче-