

КОГДА ТЕАТР ИЩЕТ...

Красноярский краевой драматический театр им А. С. Пушкина первым в стране поставил инсценировку романа Достоевского «Преступление и наказание». Впервые в стране на его сцене осуществлена постановка пьесы «Хребты Саянские» по роману С. Сартакова. Первым на русской сцене театр показал и комедию молодого хакасского писателя М. Кильчичакова «Медвежий лог».

«Впервые», «первым»... — это уже говорит о многом. Включение в гастрольный репертуар названных произведений — свидетельство того, что театр ищет свою репертуарную линию, стремится определить свое лицо, хочет по-своему жить и работать в искусстве.

В трудных поисках нехоженых, новых путей театр подстерегает и будет подстерегать большие и малые трудности, в его работе возникают и еще будут возникать как творческие удачи, так и просчеты. Но важна тенденция, важно направление. И потому прежде всего хочется говорить о главной, настоящей удаче коллектива — спектакле «Преступление и наказание» (режиссер А. Дунаев).

Петербург 70-х годов, Петербург униженных и оскорбленных. Петербург, о котором говорит Раскольников: «я люблю, как поют под шарманку, в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает совсем прямо, без ветра, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают...», — именно такой Петербург показывает художник Г. Волков. Показывает скупыми, выразительными деталями. Единый, почти не меняющийся на протяжении всего спектакля пейзаж, воссоздающий образ жестокого, холодного города, пейзаж, в который вписываются маленькие, жалкие юнорки, наполненные страдающими людьми. Художник понял, как важен этот скупой пейзаж для создания образа, атмосферы спектакля. Из того же описания Петербурга режиссер взял шарманку и сделал ее тягучие, надтреснутые звуки бедным, скупым и страшным по своему однообразию музыкальным лейтмотивом спектакля.

...Далекая, еле слышная, заунывная мелодия шарманки. Медленно открывается занавес. Перед нами — петербургский двор: колодец с наружными, прилепленными к стенам домов крутыми чугунными лестницами. Подворотня. В подворотне появляется чья-то фигура. И по тому, как входит, как стоит этот человек, как смотрит он, как медленно, озираясь, поднимается по крутой лестнице, вы понимаете: что-то очень значительное и страшное должно сейчас быть им совершено. Много душевных сил, такта, ума и темперамента вложил Н. Федоров в свою работу над образом Родиона Раскольникова. А как верно решают режиссер и актер уход Раскольникова после того, как он «преступил»! Никакой аффектации, ничего лишнего. Скупой лаконизм экспозиции правомерен, ибо вторая картина раскрывает нам душевное потрясение Раскольникова; весь же дальнейший ход спектакля постепенно, шаг за шагом, покажет всю глубину социального гнета и несправедливости, глубину безысходного человеческого унижения, горя и нищеты, которые привели Раскольникова к преступлению.

Не как декларацию «права сильного», не как проповедь нищественности решают актер и режиссер основной монолог Раскольникова. Его рассуждения воспринимаются как попытка Родиона убедить самого себя, что он был прав, попытка оправдать себя. «Я преступил потому, что я право имею, потому что я не как они... как весь их муравейник...», — говорит он, а за каждым словом утверждения — вопросительная интонация. И когда он продолжает: «Отныне мне ничего не страшно. Стоит только сохранить рассудок и волю и ни-че-го (актер мучительно растягивает слова) не страшно», — мы понимаем, что вот тут-то и начинается самое страшное в жизни Раскольникова, начинается «наказание».

...Полицейский участок. Здесь, в

суете будничных дел, драматург впервые сталкивает Раскольникова со следователем Порфирием Петровичем (артист А. Сергеев). И снова скупая, почти проходная экспозиционная сцена. Мимолетный разговор следователя с Раскольниковым. Но как затаил и насторожился зал, вслушиваясь в профессионально-вкрадчивые интонации следователя. Зал именно вслушивается, ибо режиссер еще не дает возможности взглянуть в Порфирия. Он как бы говорит: «пока насторожитесь, прислушайтесь». Актер почти всю сцену ведет спиной к залу. Вот он вынул из кармана маленькую затрещанную записную книжечку, мимоходом прочитал фамилию: «Раскольников», мимолетом взглянул на Родиона. Встреча выглядит почти случайной, но зритель видит, что поединок уже начался. В этом маленьком, повторяем, на первый взгляд проходном эпизоде режиссер тонко и с большим вкусом заявляет будущий масштаб поединка, скватки Раскольникова с Порфирием.

Можно еще много и подробно говорить и о других отличных дуэтных сценах-поединках Раскольникова и Порфирия, наполненных активным движением мысли и высокой простотой. Артисты Федоров и Сергеев не болтат острой формой, не боятся тенденциозности в своем отношении к героям Достоевского. Они вместе с режиссером боятся серости, штампа, мелкой «комнатной» правденки. И эта их «боязнь» украшает, подымает спектакль. Этой же высокой простотой отличается игра артистки Г. Раменской (Дуля). Ум, воля и обаяние актрисы О. Байкаловой делают ее Союю земной, человеколюбивой и самоотверженной, лишенной религиозного фанатизма.

Так театр подходит к раскрытию самого дорогого для нас в творчестве гениального художника — к пониманию того, что в лабиринте, потере, обезличенном человеке он отыскивает и показывает нам живые, никогда незаглушимые стремления и потребности человеческой природы, вынимает запряженный в самой глубине души протест личности против внешнего, насильственного давления и представляет его на наш суд и сочувствие» (Добролюбов).

Следя далее за развитием действия, за появлением новых персонажей на сцене, нужно обратить внимание на то, что не все образы в спектакле решены с одинаковой точностью и глубиной. Нужно, скажем, поспорить о том, насколько точно разработана характеристика Пульхерии Александровны артисткой А. Сиротиной, не проскальзывают ли у нее порой нотки сентиментальности. Нужно возразить против поверхностного решения сложного образа Лукина (артист Л. Постников). Вероятно, следовало бы в дальнейшей сценической жизни спектакля (а мы верим, что она будет долгой) подумать о более глубокой разработке характеристик эпизодических персонажей пьесы (Кох, Пестряков, Луиза Францевна, Настасья, хозяйка трактира).

В одном из своих писем Достоевский писал: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической». Однако, познакоившись со спектаклем и прочитав пьесу (автор инсценировки С. Радинский), приходишь к выводу, что мысли писателя выражены в соответствующей им форме интересного драматического произведения. Естественно было желание автора инсценировки вернуть в пьесу наиболее значительные эпизоды романа. Но правильно, что в спектакле вовсе опущена, например, сцена прихода Катерины Ивановны в трактир к умирающему Мармеладову. Тем более, что рассказ-монолог Мармеладова в пьесе исчерпывающе раскрывает трагедию этой униженной и оскорбленной семьи. Монолог, эта подлинно театральная форма изложения мыслей, почти исчезнувшая из современной драматургии, нашла себя в спектакле.

Не случает и отказ театра от финала, предложенного в одном из вариантов пьесы. Известно, что слабым местом романа является

его эпилог. Драматург, отбросив религиозно-примиренческие мотивы эпилога романа, строит концовку пьесы на объяснении в любви Раскольникова Соне, а театр кончает спектакль признанием Родиона Раскольникова в совершенном им преступлении, что, кажется нам, придает спектаклю более лаконичное и глубокое звучание и выдвигает обязательную силу гениального романа Достоевского.

Тенденция создания своего репертуара, принесшая театру в работе над Достоевским радость выявления и раскрытия новых, порой неожиданных творческих возможностей всего коллектива, способствовала успеху встречи театра с молодым хакасским драматургом М. Кильчичаковым. В его лирической комедии «Медвежий лог», корректно, с хорошим чувством юмора переведенной на русский язык В. Массом и М. Червинским, много лиризма и много смешного. Режиссер А. Дунаев как бы принципиально подчеркивает бесхитростность сюжета, несложность внутренних и внешних мотивировок в поступках действующих лиц. История о том, как молодежь одного хакасского колхоза решила проучить своего зазнавшегося председателя, рассказана в спектакле непосредственно и жизнерадостно.



Сцена из спектакля «Преступление и наказание». Порфирий Петрович — А. Сергеев, Раскольников — И. Федоров. Фото А. ГЛАДШТЕЙНА.

Отлично играет старого человека Орамай-ага артист И. Прооров. Орамаю Прозорова присуще такое обилие забавительного, мудрого народного юмора, что его хватает на весь спектакль. Традиционные пары влюбленных, «перекрепно» ревнующие друг друга, выглядят в спектакле незазойтывыми; события, происходящие с ними, воспринимаются почти как шутка, как розыгрыш. Украшает спектакль музыкальность актеров; их хотя и скромных вокальных данных вполне хватает для этой постановки, богато насыщенной музыкой. Композитор А. Кенель широко использовал хакасский мелос, что придает своеобразный национальный колорит всему представлению. Художник С. Серезин в одной, по существу, декорации сумел показать богатство и красочность хакасской природы. Правда, порой зритель начинает уставать от чрезмерной праздничности оформления, от яркости красок огромной задника и особенно от излишней «нарядности» костюмов.

Мы не сказали пока ни слова об одном из главных действующих лиц пьесы — председателе колхоза Орамане Петроковиче, который играет артист Ю. Соколик. Ему свойственно чувство юмора, он пластичен, любит четкий, острый рисунок, но, к сожалению, в созданном им образе преобладают элементы внешнего представления. Оговоримся сразу, речь идет не о примитивном актерском наигрыве. Нет. Все дело в том, что те сатирические, острые, порой гротесковые приемы, которыми пользуется актер, идут вразрез с общим замыслом спектакля...

Отлично найден режиссером финал комедии, когда соединившиеся наконец после долгой путаницы влюбленные пары расходятся в разные стороны, направляясь каждая к своему дому, а старики-отцы, продолжая доругиваться, замыкают шествие. В этой простой и остроумной мизансцене есть настоящее изящество. Это не банальная «точка» спектакля, а активное, как бы продолжающееся и после конца спектакля действие.

Но... Вот тут-то и вступает в силу алополучное «но», которое, правда, ни в коей мере не разрушая нашего доброго отношения к театру, заставляет нас серьезно насторожиться. Зритель, благодарный театру за то, что тот остроумным финалом дает возможность дофантазировать, додумать пути, какими пойдут в дальнейшем поступившие ему герои, награждает участвующих в спектакле исполнителями. В этот момент снова оторывается занавес. И, увы, все действующие лица оказываются за традиционным финальным столом, с традиционными бокалами в руках и, конечно, поют очередную «вагальную»...

Казалось бы, не стоило обращать особое внимание на эту небольшую сцену. Однако в этом незначительном, на первый взгляд, эпизоде скзалась некоторая тенденция, характерная для сегодняшнего почерка Красноярского театра вообще. Театр как бы не всегда доверяет уму и сердцу зрителя, хочет во что бы то ни стало помочь ему додумать, догадываться. От этого возникает некоторая иллюстративность отдельных сцен и эпизодов, некоторая дидактичность интонаций.

Печать недоверия к зрителю («не поймет»), к драматургу («не досказал—доскажу я, режиссер!»), а иногда и к актеру («не дотянет!») лежит на спектакле «Сын Рыбакова». Особенно ярко это проявляется в режиссерском прологе, предпосланном прологу пьесы. Иллюстративным, обидно примитивным выглядит этот пролог. Постановщик А. Дунаев строит в центре сцены маловыразительную группу людей с Иваном Рыбаковым, держащим в руках красное знамя. Вероятно, режиссер полагал, что эта скульптурная группа подчеркнет героизм и романтику событий, изображаемых в произ-

ведении. Однако на самом-то деле эта нарочитая нота, с которой начинается спектакль, лишь мешает зрителю войти в подлинную лирико-романтическую атмосферу пьесы Гусева.

Такое же чувство досады вызывает «наплыв» в предпоследней картине спектакля, когда солдат Ваня Рыбаков, впервые по-настоящему полюбивший, преодолевая свою застенчивость, объясняется в своем чувстве Насте при помощи «устного» письма, которое он ей же диктует. Эта, одна из лучших лирических сцен пьесы, прерывается по воле режиссера внезапной темнотой и появляющимися вдруг на заднике огненными обидками. Настя, к которой, естественно, должны быть обращены мысли и чувства Рыбакова, исчезает в темноте, Иван выходит на авансцену и обращается со своим монологом непосредственно в зрительный зал. Очевидно, режиссер хотел подчеркнуть, что пережогонение сына Рыбакова произошло в дни лобовой войны. Получилось же иное: лобовая иллюстрация убила, разорвала лирическую, полную разумный дуэтную сцену и превратила застенчивого Ваню Рыбакова в митингующего оратора. Финал спектакля также вызывает возражения. В лаконичной и мужественной сцене смерти генерала Рыбакова режиссеру снова понадо-



Сцена из спектакля «Преступление и наказание». Порфирий Петрович — А. Сергеев, Раскольников — И. Федоров. Фото А. ГЛАДШТЕЙНА.

бились театральные котурны, и когда в проходах зрительного зала появляются шеренги солдат, под звуки марша поднимающихся на сцену, когда перед нами снова возникает живая картина, очевидно, долженствующая символизировать героизм советских людей в Отечественной войне, мы невольно задумываемся: как необходимо режиссеру чувство меры и такта! Как необходима вера в зрителя, умного и великодушно, в драматурга, выносившего образный строй пьесы, в актера, главного действующего лица театрального представления!

Но, к сожалению, иногда бывает так, что театр, забыв об уме зрителя, в то же время рассчитывает на его великодушие. В результате рождаются пьесы и спектакли, рассчитанные на это «великодушие», а прище говоря, на сжидки. Таким спектаклем оказались «Хребты Саянские».

...Можно спорить о достоинствах или недостатках романа С. Сартакова «Хребты Саянские» (инсценировка А. Чмыхало), но бесспорно одно: Сартаков самобытен в своем видении жизни, отлично знает историю своего края, знает Сибирь и сибиряков, эмоционален и живописен. Казалось бы, именно эти качества должны были приблизить роман к театру и помочь превратить его в интересную пьесу. К сожалению, этого не случилось. Инсценировка оказалась чем-то вроде упрощенного инспекта романа. Отсюда, вероятно, родился и упрощенный, скажем даже резко, примитивный спектакль (режиссер А. Дунаев). Действие в нем не развивается. Почти все образы статичны. Важнейшие, ключевые события, меняющие в романе жизнь и характер героев, в спектакле совершаются за кулисами. А главное, бурное кипение страстей, отражающее накал событий перед революцией 1905 года, которое чувствуется в романе, превратилось в инсценировке и спектакле в дидактическую, резонерствующую манеру «докладывания» событий.

Почему художник Волков показывает зрителям город Шиверск таким чистеньким, повеньким, гладким и... безлюдным?!

Ведь недавно только читали мы роман, и глаз наш невольно останавливался на живописных, эмоциональных страницах: «Ох, грозны, могучи вы, хребты туманных! Слово старик, убежденные вьюными снегами, обросшие черной тайгой, изрезанные морщинами тельных распадков. Ох, могучи, могучи, да неговоротливы!». Мы не призываем художника и театр изображать на улицах Шиверска «черную тайгу», изрезать город «морщинами тельных распадков», окружить его «туманными хребтами». Мы знаем, что из литературных ремарок нельзя сделать спектакля. Но театру нужно было проникнуть в образный строй романа, увидеть ту доподлинную Сибирь, которую живописует Сартаков. Эта подлинность атмосферы родила бы и подлинность героев, действующих в спектакле. А сейчас обидно за актеров, которые вынуждены так непроизводительно растрачивать свое дарование, нервы и темперамент!

Красноярскому театру в его хорошем, нужном стремлении к своему репертуару, в поисках своей творческой манеры следует быть более требовательным прежде всего к драматургическому материалу, к качеству пьес, принимаемых к постановке.

Гастроли Красноярского театра в Москве — радостное свидетельство роста профессиональной, творческой культуры коллектива. И пусть не все сделанное театром — первым и впервые — до конца удачно. Важно, что театр ищет!

Ю. ЩЕРБАКОВ.