

ТЕАТР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРА

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

11

Четырнадцатый год издания

НОЯБРЬ

1953

О творческой активности

К московским гастролям Новосибирского театра «Красный факел»

Минувшим летом в Москве гастролировал Новосибирский театр «Красный факел». В лучших спектаклях театра столичные зрители увидели хорошо организованный, дружный коллектив, активно борющийся за торжество правды в искусстве. Эта слаженность — не только всегда необходимая профессиональная слаженность сценического ансамбля, а нечто большее. Это — сильное содружество людей, идущих к одной цели. И здесь по праву должна быть отмечена заслуга режиссуры театра, которая в повседневных исканиях цементирует, скрепляет связи между членами коллектива.

Режиссура Новосибирского театра активна, действенна. Об этой самой собой разумеющейся необходимости, казалось бы, нет смысла говорить особо. Однако нечего греха таить, ведь в некоторых театрах встречаются спектакли, где «осторожность», «деликатность» режиссеров оборачивается самой обыкновенной беспомощностью и пассивностью. В лучших постановках Новосибирского театра чувствуется целеустремленная режиссерская воля, которая в процессе осуществления ясной и глубокой задачи сливается с волей актеров.

Театр стремится раскрывать жизнь человека изнутри, обнажая самую сущность его духовного мира. Он отвергает мнимо-значительную психологичность и не увлекается случайными «вытигрышными», «сочными» деталями, как бы они на первый взгляд не были заманчивы. Это — его центральное направление. Но, увы, порой театр отступает от своих принципов, и тогда он терпит поражение, и тогда еще нагляднее подтверждается, какое большое значение имеет художественная сдержанность, ясность мысли, внутренняя цельность, то есть все то, к чему направлены усилия новосибирцев в их самых интересных спектаклях.

Театр привез в столицу чеховскую «Чайку», и соскучившиеся по ней москвичи впервые за последние годы увидели ее на сцене безискусственной, страстной, поэтичной. Режиссер спектакля В. Редлих и актеры поняли, что поэзию «Чайки» следует искать не в нарочитой подчеркнутости лирических сцен, не в «символике» (которую А. П. Чехов все время разрушает, как бы предостерегая от увлечения ею), не в пассивном любовании красотой человеческих переживаний, а в повседневных напряженных столкновениях людей, в их трудных исканиях путей к творчеству, к счастью, в их падениях и взлетах.

Режиссер и актеры верно ощутили своеобразие чеховского подтекста. Они не юводят его (как это иногда бывает) к неопределенности, к некой туманности. Ведь совершенно очевидно, что постулки героев в пьесах

А. П. Чехова при всех своих «подводных течениях» отличаются исключительной ясностью и последовательностью.

Подтекст (или, иначе говоря, скрытая дополнительная энергия, заключенная в словах героя) зиждется на крепком фундаменте точного, конкретного действия и именно поэтому он способен углубить наше восприятие внутреннего состояния человека. Подтекст у Чехова отражает стремление писателя показать, как за серой и скучной будничностью, за всем обыденным и незаметным скрывается напряженная, полная драматизма человеческая жизнь. И здесь уместно вспомнить слова Чехова: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни».

Искусство сценического воплощения «Чайки», как и других пьес А. П. Чехова, состоит в том, чтобы выявить все многообразие человеческих чувствований и побуждений — от скромных, незаметных до самых глубоких, переломных в судьбах людей. На все должно быть обращено пристальное внимание: здесь нет «мелочей», каждое действие-переживание занимает свое, точно определенное место и крайне необходимо для полноты и цельности картины. Раздуть или, наоборот, недооценить что-либо — это значит безжалостно сломать тонкое чеховское строение.

В ряде сцен театр ярко передает сложное сочетание человеческих устремлений, тонко раскрывает внутреннее состояние чеховских героев. Сидя в зрительном зале, мы действительно ощущаем, как «милая деревенская скука» обволакивает обитателей усадьбы Сорина. Вот они в тягучий, утомительный полдень расположились возле дома, среди цветников — каждый как будто оторван от других, занят только собой, а вместе с тем все они связаны друг с другом неуловимыми нитями. Притихла от неожиданной радости Нина Заречная, счастливая тем, что вырвалась из родительского дома и может видеть, слушать знаменитых людей искусства; беспокойно-восторженная Маша с трудом сдерживает свои чувства; и вдруг обычное для Чехова «снижение», вмешательство смешной жизненной прозы: захрапавший Сорин; а затем и грустный и шутливый разговор между ним и Дорным о старости, несбывшихся мечтах; песня, рожденная скукой, — все это в спектакле крепко переплетается и в конце концов направлено к одной цели. Суть дела не только в деревенской тишине и безделье; если бы театр этим ограничился, то вся сцена потускнела бы. Покой, который как будто царит здесь, — мнимый, кажущийся; подспудно зреют человеческие желания, которые позже придут в столкновение. Актеры в этой сцене хорошо чувствуют не только непосредственные, совер-



«Чайка». Нина Заречная — В. Капустина,
Тригорин — Н. Михайлов.

шению очевидные задачи, но и то, что лежит глубже. Аркадина — Агаронова не только увлечена собой, но и тревожится о сыне. Нина Заречная — Капустина не только с юношеской восторженностью внимает словам известной актрисы Аркадиной, но и полна мечтаний. Маша — Лунева и прустна, и беспощадна, и неловка. Дорн — Бирюков с умным спокойствием спорит с Сориным и одновременно прислушивается, присматривается к своим друзьям, он что-то таит в себе, словно именно сейчас возникла у него мысль о том, что люди скучны... А Сорин — Аржанов устало задумчив: перед ним проходит его бесцельно прожитая жизнь...

Но так точно — не всё. В спектакле, к сожалению, есть сцены, где чеховская тонкость исчезает. Чудесная пауза в первом акте («Тихий ангел пролетел...»), когда в разговор о наслаждении творчеством вдруг вторгается бестактный Шамраев со своими воспоминаниями о знаменитом бате Сильве, и все неожиданно замолкают, — эта пауза не получилась. Не Шамраев, а сам исполнитель этой роли вмешался в сценическое действие, смял его своей поверхностной, крикливой игрой, а остальные актеры и режиссер «подчинились» ему, и в результате тихий ангел так и не пролетел...

Может быть, это уж не столь важно, просто деталь? Но подобные промахи встречаются и в других сценах спектакля, а к тому же при постановке чеховской пьесы (да и вообще большой драматургии) малейшая сценическая неточность, фальшь становятся заметными, режут ухо, наносят урон произведению.

Актерское исполнение в «Чайке» в целом правдиво, интересно. Хочется отметить молодую актрису В. Капустину, которая с тонким мастерством воплотила самый трудный и сложный образ пьесы — Нины Заречной. Ипра В. Капустиной в первых двух актах — это только подступ к главному. Но вот идет сцена прощания Нины с Тригоринным, и вдруг как-то особенно свежо прозвучали слова: «...Я решила бесповоротно, жребий брошен, я поступаю на сцену...» Сказать, что Нина Заречная — Капустина рада, — этого мало, нет, это больше, чем радость, это — вдохновение, замечательный взлет духовных сил юного существа. «Завтра меня уже не будет здесь, я ухожу от отца, покидаю все, начинаю новую жизнь!..» — произносит она с такой убежденностью, с такой независимостью, с такой светлой верой в будущее, что в словах слышится гордый вызов жизненной судьбе, и мы не узнаем ее — та ли это восторженная, увлекающаяся, немного застенчивая девушка, которую мы раньше знали?

Но самое сильное впечатление оставляет последняя встреча Нины с Треплевым. Эта сцена, с необычайной художественной ясностью и глубиной обнажающая идейный смысл пьесы, — лучшая в спектакле.

Нередко исполнительницы роли Нины Заречной совершают в этой сцене одну и ту же ошибку: они изображают только страдания своей героини, сочувшавшей под тяжестью жизненных испытаний, а к концу, как бы спохватившись, спешат показать рождение новых сил, но, увы, уже поздно — назойливый, односторонний драматизм заслоняет собой все живое.

Режиссер В. Редлих и актриса В. Капустина нашли иное решение. Актриса передает драму своей героини с благородной сдержанностью. Ведь в тот дождливый, ветреный вечер Нина Заречная пришла в дом Сориных, уже пережив самые тяжкие, самые горестные дни, многое переудав, понимая, в чем назначение и радость творчества. И Чехов как бы снова, в главных чертах, со свойственной ему сжатостью, насыщенностью воссоздает трудный путь исканий, который она прошла за прошедшие два года. Мастерство актрисы здесь должно проявиться в том, чтобы не забегать вперед, бережно отнестись ко всем оттенкам сложных переживаний

Нины Заречной и в то же время хорошо видеть перспективу роли, постепенно готовя свою героиню к финалу, к словам: «Я верую, и мне не так больно, и, когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни». Именно так играет В. Капустина. Нина Заречная предстает перед нами во время встречи с Треплевым не с поникшей головой, не страдальцей, в то же время в ней нет нарочито-подчеркнутой силы. Действия актрисы конкретны, определяются точными задачами, внутренне обоснованны, сменяют друг друга в логичной, закономерной последовательности, и этот живой процесс, целеустремленное течение чувств, настроений, завершенное победой Нины Заречной над своим горем, представляет зрителям большое эстетическое удовлетворение.



«Чайка». Дорн — С. Бирюков, Маша — Л. Лулева.

Особенно врезалось в память одно место, когда после страстных слов Треплева, напомнившего о своей любви, Нина Заречная — Капустина вдруг помрачнела, замкнулась, в молчании не то прикоснулась к его волосам, не то погладила их и медленно направилась к выходу. Этим жестом, своим поведением актриса говорит нам о многом. Здесь и ласка, и жалость к Треплеву, и тягостное ощущение, что не угадана его любовь к ней, и боль, что невозможно помочь ему, и желание освободиться от всего этого — уйти...

В этой сцене также искренен артист С. Галуза, исполняющий роль Треплева. Веришь ему, когда он, обрадованный до глубины души, торопливо усаживает Нину и, примостившись рядом с ней, с тихой нежностью смотрит на нее, любит ее. Веришь ему, когда он, ошеломленный признанием Нины, поняв бессмысленность своего чувства, с горечью, с каким-то холодным безразличием говорит о том, что в нем нет веры в свои силы.

Но в ряде других сцен С. Галуза играет так, что вместо четких линий образа мы видим только пунктир. Судя по всему, режиссура и актер объявили войну одной дурной традиции — решили избежать какого-либо намека на «неврастеничность» Треплева. Это хорошо. Но жаль, что вместе с водой они выплеснули и ребенка... Треплев (в первых двух актах) получился слишком спокойным и рассудительным. Когда он, к примеру, осуждает пошлость современного театра, говорит о том, что готов бежать от него, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, то ведь здесь надо показать, как ненависть к «старым формам» искусства переполняет его, не дает ему покоя, хотя в противовес им он выдвигает только «хаос грез». Одним словом, должно быть сильнее подчеркнуто, что Треплев находится во власти душевной дисгармонии. Ведь в этом — главная причина его твор-

чѣских неудач, которые в свою очередь еще более усугубляют драматизм его личной жизни — одну влияет на другое.

Несколько незавершенным выглядит также образ Тригорина в исполнении Н. Михайлова. Здесь заметно совершенно ненужное тяготение к «среднему» тону, боязнь сильных чувств, резко определенных красок, как будто все это чуждо Чехову. Читая «Чайку», трудно отделаться от умного иронического взгляда автора, направленного на Тригорина. Дело не только в безволии этого человека, но и в ряде других, подчас не очень заметных недостатках. Чего стоит одна только появившаяся уже в конце пьесы, как бы посланная Чеховым «вдогонку» Тригориной деталь с неразрезанными страницами журнала... В большой теме «Чайки» ясно различима мысль о том, что для творчества необходимы чистые руки, чистая совесть, что жизненная накипь, суета, дразги мешают искусству.

В игре Н. Михайлова мало тонко подмеченных, своеобразных жизненных черт. Артист как бы не решается бросить тень на Тригорина...

Зато беспощадна к своей героине актриса Е. Агаронова. Она нашла точные и сильные штрихи для характеристики Аркадиной. И эти частые всплески смеха, и эта эффектная, чуть отяжелевшая походка, и вспыхивающий, всегда неожиданный холодный блеск в глазах — все вместе как нельзя лучше дает представление об Аркадиной. В ее облике Е. Агаронова на первый план выдвинула эгоистически-легкий подход к людям, боязнь драматизма в жизни: хотя Аркадина нередко прибегает к слезам, все же это только игра нервов. Порой — при всей яркости исполнения Агароновой — жалеешь, что актриса не проявляет чувства меры, излишне подчеркивает фальшивое в Аркадиной, забывая об обаянии ее таланта.

Хороший вклад внесла в спектакль своей искренней и вдумчивой игрой артистка Л. Лунева. Видно, что «чужачества» Маши, «острые углы» ее характера сами по себе не представляют интереса для актрисы. Не в них дело, говорит зрителям Л. Лунева, это во многом наносное, главное в том, что творится в душе Маши, как остра ее жажда счастья, как бессильна она в своем стремлении к нему. И актриса, слившись с образом, дает нам возможность заглянуть в «тайное тайных» Маши. Она точно передает все переходы и нарастания чувств своей героини: от безнадежной тоски к чуть ироническому отношению к себе, от горечи безответной любви к апатии.

Характерно, что горьковскому спектаклю «Зыковы» присущи в основном те же достоинства и недостатки, какие выявились в «Чайке» — в самой лучшей постановке театра.

В «Зыковых», так же как и в «Чайке», театр стремится передать идейно-художественное своеобразие драматурга, глубоко понять «секрет» индивидуальной манеры автора. Усилия режиссуры (В. Редлих) и актеров направлены к тому, чтобы по-горьковски раскрыть события в семье лесопромышленника Зыкова, чтобы за ними был ясно виден общественный, философский смысл событий, чтобы личная судьба героев в полной мере отражала их социальную сущность. На этом пути у театра было не все удачно, но основного он достиг. Его увлекло не узко сюжетное развитие пьесы, а внутренний пафос борьбы, страстный, напряженный спор-поединок между героями, который у Горького возникает с первых реплик и нигде не ослабевает. Снова, как и в «Чайке», проявилось крепкое единство актерского ансамбля, когда каждый исполнитель умеет подчинить свои задачи ведущей мысли спектакля. Но, как и в «Чайке», у некоторых актеров, играющих в целом ярко и свежо, отсутствует необходимая «точность прицела», ими еще не найдено единственно возможное, наиболее полное решение.

Вот Антипа Зыков. Беспкойный, ищущий, напоенный силой, как бы задыхающийся от нее, наивный в своей вере, что любовь Павлы принесет ему счастье, и окрепший и жизненно умудренный, после того как он освободился от ее власти, — таким мы видим Антипу в исполнении Н. Михайлова. Он внутренне сдержан, убедителен в изображении всплеск темперамента и всех острых психологических переходов своего героя.

Но уже после первых впечатлений от игры Н. Михайлова невольно возникает вопрос: «весь» ли это Антипа, не упустил ли артист что-то очень важное? Антипа Зыков органически ненавидит пассивность, безропотность, омертвляющую «доброту» бесполезных людей. Он за активное вмешательство в жизнь. В то же время М. Горький не случайно кое в чем противопоставляет Антипе Софью. Суть не только в том, что Софья умнее, прозорливее, тактичнее своего брата: Антипа не верит в людей, а она убеждена, что «жизнь — благо, а люди — хороши...» Антипа надеется только на себя и, для того чтобы построить свое счастье, готов смять, уничтожить все, что ему мешает, — его сила заражена стяжательством. Очень жаль, что эти стороны образа Антипы режиссура и артист Н. Михайлов затушевали.

Мудрость Софьи, в которой обостренное понимание окружающего жестокого и несправедливого мира сочетается с непоколебимой убежденностью, что возможна иная жизнь, ее личную драму, неустроенность, цельность ее натуры глубоко и интересно воплотила артистка К. Гончарова. Самообладание — вот лейтмотив ее исполнения. Софья — Гончарова кажется всегда ровной, но в этой ровности есть своя внутренняя логика, ясно ощутимо глубокое жизненное течение: то тихое, то вдруг бурное, вырвавшееся на широкий простор. Она таит в себе силу и боль, отделить их друг от друга невозможно: они всегда проявляются вместе.

Все это много дает для понимания Софьи, но этим не исчерпывается ее характеристика. Софья Гончаровой замкнулась в себе, порой злоупотребляет отрешенностью, в то время как у Горького Софья не только несет тяжесть забот и волнений, не только мучительно переживает чувство, связанное с потерей уважения к человеку, в которого когда-то верила, но также излучает свет и тепло. К ней тянутся все: (не только прязные руки Хеверна и Муратова), в ней ищут опоры, сочувствия, доброго совета и Антипа, и Шохин, и смешная девчушка Степка... Но Софья—Гончарова



«Зыковы». Софья — К. Гончарова.



Сцена из спектакля «Зыковы».

слишком робко отвечает на их ожидания, скупа в проявлении своего материнского влияния на людей.

Несколько необычно исполняет роль Павлы В. Капустина. Своей трактовкой роли Павлы актриса как бы говорит: «Я хочу «крупным планом» показать бессердечие, душевную пустоту Павлы, ее бездушное отношение к людям. Конечно, она искренна в своем желании мира между людьми, но от этого она не становится лучше: ее «доброта» и жажда примирить все и всех на руку злым силам и оборачивается самым отвратительным эгоизмом — она думает только о себе, тишина нужна ей для собственного спокойствия».

Правы ли актриса и вместе с ней режиссер, когда они ставят перед собой такую цель? Думается, что правы. Невозможно разоблачить философию Павлы и ей подобных, не раскрывая всей гнилости их натур. В. Капустина не просто «погру-

жается» в тихость Павлы, а, отталкиваясь от этого, обнажает всю вредность ее змеиной кротости. И здесь многое зависит от чувства меры. Излишнее старание, спешка, стремление отбросить промежуточное звено и как можно быстрее достичь результата только вредят цельности и убедительности исполнения. В игре В. Капустиной таких моментов немало, и нужно решительно от них избавиться: ни к чему, например, кокетство Павлы, так же как и нарочитая растерянность ее в ту минуту, когда она почувствовала, что она лишняя в доме Зыковых, кое-где вызывает раздражение обнаженная хитрость и лицемерие. Подобного рода промахи искажают верность замысла режиссуры и актрисы.

Наиболее законченной в спектакле «Зыковы» нам представляется игра Т. Ломоносовой (Целованьева). Зрители увлечены не только предельной органичностью исполнения актрисы, но и меткостью ее обличительного удара. Целованьева в исполнении Ломоносовой — это живое воплощение цепкого, жадного, омерзительного мещанства.

Горьковская, настоящая сложность — это богатство отобранных, действительно необходимых красок и исключительная цельность, собранность каждого образа, это — абсолютно точно найденная точка пересечения двух линий: индивидуальной и социальной. В «Зыковых» театр шел именно к этой цели, хотя полностью не достиг ее: в некоторых образах нет той художественной полноты и завершенности, какая присуща произведению М. Горького.

НОВОСИБИРСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР «КРАСНЫЙ ФАКЕЛ».

«Чайка». Нина Заречная — В. Капустина.

На обороте: «Кряжевы». Михай Кряжев — А. Аржанов.

(Фото Л. Раскина).





В других постановках театра, в частности в «Двух лагерях», «Песне о черноморцах» и «Кряжевых», также видно, что все зависит от того, насколько режиссеру и актерам удастся приблизиться к единству индивидуально-неповторимого и общественно-значимого в характеристике героев.

Говоря о спектакле «Два лагеря» (режиссер Н. Михайлов), хочется обратиться к одному сопоставлению. Роли композитора Мярта Лаагуса и поэта Нигула Хярма исполняются опытными и талантливыми актерами С. Бирюковым и А. Аржановым. Каждый из них живет на сцене органично и радует зрителей мастерством и непосредственностью своего исполнения. Таково общее впечатление. Но чем дальше развертывается действие, тем все больше убеждаешься, что один из актеров играет не только ярко, но и верно, попадая точно в цель, а другой самое нужное, самое ценное в образе, как бы обходит стороной... А. Аржанов сумел, не отвлекаясь, подчинить все краски, детали главному направлению в развитии личности поэта Хярма. С. Бирюков же, исполняя роль композитора Лаагуса, попал в плен бытовой характеристики образа.



«Зыковы». Целованьева — Т. Ломоносова.

Композитор — увлекающаяся натура, есть в нем какая-то «детскость», непосредственность, подкупающая жизнерадостность. Все это очень хорошо выражено С. Бирюковым, все это необходимо. Но нельзя эти черты Лаагуса превращать в самоцель. Нельзя, как это получается у артиста, забывать о том, ради чего выходит на сцену герой. Неужели только для того, чтобы показать свою душевность, склонность к юмору, обаятельность, милую стариковскую чудаковатость? А где же праздничные чувства Мярта Лаагуса, его творческие искания? Почему они оказались на втором плане? При всем своем индивидуально-бытовом своеобразием Лаагус в исполнении С. Бирюкова обезличен. Его можно принять за ученого, врача, учителя, художника — вообще, за человека умственного труда.

А между тем именно *композитор* Лаагус живет одной жизнью с Родиной, отдает ей свой труд, свой ум, сердце. Дело не в узком восприятии профессии, а в том, чтобы с ее помощью ощутить связи героя с действительностью.

В сцене, когда Лаагус приходит к своему старому другу поэту Хярму и между ними происходит откровенный разговор, ясно видно, чем отличается игра А. Аржанова от исполнения С. Бирюкова. Аржанов подготовил нас к этой встрече, ибо на протяжении всего спектакля он приковывал наше внимание к центральной теме Хярма. И сейчас, во время

беседы с Лаагусом, он говорит мало, больше слушает, но как полно отражены на его лице, во всем его облике самые затаенные мысли и чувства. Нам, зрителям, их нетрудно прочесть. Жаль только, что режиссер заставил Хярма сверхнаглядным способом продемонстрировать свою перестройку: поэт, оставшись наедине, поднимает с пола книжки, подготовленные к продаже на рынке, бережно стирает с них пыль, ставит их на полку, а затем решительно садится за свой письменный стол. Подобное «добавление» искусственно, навязчиво, а потому излишне. Артист нам и без этого ясно и взволнованно рассказал о том, что происходит с Хярмом.

С. Бирюков менее убедителен в этой сцене, потому что раньше ему не удавалось последовательно показать идейную страстность и непримиримость своего героя: более мелкие, второстепенные задачи заслонили собой эту большую цель. И вот сейчас, беседуя с Хярмом, он оказался плохо вооруженным: в его словах больше стариковской горячности, нежели убежденности человека, который делится самыми дорогими, глубоко пережитыми мыслями.

У Аржанова мрачная замкнутость, вспыльчивость поэта Хярма теснейшим образом связаны с его внутренним состоянием, с его духовным миром и, так сказать, работают на главную тему образа. У Бирюкова восторженность, сердечность, прямота, жизнерадостность композитора Лаагуса существуют «отдельно» от его идейности, от его творческих интересов, от его участия в спорах с сыном Иоханнесом, от его порячего желания помочь своему другу Хярму. В этом, на наш взгляд, принципиальное различие в воплощении ролей двумя яркими и интересными актерами.

Но такое противоречие характерно только для линии Лаагус—Хярм, что же касается остальных тем, образующих основной конфликт пьесы, то они разрешены режиссером и актерами с подлинной публицистической страстностью.

Свою пьесу «Песнь о черноморцах» Б. Лавренев с полным основанием определил как «героическую драму». Действительно, самоотверженный ратный труд легендарных защитников Севастополя по праву преобладает именно такого слова.

Спектакль, созданный режиссером Э. Бейбутовым и коллективом актеров, благодаря своей темпераментности и бережно-внимательному отображению духовного строя славных черноморцев волнует сердца зрителей.

В таких сценах, как «В гитлеровском застенке» и заключительная, театр, следуя за автором, достигает высокого драматизма, утверждает могучую, непреодолимую силу духа советских людей.

Однако спектакль неровен, лишен единства стиля. В нем заметен разрыв между героическим подъемом одних сцен и бытовым правдоподобием других. В поисках выразительности режиссер иногда впадает в крайности: то патетическое вдруг оборачивается условной театральностью, то жизненно-повседневное оснащается ненужными подробностями, не вытекающими из конкретной обстановки, в которой находятся действующие лица.

В пьесе есть очень тонкий волнующий эпизод: матрос решает выстирать свою тельняшку, чтобы по морскому воинскому обычаю надеть чистую перед боем... Этот поступок черноморца в спектакле неожиданно приобретает оттенок смешного. Зрителей в конце концов заставляют забыть о глубоком, трогательном смысле желания матроса. Весь эпизод иррационален «как таковой», без внутренней задачи, без «второго плана», с

ненужной развлекательностью. Так и в некоторых других случаях: безразличие к правде поступка и обстоятельств, в которых он осуществлен, неизбежно ведет к бескрылости, к скольжению по поверхности.

На гастролях в Москве Новосибирский театр показал и «свою» пьесу — «Кряжевы», написанную местным драматургом Виктором Лаврентьевым. Коллектив «Красного факела» в содружестве с автором создал спектакль, в котором ярко проявились лучшие черты театра — его устремленность к точной и широкой, многообразной психологической характеристике, художественной цельности, слитности индивидуального и социального. Помощь театра драматургу состояла не только в хороших советах, касающихся текста произведения, но и в том, что режиссеры и актеры глубоко поверили в пьесу, увлеклись ею, вложили в нее не холодное умение, а живую душу творчества.

«Кряжевы» рассказывают о судьбе одной трудовой семьи на протяжении двадцати лет, начиная с 1903 года. Это пьеса о том, что человек призван к большим делам, что счастье он может обрести, только выйдя на широкий простор жизни, в борьбе за правое, народное дело.

Именно такой путь избрала Надежда, дочь кровельщика Михея Кряжева. Становление ее характера — от неловкого подростка, жадно впитывающего жизненные впечатления, к взрослой девушке, ушедшей из дома вместе с любимым человеком, чтобы посвятить свою жизнь революционному делу, — этот духовный рост человека достоверно изображен драматургом в пьесе, а также актрисой В. Капустиной в спектакле. Можно только сожалеть, что в первых двух картинах по существу заканчивается жизненная биография Надежды, хотя на протяжении спектакля она все время появляется перед нами. Но это главным образом информационные сообщения о человеке, не обогащающие нашего представления об индивидуальности героя. Во второй половине пьесы автор «оттесняет» Надежду, все свое внимание уделяя другим членам семьи Кряжевых — Людмиле и Михаилу, — не сохраняя нужных художественных пропорций. Спору нет, судьба Людмилы, запутавшейся в тенетах грязной обывательщины, представляет интерес. Но, во-первых, драматург мог бы то же самое сказать экономнее, в сжатой форме, а во-вторых, характер пьесы логично подсказывает, что именно образ Надежды должен быть на первом плане.

Более законченным выглядит в пьесе и спектакле образ главы семьи — Михея Кряжева, человека, обладающего высокими моральными качествами. Михей Кряжев старается сберечь дружбу и согласие в своей семье, сохранить небольшие радости в ее суровой жизни, воспитать детей честными людьми. Исполнение этой роли А. Аржановым оставляет сильное



«Кряжевы». Михей Кряжев — А. Аржанов,
Михаил — В. Лиотвейзен.

впечатление не только потому, что он всегда на сцене живет органично, увлечен логикой действий героя, искренен, но прежде всего по той причине, что он хорошо почувствовал основную особенность характера Михея Кряжева. Речь идет о достоинстве трудового человека, о его нравственной силе. Тяжела жизнь, распадается семья, богачи Плахины вторгаются в нее, пытаясь купить и унижить ее честь, но Кряжев не сдается, с суровой непоколебимостью, с мудрым спокойствием встречает он различные испытания. С какой прямоотой, решимостью он разговаривает со стариком Плахиным, от которого он зависит! С какой внутренней убежденностью Кряжев—Аржанов дает отпор бесчестному, беспринципному обывателю-врачу Гладышеву! С какой радостью, выраженной внешне очень скромно, но глубокой по своей сущности, он после многих лет разлуки встречает свою дочь Надежду, как гордится он ею, тем, что она так мужественно, так достойно прожила эти годы! Артист использует все, что дает пьеса, чтобы на протяжении большого времени показать новые штрихи в самобытном характере Михея Кряжева.

Отсутствие в пьесе ясно выраженного центрального стержня, композиционного единства, некоторая многословность, порой неумение экономно и точно передать состояние героев — все эти недостатки пьесы театр, естественно, стремился смягчить. Его усилия были направлены к тому, чтобы в каждом образе добиться такой наполненности, такой внутренней энергичности, которая в процессе спектакля вызывала бы в зрителях сильное желание ожидать новых встреч с действующими лицами и делала менее заметной слабость «эпической» композиции пьесы. Спектакль, поставленный В. Редких и Э. Бейбутовым, развешивается ровно, сдержанно, но за этим спокойствием — большая, напряженная жизнь, воплощенная не с назойливой детализацией, не с психологическими излишествами, а в самом существенном и важном.

«Кряжевы» — первый опыт содружества театра с драматургом. И надо думать, что коллектив «Красного факела» впредь будет чаще обращаться к пьесам местных авторов.

Во время гастролей в Москве театр широко показал свою творческую молодежь. Судя по спектаклям, коллектив располагает группой способных молодых, растущих актеров. Об этом свидетельствует исполнение Е. Бирюковой и В. Черепанова в спектакле «Два лагеря», Л. Морозкиной в «Трех солдатах», В. Барского в «Кряжевых» и другие роли. Режиссура смело выдвигает молодых актеров, стремится, чтобы они не были «прикованы» к своему амплуа. Но совершенно очевидно, что в отдельных случаях молодежь не получает еще необходимой помощи. Это особенно заметно в спектаклях, где большинство ролей исполняется молодыми актерами. В «Женихах», например, трудно выделить кого-либо из исполнителей. Спектакль идет на том «среднем» уровне, который не может доставить зрителям радость. Лирические и массовые сцены поставлены вяло, а иногда с налетом стилизации. Некоторые молодые актеры не живут жизнью героев, а «представляют»; чувствуется, что их не объединил, не захватил режиссерский замысел спектакля. «Женихи» и в какой-то мере «Три солдата» и «Вей, ветерок» позволяют сделать вывод о том, что театру необходимо с большей настойчивостью и последовательностью заниматься о творческом росте своей смены.

Новосибирский театр «Красный факел» успешно выдержал экзамен в столице. Интересный, дружный коллектив полон творческой энергии и замыслов. Во имя их успешного осуществления театр должен усиленно развивать все то лучшее, что у него есть, непримиримо бороться с недостатками, добиваясь идейно-художественной полноты и завершенности спектаклей.
