

ВЕЗЕТ же карагандинцам, думалось, когда опустился занавес после выступлений государственного областного русского драматического театра им. Станиславского и умолкли аплодисменты алма-атинских зрителей. В прошлом году театр получил столь же великодушный прием московского зрителя и столичной прессы. Сразу оговариваюсь: прием вполне заслуженный, и никакого «второго» смысла автор в этих словах не усматривает. Коллектив к гастролям готовился спешно, но не торопливо: в репертуар продуманно включались спектакли, рассчитанные на положительный прием. Не каждый театр может похвалиться спектаклем на честную, да еще и «производственную» тему. В этом театре есть «Черное ожерелье» — инсценировка романа лауреата Государственной премии Казахской ССР Ш. Муртазаева.

Есть прекрасно себя зарекомендовавшие от Владивостока до Бреста «Гнездо глухаря» В. Розова и «Жесткие игры» А. Арбузова. Есть желанное по своему истолкованию классику — и вы слышите (ни с кем не перепутаешь!) удивительную речь героев «На бойком месте» А. Н. Островского. Эти спектакли в основном определили успехи московских гастролей. Алма-атинское лето добавило к ним еще ряд спектаклей: «Усывятские шлемоносцы» по повести Е. Носова и «Синие кони» М. Шатрова — на военную и историко-революционную тему. Присмотрелись к молодой драматургии в «Старом доме» А. Казанцева, позаботились о зрелищности, и вот в афише — «На балу удачи» В. Легенцова (спектакль о жизни Эдита Пиаф), прикинули насчет зрительской популярности, и, немного уступив высокому вкусу, появился «Нужный человек» Рацера и Константинова.

Сами понимаете, театр живет жизнью довольно напряженной: сроки сдачи спектаклей в областных театрах не сравнить со столичными. А через полгода празднование 50-летия театра, со всеми вытекающими отсюда бенефисами, гала-концертами, юбилейными программами. Их тоже надо обдумать, решить, поставить, «отрепетировать» иллюстрации всего славного пути театра, «ровесника третьей Всесоюзной кочегарки, выросшего из передвигавшей железнодорожной агитбригады», как писалось в буклетах. Учитывая уплотненность творческой работы, театр-труженник заслуживает самые добрые слова и, естественно, вдумчивое внимание.

Известно, что правильный подбор репертуара в основном уже определяет успех. Постановки этого и минувшего сезона — точное попадание театра. Но невольно приходит мысль о том, что хотелось бы посмотреть спектакль, разыгранный без спешки и суеты «сиюсекундного» призыва: как величественна была бы, к примеру, в драме Шекспира интересная представительница старшего

поколения, заслуженная артистка Казахской ССР А. Зимарева, как четко определили бы, что им «на вырост», а что впрок — самые молодые актеры. Вероятно, это все будет, потому что главный режиссер театра Н. А. Воложанин в Караганде всего третий сезон, и при стрелка-примерка-приценка, вероятно, необходимы. Да и никакая режиссерская прозорливость не угадает в актерах иные, дремлющие возможности, если, пусть случайно, не проглянет на репетициях или читках среди множества привыч-

косы. Оставляли — как уже ясно из напряженного действия — будущих вдов и сирот. Землю защитили, в Усыяты не вернулись...

Режиссеру трудно было перебороть прозу и сделать ее постановочной: повествовательность надо было «прессовать» и превращать в концентрат диалога — чтобы «было что играть», реальность действия де-

века военной поры, когда стены избы раздвигаются, и вся страна ощущается, как собственный родной и обжитый дом — «реально, грубо, зримо». Уточнение философии решения могло сделать спектакль более законченным, могло подсказать более интересные находки с учетом актерских индивидуальностей карагандинцев. Могла получиться не инсценировка, о

с жостовскими цветами горит жизнь «хозяев» — купцов и в прямом смысле сгорают судьбы их жертв. Правда, играет спектакль в несколько «водевильной» манере. И в этом разрыве — авторского посыла и интересного замысла художника с режиссерской нейтральностью и облегченным исполнением — сразу же проявляются досадные просчеты актеров — неустойчивая какая-то пластика и т. п.

Режиссерское самовыражение (если это не самоцель), никогда не вредило спектаклю, так

Но что за эксперимент, если он, как и режиссерский почерк, растворится и станет просто неузнаваемым, то есть перестанет быть собою... Конечно, (повторная оговорка!) эксперимент — не самоцель, необходимо соблюдать чувство меры и художественной правды.

Казалось бы, к эксперименту, в первую очередь, должна тяготеть актерская молодежь. Поскольку все молодые актеры одарены и своеобразны, постольку имеют они все нужные ресурсы для дальнейшего творческого роста. Хотелось увидеть побольше таких заявок. Но вот здесь и появилось несколько наблюдений, которые могут объясняться напряжением гастролей, а могут — причинами стратегического происхождения. Есть точный определитель, который фиксирует взаимодействие на сцене: ансамбль. Чувствуется он или нет, конечно, и зависит это в первую очередь от режиссерской проработки спектакля, но и от «включенности» каждого — тоже. Чувствовать партнера, «нерв» сцены так же важно, как совершенствовать собственную душевную технику. Чувство локтя в одиночестве не испытать... Кстати, учиться и находить черты образа можно не только у самой жизни, но и у своих товарищей. (Удивительно молодой, немного озорной взгляд Крупской сквозь стекла очков и вот — при полном портретном несходстве — вы сразу же принимаете Л. Орлову в этой роли в спектакле «Синие кони...». А до чего богата «система элементов» в творчестве народного артиста Казахской ССР В. Корниенко?)

Дефицит театральной педагогики, судя по некоторой «замороженности» молодых, все-таки существует. И занятия движением и фехтованием — еще не все. Творческие генераторы молодых должны отлаживаться с помощью педагога-режиссера. От этой наладки зависит будущая судьба актера. Поэтому сейчас (многие молодые из вечера в вечер играют себя) очень важен точный режиссерский расчет — и он, как не удивительно — сродни портновскому. Необходим припуск «на свободу движений» в сегодняшней «одежде» молодых. Иначе тесными станут завтра рамки роли, сцены, театра.

А театр — одно из самых ответственных явлений нашего искусства. Он должен угадать и незаметно выправить социальные ожидания самых разных категорий зрителей. И все это с помощью редкостного инструмента — актера. Поэтому театр считается искусством «чувства». И в театре, как в жизни, трудно удержаться на волне удачи, если все будет пусть продуманным, но «среднеарифметическим». Стихия театра, как море, любит пловцов смелых.

Л. ЛУКИНА.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ ГАСТРОЛЕЙ

НА ВОЛНЕ УДАЧИ

ных лиц и образов новая грань, найденная самим актером. Пока такие открытия не часты. Много можно вспомнить примеров из разных спектаклей, когда само собой замечалось: вот рамки амплуа становятся границами штампа, вот открытия актера вдруг застывают и превращаются в «набор» приспособлений, мастерство перестает брать за душу... Зритель подобное воспринимает как ослабление действия и «недополучает» заряд чувств, который на протяжении какого-то промежутка времени он, по мнению Г. Товстоногова, «обменивает», выйдя из театра, на мысли. Позже зритель еще будет додумывать и дополнять, но главное впечатление уже сложилось.

ПОПРОБУЕМ определить, что же могло сложиться и что не сложилось в восприятии зрителей, почему некоторым спектаклям присуща та самая «усредненность», которая, по мнению театральных критиков, отмечается в современном театре как признак тревожный.

Как известно, трудно приспособить к сцене и заставить жить по законам драматургии литературное произведение. Но коль скоро театр выбирает для постановки определенное полубывшее творение, то должно быть и свое взвешенное режиссерское решение. Иначе зачем городить городить? Поэтому оговоримся сразу: списывать какие-то просчеты спектакля «по уважительным причинам», мол, литература подвела — не по-рыцарски.

Сложно было «управляться» режиссеру О. Бурдину, который в основу постановки взял прекрасную повесть Е. Носова «Усывятские шлемоносцы» — с яркими народными характеристиками, удивительным русским языком. Ни одного выстрела не раздастся в этой повести «на военную» тему; несколько дней умещается в сценическом времени спектакля. Этим дней хватило, чтобы мужики из деревни Усыяты все, как один, «укрепили свой дух, заострили сердце мужеством» и ушли защищать от фашистов свои поля и по-

далась по-театральному условной, добиваться таких обобщений, чтобы в постановке, как и в повести, была высокая щемящая нота ожидаемой потери, но чтобы грядущая трагедия не потеряла своего оптимистичного, утверждающего наполнения. Вспомните, что где-то на середине этого пути может прорезаться и «угроза» литературного театра. (Как случилось в спектакле «На балу удачи», когда хорошие актеры с испуганным пытаются «срывать» литературный текст. Напряженное действие возникло не как результат, а с помощью чисто внешних средств: много мишуры, блеску, треску, шума, надсады...). Эту опасность в «Шлемоносцах» удалось избежать.

Патриотическое воздействие спектакля достигает своей взрывной силы (хотя действие развивается неспешно) в сцене, когда на суровом полотне задника вдруг проступают лики ратников-шлемоносцев. Они как бы проявляются в тумане воображения, реставрируются под кистью памяти. И находишь в них что-то от вечно-го рублевского письма и от глазуновской выразительности. И замечаешь (вот сила искусства!), что лица усыятцев — те же лики. И становятся простые мужики как бы просветленные, возвышаются и очищаются их святая судьба защитников отечества. Правда, повторное употребление кинопроекции — о, чувство меры! — не усиливает воздействие, а начинает «вычитывать» из него... И этот перебор сразу тянет за собою, делает более заметным еще один просчет, который вредит всему спектаклю в целом. Оформлению не хватило несколько штрихов, чтобы, как это было в эскизе сценографа (засл. художник РСФСР П. Белов), промис, удивительным русским более узнаваемым. Впечатление горницы должны были созданы увеличенные в размерах милые старые ходики с цепочкой, «численник», ножницы, висящие на холщевом заднике и кулисах. Они должны говорить о том «укрупнении» мира в сознании каждого простого чело-

которой говорят в рамках «удалось — не удалось», а инсценизация (термин драматурга В. Розова). Тогда спектакль становится уникальным (вспомните «Историю Лошадки» в БДТ) и ценится своей невозможностью быть повторенным и тиражированным, запоминается всплеском актерских дарований и открытий...

ПРАВДА, карагандинские режиссеры отстаивают свое коллективно-индивидуальное мнение о том, что режиссура не должна быть «броской», а режиссерский рисунок — ярким, что все это должно «утонуть» в общем звучании спектакля. Но попробуем с этим не согласиться. В тех спектаклях, где «субъективный» привкус режиссера ощутим («Гнездо глухаря», «На бойком месте»), проявляется и особая точка зрения и личностная интонация режиссера, что всегда интересно зрителю, а потому «в цене» на театральной сцене.

В «Гнезде глухаря» (режиссер Н. Воложанин) главная особенность прочтения в том, что акцентированы не нравственная глухота хозяина дома (засл. арт. КазССР Д. Белов), но абсолютный слух хозяйки-матери, бывшей фронтовой медсестры (засл. арт. КазССР А. Зимарева). От нее зависит и светлое мироощущение детей, видящих жизнь не в розовом свете, но и не сквозь черные очки; их — детей — создательные, гражданские качества, достоинство. Искра и Пров (арт. Л. Орлова и Г. Рогов), несомненно, уже состоявшиеся личности.

Внешний рисунок спектакля «На бойком месте» не традиционен, хотя в значительной степени определяется не собственно режиссурой, а режиссерским мышлением художника Э. Гейдбрехта. Оформление такое: в центре сцены, на юру, на бойком месте платформа-карусель с необходимым реквизитом. На ней играют актеры, ее же стремительно вращают, как на ярмарке, перетягивают, как паром, используют, как телегу. В окружении лениво-небрежных, как цыганская шаль, занавесей

же, как соблюдение единства стиля и соотношений реального и условного в самом «усуройстве» спектакля.

К сожалению, они противоречат в «Старом доме» А. Казанцева: ритм, манера исполнителей «под натуру», бытовые мизансцены и очень выразительная, условная декорация старого дома. Даже не дома, а какого-то одушевленного гнезда или дерева с символическими элементами архитектуры XIX века, когда бывали в доме декабристы, Лев Толстой... Но в доме, то есть в спектакле, должна возникнуть ностальгия не по прошлому — по настоящему. И даже по «настоящему» настоящему. Какая жизнь могла бы наполнить эти стены, каким осмысленным могло быть существование жителей (намечается на это Олей — арт. Л. Аплеснина, появляется на старом чердаке новая девочка с томом Цветаевой — арт. Л. Осипова). Но — не случилось, не произошло. Значит, что-то не так. Об этом и предлагается подумать зрителю. Но не состоялось соединение условного и реального. Восприятие не успевает переключиться, когда реально действующий герой обращается к манекенам якобы вездесущих старушек на лавочке, которые всегда все знают. Можно, конечно, разгадать эту метафору, как загадку, или придумать несколько решений, как в задаче, но собой впечатления происходит именно на стыке реального и условного. Поэтому невольно отдаешь предпочтение натурализму («ну и пусть!»), чем неуклюжести, невыгранной условности. Не из чего выбирать, а первое все-таки ближе к полноте жизни... Но приближенность не интересна. Театр должен наталкивать на конкретную мысль, а не предлагать эскизы «на тему» или медитации — как теперь модно говорить.

НОВЫЕ театральные идеи, которых всегда так ждешь, требуют от театра и новых выразительных средств, и — непременно — театрального эксперимента!