

Станиславский К.С.

Сидорова З.И.

Е. ГАЙГЕРОВА

Система Станиславского и бессистемность

(На репетициях в театрах Майкопа, Комсомольска-на-Амуре
и Благовещенска)

Только что закончилась лекция о системе К. С. Станиславского. Лектор ждет вопросов. Актеры молчат, размышляя об идеях великого режиссера, о буднях своего театра. Пауза длится долго. Ее прерывает главный режиссер:

— С восемнадцати репетиций спектакль по Станиславскому не поставишь!

Эту сценку я наблюдала в Майкопском театре. Подобные же высказывания приходилось слышать во многих других театрах периферии — областных, городских, районных. Фраза, произнесенная в Майкопе главным режиссером М. Сухаревым, в различных театрах произносится по-разному — иногда с искренней печалью, иногда с обывательской усмешкой. В одном театре ее произносит режиссер, в другом — актер, но почти всегда с нее-то и начинается обсуждение вопросов, связанных с применением творческих принципов Станиславского в небольшом сценическом коллективе. Почти всегда кто-нибудь из режиссеров или актеров бросает лектору реплику: «У нас не Художественный театр, мы экспериментами заниматься не можем».

По-разному отвечают на эти стандартные реплики лекторы. Один напоминает слушателям, что знаменитый спектакль Художественного театра «Чайка» был поставлен с 2 репетиций. Другой покорно соглашается с тем, что принципы Станиславского требуют особенно благоприятных условий и длительных сроков работы. Такой лектор ограничивается добросовестным изложением известных ему «материалов» системы и на том полагает свою миссию исчерпанной. А бывает и так, что лектор старается не заметить, не услышать легковесно-скептических или действительно острых, жизненно-важных вопросов, и попросту обходит их молчанием.

Однако от них не уйти. Неужели же система Станиславского создана только для театров, работающих в наилучших условиях, и неприменима в театрах рядовых, то-есть в большинстве творческих коллективов? И что такое система Станиславского для периферийного театра — недостижимая мечта, рискованный эксперимент или действительно, реальная основа всей творческой работы?

Надо дать ясные ответы на эти вопросы, если мы намерены серьезно распространять учение и принципы К. С. Станиславского по всем театрам страны.

Для каждого театрального коллектива система К. С. Станиславского, помогающая найти прямые, верные, надежные пути к полноценным сценическим образам, имеет огромное значение. Коллектив, овладевший

принципами Станиславского, научившийся использовать их до конца, преодолет все стоящие перед ним трудности.

Я побывала и на спектаклях, и на репетициях, и на собраниях коллектива Майкопского театра. Конечно, здесь немало говорилось о системе Станиславского, о ее великом значении для творчества актера и режиссера. Но руководители театра говорили о системе так, будто она представляется им какой-то дополнительной нагрузкой и только усложняет их и без того обремененную заботами повседневную деятельность. «Нам и без системы Станиславского нелегко работать», — таков был подтекст их высказываний о системе, официальных и главным образом неофициальных.

В коллективе театра немало одаренных творческих работников — среди них бесспорно интересные актеры и актрисы: А. Малышев, М. Лотков, В. Савенко, Г. Марков, Л. Яковлева, Н. Малеева, М. Валента, М. Шкуренко и другие. Некоторые спектакли — «Любовь Яровая», «Макар Дубрава», «Мещане», «Кавалер Золотой звезды» — привлекли внимание зрителя. Но возможности коллектива из года в год остаются нераскрытыми, неиспользованными. Директор театра т. Самохвалов не смог, не сумел наладить репетиционную работу так, чтобы каждый новый спектакль готовился серьезно, вдумчиво, в подлинно творческой атмосфере. На пьесу В. Собко «Жизнь начинается снова» было затрачено всего лишь 9 репетиционных дней. «Калиновая роща» А. Корнейчука была подготовлена за 8 дней. Конечно, актеры думали только об одном — как бы выучить свои роли.

Театр готовит и выпускает премьеры всегда в каком-то лихорадочном состоянии. Надо выпустить новый спектакль до того, как зрители перестанут посещать старый, — вот чем больше всего озабочены руководители театра, а у зрителей пропадает интерес к «старому» спектаклю очень быстро, потому что он подготовлен и сыгран слабо. Получается своего рода заколдованный круг — у театра нет таких спектаклей, которые дали бы ему возможность «передохнуть», основательно поработать над новыми постановками. А раз так, то и новые спектакли получают скороспелыми, слабыми, быстро сходят с репертуара.

Режиссер П. Ермилов, ставивший «Жизнь начинается снова», хорошо знает, как нужно работать с актером. Но он не ставил — он «спасал» премьеру; он торопился сам и торопил актеров и, конечно, на каждом шагу допускал компромиссы, закрывал глаза на то, что актер не успевает вжиться в образ. Работа над пьесой скоро закончилась премьерой, и после нее в театре не было серьезных попыток поднять спектакль, не было стремления взрастить сценические образы, не отработанные на репетициях.

Актеры Майкопского театра М. Лотков, В. Савенко и С. Терещенко выступили в местной газете со статьей, в которой пишут: «В театре нет четкого плана работы не только на месяц, но даже на неделю. Артисты зачастую не знают, чем они будут заниматься сегодня, так как главный режиссер не имеет репетиционного плана. К тому же и роли распределяются буквально в день первой репетиции. Ясно, что такая практика ничего хорошего принести не может».

Видимо, руководители театра не знают, с чего начинать, как исправлять положение. А ведь ясно, что начинать нужно с изменения стиля работы коллектива. Надо вернуть актерам Майкопского театра элементарное право творческого работника — право серьезно заниматься своим делом. Культура репетиций — вот чего прежде всего недостает Майкопскому театру.

Есть ли какие-нибудь другие средства, методы, приемы создания творческой атмосферы на репетиции, кроме тех, которые найдены и утвер-

ждены К. С. Станиславским и Художественным театром? Пренебрежение к творческим принципам К. С. Станиславского со стороны директора Майкопского театра т. Самохвалова и главного режиссера т. Сухарева — одна из главнейших причин всех организационных, материальных и всяких иных затруднений, испытываемых коллективом. Не может спокойно и плодотворно работать театр, если качество его спектаклей неудовлетворительно. А каких-либо иных путей повышения художественного уровня спектакля, кроме работы в соответствии с принципами К. С. Станиславского, никто не знает и не укажет.

До поездки в Майкоп мне как консультанту ВТО довелось побывать в Комсомольске-на-Амуре и Благовещенске. Когда наблюдаешь работу режиссеров в этих театрах, само собой напрашивается сравнение. Если главный режиссер Майкопского театра М. Сухарев явно пренебрегает учением К. С. Станиславского, то, скажем, режиссер Л. Александров, ставивший в театре г. Комсомольска-на-Амуре «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, всей душой стремится к системе. Но применить на деле хотя бы основные положения системы он не умеет.

Однажды Л. Александров сообщил мне, что после длительного перерыва репетиции «Бронепоезда» возобновляются. «А почему был перерыв?». «Мы задумали «Бронепоезд» как спектакль большого, эпического плана. Большинство картин этой пьесы можно репетировать только в декоративном оформлении и только на сцене. Сегодня декорации готовы и мы продолжим репетиции». Трудно было понять, почему эту пьесу нужно репетировать обязательно в готовых декорациях, какое это имеет отношение к «эпическому плану» спектакля... Не завязывая спор с режиссером на эту тему, я последовала за ним в зрительный зал.

На сцене стояли декорации, выполненные местным художником Г. Цивилевым. Они были превосходны. За полуразрушенной колокольней была видна могучая, грозная тайга. Художник передал в декорациях вдохновляющее величие дальневосточного пейзажа. Пожалуй, такие декорации действительно помогли бы исполнителям найти верное сценическое самочувствие, но это требовало известной режиссерской подготовки. К сожалению, режиссер не «подвел» актеров к этой репетиции на сцене. Он приступил к формальной скучной «разводке» участников массовой сцены. Они расположились на крыше церкви, с винтовками в одной руке и тетрадками с ролями в другой, и долго дожидались начала живого сценического действия.

На колокольне томился в бездействии исполнитель роли Вершинина Г. Беляев. А внизу А. Петрыкин, репетировавший роль Васьки Окороча, вел сцену с американским солдатом. Именно этот эпизод пьесы позволял режиссеру включить всех исполнителей в предельно напряженное действие, занять всех увлекательной задачей, но, кроме Васьки — Петрыкина, никто не принимал в нем участия. А сам Петрыкин был занят главным образом тем, что прислушивался к подсказу суфлера и перечитывал текст роли. Таким образом, режиссер и актеры нарушали основной принцип К. С. Станиславского — они непростительно пренебрегли действием.

За сценой раздался голос актера И. Рубанова, исполнявшего роль Миши. Затем на сцене появился сам И. Рубанов. Режиссер прервал сцену объяснения с американским солдатом и начал репетицию нового «куска». Он в ускоренном темпе развел актеров по мизансценам.

В репетицию вступает Г. Беляев — Вершинин. Выслушав рассказ о том, что партизаны не смогли взорвать мост, он произносит ставшие знаменитыми слова: «Митинг закрываю, помирать пора». В этих словах — высшее драматическое напряжение всей картины. Вершинин зовет товарищей на решительный бой, на подвиг. Но звучат эти слова у Г. Беляева

слабо, невыразительно. Актер и сам ощущает это. Он говорит режиссеру: «Я что-то не чувствую этого места». Режиссер должен был бы сосредоточить внимание Г. Беляева и всех участников сцены на этом важнейшем куске действия — ведь именно здесь наиболее полно раскрывается героический дух партизанского вожака Вершинина и его боевых. Но режиссеру важно другое — «развести» акт до конца. И он обращает внимания на сигнал, полученный от актера. Сконфуженный актер говорит: «Ладно, я обдумаю эту сцену дома». Режиссер объявляет: «Занавес! Повторяем всю картину сначала!».

Так режиссер уводит актеров от главного, скользит по поверхности действия, теряет драгоценные возможности вызвать к жизни творческое воображение, фантазию актера.

Снова открывается занавес. Снова исполнители заглядывают в тетрадки и прислушиваются к подсказу суфлера. Нет и намека на то, что исполнители ролей Вершинина и Васьки Окороча, встречая пришедших из других деревень партизан, торжествуют, радуются встрече с ними, переживают счастливые минуты при виде грозно растущего партизанского войска, идущего со всех концов могучей дальневосточной земли... Действия попрежнему нет никакого. Есть лишь заучивание реплик.

Но не это волнует сейчас режиссера. Он добивается того, чтобы шапки, подбрасываемые партизанами, достигали бы установленной высоты. Его беспокоит то, что «шум толпы», записанный на магнитофоне, запаздывает. Снова закрывается и открывается занавес, и исполнители столько раз механически повторяют свои реплики, что уж вовсе перестают ощущать их смысл, их внутреннюю значительность. А режиссер попрежнему занят второстепенными моментами. Его беспокоит то, что исполнитель роли американского солдата несколько нарушает задуманную мизансцену, занимает на сцене не то место, которое ему предназначено. И до крайности огорчает его то обстоятельство, что один из партизан бросает на колокольню свою полевую сумку не в том «рисунке», который ему указан. «Неправильно! Что вы делаете?» — кричит актеру потерявший самообладание режиссер. А ведь все это пустяки — и незначительное отступление от задуманной мизансцены, и сумка, брошенная на колокольню, — пустяки, о которых не стоило бы вообще беспокоиться, пока не найдено актерами главное — линия внутреннего действия. Много раз доказано К. С. Станиславским, что мизансцены складываются органично выразительно тогда, когда актеры живут в своих образах, верно и целеустремленно действуют на репетиции. Исправить, уточнить мизансцену ничего не стоит тогда, когда главное найдено, когда актер живет в роли...

Я побывала на репетициях «Бронепоезда» через неделю, когда актеры реже заглядывали в тетрадки с ролями, не так явственно прислушивались к суфлеру. Репетиция, однако, снова была непродуктивной.

Режиссер требовал от актеров «усилить эмоциональную взволнованность». Актеры действовали на сцене вяло, — они механически выполняли задания режиссера. Но режиссер, не дав себе труда разобраться в причинах холодности, пассивности актеров, обращался к ним с тщетным призывом: «Да помогите же мне! Помогите!» В ответ на этот призыв актеры говорили громче, передвигались быстрее, более шумно реагировали на происходящие события. Однако подлинной «эмоциональной взволнованности», конечно, не было. Актеры рассудочно оценивали события — их чувства дремали, их эмоциональная природа не была разбужена режиссером. Он не сумел «подвести» актеров к сценическому действию. «Поймите же, эта сцена должна передавать революционный оптимизм русского народа», — говорил режиссер. Он забывал о том, что актер должен органи-

чески действовать, жить в роли — и тогда возникнут живые, неподдельные чувства воинов-партизан, побеждающих злобного врага.

Режиссер на словах признавал ценность и плодотворность учения К. С. Станиславского, а на деле игнорировал его.

На репетиции выпускном спектакля состоялось производственное совещание. Владимир Андреев выступил на нем с горячей речью, в которой снова изложил режиссерский план спектакля. Затем начались выступления актеров. Слово взяла исполнительница роли Маши Пеклевановой Н. Ландина. «Мне все-таки хотелось бы уточнить, где происходит действие седьмой картины». «Как где?! — возмутился режиссер. — На конспиративной квартире Пеклеванова! Я еще в экспозиции об этом говорил!» «Может быть, не помню! Мы потом об этом даже не вспоминали», — отвечает актриса и размышляет вслух: «Если действие происходит на конспиративной квартире, а не просто в домашней обстановке, мое самочувствие должно быть совсем иным!». Вот какие объяснения актеров с режиссером происходили накануне премьеры! Как же мог он вести репетиции сцены на квартире у Пеклевановых, если актерам не были ясны основные обстоятельства действия?

На этом же совещании актер В. Назарчук требовал от режиссера уточнить логику действия Незеласова в картине осады бронепоезда. Ему, исполнителю этой роли, было неясно, каковы взаимоотношения Незеласова и Обаба. И. Рубанов, исполнитель роли студента Миши, пожелал узнать, как сблизился его герой с подпольщиком Знобовым. Режиссера эти вопросы обескуражили. «Да ведь я все это объяснял в экспозиции! Ну, Миша, студент, подпольщик. Вместе со Знобовым помогает Пеклеванову бежать от белогвардейских патрулей...». Так после репетиций, занявших 45 дней, режиссер объяснял актерам простейшие элементы действия. Ему пришлось сделать это на производственном совещании, потому что это не было сделано на репетициях.

Тридцать, сорок репетиций — вполне достаточный срок для того, чтобы найти верное действие в ролях пьесы, найти ту «перспективу роли», которая позволит актеру расти, обогащать, развивать свой сценический образ. Спектакль с крепкой основой, найденной на репетициях, живет долго, не распадаясь, а обогащаясь, и на пятидесятом, сотом представлении актер найдет много нового, ранее незамеченного в своей роли.

В течение трех сезонов идет в Благовещенском театре спектакль «Калиновая роща». За это время ушли из театра некоторые исполнители, пришли другие, но спектакль не «постарел», ничего не потерял в своей свежести, живости, обаянии: он был построен на основательном фундаменте. Благовещенск — сравнительно небольшой город и все же зрительный зал на «Калиновой роще» всегда полон. Благовещенский театр живет и работает примерно в таких же условиях, как и Майкопский, и Комсомольский, но здесь по-настоящему ценят и претворяют в жизнь творческие заветы К. С. Станиславского.

Расскажу, как репетировалась здесь «Бесприданница» А. Н. Островского.

Репетируется третий акт. В этом акте раскрывается со всей остротой конфликт пьесы, ее драматизм достигает высшего напряжения; чувства, мысли, намерения действующих лиц должны быть здесь обнажены до конца — в четвертом акте последует развязка.

В первом явлении действуют Ефросинья Потаповна — тетка Карандышева, хозяйничающая в его доме, и слуга из кофейной — Иван. Режиссер спектакля Н. Уралов вместе с исполнителями этих ролей — Ф. Мариной и Г. Зуевым — уточняет логику их действий.

Вначале Ф. Марина и Г. Зуев попросту играют суету в доме Каран-

дышева в день приема важных гостей. Евфросинья Потаповна и Иван валяются с ног от усталости. Краска—верная, но логика действия неясна. Надо найти ее в тех нескольких репликах, которыми обмениваются Евфросинья Потаповна и Иван. «Вымотали вы из меня всю душеньку нынче»,—говорит Евфросинья Потаповна. «Где подтекст этой фразы?»—спрашивает режиссер актрису. «Разве дело тут только в усталости Евфросиньи Потаповны? Нет, конечно. Евфросинья Потаповна до крайности раздражена бессмысленными, с ее точки зрения, тратами в этот день. Она жаждет положить конец небывалому мотовству, а Иван требует еще каких-то мессинских лимонов. А задача Ивана — устроить прием гостей по всем правилам «светского тона», этого он и добивается».

Еще несколько проб, и вот уже Ф. Марина и Г. Зуев не просто изображают утомление и суету, а действуют в предлагаемых обстоятельствах, двигают вперед сквозное действие пьесы. Маленький конфликт между Иваном и Евфросиньей Потаповной поможет раскрыть главный конфликт пьесы.

Следует второе явление — Огудаловой и Ларисы. В. Далматова (Лариса), пришедшая в Благовещенский театр недавно, пытается подменить внутреннее действие внешней краской. Она изображает, «представляет» огорчение, стыд, горечь Ларисы после жалкого, смешного приема гостей в доме ее жениха — Карандышева. Режиссер тотчас замечает ошибку актрисы. «Изображать чувства не надо. Выполняйте действительную задачу — чувства явятся сами собой. Какова здесь задача Ларисы? Надо найти выход из создавшегося позорного и горького положения. И найти выход надо сегодня, немедленно, сейчас, иначе жить невозможно». Актриса чутко реагирует на указание режиссера, и весь характер, ритм, атмосфера сцены постепенно меняются. Отдельные реплики Ларисы как бы низываются на сквозное действие — игра становится живой, напряженной, конфликтность сцены обнажается...

Точно так же режиссер ставит действительную задачу перед Ф. Мариной, когда та произносит монолог о «расточительстве» Карандышева. Вместе с режиссером актриса находит и решает такую задачу — предупредить Огудалову и Ларису, что предстоящая женитьба племянника на бесприданнице представляется ей явным промахом; пусть ценят, уважают, боятся жениха. От этого Ларисе становится еще горше: «Бежала б я отсюда, куда глаза глядят...».

Выходят Паратов, Кнуров, Вожеватов и Робинзон. Робинзон (актер М. Третьяков) изрядно выпил, воспользовавшись карандышевским угощением. «Я отравлен, я сейчас караул закричу». М. Третьяков поначалу всерьез играет «муки» Робинзона. «Вы ведете себя в этой сцене так, как будто сейчас действительно скончается от алкоголя», — говорит режиссер актеру. — Разве в этом суть дела? Задача Робинзона — поразвлечь «покровителей», выслужиться перед ними. Он не мучается, а паясничает, ломается в угоду господам. Если вы будете выполнять эту свою задачу, а не наигрывать опьянение, тогда в финале спектакля возникнет драматическое положение для Робинзона: он выслуживался перед «господами», а они посмеялись над ним, обошлись с ним так же безжалостно, как с Ларисой. И это будет раскрывать главную тему пьесы — тему маленького человека, раздавленного «господами» тогдашней жизни».

Актер ставит перед собой новую задачу, и в связи с этим меняют свои задачи исполнители других ролей. Незначительная, на первый взгляд, даже как будто «необязательная», сцена послеобеденной болтовни Паратова и Робинзона, приобретает острый характер.

Наконец Паратов и Лариса остаются вдвоем. Следует одно из самых важных событий третьего акта и всей пьесы. Режиссер вместе с актерами

анализирует текст, стремясь обнаружить в нем прежде всего развитие действия. «Как трактовать эту сцену? Иногда исполнители роли Паратова ведут ее так, что Паратов выглядит демоническим злодеем, холодно и расчетливо выполняющим свой гнусный план: увести Ларису от жениха за Волгу, посмеяться над Карандышевым, над Ларисой, позабавить купцов и только. Конечно, Паратов подлец. Но мы явственнее покажем его низость, бесчеловечность в том случае, если обнажим перед зрителем переживания Паратова, если он на наших глазах будет подавлять в себе остатки человеческих чувств, если низость и холодный расчет не сразу возмут в нем верх над тем, что еще осталось от искренности, душевности...».

В. Чекмарев — исполнитель роли Паратова — долго ищет решения этой сцены, стараясь избежать прямолинейной, примитивной трактовки образа; слушая пение Ларисы, он вспоминает дни искреннего увлечения ею; музыка заставляет его снова пережить те чувства, которые он так безжалостно истребил в себе; он испытывает нечто вроде раскаяния, стыда. «Как я проклинал себя, когда вы пели!». «Зачем я бежал от вас! На что променял вас?».

В поисках верного решения этой сцены актер встречается с трудностями, противоречиями. Это — не беда. Режиссер правильно замечает, что противоречивые чувства и поступки Паратова помогут актеру ярче показать нравственное падение, бездушие Паратова. «Сейчас в душе и мыслях Паратова мучительные противоречия — используйте их в действии, помните, что побеждает в нем страсть к наживе. Пусть решения Паратова возникают здесь, сейчас, а не преподносятся в готовом виде. Ведь это и есть внутренняя жизнь образа».

Так из анализа пьесы, роли извлекается логика действий в предлагаемых обстоятельствах и важнейшие черты будущего сценического образа. Режиссер пользуется различными элементами системы для того, чтобы поставить актеров на верный путь. В. Далматова смущена тем, что в сцене с Паратовым у нее нет необходимого эмоционального подъема. — «Я еще не чувствую этой сцены. Я много работаю над ней дома, готовлюсь к репетициям — и все же чувствую себя неподготовленной». Режиссер не торопит актрису, оберегает ее от наигрыша, от «представления». Он добивается того, чтобы ритм действия вызвал в актрисе естественные эмоции.

Репетируя сцену знаменитого монолога Карандышева — «Я смешной человек», — режиссер помогает актеру подняться к высшей точке драматических переживаний. «Пусть Карандышев обязательно видит все то, о чем он говорит, пусть оценивает обстоятельства, в которых он оказался после бегства Ларисы, пусть воочию представит себе, как сейчас потешаются над ним Паратов и его друзья». И только тогда, когда актер действительно видит себя смешным, опозоренным, жалким, из груди его, как тяжкий вздох, вырываются трагические слова: «...разломать грудь у смешного человека, вырвать сердце, бросить под ноги и растоптать его!.. Ох, ох! Как мне жить! Как мне жить!».

Мы не имеем возможности описать весь ход репетиций «Бесприданницы» в Благовещенском театре, да в этом и нет нужды. Надеемся, что приведенные примеры показывают стиль и метод работы над пьесой в этом коллективе. Существующий порядок репетиционной работы позволяет театру в течение 20—30 дней основательно подготовить актеров к премьере, причем работа над пьесой не прекращается и после премьеры. Сценические образы растут, приобретают новые и новые черты, и это дает долгую жизнь спектаклю. Мы упоминали уже о долголетию спектакля «Калиновая роща». Став на верный путь, актеры совершенствуют созданные

ими образы, находят в пьесе бесконечное множество возможностей углубить характеристику своих персонажей.

Умение Благовещенского театра сохранить и совершенствовать старые постановки можно было бы проиллюстрировать также и на примере спектакля «Дети солнца» А. М. Горького, поставленного много лет назад. Этот спектакль до сих пор украшает репертуар театра.

Углубленная работа в течение небольшого, сравнительно, репетиционного периода позволила театру отлично справиться с постановкой «Ревизора» Н. В. Гоголя и «Великого государя» В. Соловьева. Оба спектакля характерны действенной целеустремленностью, психологически тонким рисунком образов, ясным раскрытием идейного замысла драматурга.

Интересен также опыт работы театра над пьесой «Незабываемый 1919-й» Вс. Вишневского.

Спектакль был поставлен к 33-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Он встретил одобрение широкого зрителя, получил высокую оценку в местной прессе, и тем не менее театр решил коренным образом переработать первоначальную редакцию спектакля. Работа режиссера с актерами продолжалась в то время, когда спектакль уже с успехом показывался зрителю. Режиссер продолжал репетиции, стремясь более четко донести жанровые особенности пьесы, искал более выразительные средства для воплощения революционной романтики, присущей творчеству Вс. Вишневского, углублял важнейшую тему единства мыслей и чувств вождя и народа.

Благодаря тому, что театр на деле применяет творческие принципы Станиславского, ему удается воспитывать, растить своих актеров. Здесь интересно раскрылась творческая индивидуальность молодого актера В. Ростовцева, которого мы видели несколько лет назад в Читинском областном драматическом театре лишь в «выходных» и эпизодических ролях. За три года работы под руководством Н. Уралова В. Ростовцев сделал значительные успехи, сыграв роли царевича Ивана в «Великом государе», Батуры в «Калиновой роще» и многие другие.

Актриса А. Ольхова, ранее работавшая в других театрах, злоупотребляла чисто внешними приемами игры, переходила из спектакля в спектакль с одними и теми же излюбленными красками и интонациями. Назойливая демонстрация испытанных приемов лишала ранее созданные А. Ольховой образы подлинной художественной ценности. В последних ее работах — в роли Ирины («Великий государь»), Аннет («Джон—солдат мира») и других сказалось более глубокое проникновение во внутреннюю жизнь образа, внимание к его действенной сущности.

В. Гальцев в прежние годы был мало заметным актером. Сейчас во всех его ролях (Вакуленко — «Калиновая роща», Педант — «Укрощение строптивой», Сицкий — «Великий государь») обнаруживается стремление к реалистической глубине, к отчетливому и выразительному психологическому рисунку образов.

Бесспорен также рост молодых актеров Г. Назаревич, М. Тряпкина. Расширяются творческие возможности опытных актеров старшего поколения — М. Аннушкина, Е. Бровкина, Н. Гейнце, И. Голиковой, И. Денисова, С. Иванова, М. Мракова. Но особенно явственны творческие достижения ведущих актеров театра — засл. артиста РСФСР В. Чекмарева и И. Юдина, дарование которых по-настоящему расцвело именно в этом коллективе. В. Чекмаревым с подлинным вдохновением сыграна роль И. В. Сталина («Незабываемый 1919-й»), с большим мастерством сыгранные роли царя Ивана («Великий государь»), городничего («Ревизор»), Егора Булычова. Большим творческим достижением И. Юдина являются

созданные им образы Джона Робертсона («Джон—солдат мира»), Карандышева («Бесприданница»), Бориса Годунова («Великий государь»).

Правдивым, тонким актером является заслуженный артист РСФСР Н. Уралов — главный режиссер Благовещенского театра. Всю свою долгую творческую жизнь Н. Уралов отдал Дальнему Востоку. Неустанно работая над собой, изучая творческое наследие К. С. Станиславского, используя свои поездки в Москву для посещения репетиций МХАТ и Театра имени Вахтангова, Н. Уралов приобрел опыт и мастерство режиссера-педагога, воспитателя актеров. Он создал творческий коллектив, утверждающий ансамблевое искусство сцены. В театре вырос яркий, даровитый режиссер В. Маринин, способный решать сложные творческие задачи.

Творческая работа Благовещенского театра не лишена и серьезных недостатков. Не всегда режиссер «приводит в действие» творческую фантазию актеров — иногда он предлагает им готовые решения, готовые выводы анализа роли. Не всегда режиссер поощряет на репетициях свободный обмен мнениями по характеру решения той или иной сцены, по определению особенностей действий того или иного персонажа. На некоторых репетициях действительная линия образа почти целиком определяется режиссером. Наконец, надо отметить, что главный режиссер не добился настоящего содружества с очередными режиссерами.

Театр в прежние годы уделял мало внимания внешней стороне спектакля. Не привлекались к работе в театре интересные театральные художники. Теперь здесь работает художник В. Полетика. Его эскизы декораций и костюмов помогают режиссеру и актерам видеть образ будущего спектакля в целом и отдельных персонажей.

Зрители Благовещенска и всей Амурской области любят свой театр, с вниманием следят за его творческими успехами. И это результат того, что театр борется за большое реалистическое искусство, за идейную значительность и художественную выразительность своих спектаклей.

* * *

Условия работы всех трех театров, о которых здесь идет речь, примерно одинаковы. И нет другого объяснения достижениям такого театра, как Благовещенский, и бесконечным невзгодам такого, как Майкопский, кроме ясного и очевидного обстоятельства, — умения или неумения использовать в творческом труде коллектива драгоценный творческий опыт великого русского режиссера К. С. Станиславского.