ЗАБАЙКАЛЬСК РАБОЧИЙ
г. Чита
21 НОЯ 1958
КИЯ РАБОЧИЯ
3 СТРАНИЦА

За театр больших мыслей и сильных страстей!

Бывает так: посмотрев скучный, ремесленный спектакль, не взволновавший нас, не пробудивший нашей мысли, мы уходим из театра неудовлетворенными. И нас мучает вопрос: в чем же дело? На сцене все будто бы похоже на то, как это происходит в жизни, но почему же спектакль не потрясет, не заставит любить, ненавидеть? Почему он оставил зрителей равнодушными?

В последние годы мы довольно часто становились свидетелями таких работ театра, в которых все вроде бы правдоподобно, но нет глубины мысли, кипения истинных страстей. Такие спектакли до умиления правдоподобны в частностях деталей, но они лишены больших обобщений, не имеют и цели, ни прямого адреса, они не окрылены отношением театра к происходящему.

Для нашего театрального искусства со всей остротой встает сейчас вопрос о подлинной и мнимой сценической правде. У многих режиссеров и авторов выработалось боязливое отношение ко правде, как фотографического правдоподобия, рабского копирования. Подражание тому, как «в жизни», отрицательно влияет на искусство, может родиться лишь из глубоких проблем и обобщений.

Борьба с серостью, ремесленничеством, трафаретными сценическими штампами, борьба за правдивое, сценически проблемное творчество начинается с выбора репертуара. Каким образом та или иная пьеса появляется в репертуаре Читинского драматического театра? Часто ли бывает так: коллектив на протяжении долгого времени изучает какую-то тему, на эту давно волнующую его тему ищет пьесу? Или же большей частью название пьесы возникает случайно, только потому, что «туда-сюда-то идет с успехом, где-то хвалили»? А ведь беспринципность и иждивенчество, продуваемые в построении репертуара, первый и основной путь на рифы, на мели, на погибель, к созданию неглубоких спектаклей.

На афише областного драматического театра пьеса Стефана Цвейга «Домик у моря». Как случайно появился и получился случайным, не этапным для коллектива, узким по мысли. И главный недостаток этого спектакля не в отдельных актерских неудачах, есть и удачи!), а в том, что режиссерская трактовка драмы Цвейга поверхностна, философский ее смысл не вскрыт, крупные социальные черты не угадываются и не увидены в мелким проблемам любовно-семейного плана.

Режиссер Ф. Агафонов не увидел в пьесе ее большой темы, не сумел зажечь этой темой всех исполнителей.

Кай же это произошло?

Отсутствие авторского режиссерского замысла — вот основная причина поверхностного решения. Постановщик увлекся внешней, сюжетно-чувственной линией пьесы. Упрощенно, плоско читает Через всю драму Цвейга, через судьбы всех ее персонажей проходит философская тема лжи, той лжи, которая разъедает человеческие души, калечит в мире порабощения личности. Обманутый человек становится рабом, его превращают в пушечное мясо, гонят на убийство ради интересов господствующих подавляющих освободительную борьбу. Даже честные люди становятся в этом подлом мире невольными убийцами, их руками вершится вероломство, гибель жертв. Честные женщины, не имеющие ни работы, ни куска хлеба, вынуждены искать себе средства существования: гибнут старики. Мыслящие люди становятся послушным орудием военной машины.

И события пьесы разворачиваются на историческом фоне — содержание ее глубоко современно. Ибо написана она современником нашей эпохи, видевшим своими глазами всю эту жуткую капиталистического рабства и империалистических войн XX века.

В своей работе над спектаклем театр проигнорировал эти важнейшие особенности произведения, оттеснил их на второй план, а на первый план вынес мелодраматическую семейно-любовную интригу, психологическую тему лжи он истолковал как тему семейного обмана: жена моряка Катарина обманывает своего мужа Томаса, и вот что из этого получилось. Об этом и только об этом рассказывает спектакль.

Полноценное идейное звучание спектакля зависит от того, как художественно режиссером смысловые акценты, с помощью каких средств разыгран актерами действенный сюжет пьесы. Ваше верное смысловое решение может проникнуть в глубину психологического подтекста и донести до зрителя заложенный в нем смысл. Причем сделать это нужно с помощью наиболее ярких и выразительных сценических средств, подсказанных жизненным опытом режиссера и актера и обогащенных их творческой фантазией. Только таким путем можно добиться создания крупных и цельных образов.

К сожалению, в работе над «Домиком у моря» театр пошел по другому пути, прежде от чисто внешних задач. Условная красивость «костюмного» спектакля, псевдоромантический «морской» колорит, мнимая сценическая острота, с помощью которых обрисовываются отдельные персонажи и изображаются столкновения между ними, — все это стало главным, определяющим ход спектакля.

В центре драмы моряк Томас. От верного истолкования этого образа в значительной степени зависит правильное сценическое прочтение всей пьесы. Образ этот символичен. Томас — жертва, обманутая судьбами людей. В первом акте мы встречаем молодого, честного, полного внутренних сил человека, а в последнем акте — видим опустошенным, надломленным давящими торжественными условиями жизни. Гибель Томаса — это гибель здорового, доброго начала в человеке, душа которого опутана цепями рабства. Умирает сильная натура гибнет в неравной схватке с несправедливым миром. Эволюция образа Томаса должна была стать основным идейным стержнем спектакля.

Играет Томаса А. Агафонов, выступивший и как режиссер, и как исполнитель центральной роли. Но того, что не раскрыл в пьесе режиссер — Агафонов-актер не сумел воплотить. А Агафонов-актер. Роль Томаса проговаривается торопливой скороговоркой, смысловые акценты не расставлены, логика развития образа не последовательно не прослежена актером.

С самого начала мы должны видеть в Томасе человека больших страстей. Любовь его к Катарине огромна, она захлестнула его, стала единственным светом в его жизни. Она и ослепила его: он счастлив и не хочет видеть ничего вокруг. Он не задумывается над вопросами несправедливого устройства мира, к которым он приходит в конце своей жизни.

Как правдиво выглядывает ли актер уже с самого начала своей любовью? Конечно, нет. Мы видим сладенькие объятия, приторные, примелькавшиеся «любовные» позы, в которых Актер Агафонов старается. Он полон самолюбования. Перед нами трафаретный облик героя-любовника. Индивидуальный, полнокровного своеобразия характер моряка, горячо любящего мужа не создан.

Образ Томаса сложен, противоречив. Но артист-режиссер все время старается сойти на внешние штрихи, на удобные и лакирует своего героя. Узнав о темном прошлом безгранично любимой им жены, Томас переживает страшное потрясение, драму. Но тем самым и вся драма заходит так глубоко, есть доли вины и самого Томаса. Отчасти это — результат его ослепления, сего отрицательного понимания жизни. Он ведь не желает даже выслушать Катарину, понять, какие причины, какая безысходность толкнули ее, девушку, еще совсем девочку, на путь торговли собой. В сценах, передающих душевные терзания Томаса, исполнитель не вникает в суть внутренней борьбы героя, не обнажает истинный смысл его драмы. Играется лишь «благородное негодование», красивая поза. Что толкает Томаса на добровольный арест? Вероятно, сознание, не с показным благородством (как это неверно показано сейчас в спектакле) дезинтегрировать шайку мошенников и армии коллаборантов. Он идет на это как на самоубийство. В исполнении же Агафонова этот шаг тоже выглядит как красивая поза.

И вот через 20 лет возвращается герой в родной дом. „Прошли два десятилетия расплаты! Он был участником гражданской войны. Он сам говорит о том, что руки его обагрены кровью ни в чем не повинных людей. Он познал всю мерзость жизни, он ищет ответа: кто виноват? Как и пытался выбраться из грязи!» Всю жизнь стремился он к этому, но так и не смог. Чья вина? Виноваты, конечно, которая погубила и Катарину, которая так рано растоптала душу их дочери Христины. Ложь, лежащая в основе несправедливого строя!

Но театр отвечает на этот вопрос гораздо примитивнее: выносит ложь жены и ее окружения, что Томас вернулся не домой, а просто к месту службы. Это, мол, и погубило всю семью.

Где более глубокого, сообщающего ответа театр устраняется, переводя драму социальную в плоскость драмы любовно-семейной. Так были расставлены режиссером и акценты. И первоначально вымарки из текста, которые позволили себе постановщики, коснулись именно фраз, обличающих захватническую войну. Из текста выбрасываются, например, такие слова Томаса:

«Та кровь была нужна не мне, а тем, кто торговал моей дешевой кровью. И чем это покупал меня король? В надежде захватить чужие земли».

Эти слова выброшены. Такие выбрасывания и его слова о тех румынах, кого гонят на бесполезную гибель:

«Вот юноша. Покрыто первым пухом Его лицо. Еще вчера, наверно, Сидел он с матерью. Сегодня тащит На детских он плечах свою же смерть».

Как видите, режиссер делал все, чтобы свести к минимуму социально-политическую остроту конфликта мелодраматического. И это очень снизило ценность работы театра.

Не все в спектакле плохо. Есть, безусловно, и удачи, но это удачи частного порядка.

Незаурядное мастерство актерского перевоплощения проявил артист П. Славинский в роли старого лоцмана Готтхольда. Под ударами судьбы на плечах этого труженика моря сильного, жесткого, решительного сына моря в беспомощного, слепого старца. Это превращение психологически оправдано, убедительно играет актер, он заставляет нас правдивой и убедительной игрой.

Так же правдивы переживания Катарины (Э. Кудрявцева). Но сама по себе работа актрисы интересна. Но неверное разрешение центрального конфликта принижает значение образа Катарины.

Хорошо играет артист Я. Юфа. В его изображении Платонов — человек, плывущий «по воле волн». Он внутренне пуст, настоящей любовью к Варваре он не горел, ради нее на жертвовал ничем. Колебания и сомнения его — это колебания и сомнения равнодушного, не очень задумывающегося над вопросами жизни человека.

Откуда идет эта аморфность в исполнении главного героя? Вот от общего решения спектакля режиссером М. Рукавишниковым. Постановщик и здесь ограничился только поверхностным иллюстративным воплощением семейно-бытового сюжета. Мысли и проблемы, связанные с главными событиями, стержневые обходятся. Отсюда общее горение спектакля гаснет. Театр из учителя жизни превращается в холодного иллюстратора, в регистратора событий.

«Домик у моря» и «Одна» — пьесы абсолютно принципиально разные, не имеющие ничего общего. А спектакли построены по одной схеме. Парадокс? Ничего подобного. Что же их роднит? А роднят эти, казалось бы, совсем разные работы театра общие черты — отсутствие глубокого замысла, который увлек бы всех исполнителей, зажег их творческую фантазию, вызвал стремление к вдохновенному творчеству.

Сейчас коллектив областного драматического театра нуждается в коренной перестройке своей работы, в новых принципах. В театре сменилось художественное руководство, и новый главный режиссер, безусловно, должен возглавить борьбу с серостью, поверхностью, бесстрастием.

За театр больших мыслей и сильных страстей — этот девиз должен быть начертан сейчас на знамени театрального коллектива, способного более полно отвечать на требовательные запросы современности.

Ю. ГРАЧЕВСКИЙ.

В духе дешевой мелодрамы, не имеющей ничего общего со стилем пьесы Стефана Цвейга, решается образ Христины (М. Дегтева). Трагедия девочки, изуродованной дурным воспитанием, для же не затронута, а линия ее взаимоотношений с Петером (В. Мостовой) пронизана пошловатым нагрышем и вульгаризмами.

Отсутствие цельного, ясного и верного замысла сказалось на том, что спектакль получился разностильным по форме, фальшивым по содержанию.

И сказать об этом нужно прямо, без обиняков и без скидок. Способный коллектив областного драматического театра должен сейчас глубоко задуматься над тем, как повести ему борьбу за то, чтобы покончить с поверхностным бытоописательством, ремесленничеством, бесстрастием.

Театр — учитель жизни. Об этом не следует забывать никогда. Об этом особенно важно вспомнить сейчас, когда народ ждет от искусства ответа на многие волнующие, наболевшие вопросы и сомнения. Плохая драматургия периода «бесконфликтности» во многом отучила театры от смелости в постановке больших вопросов, от острой творческой дискуссионности и полемики. Не научения, не мелочное морализирование и скучные назидания (этого было больше чем достаточно!) сделают театр действителем жизни. Он может стать им лишь благодаря активному вторжению в жизнь, обращению к затаенным чувствам и мыслям каждого зрителя. Если бы театр в драме «Домик у моря» почувствовал биение пульса современности, он добился бы гораздо большего.

Нужно сказать, что я в другой своей новой работе — «Одна» С. Алешина — театр, по существу, также устранется от дискуссионных вопросов, занимая позицию боевой позиции. Этот спектакль — образец фотографичности, бытописательства, «реализма на подножном корму», оформительских «вкусных» эффектов, обращенных к затаенным чувствам и мыслям каждого зрителя. Если бы театр в драме «Домик у моря» почувствовал биение пульса современности, он добился бы гораздо большего.

Нужно сказать, что я в другой своей новой работе — «Одна» С. Алешина — театр, по существу, также устранется от дискуссионных вопросов, занимая позицию боевой позиции. Этот спектакль — образец фотографичности, бытописательства, «реализма на подножном корму», оформительских «вкусных» эффектов, обращенных к затаенным чувствам и мыслям каждого зрителя. Может быть, театру кажется, что жизненная правда в том и заключается, чтобы, зафиксировав отдельные факты, дать им возможность разговаривать, мол, сами! Но, поступая так, театр преподносит в этом спектакле не большую поэтическую правду, а мелкую правдивость.

В искусстве нельзя творить без своей четко выраженной, твердой позиции. Если театр «Одна» сознательно в погоне за внешними «кассовых» соображений, если театр как-то сумел найти в этой очень несовершенной пьесе ответы на вопросы воспитания, о семье, о некоторых жизненных извращениях нашей социалистической морали — он должен был сказать об этом прямо, смело. Иначе поставил пьесу, привлекающую только новизной своей темы, не имело смысла.

На этом примере мы наглядно видим, как отсутствие идейной позиции приводит к творческой беспечности ведет к амнезии мысли.

Именно так и получилось в спектакле «Одна».

Недавний, талантливый инженер коммунист Сергей Платонов переживает тяжелую душевную драму. Давно женатый человек отвергает свою законную жену. Это не случайное увлечение, а огромное чувство, которое пришло к нему лишь раз в жизни. Жену он не любит, бросает ее, уходит из семьи к любимой женщине.

Для того, чтобы задуматься, прав Платонов или не прав, осудить его или оправдать, зритель должен прежде всего поверить в силу его любви. А убедить в силе этого чувства, склонить зрителя на сторону Платонова (или, наоборот, отклонить его, если таков замысел театра) можно только при одном условии: театр обязан быть художественно убедительным. Он должен доказать, что чувство Платонова действительно непреодолимо, огромно, чисто, что оно дает ему творческие силы, или же (при такой позиции театра) развеять эту иллюзию и убедить нас в обратном.

А сейчас на сцене ни то ни другое. Играет Платонова артист Я. Юфа. В его изображении Платонов — человек, плывущий «по воле волн». Он внутренне пуст, настоящей любовью к Варваре он не горел, ради нее ни на жертвовал ничем. Колебания и сомнения его — это колебания и сомнения равнодушного, не очень задумывающегося над вопросами жизни человека.

Откуда идет эта аморфность в исполнении главного героя? Вот от общего решения спектакля режиссером М. Рукавишниковым. Постановщик и здесь ограничился только поверхностным иллюстративным воплощением семейно-бытового сюжета. Мысли и проблемы, связанные с главными событиями, стержневые обходятся. Отсюда общее горение спектакля гаснет. Театр из учителя жизни превращается в холодного иллюстратора, в регистратора событий.

«Домик у моря» и «Одна» — пьесы абсолютно принципиально разные, не имеющие ничего общего. А спектакли построены по одной схеме. Парадокс? Ничего подобного. Что же их роднит? А роднят эти, казалось бы, совсем разные работы театра общие черты — отсутствие глубокого замысла, который увлек бы всех исполнителей, зажег их творческую фантазию, вызвал стремление к вдохновенному творчеству.

Сейчас коллектив областного драматического театра нуждается в коренной перестройке своей работы, в новых принципах. В театре сменилось художественное руководство, и новый главный режиссер, безусловно, должен возглавить борьбу с серостью, поверхностью, бесстрастием.

За театр больших мыслей и сильных страстей — этот девиз должен быть начертан сейчас на знамени театрального коллектива, способного более полно отвечать на требовательные запросы современности.

Ю. ГРАЧЕВСКИЙ.

Играет Томаса А. Агафонов, выступивший и как режиссер, и как исполнитель центральной роли. Но того, что не раскрыл в пьесе режиссер — Агафонов-актер не сумел воплотить. А Агафонов-актер. Роль Томаса проговаривается торопливой скороговоркой, смысловые акценты не расставлены, логика развития образа не последовательно не прослежена актером.

С самого начала мы должны видеть в Томасе человека больших страстей. Любовь его к Катарине огромна, она захлестнула его, стала единственным светом в его жизни. Она и ослепила его: он счастлив и не хочет видеть ничего вокруг. Он не задумывается над вопросами несправедливого устройства мира, к которым он приходит в конце своей жизни.

Как правдиво выглядывает ли актер уже с самого начала своей любовью? Конечно, нет. Мы видим сладенькие объятия, приторные, примелькавшиеся «любовные» позы, в которых Актер Агафонов старается. Он полон самолюбования. Перед нами трафаретный облик героя-любовника. Индивидуальный, полнокровного своеобразия характер моряка, горячо любящего мужа не создан.

Образ Томаса сложен, противоречив. Но артист-режиссер все время старается сойти на внешние штрихи, на удобные и лакирует своего героя. Узнав о темном прошлом безгранично любимой им жены, Томас переживает страшное потрясение, драму. Но тем самым и вся драма заходит так глубоко, есть доли вины и самого Томаса. Отчасти это — результат его ослепления, сего отрицательного понимания жизни. Он ведь не желает даже выслушать Катарину, понять, какие причины, какая безысходность толкнули ее, девушку, еще совсем девочку, на путь торговли собой. В сценах, передающих душевные терзания Томаса, исполнитель не вникает в суть внутренней борьбы героя, не обнажает истинный смысл его драмы. Играется лишь «благородное негодование», красивая поза. Что толкает Томаса на добровольный арест? Вероятно, сознание, не с показным благородством (как это неверно показано сейчас в спектакле) дезинтегрировать шайку мошенников и армии коллаборантов. Он идет на это как на самоубийство. В исполнении же Агафонова этот шаг тоже выглядит как красивая поза.

И вот через 20 лет возвращается герой в родной дом. „Прошли два десятилетия расплаты! Он был участником гражданской войны. Он сам говорит о том, что руки его обагрены кровью ни в чем не повинных людей. Он познал всю мерзость жизни, он ищет ответа: кто виноват? Как и пытался выбраться из грязи!» Всю жизнь стремился он к этому, но так и не смог. Чья вина? Виноваты, конечно, которая погубила и Катарину, которая так рано растоптала душу их дочери Христины. Ложь, лежащая в основе несправедливого строя!

Но театр отвечает на этот вопрос гораздо примитивнее: выносит ложь жены и ее окружения, что Томас вернулся не домой, а просто к месту службы. Это, мол, и погубило всю семью.

Где более глубокого, сообщающего ответа театр устраняется, переводя драму социальную в плоскость драмы любовно-семейной. Так были расставлены режиссером и акценты. И первоначально вымарки из текста, которые позволили себе постановщики, коснулись именно фраз, обличающих захватническую войну. Из текста выбрасываются, например, такие слова Томаса:

«Та кровь была нужна не мне, а тем, кто торговал моей дешевой кровью. И чем это покупал меня король? В надежде захватить чужие земли».

Эти слова выброшены. Такие выбрасывания и его слова о тех румынах, кого гонят на бесполезную гибель:

«Вот юноша. Покрыто первым пухом Его лицо. Еще вчера, наверно, Сидел он с матерью. Сегодня тащит На детских он плечах свою же смерть».

Как видите, режиссер делал все, чтобы свести к минимуму социально-политическую остроту конфликта мелодраматического. И это очень снизило ценность работы театра.

Не все в спектакле плохо. Есть, безусловно, и удачи, но это удачи частного порядка.

Незаурядное мастерство актерского перевоплощения проявил артист П. Славинский в роли старого лоцмана Готтхольда. Под ударами судьбы на плечах этого труженика моря сильного, жесткого, решительного сына моря в беспомощного, слепого старца. Это превращение психологически оправдано, убедительно играет актер, он заставляет нас правдивой и убедительной игрой.

Так же правдивы переживания Катарины (Э. Кудрявцева). Но сама по себе работа актрисы интересна. Но неверное разрешение центрального конфликта принижает значение образа Катарины.

Хорошо играет артист Я. Юфа. В его изображении Платонов — человек, плывущий «по воле волн». Он внутренне пуст, настоящей любовью к Варваре он не горел, ради нее на жертвовал ничем. Колебания и сомнения его — это колебания и сомнения равнодушного, не очень задумывающегося над вопросами жизни человека.

Откуда идет эта аморфность в исполнении главного героя? Вот от общего решения спектакля режиссером М. Рукавишниковым. Постановщик и здесь ограничился только поверхностным иллюстративным воплощением семейно-бытового сюжета. Мысли и проблемы, связанные с главными событиями, стержневые обходятся. Отсюда общее горение спектакля гаснет. Театр из учителя жизни превращается в холодного иллюстратора, в регистратора событий.

«Домик у моря» и «Одна» — пьесы абсолютно принципиально разные, не имеющие ничего общего. А спектакли построены по одной схеме. Парадокс? Ничего подобного. Что же их роднит? А роднят эти, казалось бы, совсем разные работы театра общие черты — отсутствие глубокого замысла, который увлек бы всех исполнителей, зажег их творческую фантазию, вызвал стремление к вдохновенному творчеству.

Сейчас коллектив областного драматического театра нуждается в коренной перестройке своей работы, в новых принципах. В театре сменилось художественное руководство, и новый главный режиссер, безусловно, должен возглавить борьбу с серостью, поверхностью, бесстрастием.

За театр больших мыслей и сильных страстей — этот девиз должен быть начертан сейчас на знамени театрального коллектива, способного более полно отвечать на требовательные запросы современности.

Ю. ГРАЧЕВСКИЙ.