

Люди одного театра

Мы ехали в Калинин с некоторым предубеждением, хотя все то, что нам приходилось слышать о местном драматическом театре, характеризовало его с наилучшей стороны. Нам предстояло ознакомиться с деятельностью коллектива, существующего в свое время быстро и успешно преодолев трудности безотадочной работы. В 1948 году театр не только выполнял, но и перевыполнил свой производственно-финансовый план, и с тех пор это стало системой у калининцев. Здесь, видимо, умели планировать, организовывать, умели превратить возможные препятствия и преодолеть их.

Нас беспокоило другое. Слыхом уж раздумья были цифры, мелькавшие в еженедельных отчетах театра. Рекордное количество спектаклей — более пятисот в сезон — и крайне незначительные, всего в двадцать дней, промежутки между выпуском очередных премьер — все это настораживало: не скрывается ли за этими цифрами, за финансово-материальным благополучием неблагоприятное творческое?

Этот вопрос мы задавали себе, поднимаясь по широкой мраморной лестнице в артельный зал нового, недавно построенного здания театра.

Шел «Ревизор». Уже с первых реплик в спектакле привлекало свежее, талантливое прочтение пьесы, свободное от влияния бесчисленных спячих насоев, облепивших комедия Гоголя на театре. Режиссер, проделавший большую работу с исполнителями, сознательно сумел со спелыми, уступчивыми актерами. Последнее, разумеется, не означает, что в спектакле отсутствуют смелые, интересные решения, острые мизансцены, четкий композиционный рисунок. Но замысел драматурга раскрылся здесь прежде всего через исполнителей. Это главное. Комедия Гоголя воспринята и сыграна актерами как произведение глубокого реалистического, разоблачительного пафоса которого основан на правде характеров и событий.

* * *

...В антракте мы прошли за кулисы — в режиссерскую. У стола, на раскрытых экземплярах пьес

Письма из Калининской области

аскизами и чертежами сидели двое — режиссеры театра М. Скворцов и А. Сафонов. Разговор шел вокруг «Валентиновской вдовы», над которой вел работу М. Скворцов, разговор о том, как помочь актеру, у которого не ладится с ролью, как сократить время на переставках декораций, каким должно быть музыкальное оформление спектакля. В этом проявилось сотрудничество двух режиссеров, один из которых нес полную меру ответственности за спектакль, другой не имел прямого отношения к этой работе, но оба были одинаково заинтересованы в успехе дела.

Утром в воскресенье мы смотрели «Семью» И. Понцова. Больше других в спектакле получил исполнитель роли Володи Ульянова — Б. Ломин. Для молодого актера это серьезный экзамен. Выдержит ли он его? Уже после первого акта стало ясно, что выдержит...

Мы познакомились с молодым актером на другой день. Шесть спектаклей «Калашников». На этот раз Б. Ломин выступал в новом качестве. Он стоял у подмостков вместе с железом и по сигналу звукооператора А. Федорова ударил в него что есть силы. Разом устроился его товарищ, тоже актер, воспроизводивший раскаты грома.

Этот эпизод не является исключением в быту калининцев. Здесь нередко можно увидеть опытного, заслуженного мастера, выступавшего в самой незначительной роли или занятого в «массовке»; помощнику режиссера не приходится по несколько раз обращаться к исполнителю с просьбой поддержать «шум толпы». В нужный момент без предупреждения они собираются за кулисами. Так нужно театру.

«Наш спектакль», — так говорит здесь решительно все — режиссер и осветитель, артист и рабочий сцены — независимо от того, принимает ли в нем тот или иной из них непосред-

ственное участие. «Наш спектакль» для калининцев — это не просто дань уважения к труду товарища, не просто одна из этических норм. Здесь эта фраза всегда наполнена живым практическим содержанием.

Ответственность за работу товарищей — это качество давно уже стало здесь неотъемлемой принадлежностью театрального дела. Когда заступая за кулисами заслуженную артистку РСФСР Н. Гончарову безудержно со своей хубершей по «Революции» — артисткой М. Бурмировой в своем очерке, почему-либо не являть такого-то исполнителя в такой-то роли. Бывает и так. Но есть у калининцев твердое правило: все наблюдение выносятся на открытое обсуждение общественности.

Мы присутствовали на обсуждении спектакля «Втор Вузычов». Спектакль этот поставлен давно, прошел много раз, но тем не менее тщательно контролируется всеми его участниками. На этот раз в центре внимания собравшихся было исполнение роли папа Нахима актером Е. Савельевым. Вначале эта работа не вызвала сомнения, талантливым актер было присуще глубокое проникновение в образ. Но на последних спектаклях характер, созданный актером, начал как бы раздваиваться. Создалась впечатление, что исполнитель скорее «раскисывает» о своем роде, нежели раскрывает его характер аудитории. Произошло то, что на театральном языке принято называть игрой «отворщения к образу». Савельев защищал свою точку зрения в этом вопросе, оправдывая ее тем, что исполнителем в подходе к воплощению образа. Товарищи не соглашались с ним, заявляя ожесточенный спор. Нахителю точно и определенно установили творческий «диагноз» актера О. Дроздова. Решительно не соглашались с Е. Савельевым, она подвела своим опытом работы над отрицательным образом — ролью Христины Палера в спектакле «Заговор обреченных».

В работе над этой ролью я пыталась наиболее полно воспроизвести биографию своей героини. Вернее, даже две биографии. Одна из них была написана мною, советской актрисой, призванной разоблачить пред-

ложные педагогические взгляды, биография была написана рукой моей героини — она решительно отличалась от первой, в ней жили, поступки, мировоззрение Христины Палера осязались с ее же помин. Это принципиальная разница. Мне хотелось, — продолжала Дроздова, — что игра «отношения к образу» у Евгения Марковича происходит оттого, что он «написал» только одну биографию своего героя — «написал» он лица артиста Савельева и этим в одинаковой мере руководствовался и в замысле образа, и в процессе его воплощения.

Когда в 1942 году калининцы вернулись в родной город, на месте театра она застала руины. Неполностью проходил фронт. По ночам слышались артиллерийская канонада, не прекращались излеты вражеской авиации... В эти дни коллектив, возглавляемый партийной организацией, своими руками привозил в порядок помещение, временно переданное театру. Но контролировать всеми его участниками. На этот раз в центре внимания собравшихся было исполнение роли папа Нахима актером Е. Савельевым. Вначале эта работа не вызвала сомнения, талантливым актер было присуще глубокое проникновение в образ. Но на последних спектаклях характер, созданный актером, начал как бы раздваиваться. Создалась впечатление, что исполнитель скорее «раскисывает» о своем роде, нежели раскрывает его характер аудитории. Произошло то, что на театральном языке принято называть игрой «отворщения к образу». Савельев защищал свою точку зрения в этом вопросе, оправдывая ее тем, что исполнителем в подходе к воплощению образа. Товарищи не соглашались с ним, заявляя ожесточенный спор. Нахителю точно и определенно установили творческий «диагноз» актера О. Дроздова. Решительно не соглашались с Е. Савельевым, она подвела своим опытом работы над отрицательным образом — ролью Христины Палера в спектакле «Заговор обреченных».

В работе над этой ролью я пыталась наиболее полно воспроизвести биографию своей героини. Вернее, даже две биографии. Одна из них была написана мною, советской актрисой, призванной разоблачить пред-

ложные педагогические взгляды, биография была написана рукой моей героини — она решительно отличалась от первой, в ней жили, поступки, мировоззрение Христины Палера осязались с ее же помин. Это принципиальная разница. Мне хотелось, — продолжала Дроздова, — что игра «отношения к образу» у Евгения Марковича происходит оттого, что он «написал» только одну биографию своего героя — «написал» он лица артиста Савельева и этим в одинаковой мере руководствовался и в замысле образа, и в процессе его воплощения.

В ту пору, как и в дальнейшем, коммунисты театра не делали скидок на трудности. Уже тогда партийная организация устанавливала тщательный контроль за художественным качеством текущего репертуара. Кто для коллектива требовательность, высказывая отношение к своему труду. Так было и в трудный для театра период перехода на безотадочную работу. Сразу же началось увеличение сроков репетиционной работы, вторая половина всей творческой жизни коллектива сосредоточивалась на высветленных пьесах. Первые дни привнеси много отчаяний. Заметно снизилось художественное качество спектаклей, появились случаи нарушения правил исполнения... Но коммунисты личным примером задала в день боялились поднята работа, учили товарищей превыше всего ставить заботу о чести и доброй славе своего коллектива.

Шло время, росла жизнь, росла и партийная организация. Сегодня в ее рядах насчитывается больше полтора тысяч творческих работников театра. С каждым днем возрастает ее роль в общественной жизни, творчестве, в учебе коллектива. По инициативе партийной организации большинством

неуходящих мастеров, наряду с творческой молодежью, для того чтобы научиться работать, поливающих друг друга с полуслова. Нет, это далеко не так. Главная задача зрителя слышать и видеть, возникает в столкновении, в борьбе мнений. Здесь порою торжко спорит, настаивают, требуют, при этом дискутируют, иногда даже злопыхат дельно. Бывает и так, что возникший спор приходится разрешать партийному бюро. Но любое решение — как только оно найдено и принято — становится обязательным для каждого.

Обсуждение новой пьесы, режиссерского плана будущего спектакля, доклад главного режиссера о творческом лице театра — все это прочно вошло в практику партийных собраний. Здесь принимаются ответственные творческие решения, звучит критика и самокритика, здесь растут и учатся люди.

Вряд ли, пожалуй, найдется такой театральный коллектив, в котором не было бы своих наиболее важных, острых проблем, требующих размышления. Они закономерно и периодически возникают в любой творческой деятельности. И плохо совсем не то, что они существуют, а то, что многие наши театры не делают даже попыток решить их своими силами.

Всегда ли на прочной деловой основе строится взаимоотношения директоров и главного режиссера театра? Вопрос, этот до последнего времени принято считать «наболевшим». И действительно, на первый взгляд, для этого есть некоторые основания. Разное мало у нас директоров, вступающих на путь родного эминистропала, и главных режиссеров, фактически ссорившихся с администрацией. Но коммунисты личным примером задала в день боялились поднята работа, учили товарищей превыше всего ставить заботу о чести и доброй славе своего коллектива.

Острота и сложность этой проблемы становится мимолетной, когда руководители коллектива исходят в своей практике из больших, принципиальных интересов, из интересов театра и зрителя.

В этом нетрудно убедиться, внимательно присмотревшись к работе руководителей Калининского театра — директора К. Вотаниникова и главного режиссера Г. Георгиевского. Их взаимоотношения прежде всего характеризуются единством точек зрения.

Наивно, разумеется, полагать, что доброе единство мнений основано

на счастливом совпадении взглядов и вкусов людей, поливающих друг друга с полуслова. Нет, это далеко не так. Главная задача зрителя слышать и видеть, возникает в столкновении, в борьбе мнений. Здесь порою торжко спорит, настаивают, требуют, при этом дискутируют, иногда даже злопыхат дельно. Бывает и так, что возникший спор приходится разрешать партийному бюро. Но любое решение — как только оно найдено и принято — становится обязательным для каждого.

Особое место среди наиболее важных вопросов, возникающих в практике театров, занимает проблема стационарности.

Существует довольно распространенное мнение, что долговременное пребывание актера в одном и том же городе постепенно притупляет интерес к нему зрителя.

В Калининском театре на этот счет думают иначе. Коллектив театра формировался в течение многих лет; немало актеров старшего поколения навсегда связано с ним свою творческую судьбу. Среди них — народный артист РСФСР И. Лобанов, заслуженные артисты РСФСР И. Гончарова и Е. Моисова, В. Бранский, артист П. Звалев и другие, создавшие за годы работы в театре галерею ярких специфических образов. Этих людей знают в городе по имени и отчеству, приветствуют на улицах, а главное — с нетерпением ждут их появления в новых ролях и спектаклях.

Несмотря на это, коллектив театра не впадает в застой. Каждый новый спектакль требует от него полной отдачи сил, глубокого постижения жизни, тщательной работы над собой. Больше того, калининцы считают, что именно долготелый опыт совместной работы укрепляет труппу, создает полноту ансамбля, позволяет расти.

Как же, какими средствами в условиях напряженной работы, ограниченной статистикой сроками, коллектив достигает высшего профессионального искусства? Ответ на этот вопрос следует искать в творческих принципах, утвердившихся в коллективе, в его творческом методе.

В ОТКТО.

Спец. корр. «Советского искусства» г. КАЛИНИН.