

ФАМИЛИЯ В СКОБКАХ

(Заметки о театральной критике)

Игра актеров постоянно находится в центре внимания и зрителей и театральных критиков. Объектом живого обсуждения служат и художественное оформление спектаклей. Зрители и критики замечают и то, насколько естественно сделан декоративный пейзаж, и то, отвечают ли костюмы героев изображенной эпохе. И как правило, только один участник спектакля, чей полет и фантазм создан театральное представление, — режиссер, остается в стороне от внимания. Это он первый читает пьесу актерам, обсуждает вместе с ними образы, подчас в мучительных раздумьях ищет наиболее выразительные средства отображения идеи, объясняет своим замыслом всех исполнителей, буталов, художников, осветителей и, наконец, на премьере волнуется и переживает за всех.

Действительно, творческая работа режиссеров театров, и особенно периферийных, редко находит место в театральных рецензиях. Фамилия режиссера упоминается где-нибудь на заборках статьи и ставится по обыкновению в скобках.

А между тем судьба спектакля зависит прежде всего от режиссера. Мысль эта не нова, но она заслуживает серьезного разговора. Постараемся проанализировать на примере нескольких спектаклей театра им. Ленинского комсомола Белоруссии, на сценческих работах, где особенно необходимо теснейшее взаимоотношение режиссера и коллектива актеров-исполнителей.

Театр имени Ленинского комсомола Белоруссии поставил «Чайку» А. Чехова еще в прошлом году. О спектакле было написано много статей. В одних рецензиях хвалили игру актеров, в других — критиковали за отступление от правды жизни, от Чехова и т. п. Но ни одна из них не рассматривала игру актеров в диалектическом единстве (хотелось выразиться именно так) с режиссерским решением всей постановки в целом.

Теперь же, когда углубились впечатления, спали первые волнения, обнаружилось несоответствие между замыслом режиссера и игрой актеров. Зритель не чувствует на сцене Чехова, не проникается переживаниями героев. В чем же дело? А оно заключается в стилизовом разноее спектакля.

На сцене так же, как и в жизни, все герои тесно связаны между собой невидимыми жизненными нитями. Мысли, действия, поступки одних рождают соответствующие им реакции других. В спектакле же театра улавливать совершенно разные манеры игры. Эта стилизованная ангария исполнения, — не говоря уже о том, что она симулирует аромат чеховской пьесы, построенной на внутреннем, «подводном» действии и невысказанной игре чувств, — вообще разрывая жизненную канву спектакля.

Будем конкретнее. Вот, например, Т. Колупалова в роли Нины Заречной. Актриса верно почувствовала основной тон роли. Ее Нина — воздушная, внутренне кристально чистая девушка.

Образ Нины развивается по двум условным линиям, которые тесно переплетаются между собой: отношение ее к искусству и личные взаимоотношения с Трепленым и Тригорными. Актриса правильно рисует свою героиню страстно влюбленной в искусство, нещадя в свой талант. Колупалова — Заречная совершенно не замечает человеческих недостатков Аркадиной, та для нее — божество. Что же касается неприятных черт в характере Нины Николаевны, то может ли это иметь какое-либо значение по сравнению с тем великим и священный, что называется талантом? Вспомним, с каким искренним энтузиазмом и интересом разговаривает Заречная с актрисой, с какой любовью подкачивает каталку, в которой та спит.

Талант привлекает ее и в Тригорные. И, напротив, непонимание смысла декламационных творений Треплева отталкивает Нину от Треплева.

Кажется, что при такой трактовке образа актрисой Т. Колупаловой и режиссером М. Поповым должен быть обоснованной и логичной вся драматическая история, с которой повествует А. Чехов. К сожалению, дать положительный ответ означает трактовка образов остальных героев, которые окружают Заречную и с которыми она общается на сцене.

Даже странно говорить, например, о ярком и глубоком донесении до зрителя идеи противоположности характеров и взглядов Нины, с одной стороны, и Треплева — с другой. Странно потому, что Треплев почти совершенно лишен живых человеческих черт.

Артист Б. Усусов почему-то в первых двух актах усиленно подчеркивает истеричность (!!) своего героя. Рассуждая о новом в драматургии и театре, споря с матерью, Треплев — Усусов бегает, суетится, кричит и неврастически размахивает руками. И все это делается холодно, без искры подлинного чувства. Измельченные мизансцены, беспорочная жестикуляция и трескучая декламация Б. Усусова делают Треплева далеким от человеческого героя. Поэтому Заречной — Колупаловой трудно придрерживаться правды исполнения в сценах с подобным Трепленем. Отсюда получается, что сцены Треплева и Нины досадно смазываются, а старания Т. Колупаловой сводятся на нет. А зритель? Зритель смущен и равнодушно смотрит на сцену, ибо там нет правды.

Нет в спектакле по существу и человеческого Аркадиной. Артистка А. Кочеткова чрезмерно акцентировала отрицательные черты образа и смещает тем самым его смысловые центры, превращая, волю или неволю, талантливую, но зараженную пренебрежением артистку Аркадину в прикидную особу. И дело не только в искаженном понимании образа. А. Кочеткова ведет всю роль в настолько навязанном тоне, что начинает попросту играть свое отношение к персонажу, а не раскрывать его сущность.

Игра А. Кочетковой опять-таки подрывает логические основы образа Заречной. Ведь как бы беспомощная и наивная она ни была в решении вопросов жизни, ей все же трудно душевно прижаться к такой Аркадиной, трудно поверить в ее талантливость.

Такие образы, отсутствие в спектакле твердой режиссерской линии, подчиняющей себе и направляющей исполнителей по единственно правильной пути и конечной идее — «сверхзадаче», и обуславливают этот коренной недостаток постановки. Многие актеры играют по-своему, в своей манере, каждый с одним ему известной «задачей» — словом, играют вслепую, а потому — неверно.

... Комедия испанского драматурга XVII века Августиньо Морето «За презренное презрение» — драматургия противоположна по манере изображения жизни. В отличие от «Чайки» эта пьеса в высшей степени сценична. Сценична в том смысле, что в ней масса говорящих и действующих персонажей, нежизненные и «чужие» повороты сюжета, много чисто театральной флоры, остроумия, и причем все это, как говорится, на поверхности.

В таких пьесах легко и весело играть. Но ведь театр это, как говорил Н. В. Гоголь, «шафедра, с которой можно свалить миру много беды». И задача театрального коллектива, если уж взялся он за постановку этой пьесы, — показать, что ценного дает она современному зрителю, что живет в старинной пьесе Морето по сей день и волнует советского человека. И вот тут-то опять центральная фигурой становится постановщик. Режиссер И. С. Попов пытался долго и кропотливо поработать, чтобы суметь за бурным взлохотом действия рассмотреть общественную мысль и донести образы в спектакле до высотных архаических типичных обобщений.

В пьесе Поповым как будто бы стоят образы гордой Дианы Беарской и настоящего графа дон Карлоса Урбеского.

Взаимоотношения между ними, построенными на гибкой и запальчивой интриге, показана вся комедия.

Нет смысла называть содержание пьесы. Необходимо заметить, что конфликт этот в сущности-то очень легкий, пустой, словно заведательный. Но по сюжету повелевает Полизия, который и становится идейным центром спектакля театра. И. С. Попов делает тут главным действующим лицом и поступает правильно. Удачный выбор актера на эту роль обеспечил окончательный успех постановки. Полизия в исполнении Гречинского принадлежит к себе все симпатии зрителей. Полизия — Гречинский — это простолюдин, сауга-плебей, который побеждает своим умом и находчивостью атаку феодальных законов. В бойке злобности, в умении делать буквально все и, наконец, в нарочито вычурных поклонах чувствуется излияние над аристократией с ее надутой глупостью, беспечною хохлами этикетом. Полизия — мастер на все руки. Этот яркий неслабый не знает преград, он проникает всюду. Недаром прозвали его моллю. «Уж в мире так заведено, что принцу не по силам будет, то шут его решит легко», — весело бормочет Полизия — Гречинский. В этих словах для режиссуры и актера заключается «зерно» образа, отправной пункт в его характеристике.

Идейную линию спектакля помогают ярче выдвинуть образы графов де Фокса (арт. С. Пренчик), Барселонского (арт. И. Шенченко) и особенно старого принца Беарского, решенные театром в гротеско-сатирическом плане. Выживающий из ума, дряхлый, тратящий прищ (арт. В. Андреев) как бы символизирует прогнивший мир феодализма.

Можно ли оценивать спектакль, лишь изредка упоминая режиссера-постановщика? Конечно, нет.

Приступая к постановке пьесы Т. Лопона «Настоящий человек», режиссер И. С. Попов встретился с большими трудностями, связанными с необходимостью в простой комнатной обстановке показать героизм, мужество, самообладание простого советского человека — труженика Великой Отечественной войны. Дело осложнялось тем, что центральные по мысли и по времени в инсценировке являются сцена в палате госпитализированных, где действующие лица почти не вступают с посетителями. Но режиссер нашел правдивый выход. Он оживил внешнюю чрезвычайно статичную сцену, создав атмосферу незыблемой дружбы между этими ранее незнакомыми равными людьми. Всех их — и летчика Моресева (арт. Б. Усусов), и танкиста Гвоздева (арт. А. Ивашкин), и старого солдата-пехотника Степана Иванова (арт. А. Самарин), и конечно, комиссара Воробьева (арт. М. Абрамов) — объединяет глубокая вера и победа.

Такие образы, на примере трех сценических работ одного театра мы постараемся показать, как важно в театральных рецензиях глубоко всматриваться и анализировать режиссерский замысел, тесно связывать с ним оценку актерских работ. Без этого статьи о театре, как бы красиво и занимательно они ни были написаны, превращаются в пустышки, заполненные купюрами отглаголивания, лишены деловой, квалифицированной критики. Втихи серьезные недостатки страдают материалы брестских рецензентов З. Изясковского, Л. Золотарева, В. Волкова, Арк. Сурского, которые, видимо, не понимают театра и далеки от его интересов.

Фамилию режиссера пора освободить от скобок безразличия!

И. РЫБАКОВ.

г. Брест.