

ВЕЗЕТ же карагандинцам, думалось, когда опустелся занавес после выступления государственного областного русского драматического театра им. Ставильского в уютильях аплодисменты алма-атинских зрителей. В прошлом году театр получил столь же великодушный прием москвовского зрителя и столичной прессы. Сразу оговорившись: прием вполне заслуженный, и никакого «второго» смысла автор в этих словах не усматривает. Коллектив в гастрольном походе спешил, но не торопился: в репертуар продуманно включались спектакли, рассчитанные на положительный прием. Не каждый театр может похвалиться спектаклем на местную, да еще и «производственную» тему. В этом театре есть «Черное ожерелье» — инсценировка романа лауреата Государственной премии Казахской ССР Ш. Муртазеева. Есть прекрасно себя зарекомендовавшие от Владивостока до Бреста «Гнездо глухаря». В. Розова и «Жесткие игры» А. Арбузова. Есть желание по-своему истолковать классику — в ее слышится (и с кем не перепутаешь!) удивительную речь героев «На бойком месте» А. Н. Островского. Эти спектакли в основном определяют успехи московских гастролей. Алма-атинское лето добавило к ним еще ряд спектаклей: «Усыпавшие шлемоносцы» по повести Е. Носова и «Синие кони» А. М. Шatroва — на военную и историко-революционную тему. Присмотрелись к молодой драматургии в «Старом доме» А. Казанцева, изобилие эрлицизма, и вот в архиве — «На балу удачей» В. Легентова (спектакль о жизни Эдита Пиаф), привнесла на сцену зрительской популярности, и немного уступив высокому вкусу, появился «Нужный человек» Радера 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 бенфисами, талашами, юбилейными программами. Их тоже надо обдумать, решить, поставить, «отстрелять» иллюстрации всего славного пути театра, «роллинга» третьей Всесоюзной конференции, выросший из передовой железнодорожной агитбригады, как писало в буднях. Учитывая упорность творческой работы, театр-трудяжка 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, разгнанный без спешки и сумы «своего» признака: как величественна была бы, к примеру, в драме Шекспира интересная представительница старшего

поколения, заслуженная артистка Казахской ССР А. Заматова, как четко определили бы, что им «на вырост», а что попу, — самые молодые актеры. Вероятно, это все будет, потому что главный режиссер театра Н. А. Воложинин в Караганда всего третий сезон, и при стрелька-примера-прицела, вероятно, необходим. Да и никакая режиссерская прозорливость не угадает в актерах ныне, дремлющие возможности, если, пусть случайно, не проглянет на репетициях или читках среди множества армян-

косы. Оставили — как уже ясно из напряженного действия — будущий вдов и широт. Землю зашили, в Усытны не вернулись...

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

пека военной поры, когда стены домов раздвигаются, и вся страна ощущается, как собственная родина и обжитый дом — «дрельно, грубо, зримо». Уточнения философичности могли сделать спектакль более законченным, могло подсказать более интересные находки с учетом актерских индивидуальностей карагандинцев. Могла получиться не инсценировка, о

жостовскими цветами горит жизнь «хозяев» — купцов и в прямом смысле сгорают судьбы их жертв. Правда, играется спектакль в несколько «заезженной» 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 властность и т. п.

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

же, как соблюдение единства стиля и соотношений реального и условного в самом «устройстве» 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 олушенного 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 по прошлому — по настоящему. И даже по «настоящему» настоящему. Какая жизнь могла бы наполнить эти стены, какими омысленными могло бы существование жителей (намекается на это Олей — арт. Л. Алескина, появляется на старом чердаке новая девочка с тоном Цветаевой — арт. Л. Осипова). Но — не случилось, не произошло. Значит, что-то не так. Об этом и предлагается подумать зрителю. Не состоялось соединение условного и реального. Восприятие не успевает переключиться, когда реально действующий герой обращается к манекенным якобы несуществующим старухам и лавочке, которые всегда «задают». Можно, конечно, разгадать эту метафору, как загадку, или придумать несколько решений, как в задаче, но свой впечатления происходит именно на стыке реального и условного. Поэтому невольно отпадает предпочтение натурализму («ну и пусть!»), чем неуклюжий, необходимый условности. Не из чего выбирать, а первое все-таки ближе к полноте жизни... Но приближенность не интересна. Театр должен наталкивать на поисковую мысль, а не предлагать эскизы «на тему» или медиацию — как теперь модно говорить.

Внешний рисунок спектакля «На бойком месте» не традиционен, хотя в значительной степени определяется не собственным режиссером, а режиссерским мышлением художника Э. Гейдебрата. Оформление такое: в центре сцены, на юру, на бойком месте дилаторско-карусель с необходимыми реквизитами. На ней играют актеры, ее же стремительно вращают, как на ярмарке, перетягивают, как телегу, в окружении лениво-небрежных, как цыганская шаль, занавесей

же, как соблюдение единства стиля и соотношений реального и условного в самом «устройстве» 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 олушенного 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 по прошлому — по настоящему. И даже по «настоящему» настоящему. Какая жизнь могла бы наполнить эти стены, какими омысленными могло бы существование жителей (намекается на это Олей — арт. Л. Алескина, появляется на старом чердаке новая девочка с тоном Цветаевой — арт. Л. Осипова). Но — не случилось, не произошло. Значит, что-то не так. Об этом и предлагается подумать зрителю. Не состоялось соединение условного и реального. Восприятие не успевает переключиться, когда реально действующий герой обращается к манекенным якобы несуществующим старухам и лавочке, которые всегда «задают». Можно, конечно, разгадать эту метафору, как загадку, или придумать несколько решений, как в задаче, но свой впечатления происходит именно на стыке реального и условного. Поэтому невольно отпадает предпочтение натурализму («ну и пусть!»), чем неуклюжий, необходимый условности. Не из чего выбирать, а первое все-таки ближе к полноте жизни... Но приближенность не интересна. Театр должен наталкивать на поисковую мысль, а не предлагать эскизы «на тему» или медиацию — как теперь модно говорить.

Дефицит театральной педагогики, судя по некоторой «замороженности» молодых, востак существует. И занятая движением и фехтованием — еще не все. Творческие генераторы молодых должны оттачиваться 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 чуждым. И в театре, как в жизни, трудно удержаться на волне удач, если все будет пусть продуманным, но «среднеарифметическим». Стигия театра, как море, любит плохое смеяться.

Л. ЛУКИНА.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ ГАСТРОЛЕЙ

НА ВОЛНЕ УДАЧИ

ных лиц и образов новой грань, найденная самим актером. Пока такие открытия не часты. Много можно вспомнить примеров из разных спектаклей, когда само собой замечалось: вот рамки события становятся границами штампа, но открытие актера вдруг заставляют и превращаются в «яблор» приспосабливаний, мастерство перестает брать за душу...

Зритель подобное воспринимает как ослабление действия и «использует» заряд чувств, который на протяжении какого-то промежуток времени он, по мнению Г. Товстоногова, «обменивает», выходя 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 некоторые спектакли присутствуют в самой «усредненности», 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 произведение, то должно быть и свое излюбленное режиссерское решение. Иначе зачем городить городок? Поэтому оговоримся сразу: снимаясь как-то по просмотру спектакля «по уважительным причинам», мол, литература повела — че по-рыцарски.

Сложно было «уравновесить» режиссеру О. Бурину, который в основу постановки взял прекрасную повесть Е. Носова «Усыпавшие шлемоносцы» — с яркими народными характеристиками, удивительным русским языком. Ни одного выстрела не раздается в этой повести «на военную» тему: несколько дней умещается в сценическое время спектакля. Этих дней хватило, чтобы мужики из деревни Усытны все, как один, «укрупнили» свой дух, заострили сердце мужеством» и ушли защищать от фашистов свои поля и по-

лащась по-театральному условной, добиваться таких обобщений, чтобы в постановке, как и в повести, была высокая шемичная нота ожидающей потери, но чтобы грядущая трагедия не потеряла своего оптимистичного, утверждающего надрыва. Вспомните, что где-то, на середине этого пути может прорваться и «угроза» литературного театра. (Как случилось в спектакле «На балу удачей», когда хорошие актеры с искусственным пытался играть литературный текст. Напряженные действия возникало не как результат, а с помощью чужих внешних средств: много минута, блеску, треску, шуму, надрыву... Эту опасность в «Шлемоносцах» удалось избежать. Патристические воздействия спектакля достигают своей взрывной силы (хотя действие разворачивается неспешно) в сцене, когда на суровом полотне задники вдруг проступают линии ратников-шлемоносцев. Они как бы проявляются в тумане воображения, реставрируются под кистью памяти. И нахлынувшие в них что-то от вечно го рублевского письма и от глазубовской выразительности. И замечается (вот сила искусства!), что лица усваивают — те же лица. И становятся простые мужики как бы просветленными, возвышенными и очищает их святая судьба защитников отечества. Правда, повторное употребление кинопроекции — о, чувство меры! — не усиливает воздействие, а начинает «выключать» из него... И этот перебор сразу тинет за собой, делает более заметным еще один просчет, который вредит всему спектаклю в целом. Оформление не хватило несколько штрихов, чтобы, как это было в эскизе сценариста (засл. художник РСФСР П. Белов), пристраивающее решение стало более уважительным. Впечатление горюхи должны были создать увеличенные в размерах милые старые ходики с запятой, «численники», ножницы, висящие на холщевом заднике и кулисах. Они должны говорить о том «укрупнении» мира в сознании каждого простого чело-

вотой говорят в рамках «удачи» — не удалось, а инсценировка (термин драматурга В. Розова). Тогда спектакль становится уникальным (вспомните «Историю Ломады» в БДТ) в ценится своей невозможностью быть повторенным и тиражированным, запоминается как актерский дарование и открытие...

ПРАВДА, карагандинские режиссеры отстаивают свое коллективно-индивидуальное мнение о том, что режиссура не должна быть «броской», а режиссерский рисунок — ярким, что все это должно «тонуть» в общем звучании спектакля. Но попробуем в этом не согласиться. В тех спектаклях, где «субъективный рисунок» режиссера ощущен («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. Воложинин) главная особенность прочтения в том, что акцентирован не нравственный глумота хозяина дома (засл. арт. КазССР Д. Белов), но абсолютный сауд хозяйки матери, бывшей фронтовой медсестрой (засл. арт. КазССР А. Заматова). От нее зависит и светлое мироощущение детей, видящих жизнь не в розовом свете, но и не сквозь черные очки; их — детей — социальными, гражданскими качествами, достоинством, Искри и Прав (арт. Л. Орлова и Г. Рогов), लेकिनно, уже составившие личности.

Внешний рисунок спектакля «На бойком месте» не традиционен, хотя в значительной степени определяется не собственным режиссером, а режиссерским мышлением художника Э. Гейдебрата. Оформление такое: в центре сцены, на юру, на бойком месте дилаторско-карусель с необходимыми реквизитами. На ней играют актеры, ее же стремительно вращают, как на ярмарке, перетягивают, как телегу, в окружении лениво-небрежных, как цыганская шаль, занавесей

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