

СОВЕТСКАЯ ЛАТВИЯ
г. Рига
№ 8 ЯНВ 1962

СОВЕТСКОЕ театральное искусство — подлинно новаторское искусство, вдохновляемое самыми передовыми идеями современности. Деятели советской сцены имеют все условия и возможности для проявления своего таланта; для неограниченного использования богатого арсенала средств театральной выразительности во имя утверждения высоких целей и идеалов. Многообразие стилей, форм, почерков, приемов — отличительное свойство и сила советского театрального искусства.

Эти возможности широко, творчески используются театрами Советской Латвии.

Динамика героических событий послереволюционных лет, величие и значительность темы о личности и революции предопределили и оправдывают своеобразное прочтение романа «Хождение по мукам» на сцене Валмиерского театра имени Леона Паэгле. Автор инсценировки и постановщик О. Кродер использовал новые, необычные формы сценической выразительности, но они соответствуют духу, атмосфере, эпической глубине и масштабности романа А. Н. Толстого.

При постановке комедии венгерского драматурга К. Сакони «Телевизионные помехи» в Рижском театре русской драмы главный режиссер А. Кац, художник Т. Швец также применяют в своем решении оригинальные выразительные средства. Вся сила образного мышления способствует сатирическому раскрытию идей и образов пьесы, служит обличению равнодушных, сегодняшних обывателей, духовный мир которых, ограниченный лишь заботами о материальном благополучии, наполнен мелкими интересами, жалкими привычками, эгоистическими устремлениями.

Интересные творческие поиски режиссера А. Шапиро, художника М. Китаева и актеров спектакля «Город на заре» А. Арбузова в Рижском театре юного зрителя привели к самостоятельному и оригинальному решению героической темы. В спектакле органически сплавлены героика и трагедийность, романтика и юмор. Он воссоздает картины молодости нашей страны, исполненной надежд и тревог, рассказывает о молодежи, преодолевающей большие трудности и горячо верящей в будущее, беспрдельно преданной высоким идеалам.

Задумываясь о том, какими средствами можно лучше, ярче, полнее раскрыть содержание пьесы, режиссер руководствуется теми гражданскими целями, какие он ставит в сложной идеологической борьбе, происходящей сегодня в мире. Глубину образного решения спектакля, остроту социально-эстетического толкования каждого об-

раза определяют идеи, во имя которых театр, выбрав ту или иную пьесу, решил вести разговор со зрителем. И не может быть тесного контакта театра со зрителем, созвучности спектакля нашим дням, если художественный поиск не будет сочетаться с глубоким философским мышлением.

Велика роль режиссера в театре. Он — соавтор спектакля, он определяет и осуществляет на сцене замысел драматурга, трактовку пьесы, объединяет усилия актеров, художника, композитора. Но

Вместо того, чтобы найти ключ к данной пьесе, к данному автору, соответствующий тем задачам, которые следует в данном случае решать режиссеру, наблюдается тяга к таким сценическим приемам, которые существуют ради самих приемов и никак не способствуют раскрытию идейно-философской сущности спектакля. Такое отношение к драматургическому материалу проявляется порой и при постановке на сцене классических произведений.

Всегда понятно желание

НА ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕМЫ

О Б Р А З И И Д Е Я

не проявляет ли иногда режиссер произвола в своих решениях? Всегда ли образный строй спектакля созвучен стилю драматургического материала?

На практике работы наших театров мы знаем такие спектакли, в которых игнорирование особенностей образного и стилизового строя пьесы, идейно-художественного замысла автора привело к снижению роли драматургии как основы сценического искусства. Не в этом ли спорность постановки «Бани» в Рижском театре русской драмы (режиссер И. Пеккер), когда игнорирование жанрового своеобразия пьесы привело к бытовизму, к потере гротесковой манеры Маяковского, публицистического голоса поэта, его жизнеутверждающего пафоса? Все это ослабило разоблачительную направленность пьесы.

Нечеткость режиссерской позиции постановщика А. Миглы привела к тому, что нераскрытой оказалась концепция пьесы «Спартак» А. Упита в Лиепайском театре. Режиссер Ю. Стрейга не понял жанрового своеобразия пьесы Ж. Ануя «Приглашение в замок». Новая встреча Художественного театра имени Райниса с героями современного французского драматурга не выявила горькой иронии автора по поводу социального неравенства и противоречий капиталистического общества, с его конфликтами между богатыми и нищими, нивелировкой идеалов, нарушением свободы личности.

Разве не встречаемся мы здесь с тенденцией рассматривать драматургию лишь как пассивный, сырой материал для режиссера, для так называемого самостоятельного театрального творчества?

Театра уйти от штампа, от проторенных путей и хрестоматийных схем. Но если режиссер, не стремясь разобраться, чем созвучна классическая пьеса нашим дням, думает только о том, чтобы обязательно быть оригинальным, при выборе постановочных средств не быть ни на кого похожим, зритель не может отчетливо воспринять идейно-философскую цель, к которой стремился театр, включая пьесу в свой репертуар. «Гроза» в Театре юного зрителя (режиссер А. Шапиро) — пример такого незавершенного эксперимента. В спектакле отсутствует депрессивный, гнетущий в танже-ский мир Кабаняхи и Дикого, и поэтому ослабленным, лишенным обобщенного смысла, выглядит бунт Катерины. Ее образ, выключенный из конкретной среды, лишенный внутренней борьбы, социальных и человеческих связей, драматизма и психологических мотивировок, решен статично, однообразно, яркими красками. Чужеродность Катерины этой среде является лишь внешними средствами. Все это снижает эмоциональность спектакля, ослабляет контакт со зрительным залом. В чем же новизна раскрытия, где современность трактовки этой классической пьесы? В какой мере примененные приемы способствуют уяснению смысла нового прочтения Островского? Ответ на эти вопросы затруднителен.

А бывает и так: прием используется не потому, что раскрывает новое в спектакле, соответствует стилистике драматургического материала и необходим в данной постановке для выражения ее идейной сущности, а просто служит данью моде и механически переносится из других сценических произведе-

ний. Такие неоправданные образные решения встречаются в спектакле «Старший сын» А. Вампилова в Театре юного зрителя. Постановщик как бытовая драма, спектакль режиссер Н. Шейдо дополнил интермедиями. Но ни логически, ни психологически, ни эмоционально, ни в стилистическом отношении они не увязываются с событиями.

Наличие увлечение условностью приводит к тому, что актер в отдельных спектаклях перестает быть активным творческим началом, превращается в механического исполнителя режиссерского замысла. Не ведет ли это к ослаблению личной творческой ответственности актера, когда он лишается собственных размышлений о своем герое и средствах его сценического воплощения? Не этим ли объясняется, что мастерство актерского перевоплощения, культура сценической речи подчас не соответствуют требованиям современного театра? Любая идея, любой интересный замысел режиссера не могут быть ярко выражены без неповторимых, полнокровных, многозначных характеров. Живой характер, рождающийся на сцене, — вот что составляет могучую силу воздействия театра, его своеобразия, отличительное свойство и преимущество, его магическую мощь по сравнению с кино и телевидением. Именно к такому глубокому постижению правдивых человеческих характеров, душевных движений героев стремятся в спектакле «Сказки старого Арбата» А. Арбузова в Академическом театре драмы. Постановщик этого спектакля режиссер О. Шалконис основное внимание уделил созданию искренней, эмоциональной, лирично-романтической атмосферы, в которой действуют герои пьесы, и это полностью соответствует ее стилю.

Искусство социалистического реализма — это искусство больших мыслей, ярких характеров, помогающее постигать жизнь, формировать коммунистическую нравственность. Ясность и значительность идеи рождает четкость и последовательность образного решения. Конечно, эта ясность — подчеркивается и еще раз! — не имеет ничего общего с упрощенностью, архаичностью, риторикой, драматизацией, серией. Советский театр представляет перед своим зрителем во всеоружии средств сценического искусства, они непрерывно обновляются и развиваются в той диалектической сложности, которая соответствует принципам партийности художественного творчества. Реализация этих принципов в творческой практике приводит театральное искусство к завоеванию новых рубежей.

И. ВАЛИН.