

ГАСТРОЛИ

В зоне благополучия

КУЙБИШЕВСКИЙ академический театр драмы имени М. Горького уже хорошо знаком ленинградским зрителям. Репертуар, представленный театром, очень разнообразен, включает в себя и русскую классику — «Братья Карамазовы», и современную драматургию, и много названий зарубежных авторов — от Шекспира до Саймона. Мы сегодня остановимся на кратком обзоре постановок зарубежной драматургии и проблемах ее интерпретации на сцене театра.

Куйбишевский театр начинается с хорошо организованной рекламы. Перед спектаклем зрители могут получить максимум информации о нем из рекламных проспектов, программ. О зрителях в театре думают, их уважают.

В этой рекламе нет тонких психологических провокаций, играющих на зрительской инерции или, наоборот, активности. Есть обширная констатация успехов с перечислением наград и цитатами из газет. Из них мы, в частности, узнаем, что «...духовная и нравственная атмосфера театра, высокопрофессиональное актерское искусство — именно в этом заключается тайна — одновременно, легендарного авторитета Куйбишевского театра».

Нарисованная благополучная картина, тем не менее, является поводом для размышлений. И на первое из них наводит общая интонация проспектов — уверенного, стабильного благополучия и достаточно отчетливо высказываемая мысль, что зрительский

успех — критерий уровня искусства театра. Поддерживаются ли заявленное «высокопрофессиональное актерское искусство» и «легендарный авторитет»?

Интерпретация зарубежной драмы сложна. Очень трудно открывать нового автора, такого, как, например, австрийский драматург Ф. Брукнер с характерным для его пьес монотонным действием, не связанным диалогом героев. В Куйбишевском театре уже был поставлен «Наполеон I», а теперь нам показали «Елизавету Английскую» (режиссер — постановщик — заслуженный деятель искусств РСФСР Р. Рахлин).

Театр в своей трактовке следует за драматургом, сохраняя даже авторский монтаж мизансцен. Лаконичная стилизованная и функциональная декорация (художник — А. Забидина) составляет и убранство дворцовых покоев с окнами в парк, а точнее, в мир; и зал заседаний королевского совета, и часть собора св. Павла. Левая ее сторона — английская, а симметричная ей правая — испанская. Такое сцениграфическое решение дает возможность и для мобильных постановок, и для действия, которое воспринимается зрителем как внутренний диалог персонажей.

Начинается действие пантомимой шута, символической изо-

бражающей суету человеческих усилий, их тшету перед величию космоса. Такая символика воспринимается уже как традиционная условность, привычный знак, не вызывающий необходимых ассоциативных размышлений. Далее следует монтаж сцен. Их эмоциональная наполненность или, наоборот, нейтральность (когда просто проговаривается текст) и создают ритм спектакля. Образ, созданный народной артисткой СССР, лауреатом Государственной премии РСФСР В. Ершовой, играющей Елизавету, отличается множеством психологических оттенков, органично соединяющих в этой исторической личности женщину и королеву. Но отсутствие точной, не найденной режиссером формы, адекватной драматургической многоплановости, ставит актрису в ситуацию собственного выбора средств актерской выразительности, построения образа. И, скажем, сцена с Эссексом (лауреат Государственной премии РСФСР В. Борисов), в которой королева предстает без маски, вне обычной роли государственного деятеля, прекрасно удается актрисе. А первая сцена, начинающая спектакль, поражает неточностью интонаций и пластики.

Наиболее интересным в спектакле выглядит Бэкон (заслуженный артист РСФСР О. Сви-

ридов). Его монолог об идеях новой Англии, нового ее духа — духа нации, которая должна отказаться от мифического рыцарства прошлого и политической умеренности настоящего, звучит современно. Слабый протест Елизаветы — «Закройте окна!» — означает бессилие перед надвигающейся неминуемой судьбой. Удача, цельность таких сцен достигаются только соединением интонационного и пластического строя. Иначе спектакль распадается, превращаясь в калейдоскоп, составленный из разных лоскутков времен и традиций. «Черный монарх» Филипп (народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР Н. Михеев) с его всплесками мании величия и притязаниями на мировое господство хорош и уместен в законченных сценах спектакля, но это стиль уже другой пьесы.

Отдельные актерские удачные не способствуют созданию единой эстетической концепции спектакля и раскрытию индивидуальной поэтики Ф. Брукнера...

«Двенадцатая ночь» Шекспира поставлена в театре в феврале нынешнего года режиссером Р. Рахлиным. Трагедия пьесы вполне традиционная и тяготеет к эстетике 1950-х годов. Хотя внешнее оформление (художник Н. Эпов) входит с этой эстетикой в не-

которое противоречие, ибо не отличается пышным «правдоподобием». Зрительный образ спектакля сразу распадается на разновременные цитаты, оставляя ощущение уже однажды виденного. Спектаклю не хватает импровизации, которая может сделать его смешным без пошлости и мудрым без наивности. Нет атмосферы розыгрыша, смены масок, личин, когда становится возможным «что угодно». И Виола (А. Комарова), и Оливия (заслуженная артистка РСФСР Л. Альбицкая), и Себастьян (Л. Пыхтонов), и Орсино (В. Борисов) произносят текст в привычном для уха «шекспировском» ритме, не привнося своего отношения.

Есть в репертуаре театра ставшая популярной на советской сцене пьеса Д. Вассермана «А этот выпал из гнезда». Проблемы свободы самовыражения личности, сложной и драматичной социальной адаптации, формирования самосознания важны для театра. Они в разных вариациях возникают и в названном спектакле, и в спектакле «Хочу сниматься в кино», и даже в комедии «Крошка» Ж. Летраза.

Последняя работа театра — это «Крошка» («Дети портят отношения») Ж. Летраза в постановке П. Монастырского. Легкая французская комедия

положений с хорошо придуманной интригой движется к благополучной развязке через ряд разоблачений. Каждый герой постепенно раскрывается в жизненных ситуациях, что дает вполне достаточный материал для комического эффекта. Но театру оказались необходимы еще музыкально-танцевальные примсы для расстановки своих актеров. Ни тексты песен, ни музыкальная тема, ни танцевальные номера не придают спектаклю дополнительной остроты и жанровой цельности. В этом межжанровом пространстве актеры оказываются в сложном положении играющих каждый сам по себе. Наиболее точным представляется образ Фонтанжа в исполнении О. Стругачева, которому присущи гротескные элементы. В целом же и однозначность сценических метафоров в оформлении, например, аиста с ребенком, и невыразительность пародийных элементов с пением на французском языке, и имитация французской моды дают возможность только для примитивной зрительской идентификации.

Успех спектакля, даже при полном зале и криках «браво», не вселяет надежд. Обращение театра к зарубежной драматургии имеет свои успехи. Но и свои просчеты: традиция подменяется традиционностью, а поиск — обращением к готовому штампу.

Естественное противоречие, возникшее между уже обретенным, достигнутым, признанным и новыми требованиями времени, театру предстоит творчески преодолеть.

Л. МИТИНА