

ИЗМЕНЧИВОСТЬ ЖИВОГО ЛИЦА

сумела разглядеть способность легкой-сленной Елены начать жить новой, разумной жизнью. Немало интересных характер-

ШИРОК и жанрово разнообразен репертуар Куйбышевского драматического театра имени А. М. Горького. Десять спектаклей включает театр в свой большой творческий отчет на двух сценических площадках столицы, стремясь возможно более полно обнаружить свои идейно-художественные устремления, режиссерские и актерские возможности, показать свое творческое лицо.

Гастроли открылись «Делом Артамоновых». Об этой постановке «Советская культура» подробно писала, когда куйбышцы три года назад показали ее на сцене Кремлевского театра. По-прежнему в спектакле отчетливо раскрывается впадина жизненной энергии российского кулевства. По-прежнему сложный образ Петра Артамонова находит глубокое раскрытие в исполнении Н. Засухина.

И все же старый спектакль утратил свежесть сценических красок. Ритм его кажется нересурч спокойным. Раздражают своей беспомощностью световые тытры: эти, как бы случайно вырванные из романа, штаты не подтверждают основную мысль произведения, а лишь тормозят внутреннее действие.

С большим интересом ждали мы встречи с одной из лучших пьес Горького в постановке театра его имени. Однако лишь новое открытие глубин могучего образа Егора Булычова могло превратить спектакль в театральное событие. Но передача остроту исторического ума Егора, широту его просветлительной души, А. Демич не выражает назва страшен, боицих в ней, всей трагичности переживаний Булычова, единством поздней осознанной беспомощности своей жизни и ничтожеством окружающих людей. Успех интеллигентной режиссерской работы А. Грипича, подкрепленной выразительностью оформления художника Ю. Иванова объясняется яркими решениями образов «зачух». В спектакле ясно раскрывается благосклонный карьеризм Засохина (В. Казарин), жадная энергия Вавары (В. Ершова), жалкая растерянность и глупость ме-

шанки Ксении (З. Чекмасова) и властная жестокость Меланьи (В. Красева). Всем этим людям режиссер трактовкой ролей Шуры (З. Антонова), Татины (О. Фомин) и особенно Глафиры (С. Лавринович) и мизансценами, фиксирующими на них внимание зрителей, противопоставляет молодое поколение, привносящее зрело новое живое.

Так оба спектакля вновь подтверждают, что сегодня, как и всегда, Горький наш могучий союзник в идеологической борьбе. Именно это недооценивают театры Москвы, на чьих афишах все реже появляется имя великого писателя.

Упреком в адрес не в меру «сторонними» столичным театрам явилась и постановка «Ричарда III», около сорока лет не шедшая на московской сцене. Обращение вслед за Горьким к Шекспиру свидетельствует о стремлении театра решать сложные творческие задачи, создавать сценические произведения больших мыслей и страсти. «Ричард III» — новая работа куйбышцев, и в ней чувствуется тенденция режиссуры (П. Монастырский) к преодолению натурализма, к законничной остроте выразительных средств. Говозую атмосферу эпохи передают черные бальные топа, оформления художник П. Белов, опускающийся на сцену, словно польский мост, занавес на фоне которого разворачивается действие, высветляющиеся во мраке фигуры людей и контуры предметов. Досады, что в строгий зрительный образ спектакля вторгаются такие чужеродные ему элементы: дурному вкусу, как постепенное окрашивание одежды Ричарда, наиминимализирующее его кровавые преступления. Не впечатляет также и легкое креслице, тоже, видимо, «символизирующее» шаткость королевского трона, за обладание которым идет такая зверинья борьба. Но (и это гораздо существеннее!) ряд исполнителей сосредоточивают на внешних приметах действующих лиц и не проникают в глубину таких сильных, подлинно шекспировских характеров, как, например, Букнгем (М. Лазарев) или Елизавета

ДЕСЯТЬ СПЕКТАКЛЕЙ В МОСКВЕ

(В. Ершова). И все же «Ричард III» — это победа театра, ибо в спектакле есть главное — Ричард.

...Из средневековой тьмы приходит к нам жестокий Глостер, чтобы сластолюбиво обжигать свою черную душу: путь к престолу для мрачного герцога идет через братоубийственную войну, предательство, вероломство. Вместе с тем актер передает своеобразное обаяние гиклотической воли этого хитроумного лицедея, обманывающего, соблазняющего, покупающего людей. Труднейшая сцена объяснения Ричарда с Анной (жестокое, слабовольное, которое искренне выражает Е. Назарова) звучит психологически правдиво. Ричард — Засухин сжигает внутренним пламенем злой энергии, направленной на подлинние себе всех этих, не менее, чем он, жестоких и корыстных, но в отличие от Глостера трусливых и беззастенчивых феодалов, девиз которых: «Купай — нам совесть и закон нам — меч...». Так шекспировский спектакль напоминает о том, как опасен еще тот мир, что рождает современных ричардов, фашизм, войну. Поэтому особенно важно, чтобы актер продолжил свою плодотворную работу над одним из сложнейших образов мировой драматургии.

ПОСЛЕ Горького и Шекспира можно было ждать, что и в современном репертуаре театр познакомит нас с значительными человеческими характерами, учует большими мыслями, яркими чувствами. Обратившись к «Океану» А. Штейна и тем самым вступив в соревнование со многими постановками этой популярной пьесы, театр не вышел победителем. Конструкция художника Ю. Бабичева нарушает достоинство мест действия, не связанных с кораблем (квартиры Платоновых и Маша). Не-

выразительное решение сценического пространства вызывает невыразительность массовых сцен. Женские образы утрачивают индивидуальность в «приблизительном» исполнении З. Антоновой (Анекка) и Е. Назаровой (Маша). И только друзья: Платонов — Г. Левия, Часовников — М. Лазарев, Куликин — В. Казарин приносят зрительно радость узнавания живых психологических черт, а Платонов Левина — еще и радость открытия героического характера нашего молодого современника, органически чувствующего праздник коммунизма чужим к с к о й нравственности.

Если в этих центральных образах «Океан» вытекает силой и глубиной чувства, качествами, которые так или иначе характерны для классических постановок куйбышцев, то пьесы местных авторов разочаровывают.

Очень хорошо, что театр много и упорно работает со своими драматургами, не ограничиваясь легким способом пополнения репертуара произведениями, проверенными в других городах. На трудном и долготойном пути «первооткрытие» пьес и драматургов неизбежны, разумеется, «прототипы и убийцы». Но в пьесах «Рядом — человек» В. Молько и «Дачный тупик» И. Тумановской и О. Таронова ощущается скромность проблематики и удивляет недозрелость в ее раскрытии.

Четкое отношение к людям, вера в то, что человека можно и можно перевоспитывать добрыми примерами трудовой жизни — такова верная, хотя и далеко не новая мысль пьесы «Рядом — человек». Но не умея раскрыть ее в конкретном драматическом действии, автор центром пьесы делает лабонный любовный конфликт, к тому же построенный на шаткой основе легко устраняемого недоразумения — стоит только любящим объясниться друг с другом: На тем о пере-

воспитании говорится много пропущенных истин, но действие топчется на месте и интерес зрителей иссякает еще в середине спектакля. Уже давно всем ясны характеры рвача и пьяницы Хватова или шкурника и кляузника Доккина, выпуко обрисованные артистами Н. Кузьминым и К. Девяткиным, а вопрос, что за люди главные герои пьесы — Николай, Сергей, Лена, так и не подучает ответа. И не только по вине исполнителей. В особенно трудном положении оказывается А. Демич, играющий старого рабочего Буркова, в уста которого автор вложил большую часть нравочительных сентенций. Спектакль огорчает неприглядной картиной раздоров, склок, пьянства, царящих, если верить автору, в среде заводских рабочих.

Постому так хотелось, чтобы вторая местная пьеса не обманула зрительских надежд. И действительно, поначалу в спектакле «Дачный тупик» остро завязывается конфликт между дачевладельцем Рогозиной и ее чадами и домочадцами.

Но вот идет автор, затем третье действие, и серьезная комедия вдруг оборачивается го мелодрамой, то लेकर несущая водовилем. В частности, интересная тема боевого прошлого Кочегоро и Ломова, объясняющая их нетерпимость к стяжательству Рогозиной, не получает сколько-нибудь последовательного развития, несмотря на все старания исполнителей этих ролей А. Демича и Н. Кузьмина. И лишь в самом финале, когда от жадной дачевладельцы отворачиваются ее близкие и Рогозина — Чекмасова остается в заслуженном одиночестве, спектакль снова звучит интересно и убедительно.

Некоторая обогченность, камерность проблематики характерна и для современного иностранного репертуара театра. Среди многих куда более значительных произведений нечеловеческой драматургии театр остановил свой выбор на комедии О. Данака «Кляпачек женитя». Эта и вполне веселая и «энергичная» (по собственному признанию автора) шулка поставлена режиссером Я. Киржнером и оформлена художником Г. Епишиным с хорошим вкусом.

Но замысел художника ироничнее, острее и даже веселее, чем постановка в целом. Ему созвучнее больше всех артист Г. Левия, награждающий «бывшего брачного афериста» такой жизнерадостной и обаятельной хитростью, что зритель от души желает Кляпачку утвердиться на честном трудовом пути.

Трагикомедия Эдуардо Де Филиппо «Моя семья знакома москвичам в преносходной постановке Театра Советской Армии. В спектакле куйбышцев привлекает правдивое, психологически тонкое исполнение главных ролей. А. Демич дает нам почувствовать сердечную теплоту главы семьи Альберто Стильяно и горечь его мучительных переживаний. В. Ершова

ных деталей есть и в правдивом, полном юмора исполнении Л. Ливанской роли служанки Марии, и в образе юной Розарины у Н. Засухиной, хотя актрисе очень мешает дикционная неряшливость речи. Надо сказать, что куйбышцам вообще следует задуматься над вопросом речевой культуры.

Непонятно, во имя чего театр включил в репертуар пьесу итальянского драматурга Д. Калдгегари «Опаленные жизнью». Вопреки добрым намерениям режиссера Я. Киржнера, устроившего иные «рискованные» сцены и переосмыслившего финал, в спектакле не прозвучали даже те робкие социальные мотивы, которые можно было чловить в пьесе.

В спектакле нет главного — трагедии бедных людей. Образы девушек, торгующих собою, чтобы спасти от голода родных, не удалась ни Н. Засухиной, ни С. Боголюбовой (Надя), ни особенно Л. Виноградовой — исполнители центральной роли юной Марчеллы. А честный бедняк, переживающий трагедию отца, знавшего страшную правду о любимой дочери, в исполнении К. Девяткина настолько человечески ничтожен, что из жертвы капиталистического строя его Антонио становится жертвой собственной ничтожности.

МЫ РАССМОТРЕЛИ отдалю почти все показанные в Москве спектакли потому, что они резко отличаются друг от друга. Было бы хорошо, если бы все они были бы подчинены единой творческой воле театра, единой репертуарной и методологической программе. Тогда это были бы разные спектакли одного театра. Теперь же они по характеру пьес, режиссерской трактовке и раскрытию образов актерами, словом, по художественному уровню и вкусу кажутся спектаклями разных театров.

Чем это вызвано? Думается, тем прежде всего, что Куйбышевский театр настойчиво ищет новых путей к большому современному искусству. Если проследить за хронологией создания спектаклей, можно ощутить основную тенденцию этих поисков. Она ведет от бытовой натуралистичности и прилизанного правдоподобия к строгому, законничному отбору выразительных средств и в творческой практике актеров, и в режиссерской манере, и в работе художника. Эта устремленность должна привести и в большей требовательности при формировании современного репертуара, к углублению работы с драматургами, к повышению сценической культуры молодых актеров до уровня искусства ведущих мастеров театра...

Да изменчиво живое лицо Куйбышевского театра. Но всегда — и в победах, и в поражениях оно обращено вперед, в будущее. В трудных, но радостных исканиях талантливому коллективу, вероятно, помогут и выводы, которые он делает из своего большого творческого отчета перед внимательными зрителями столицы.

М. БЕРТЕНСОН.



Ричард Глостер — Н. Н. Засухин. Фото З. БРАЙННИНА.