

## Творческие споры

**СПОРЫ**, возникающие внутри театральной труппы, как правило, трудно разрешимы. Последнее слово в них обычно принадлежит сценической практике. Время и труд определяют, кто был прав: молодой артист, претендовавший на ответственные роли, или режиссера, не поручившая ему этих ролей; прав главному, споривший с автором о путях развития театра, или часть труппы, не разделявшая исканий своего руководителя... Побеждает в искусстве тот, на чьей стороне успех (успех творческий, в самом глубоком и чистом понимании), прав тот, кто создает для народа художественные ценности.

Вот мы, казалось бы, и нашли ключ для определения истины во внутритеатральных спорах. Но не так-то легко и просто применить этот ключ ко всякому конкретному случаю.

Конечно, не все внутренние разногласия заслуживают вынесения на суд широкой общественности. Но много есть споров типических, слышимых за кулисами чуть ли не каждого театра.

Именно такой «внутренний» спор главный режиссер Астраханского театра Ю. Юровский вынес на страницы газеты «Советская культура», 20 сентября 1960 года).

Автор письма справедливо сетовал на то, что обучение в театральных институтах оторвано от повседневной практики, и те, кто оканчивает вуз, обычно плохо представляют себе повседневную жизнь областного театра, что направлено на периферию рассматривается иными выпускниками как «неизвестия».

Руководство и общественные организации Ленинградского института, чьи выпускники были направлены в Астрахань, широко обсудив выступление Ю. Юровского, признали справедливость его претензий. Однако категорически не признали их те, кто, хотя персонально и не упоминался в опубликованном письме, но все же сразу причислили себя к его оппонентам.

**ЧТОБЫ ВЫЯСНИТЬ**, кто же прав в этом споре, временно оставим претензии в стороне и обратимся к практике — вернейшему критерию.

Случилось так, что с выпускниками Ленинградского института о их жизни в театре я беседовал до просмотра спектакля «Шести тополей» (эта пьеса М. Сторожевой впервые поставлена в Астрахани). Мои собеседники, в частности молодые артисты И. Протопопова и С. Беяцкая, играющие в этом спектакле ведущие роли, весьма нехотя отрекомендовали малоизвестную пьесу и квалифицировали ее постановку как несомненную ошибку театра. Каково же было мое удивление, когда на следующий день я увидел спектакль не только не ошибочный, но во многом интересный и, безусловно, нужный людям.

Так в чем же дело? В чем причина столь наглядной необъективности, проявленной на этот раз даже к собственной работе? Не в том ли оглушительном снобизме по отношению к современной пьесе, о котором упоминал в своей статье Ю. Юровский? Да, есть тут и доля «столичного» снобизма. Но главная причина коренится куда глубже: в непонимании той общей цели, во имя которой живет и творит весь театр. И если главный режиссер (верно или не всегда верно) печется и тревожится о пути всего театра, то внимание оппонентов его слишком уж плотно концентрируется вокруг своих частных целей: что я буду играть, как я буду выглядеть в данной роли, достаточно ли

эффектна пьеса и роль для того, чтобы я мог успешно «пройти на публику».

«Шести тополей» оказались частью коллектива пьесой неэффективной. Написана она без модничанья, скромно, о скромных трудовых людях уральского заводского поселка, об их будничных, но первый взгляд незамысловатых, но таких важных для общего дела заботах. Где уж тут блеснуть! А блеснуть-то, как выяснилось, и есть где.

Ведь если быть объективным, надо признать, что создание такого сложного, внутренне одержимого, рвущегося к свету характера, каким является ласничиха Лиза в исполнении И. Протопоповой, — полезнейшая работа для молодой актрисы. Ведь ей удалось показать натуру сильную, незаурядную, порывающую с мящанским накопительским мирком и обратную свою место в общем рабочем строю. Это лишней раз доказывает, что автор дал актрисе материал для неповерхностного изобра-

справедливо видит заметное увлечение салонным модничаньем, наносящим явный ущерб политическому смыслу антиколониаторской драмы А. Парниса. За дефекты «продукции», выпускаемой театром, руководителем несет ответственность наравне с молодым постановщиком, а может быть, и большую. Об этом не надо забывать никогда.

Такой разговор крайне неудобным внутри коллектива! Учит и воспитывать людей нужно на реальных, всем очевидных примерах. Но этим в театре не воспользовались и уроков даже из столь наглядных примеров извлечь не сумели.

Уже не первый сезон трудятся они вместе на одной сцене — «старшие» и «младшие». И «младшие» прямо предъявляют «старшим» обвинения в недостаточной чуткости и внимании. В своем письме в редакцию они утверждают, что вопросы идейного воспитания театральной молодежи требуют постоянного конт-

ца-мужчину, самоуверенно и самодовольно прогуливающегося по сцене. Крестьянин в «Воскресении» — роль элизодическая, но очень важная идейно, а решена также поверхностно, мимоходом. В «Шести тополей» — юный рабочий Володя. И этот образ лишен глубины и человечности. Наигрывается веселость, показное бодрячество, и тени мысли нет на лице юноши, ищущего места в жизни. Словом, место самого Беяцкого пока не определено. Диплом-то получен, но артист еще не родился.

Итак, четыре молодых художника, четыре несоизмеримые и несхожие индивидуальности. И воспитывать их надо по-разному. В одном случае нужны эстетические споры и доказательства. А в другом (как с Беяцким) — профессиональная учеба.

Воспитание молодого художника прежде всего должно происходить в труде. Огромное значение имеет то, какие роли играет молодой актер, и то, какие пьесы ставит молодой режиссер. Наверное, не надо было давать Дубенскому ставить подряд такие произведения, как «Юстина», «Дамоклов меч», «Остров Афродиты», тогда как лучшие современные советские пьесы и пьесы большой рус-

ской классики до сих пор ему не поручались. Протопоповой не нравятся роль Лизы в «Шести тополей», а со стороны, несомненно, видно, что для ее творческого роста роль эта этапная. И правы те, кто ей эту роль поручил. Со временем и сама артистка согласится с этим. Но чтобы произошло это быстрее, и ей, и ее «одноклассникам» нужно помочь. Надо искать более гибкие формы педагогического подхода и молодому художнику.

Но ведь и молодой молодому рознь. Оканчивший высшее учебное заведение — это не птенец желторотый. А иногда громкие суждения на то, что «меня, мол, не воспитывают», звучат, извините, демегагически. Странная позиция: «ты меня перевоспитывай, а я буду сопротивляться!». Желание сомкнуть творчески, консолидировать свои силы и совместно строить театр должно быть двусторонним. И чуткость тоже должна быть двусторонней. А театральная молодежь, зывая к чуткости, не хочет подчас увидеть и оценить те трудности, что стоят на пути художественного руководства их театра. Им еще надо учиться, думать об общей пользе и видеть, что есть в искусстве цели не только свои, индивидуальные, но и общие, коллективные. Творческий коллектив буквально на днях отметил славную дату — 150-летие со дня основания театра. Вечер, посвященный этому событию, превратился в своеобразное торжество, прославляющее высокое искусство сцены. И во время него, перед лицом тех, кто так искренне и взволнованно приветствовал коллектив, не задумались ли его артисты и режиссеры, что они призваны вместе и в дружном единстве решать общие художественные задачи?

**В ОБЫЧНОМ** областном театре разгорелся спор. Спор важный, принципиальный, типичный и для других коллективов. И снова — в который раз — со всей очевидностью стало ясно: никому, вне зависимости от возраста, профессионального опыта или занимаемого в искусстве положения, нельзя жить «для себя». Думать надо о всенародной пользе своего скромного труда. И правым в творческом споре всегда будет тот, кто заботится о завтрашнем дне своего театра, кто искренне заинтересован не в личном, а в общем успехе.

Ю. ГРАЧЕВСКИЙ,  
спеш. корр.  
«Советской культуры».  
АСТРАХАНЬ.

# КТО ПРАВ?

жения женской судьбы, а постановщик Ю. Юровский помог найти смелые краски.

Разве не понимают И. Протопопова и согласный с ней в оценке «Шести тополей» режиссер Б. Дубенский, выпускник того же института, что смело и честно показал сегодня зрительям драму и рост Лизы, нашей советской женщины, куда важнее, чем, скажем, драму той же Юстины! Тем более, если учесть, в какой трактовке эта весьма тривиальная история финской служанки была разыграна на астраханской сцене.

Режиссера Б. Дубенского всегда тянет к четкой, впечатляющей форме спектакля. И это хорошо, когда внешняя форма не заслоняет смысла, а помогает его выявлению (как, например, в лучших сценах «Острова Афродиты»). Но в «Юстина» постановщик создает такую условно «западную», аляповатую атмосферу. Он ослабляет остроту конфликта там, что вместо злого и беспощадного разоблачения буржуазного ханжества представляет его опасных носителей, как уморительных водевильных чудачков. Нет, не опасны они, эти пасторы и пасторши, бароны и баронессы — они всего лишь забавно смешны. Примирительная струя пронизывает весь спектакль, а в совершенно неожиданном финале она попросту захлестывает то ценное и интересное, что было намечено в образах Юстины (И. Протопопова) и Олави (В. Карпенко). Молодой постановщик резко усилил и без того весьма сомнительно звучащие мотивы буржуазной драмочки.

Но разве можно было ради такой вот слезливо-мещанской цели ставить спектакль и показывать его в подобной трактовке? О главном — идейном смысле каждой своей работы — вот о чем прежде всего нужно думать молодым артистам и режиссерам!

Пример «Юстины» весьма показателен. Но упреки в подобных случаях должны быть направлены не только в адрес молодежи. А разве главный режиссер не видел ошибку своего младшего товарища? Видел! Как же он допустил, что работа эта не подверглась коренной перестройке еще в процессе репетиций, почему не вмешался, страстно, активно, и выпустил на публику спектакль, который он сам считает идейно сомнительным? Ведь подпись главного стоит под каждой афишей, в том числе и под афишами «Юстины» и «Острова Афродиты», спектакля, в котором при всех его достоинствах Юровский также

роля со стороны художественного руководства. Что «громкое» значение в судьбе молодого актера имеет первый театр и первый художественный руководитель, в чьи руки попадает вчерашний студент, что «становление молодого специалиста начинается в практике профессионального театра».

Золотые слова! А что делается в Астраханском театре для того, чтобы молодежь могла постепенно обрести справедливые и «несомнительные» взгляды и принципы? Мало делается, очень мало. Это подтверждают и в парторганизации театра, и в комсомольском комитете, и в управлении культуры. Каждый промах и каждая заблуждение должны быть творчески, по-товарищески пристально обсуждены и оценены всем коллективом. И поиском справедливых, истинно партийных принципов, на которых должны строиться взаимоотношения внутри коллектива, — этим поиском нужно отдаваться не формально, а с душой, с открытым сердцем.

**ВСЕ ЛИ** сделал сам Юровский для того, чтобы молодежь, пришедшая, так сказать, «со стороны», органично влилась в коллектив? Далеко не все!

В статье «Диплом и творческое» я автор называет пять молодых дарований, обретенных театром. Одна из названных, Татьяна К., прибыв после вуза в театр, так ничего и не сыграла. Ей поручили для начала элизодическую роль, она «обиделась», высокомерно возвратила в дирекцию тетрадку с ролью и с легким сердцем покинула Астрахань. Четверо остались. Остались не от безвыходности, а потому, что, как они сами утверждают, хотят жить и работать в этом городе и в этом театре. Но ведь оставшиеся — тоже люди разные. Дубенский — многообещающий режиссер. При всех ошибках он умеет образно, выразительно реализовать свои замыслы. Но его идейные и творческие позиции пока, действительно, не четки. Протопопова играет ведущие роли (Маша в «Чайке», Лариса в «Иркутской истории», дочь судьи в «Дамокловом мече»), хотя и жалуется, что ей поручают «не то», что хотелось бы воплотить на сцене. Профессионально уверенно работает В. Карпенко. Играет он тоже много, пожалуй, даже слишком много. И, наконец, Беяцкий. Вот его роли. Медведенко в «Чайке» — неверное решение. Вместо забытого, задушенного нуждой неудачника мы видим удалого красав-