

Накануне конференции
 театральным работникам
 Сибири и Дальнего Востока

Лицо театра

ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСКОЙ
 ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИРКУТСКОГО
 ОБДРАМАТЕАТРА

Что составляет лицо любого театра? На это ответить, казалось бы, нетрудно: его репертуар и качество спектаклей. Но стоит нам только заговорить о художественных особенностях того или иного спектакля, как возникает множество вопросов, связанных с трактовкой произведения, с замыслом режиссера и его мастерством, с мастерством актера, художника... Но даже самая подробная, самая добросовестная рецензия на очередную премьеру не сможет заменить того широкого и смелого разговора о путях иркутского театра, который так необходим сейчас коллективу.

Наше советское театральное искусство переживает в последние время юную творческих исканий. Особо болезненные от мелочной административной опеки, от узкого, догматического понимания законов сценического творчества, театры объявляли беспощадную войну скуче, штампу, единообразию. Каждый театральный коллектив борется сейчас за яркость, самобытность своих постановок. Но поиски нового, борьбы за яркость и непохожесть спектаклей не могут быть беспредельными, ибо самобытность и новаторство в искусстве неразрывно связаны с проблемами актерского и режиссерского мастерства, с вопросами эстетики.

Сильный, дружный и хорошо организованно слаженный коллектив Иркутского обддрамтеатра располагает значительными возможностями для роста. В его составе трудятся немало одаренных актеров разных поколений. Этот состав способен создавать на своей сцене произведения большой художественной силы и высокого идейного звучания.

Исполняет ли сейчас коллектив театра свои возможности, как говорится, «на полную мощность»? Нет, не исполняет. Даже в самых лучших работах театра мы являем, что можно было бы сделать еще больше, решить спектакль еще смелее, глубже, своеобразнее. И у режиссера, и у актера, и у художника есть для этого все данные.

Что же мешает театру в борьбе с серостью и ремесленничеством?

Прометрив все спектакли текущего репертуара, можно безошибочно сказать, что наибольший успех достигается в тех работах, где есть цельный единый режиссерский замысел, последовательно раскрытый во всех ролях, где одним замыслом увлечены, захвачены все исполнители, где ему подчинено оригинальное и четко продуманное оформление. И чем глубже проникают режиссер, актеры, художник в содержание пьесы, постигая особенности ее стиля, своеобразия жанра — тем темпераментнее и увлекательнее развивается действие, тем ярче и определеннее вырисовывается неповторимый образ спектакля.

Об этом наглядно свидетельствуют как победы театра, так его ошибки и заблуждения.

Почему, например, в спектакле «Баян», содержательным ядром актерских удач и режиссерских находок, сатира Маяковского звучит не в полную силу? Почему в боевом спектакле «Персональное дело» оказались приглушенными остро-современные гражданские мотивы? Почему в «Морали пани Дульской» поверхностно раскрыты основной конфликт? Почему в «Маскараде» театр глубоко не раскрыл философскую тему Лермонтова? И почему, наконец, более сильное впечатление произвели последние работы театра — «Пролетарская чаша» и «Доктор философия»? Все эти вопросы возникают, бесспорно и требуют ответа.

Ставя «Баян», театр, безусловно, обогатил свое творческое лицо. Но спектакль прозвучал бы несравненно лучше, увлекательнее и современнее, если бы его постановщик помог исполнителям найти общий ключ для решения всех сатирических образов. В трактате режиссера С. Казимировского многие сцены и образы спектакля находятся в про-

творчеств с новаторским, неповторимым стилем драматургии Маяковского.

«Театр не отражающее зеркало, — а увеличительное стекло». Этот девиз автора, призывающий к смелым сценическим обобщениям, постановщик «Баян» воспринял слишком прямолинейно. Он не учел того, что преувеличение сценического образа возможно только при одном условии: в основе его несомненно должно лежать зерно реального человеческого характера. Зритель хочет пережить радость узнавания (да, таких я видел, знаю, встречался с ними в жизни) и тогда он поверит в любую зрелищность в самую смелую правдивость.

Рисуя крупную сатирическую фигуру чиновника и бюрократа Побелососикова, Маяковский положил в основу удивительно тонкие жизненные наблюдения. Исполнитель этой роли артист А. Тишин часто пренебрегает этими живыми чертами, мимикой их, стремится создать голую сатирическую плакатность. И в результате вместо того, чтобы поднять образ до крупных обобщений, актер по существу опускается к трафаретным приемам, несодержательным штампам, и навязчивому нажиму. Отсюда бездейственность ряда сцен, замедленный их ритм, что несоответствие со стилем «феерической» пьесы Маяковского.

А пель в лучших сценах спектакля Побелососиков — Тишин порой становится очень убедительным. Такова, в первую очередь, остро, по-боевому решенная сцена «в театре». Здесь актер сумел подметить живые, бытовые еще черты чиновника от искусства. И эти жизненные наблюдения, заостренные фантазией постановщика и актера, помогают остроумно и по-настоящему сатирично обобщить суть разоблачаемых явлений. Но, к сожалению, такие сцены единичны, они не стали «нервом» спектакля. Отсутствие единого стиля постановки мешает полному донесению до зрителя содержания пьесы. Абстрактный, упрощенно-плакатный образ Побелососикова резко противоречит сочному комедийно-бытовому характеру Оптимистенко (Н. Харченко). И,

естественно, между ними нет органического наблюдения. Нет его и между такими оригинальными, впечатляюще нарисованными характерами, как Ундертон (М. Болко), Медальникова (Л. Макарова) и довольно инерционным, по готовым рецептам, созданным Пелеленским (В. Венгер), или расщепленной, не имеющей прямого социального адреса фигурой Моментальникова (В. Егунов). Каждый из них решается в различном ключе и живет как бы в собственной атмосфере.

К этому нужно добавить, что оформляющий «Баян» художник А. Житомирский не почувствовал броскую, подлинную театральность фрески Маяковского. Он «задавил» сцену тяжелыми, сложными декорациями, замедлил темп развития действия.

А в итоге — разрыв действия на отдельные, более или менее удачные сцены и сценок, отсутствие цельного, впечатляющего образа спектакля. И это не могло не сказаться на идейной ценности работы театра. Если острота сатиры притухлается и в зале царит холодное спокойствие, то звучит острое аллюж политический темы не достигает главнейшей цели.

И в интересном спектакле «Персональное дело» есть такого рода потери, вызванные тем, что общественно-жизнотропеющая тема часто сводится к слишком уж спокойной, слишком бытовой трактовкой произведения.

В основе пьесы А. Штейна лежит спор, дискуссия, столкновение мировоззрений. Здесь любой персонаж — спорщик. И важно было так построить каждую сцену, чтобы дискуссия, полемика помогали вскрывать драматическую природу событий, чтобы спор стал действием, обнажающим глубину чувств и характеров.

Режиссер М. Куликовский помог большому количеству актеров найти самостоятельную, жизненно-достоверный рисунок роли. Есть смелые находки, идущие от знания жизни, обогащенные богатой фантазией режиссера и исполнителей. Это, прежде всего, такие удачи, как зловещая фигура авантюриста Подукина (А. Тишин), как образ честной коммунистки Дергачевой, подлившей под ложные клеветки и карьериста (Г. Крамова). Это — удача бесспорные, особо за-

поминающиеся. Много верных жизненных наблюдений мы видим и в других ролях.

Ну, а главное? Стал ли большой политической спор основой действия? Нет, не стал. Мелкие бытовые детали часто закрывают, разди чего ставился спектакль. Высокая тема борьбы за товарищеское доверие к советским людям, против оголтелой подозрительности, действительная полемика о существе солидарной и минимал длительности — все это как бы ушло на второй план, притушено, прогварнируется скорговоркой. Этим нарушается важнейший принцип искусства — принцип современности. Да, спектакль смотрится и даже с интересом, но он не волнует «на большое счет», не берет зрителя за живое. Вполголоса отвечает он на те вопросы, ради которых люди смотрят сегодня пьесу на современном тему.

Донести идейное содержание пьесы с наименьшими потерями удается тогда, когда театр более глубоко вникает в содержание и находит его воплощения присутствующие этому произведению изобразительные средства.

Успех «Пролетарской чаши» заключен, прежде всего, в том, что театр почувствовал ароматное дыхание мудрой китайской романтической легенды и сумел найти для его воплощения свою четкую сценическую форму. Замысел Куликовского удале исполнителей, он не сковал их творческую фантазию, а помог ей развиться широко и свободно. Полное стили пьесы постановщик и всеми исполнителями великолепно воссоздал не только внешний китайский колорит, но и выразил существо национальных характеров. Именно поэтому так убедителен образ вдовы министра Цуй (А. Арпанов). За вышней облик, словно воссоздающий старые почтовые гравюры, улыбающаяся ее лица таят хитрость и коварство. И мы видим, как эти невидимые качества постепенно обнажаются в строгом, пластичном рисунке роли. И созданный артисткой М. Болко поэтический образ юной Ин-Ин, музыкальность, ритмичность этой роли, так же как и непосредственная активность и озорство служанки Хинянь (Д. Попова) — все эти удачи не случайны, они подсказаны общим замыслом спектакля. И режиссер, и художник Д. Фоминчев

нашли множество ярких, впечатляющих средств для наиболее эффективного выражения содержания пьесы. Умно продуманные оформления помогают тому, чтобы частые перемены места действия не тормозили его развития. Важно, что декорации и костюмы выполнены со вкусом, что и такая компонент, как свет, активно помогает нашему эмоциональному восприятию. (Вспомните, например, сцену сна и «бешеной бури» в последнем акте).

Каждый, кто видел «Пролетарскую чашу» испытал истинное волнение. Спектакль этот звучит, как поэтическая легенда о любви, он заледает наши чувства, будит мысль и одновременно он помогает нам приблизиться к культуре братского китайского народа. И подкрепляя театр в его стремлении обрести собственное, самобытное творческое лицо, нужно полкзывать коллективу, что на пути к этой цели «Пролетарская чаша» — серьезный шаг, заметная веха. И эта победа театра лишней раз подтверждает, что только в том случае, если постановщик удается тонко почувствовать художественные особенности пьесы, если он ясно представляет себе, что именно этим произведением он хочет сегодня сказать людям — он способен увлечь своим замыслом всех участников спектакля, создать цельный, слаженный ансамбль.

Неспокойное раскрытие философского смысла лермонтовского «Маскарада» на сцене иркутского театра, прежде всего, тем и объясняется, что это не ансамбльный спектакль. Он производит впечатление спектакля-концерта, где все внимание уделено центральной роли Арбенниа, в остальные участники несут формально-служебные функции.

«Маскарад» пользуется успехом у иркутских зрителей. Он волнует, будоражит чувства. Но достаточно ли этого? Только ли в том состоит цель, чтобы пробудить жалость к невинной жертве? Даже осудить зло и порок? Чувство должно, в свою очередь будить мысль, и театр не может, стая романтическую драму Лермонтова, ограничиваться раскрытием только ее сюжетно-чувственной стороны. Второй, и наиболее важной, философский смысл «Маскарада» — маскарад душ, скрывающий пороки целого общества, — не раскрыт театром.