

образ Татьяны необходимой внутренней веселости, умной и зоркой насмешливости, Новгородский театр в то же время «усмешняет» эпизоды, в том не нуждающиеся. Так, в своеобразную опереточную буффонаду разрастается сцена возмущения Печенегова «мальчишками-рабочими», из-за чего пропадает весьма существенный диалог Полины и Клеопатры.

Происхождение такого рода «отступлений», ослабляющих художественную цельность спектакля, начинаешь яснее понимать, когда в тот же вечер, в том же театре смотришь в постановке того же режиссера и во многом с теми же актерами другой спектакль — «Чужого ребенка» В. Шваркина, превращенного в... полуоперетку со вставными куплетами, жестокими романсами и незадачливыми трюками, вплоть до снятия с одного из персонажей брюк непосредственно на сцене, на потеху зрителю! Нет, не может бесследно, безнаказанно для общей культуры театра проходить «чересполосица» не только в репертуаре, но и в отборе приемов решения спектаклей.

Дешевый успех комических трюков оперетизированного «Чужого ребенка», снижение «эстетических норм» в «проходной» постановке неизбежно скажутся, и уже сказываются, на культуре, уровне вкуса соседнего, «программного» спектакля. Нельзя утром жить по одному, а вечером по другому уставу, — а это, к сожалению, является бедой не одного лишь Новгородского театра.

Сим. Дрейден

Харьков Харьковчане останавливаются у рекламного стенда и внимательно рассматривают афишу Украинского драматического театра имени Т. Шевченко: «Гамлет. Принц датский». Темный фон прорезал яркий сноп света, он как бы вырывает на секунду из тьмы силуэт юноши в плаще и со шпагой...

Театр впервые осуществил на украинской сцене постановку «Гамлета» (перевод Виктора Вэра).

Постановщик Б. Норд придал спектаклю естественное сочетание скромности и строгости, так отвечающее духу всего произведения.

Художник В. Греченко нашел чрезвычайно убедительное решение темы «Дания — тюрьма» в образе королевского дворца в Эльсноре. Бесчисленные ходы и выходы, прорубленные в мрачных, источенных временем стенах дворца, которые, кажется, имеют уши...

Музыка К. Данькевича принадлежит к таким счастливым явлениям искусства, когда музыкальное сопровождение драматического спектакля становится важнейшим и неотъемлемым его компонентом только потому, что имеет самостоятельную эстетическую ценность.

Гамлет в исполнении Я. Геляса — думающий и борющийся человек, человек с горячей кровью.

Лучший монолог в исполнении Геляса — после встречи с актерами. Здесь Гамлет безжалостен к себе, и план разоблачения короля является в ответ на пламенный «проснись, мой мозг!» Монолог же «Быть или не быть...» важен как шекспировский взгляд на мир, и Геляс великолепно шел и подчеркнул ответ на вопрос, что удлинит годы несчастьям. Актер дает понять, что для мужающего, прозревшего Гамлета, который принял на свои плечи бремя борьбы, самоубийство неприемлемо.

Карающую руку Гамлет поднимает не в силу голоса крови или веления долга — не просто для него убить даже врага. Это наиболее отчетливо решается в сцене у молящегося короля.

Обе сцены с Гильденстерном и Розенкранцем решены артистом интересно и волнующе. Сначала Гамлет, в котором мы даже угадываем черты бывшего повесы (очень удачный штрих для понимания характера и биографии героя), искренне рад встече, он откровенно делится своей скорбью, но потом постепенно рождается сомнение и, наконец, уверенность в измене бывших друзей, — вот психологическая канва, на которой строится эта сцена.

Прозрение Гамлета, понимание им коварства и пошлости окружающего мира — чрезвычайно важно для Геляса. Поэтому так впечатляет сцена торжества Гамлета, его моральной победы после «мышеловки». Это какое-то буйное торжество. И вслед за этим — встреча с Гильденстерном и Розенкранцем, когда торжество снова угнетает место горькой человеческой скорби. Коварный мир в лице этих королевских лакеев пытается сломить и растлить души Гамлета. Гневна и скорбна отповедь им Гамлета — Геляса.

Особенно запоминается — в развитии этой темы — последняя встреча Гамлета с людским коварством. В безобидном поединке на тупых рапирах Гамлет ранен. Он отнимает руку от груди и видит кровь. На мгновение на его лице застывает недоумение. Эта краска, как бы завершающая гамлетическое переживание Гамлета, подчеркивает иное, новое в герое. К коварству нельзя привыкнуть, нельзя перестать ему удивляться, как бы говорит этот Гамлет, но как много пережито, передумано, решено! И уже нет в его сердце ни жалости, ни сомнения, не дрогнет карающая рука Гамлета.

На протяжении всего спектакля зритель не должен терять ощущения непрерывной борьбы Гамлета с королем. Но Клавдий — А. Сердюк и Гертруда — Н. Герасимов — достаточно «заняты» Гамлетом, а порой словно не замечают его.

Но вот сцена с Лазртом — это удача Сердюка. Злой дар убеждения, которым он привлекает Лазрта на свою сторону,

весьма убедителен. Здесь угадывается и недюжинная сила короля, и его поистине титаническое лицемерие, и изощренная изобретательность человека, погрязшего в преступлениях,— все, что составляет сущность улыбчивого негодяя — Клавдия.

В трактовке образа Лазрта театр, увлекшись маленькой правдой, пожертвовал большой, шекспировской. С. Кошачевский играет Лазрта таким недалеким, но честным малым, преданным сыном и братом. А ведь это не так. Лазрт — фанатик, слепое орудие в руках короля.

Кроме того, надо бы подчеркнуть пропасть, разделяющую Гамлета и Лазрта. В сцене у могилы Офелии Шекспир подчеркивает эту пропасть. Напыщенной, лицемерной скорби Лазрта противопоставлено чистое отчаяние и глубокая искренность Гамлета, так любившего Офелию. В спектакле же акцентируется святое братское чувство Лазрта, и даже после ухода Гамлета зритель видит скорбящего Лазрта...

В исполнении Л. Поповой Офелия искренна и чиста. Мы верим ее любви к Гамлету. Но эта Офелия несколько проста, даже простовата, и ее безумию не хватает трагизма, обреченности.

Некоторые сцены в спектакле неправомерно разрослись. Это касается двух сходных по замыслу и значению встреч Гамлета — с Полонием и Озриком. В спектакле это превращено в затянувшийся поединок, тогда как умнейший, остроумный Гамлет, играя на лицемерии и подобострастии Полония и Озрика, походя делает шутов из этих лукавых царедворцев.

Неверно, думается, решена сцена могильщиков. Особенно это относится ко Второму могильщику в исполнении О. Свищунова. Нельзя забывать, что, чем пьянее и забавнее во хмелю могильщики, тем больше над этим смеются, тем меньше слушают и тем менее поймут и эту сцену и последующее, непосредственно связанное с ней раздумье изменившегося и возмужавшего Гамлета.

«Когда четыре капитана норвежского войска проносят Гамлета через всю сцену, мы еще и еще раз осматриваемся в его запрокинутое лицо. О горестной и трудной судьбе прекрасного человека поведал нам театр и актер, о борьбе и страданиях. И ничто — ни кара убийце, ни восторжение на престол Фортинбраса, голос которому отдал сам Гамлет, — не примиряет нас с его гибелью.

Н. Антонова

Киев

Долгое время Киевский театр юного зрителя не отвечал высоким требованиям наставника юношества. Отчасти сказывались организационные неполадки: отсутствие помещения, текучесть актерского состава, отсутствие постоянного художественного руководителя и пр. Сейчас театр получил помещение, определился его творческий

коллектив, приглашен опытный художественный руководитель, народный артист УССР А. Соломарский. Все это, естественно, способствовало творческому оздоровлению театра. Большую роль сыграла занятая театром твердая позиция в создании репертуара.

Самым маленьким посвящена сказка Ирины Юргилевичевой «Восемь кукол и один медвежонок» и пьеса Бело Юнгера «Тенгери Геза», воспитывающие у ребят уважение и любовь к труду, чувство коллективизма. О школьной жизни рассказывается в спектакле «Дневник Наташи Соколовой». Серьезный разговор о жизни, выборе профессии, призвании, коммунистической морали ведет театр со старшими ребятами в спектакле «В добрый час!». Лучшие черты морального облика советского человека раскрываются в спектакле «Повесть о настоящем человеке». Патриотической теме посвящены поставленные театром пьесы украинских драматургов Ю. Костюка — «Слово правды» и Е. Кравченко — «Когда зацветут черешни». Обращение к классике (театр поставил «Недоросль» Фонизина) подтверждает реалистические тенденции театра, возросшие его возможности.

Режиссеры — А. Соломарский, Е. Лишанский, О. Заброды — мобилизовали творческие усилия коллектива на создание спектаклей, значительных по своему идейному содержанию и ярких, доходчивых по форме. К сожалению, режиссура не всегда остается до конца верной себе. Некоторые спектакли перегружены чисто зрелищными моментами и даже просто трюками, как, например, спектакль «Тенгери Геза». Вряд ли украшает «Недоросль» сцена, когда повздорившие между собой учителя Митрофанушки, взбравшись на печку, швыряют друг в друга повернувшимися под руку предметами. Иногда боязнь, что «не дойдет», не разберутся юные зрители, порождает примитивность, лобовые характеристики, штампы.

Нужно, чтобы то хорошее, чего уже добился театр, развивалось и утверждалось в его дальнейшей работе.

Э. Давыдова

Комсомольск-на-Амуре

Театр Комсомольска-на-Амуре в последнее время переживал полосу неудач. Много было сыграно незначительных, проходных спектаклей, не принесших удовлетворения ни зрителю, ни самому коллективу. Об этом писала и местная и центральная пресса, и это было правдой. Но с ней нельзя покорно примириться. Надо было искать причину этих неудач. Причина же заключалась в отсутствии большой мысли, своей темы, которая увлекла бы исполнителей, спексементировала бы все компоненты спектакля в едином художественном образе.

Поняв и пережив это, театр объявил войну аморфности, бесхребетности, расплыв-