

ГАСТРОЛИ  
В МОСКВЕ

# ДОВЕРИЕ АКТЕРУ

Одним из последних аккордов московского гастрольного лета стали спектакли Ростовского государственного драматического театра имени Максима Горького. На афише — имена Горького, Вишневецкого, Шолохова, Распутина... Произведения — достаточно широко изданы, что называется «репертурные». Драматургических открытий не предлагалось.

Все спектакли поставлены главным режиссером театра заслуженным деятелем искусств РСФСР Ю. И. Ереминым.

Размышляя о спектаклях, невольно приходишь к вопросам, волнующим театральную общественность последние несколько лет, которые поднимались в газетных и журнальных дискуссиях, полемических заметках, — значение личности режиссера в современном театре, взаимоотношения актеров и режиссера.

Ростовский театр в своих исканиях явно выбрал путь сочетания доверительного разговора и многоосложности сценических метафор. Уже сам факт приближения актера к зрителю, вынесения действия почти во всех спектаклях на узкую площадку авансены, предельная детальная достоверность жизненных и житейских мелочей — свидетельство того, что разговор со зрителем будет искренним и нелицеприятным...

Медленно, планомерно и бесконечно вращается сценический круг. Движение его нельзя остановить, переменить направление, как нельзя остановить движение

самой жизни. Не здесь ли образ «Последних», семейства Коломийцевых, медленно и неотвратимо утрачивающих свое влияние, силу, значение?

В доме все устроено, казалось бы, надолго. Обстановка воссоздается художником С. Зограбяном и режиссером детальнейшим образом. Тут и выложенная кафелем ванная комната, и открывающаяся во двор, усыпанный снегом, входная дверь, и настоящие яйца, которые ест на завтрак Иван Коломийцев... По от того, что характеры рпеаются лишь в бытовом плане, от того, что не найдена необходимая мера обобщения, утрачивается ощущение грандиозного социального катаклизма, надвигающегося неизбежно, неотвратимо, сметающего на своем пути «последних». Не страшен Иван Коломийцев (С. Хлытчев), не столь уж, кажется, трагична судьба Якова (М. Буинова) и Софьи (К. Абашина). Только Любовь (И. Николаева) не укладывается в бытовые рамки, предлагаемые режиссером. Только в ней звучит шепчущая нота трагического одиночества. Актриса, играя «злую» Любовь, ищет, где она «добрая».

Пустеет дом Коломийцевых. Исчезают вещи и люди, и только на авансцене высветлено лучшим инвалидным креслом Якова, на ко-

торое ставит уходящая Софья слабо мерцающую керосиновую лампу. Что это? Символ искаленной жизни, едва тлеящегося огонька существования общества нравственных, духовных инвалидов? Или памятник тоже последнему, пусть слабому, больному и безвольному, но доброму Якову? А может быть, просто несостоявшийся символ, образ, оборачивающийся ребусом, загадкой, которую совсем не обязан разгадывать зритель?

«Судьба человека» — почти моноспектакль.

На авансцене — донской берег с лужичами воды, насыпанной землей, нераспустившимися еще кустиками, а дальше — огромный экран, отделяющий небольшое место действия от всей глубины сцены. Совсем рядом с нами, зрительями, страдает, мучается, заглядывает в глаза, ища ответы на трагические вопросы, а порою и просто сочувствия, душевной нравственной поддержки Соколов (В. Шкрябач).

Первое впечатление — молодости артиста, возрастного несоответствия герою — постепенно отступает. Возникает то ощущение правды, жизненной и театральной, от которой «ломит зубы, как от родниковой воды».

И вот в это удивительное театральное танцество постоянно

вторгается режиссер. Кому он не поверил, в ком усомнился? Побоялся, что не «вытиснет» актер или соскутится зритель? На экране постоянно появляются иллюстрации к трагическому монологу Соколова. Это пейзаж, не рождающий никаких ассоциаций или настроений, портрет толстого немца, которого возил Соколов, фотография семьи...

За экраном напылениями возникают сцены: прощание на вокзал, лагерной жизни, первой встречи с Ваней... Все это разрушает ткань спектакля, его целостность, мешает зрителю и актеру.

Вероятно, причина в том, что не найден принцип перевода прозы в драматическое произведение. Автор — Ю. Еремин — пошел по линии чисто иллюстративной...

Действие «Последнего зрелая» В. Распутина происходит на площадке, глубоко выдвинутой в зрительный зал. Здесь все, как настоящее; и крепко сколоченная банька с венниками и деревянными шайками, и качели, и совсем настоящая вода в колоде и бочке, и настоящие редиска и помидоры. И люди по-настоящему суетны и светлыны. А рядом — Старуха (Е. Кузнецова) с бледным, тонким, исполненным удивительного благородства лицом.

Старуха, которая умирает не потому, что больна, не потому, что случилось что-то, а потому, что срок пришел. Последний срок человеческой жизни. Дается ей совсем немного чужой, неожиданной жизни, для того чтобы увидеть детей, попытаться скрепить, связать разучившиеся, а вернее порванные связи поколений, связи с родной землей, домом. И хочется зрителю сосредоточиться на этом последнем, трагическом в своей бесплодности усилии. Старухи довести до конца, исполнить свою жизненную миссию — собрать, объединить, но дать распылится значительно большему, чем ее семья. А на сцене все время что-то делают, делают привычно, почти автоматически. Лысья низкий певучий говор Старухи и ее «деревенских» детей, резким диссонансом врываются почти истерические выкрики «городской» Люси, мечется между ними тоже уже «городской» Илья. И уходит из поля зрительского внимания основная тема. За лобованием жизненным укладом, внешней правдивостью, житейскими мелочами пропадает трагический стержень пьесы.

Не сработало чувство меры, не смог, а скорее не захотел режиссер отказаться от пусть даже интересных, точных, но не обязательных, мешающих актерам и

спектаклю в целом деталей.

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневецкого — единственный спектакль из показанных в Москве, где режиссер отдает всю сцену актеру. Затянутая серой тканью, с бойницами для орудий, трубой, иллюминаторами сцена кажется огромной, необъятной. Почти в центре — наклонный круг, функционально многозначный. Он и стол, за которым происходят заседания, и дзорный пункт, и стена камеры... (художник В. Фомин). Наклонный пол сцены создает впечатление зыбкости, неустойчивости.

На корабле появляется Комиссар (Т. Яблокова). Режиссер и актриса подчеркивают в первую очередь женственность, кажущуюся незащищенность Комиссара (решение, кстати сказать, совсем не новое, не неожиданное), незащищенность, оборачивающуюся цельностью, убежденностью. Рядом — второй герой пьесы — полк. Вернее отряд анархистов, постепенно превращающийся в регулярное подразделение Красной Армии. Именно в этом перерождении — основная действенная пружина пьесы. И именно этого перерождения практически не происходит в спектакле ростовчан. Не найденообразного, пластического, ритмического решения.

Думается, что в этом есть смысл, ибо проблема, о которой мы говорим и которой не избежал и театр Ростова-на-Дону, типична для современного театра.

Спектакли Ростовского театра им. Горького доказали нам, что есть профессиональный, интересный, творческий коллектив, есть своеобразная программа, есть режиссер, определяющий направленность развития театра: И может, потому, что все это есть, и возникают претензии, желание разобраться в причинах незавершенности спектаклей.

Перед Юрием Ереминым, прошедшим актерскую школу, открываются огромные перспективы режиссерского творчества. И основная задача, стоящая сегодня перед ним, — работа с актером, реализация своих замыслов через актера и во имя его. С другой стороны, имеются большие возможности сочетания предельного, почти натуралистического, правдоподобия с зрелищностью, образностью, метафоричностью. Однако на этом пути надо уметь обходить опасности возникновения конфликта формы и содержания.

Может показаться, что мы несомно заостряем внимание на темных, негативных сторонах работы театра. Но это продуктивно большой добросовестностью к коллективу, обладающему значительными творческими резервами, глубокой верой в его будущее.

Думается, что в этом есть смысл, ибо проблема, о которой мы говорим и которой не избежал и театр Ростова-на-Дону, типична для современного театра.

М. ХМЕЛЬНИЦКАЯ.