

Ростовский драматический театр имени Горького получил признание бакинским зрителем. Гастроли приносят успех. Свидетельство тому — горячий прием, оказываемый бакинцами ростовскими артистами, хорошие отзывы, которые можно услышать в фойе театра, на улице, на предпрятиях и в учреждениях города.

...В этих заметках я хотел бы поделиться впечатлениями о четырех спектаклях, совершенно разных по жанрам, месту и времени действия, тематике... Задумываясь — в который уж раз — над тем, что волнует, а что оставляет равнодушным в искусстве театра, приходишь все к тому же: самое главное — это когда перед вами актер-художник со своей темой — темой сердца. Тем много. Но есть одна самая важная: гражданственность. Это — тема, и чувство, и мысль. Это помогает актеру познать (с помощью режиссера), для чего его герой, что он несет в себе, чем нужен ему, актеру, и нам, зрителям.

В «Ваксинском рабочем» уже писалось о спектакле «Поднятая целина». Верно, он заслуживает высокой оценки. Быть может, это наиболее своя постановка в ростовском театре. Недаром он обратился к последней, наиболее удачной инсценировке И. Демина и впервые в стране показал ее зрителю, москвичам.

«Поднятая целина», вероятно, наиболее характерный для ростовчан спектакль с точки зрения его своеобразия, «творческого лица». Споры нет, сценическая живопись его добротна-реалистична, «очна», своеобразие быта, речь шолоховских героев, дончан, передается с покоряющей достоверностью. Однако обаяние этого спектакля, поставленного главным режиссером театра З. Бейбутовым, прежде всего в той неповторимой поэтической атмосфере, которую словно излучают образы Давыдова и Нагульнова. Любит артист Н. Протогоров своего Давыдова, эта роль для него — что песня лирическая, веселая и торжественная. Песня о коммунистах-двадцатилетних, первотворцах социалистической новизны в донских казачьих степях. И Нагульнов для В. Краснопольского — песня. Тоже о коммунисте и первооткрывателе. А песня немного иначе. В ключе лирико-патетическом (Краснопольское мила эта нагульновская патетика, чуть наивно-выспренность, но по-киношески завораживает и чистая).

Хочется также сравнить с песней роль Павла Степановича Ковалева из спектакля «Берегите живых сыновей» в исполнении А. Никитина. Это песня нелегкая и невеселая, полная трудных чувств и раздумий, но в основе своей глубоко жизнелюбивая и жизнеутверждающая. Можно смело сказать, что спектакль этот (режиссер В. Молчанов), поставленный по пьесе А. Софронова, во многом несовершенной, держится в основном на интересе к образу Ковалева.

Чем же обогатил артист А. Ни-

китин образ Ковалева? Волнением, непрерывной «работой» мысли, душевным участием в судьбе своего героя, бывшего секретаря обкома, неотделимой для него от судеб народа, партии. Артист берет из заявленного автором тем самые сложные и задачные — пусть они только в намеке, в малоприметных ростках, но он-то, артист, видит какого рода эта «задача»! Драма пенсионера Ковалева, переживающего вынужденное безделье, — отнюдь не «пенсионная». Его освободили с поста секретаря обкома и заменили другим, потому что этот другой, кстати, ученик Павла Степановича, более отвечал новым требованиям. Все годы культа личности Ковалев, крупный партийный работник, несмотря на тяжелые условия, в каких приходилось работать, оставался принципиальным. Но и для него эти годы не прошли бесследно: в чем-то, видно, его если не сломили, то обескрылили... Вот почему Ковалев Никитина так болезненно, с такой невероятной горечью воспринимает сказанное о нем, кем-то из инстинктивных товарищей дочери Ирины: «обломки культа личности...». Несправедливо, ох как несправедливо! Но кто же виноват, что у этих молодых людей появились такие настроения? Это неуважение к отцам, это неумение разбираться в истине, понять, что никакие «культы» не могли сбить отцов с их магистрального пути, отступиться от того, что было и есть для них, ленинцев, свято? Пусть грешна в этом нехватка, совсем незначительная часть молодежи, но ведь нашей молодежи, наших сынов и дочерей!

Так тема ответственности за подрастающее поколение, слабо развита в пьесе, — хотя, судя по названию, едва ли не ведущая — поднята, возведена в игровую Никитина, всем спектаклем. Она — предмет непрестанных душевных волнений и неизменных слов Ковалева — Никитина. Как и прорывающаяся к ней проблема отцов и детей, преемственности поколений. Как и думы о том, что нужно многое осмыслить и переосмыслить в самом себе, в своем прошлом и настоящем. Как и о том, что настала пора снова войти в строй, но уже иным, под стать новому времени, осененному XX созвездом партии. И многие, многие другие мысли, высказанные, а порой и угадываемые за скупым текстом. Они обуревают Ковалева. Такова наполненность образа этого героя. Тем более мы ждем, очень хотим более активной борьбы за него. И видим горячую готовность к ней у Дарьи Алексеевны, жены Ковалева (П. Вура), и у друзей его — генерала Тепляшина (А. Мальченко) и доктора Барбарисова (И. Шнейцер). Но, увы, эта борьба заслоняется успешно развлекающим зрителя соперничеством двух претендентов — генерала и доктора — на руку своего героя и иными второстепенными коллизиями. Явно «не то» место в пьесе отведено образу секретаря обкома Родичева, преемника Ковалева. Не больше «весит» он и в спектакле. Хотя

ЗАМЕТКИ КРИТИКА

□

ему, пожалуй (по авторской же задумке), принадлежит решающая роль в борьбе за душевное обновление Павла Степановича, за возвращение его к полноценному бытию. Но эта цель не заразила исполнителя (А. Филиппов), достижение ее не стало для него «личной» необходимостью — потому-то образ Родичева и не приобрел «веса».

А вот другой персонаж в исполнении того же артиста — Джек Мертон из пьесы прогрессивного американского драматурга Д. Лоусона «Чудеса в гостиной». Ничего, т. е. совершенно ничего не имеющий общего с образом Родичева, но, как и он, как, собственно, любой сценический образ, нуждающийся в решении с «позиции» глубоко личной, сердечной заинтересованности актера-художника, трагична.

Ворнувшись с войны надломленным, болезненно самолюбивым, тщеславным Джеком, не сумев противостоять губительному влиянию старшего брата, капиталиста-мракобеса Мэтью, скатывается в болото реакции. Но подлинное лицо Джека, до досады, оказалось в спектакле прикрытым таким ореолом мученичества. И не потому ли, что тема изобличения этого пособника поджигателей войны не стала темой сердца артиста?

Падение Джека — событие в пьесе. Другое событие — взлет Оуэна, третьего брата, тоже бывшего фронтовика. Пройдя через ряд трудных испытаний и, не в пример Джеку, устояв перед натиском Мэтью, он становится его идейным врагом. И Протогоров в этой роли раскрывает привлекательные черты, обаяние личности Оуэна, его тягу к познанию «правды века». Но не ощущает во всей полноте вступление своего героя в лагерь борцов за мир как событие. А отчего? Видимо, оттого, что, как и у Филиппова, гражданский запал пьесы если и встревожил, что-то и тронуло, то где-то справа...

Конечно, режиссер В. Молчанов задавался целью выявить гражданскую направленность пьесы. Этот замысел виден. Но воспринимается больше умозрительно.

Правда, в спектакле есть хлесткая обличительная струя. Ее истоки — в выразительном портрете мерзкого дельца, бизнесмена-милитариста Мэтью Мертона (Г. Гуровский), в неподдельности переживаний его жертв — жены Беттины (Е. Кузнецова), потерявшей сына в Корее, матери (П. Петрова), образе, возвышающемся в

спектакле как живой укор поджигателям и убийцам.

Но к этой, довольно сильно обличительной струе добавить бы — для большего эмоционального, публицистического воздействия спектакля — в связи с распадом святого Мэтью гнезда, крушением планов фабриканта смерти...

ВО СКОЛЬКО раз лучше плакать от радости, чем радоваться слезами. Этот афоризм одного из персонажей комедии «Много шуму из ничего» можно смело поставить эпиграфом к спектаклю ростовчан, поставленному В. Тулайковым. Разделять радость героев шекспировских комедий, полных света, жизнеутверждения, — ничего не скажешь, задача для актеров приятная и благодарная, если выполнять ее со всей душой, с пониманием человека Возрождения. Такое понимание есть у В. Краснопольского, крепко подержавшего с Бенедиктом, и у А. Кржежковской, отдавшей всю себя Беатриче, девушке с искрящимся умом и юмором, натуре, богато одаренной, сильной!

Бенедикт и Беатриче в своих словесных турнирах осыпают друг друга феерверком остроумия, молний-сарказмов, он — в адрес женщины, он — в адрес мужчин. Но мы-то понимаем, что оба они на страже достоинства и женщины, и мужчин, одним словом, человека любви. Это по-шекспировски...

Одна и самых потешных — сцена «заговора» против героев. Другая Бенедикта и Беатриче — Геро (Е. Филиппов), Маргарита (И. Краснопольская), Урсула (Е. Покровская) — зная, что те слышат каждое слово, затевают разговор о том, что Беатриче-де без ума от Бенедикта, а Бенедикт души не чает в ней. Сцена и в самом деле потешна, забавна, но она и очень добра, в ней ясна цель: помочь неутомимым спорщикам понять, наконец, друг друга. А можно бы взять и выше, приподнять этот «заговор», как «наказание» за игнорирование естественного влечения к любви, к счастью, за «сопротивление» самим законам природы.

Постановщикам этой блестящей шекспировской комедии всегда надо относиться чуть подозрительно к ее названию: доверять и не очень-то доверять. Много шума из ничего — это, во-первых, «шум» из-за конфликта Бенедикта и Беатриче, в сущности, мнимого; во-вторых, это шум из-за препятствий, вставших на пути Геро и Клядио, тоже оказавшихся несущественными, бессильными поме-

шать счастьем героев. Значит, действительно, — все «из ничего»? Нет. Нашелся тип — Дон Жуан, который со злостью и зависти оклеветал Геро. Это серьезно. Очень серьезно. Это приводит к не мнимым, а реальным, подлинным переживаниям.

Театр понимает, что это серьезно. Но, кажется, он не нашел нужную меру отношения к тому, какой шум «из чего», какой «из ничего». Отсюда, наверно, и явилось согласие с таким плакатно-опереточным злодеем, каким предносится Дон Жуан (А. Канинский). Правильно понятие А. Филипповым и Е. Филипповой, что переживания Геро и Клядио нужно играть как бы просветленно, без трагической «подкладки». Но это не значит играть беду Геро «в полдущи», с облегченным сердцем или «нагонять» страсти взамен отсутствующей живой, жгучей боли Клядио, как это получилось в спектакле.

А вот Кржежковская — Беатриче «болеет» за потерпевших, как за самое себя, и страшно негодует против виновников зла и кланется восстановить справедливость, требуя того же от Бенедикта, проверяя его любовь, его отношение к себе на отношении к беде Геро и Клядио. И Бенедикт — Краснопольский с честью выдерживает испытание.

Много веселого и чудесного юмора, без всякого «уклона» в карикатуру, вносит страстишки во главе с Клядио и Киселем в превосходном исполнении П. Лободы и В. Сметаниникова. Эти «чуждающие простоты», невольно принявшие участие в разоблачении интриги Дон Жуана, делают это с такой охотой и с таким удовольствием, что вызывают не только смех, но и горячие симпатии зрителя.

В спектакле найден стиль, подходящий для передачи жизненной эпохи, упоенности радостями бытия. В этом стиле финал — праздник торжествующей любви, дающий необычайный простор фантазии, эмоциям, краскам. Так пусть же их будет больше, еще больше!

ЭТИ ЗАМЕТКИ, имевшие предметом разговора четыре спектакля, никак не могут претендовать на сколько-нибудь законченные выводы о театре в целом. Однако и те немногие впечатления, которые мы почерпнули, дают основание заключить: коллектив Ростовского драматического театра имени Горького, несомненно, театр больших и многообещающих возможностей.

В. БОГУСЛАВСКИЙ.