

# ВЕРНОСТЬ СВОЕЙ ТЕМЕ

Размышления о цели и смысле гастролей вообще и московских в частности, безусловно, тема широкая. Но и сегодня, делаясь впечатлениями о спектаклях Вологодской драмы, нелишне подумать и об индивидуальных особенностях нынешних гастролеров.

Несколько лет назад мне довелось впервые познакомиться с несколькими спектаклями вологодской труппы. Запомнились горьковские «Мешане», отмеченные уверенным актерским профессионализмом, глубоким пониманием драматического характера, насыщенной психологической жизнью на сцене. Запомнились исполнители основных ролей — В. Сафонов, М. Щуко С. Медведский...

Сегодняшние гастроли продемонстрировали все лучшее, чем располагает театр. Снова публика убедилась в том, что немало в нас в России хороших актеров, завораживающих какой-то своей «особинкой».

Остается ощущение поэтической одухотворенности, близости к земле, особой душевной настроенности вологодского театра. Когда я говорю о близости к земле, я не имею в виду нечто аграрное, хотя и в этом смысле вологодский театр к ней близок, отдавая в ряде своих работ серьезную дань так называемой сельской теме, свидетельствующей о пристальном интересе к людям села, их внутреннему миру. «Шел солдат с фронта» В. Катаева, «Дороги, которые мы выбираем» М. Зарудного, «Хата с краю» М. Сторожевой, анонсированная на конец месяца премьера драмы Г. Маркова «Отец и сын» — все эти спектакли обращены именно к селу, его прошлому, настоящему и будущему. Они и дают повод заметить своеобразную направленность его творчества. Но близость к земле в творчестве вологодцев — это еще и верность накопленному опыту, уход от усложненности языка к безыскусственности и простоте сценического повествования, бытовая подробность и основательность.

Спектакль «Шел солдат с фронта» в самом начале подкупает теплой катаевской характерностью речи, обаятельным черноморским юмором, проскальзывающим не столько в законченной репризе, сколько в самой интонации, насквозь улыбчивой и доброй. Если попытаться определить сложность характера Семена Котко, то у артиста В. Говалло это движение от мягкости, лукавosti, доброты к жесткости языка и жеста. Это не сумма формально контрастных приемов исполнения, а процесс ломки характера, результат неожиданного столкновения земной и устойчивой природы крестьянина с эпохой, принесшей всеобщие потрясения. Первый акт спектакля, пересыпанный жанровыми зарисовками, обретает характер увлекательной экспозиции. Из массы персонажей сразу вместе с Семеном Котко — В. Говалло вырастают согретые актерским теплом Ремезюк В. Павлова, мать Семена — М. Щуко, кулак Ткач — М. Медведский...

В. Говалло мы смогли оценить и в другой роли — в спектакле «Дороги, которые мы выбираем», где он сыграл Павло Ремеза с присущей ему сложностью, уходя от внешнего рисунка типичных, хорошо знакомых черт этого рода театрального героя, а стараясь определить его человеческую индивидуальность. Пожалуй, именно в Ремезе — Говалло, и только в нем, заложен весь тематический потенциал спектакля, в нем же и возможности драмы, которая в иных случаях подменена беглым показом примет жизни. Актер благодаря особым ритмам жизни на сцене, жесткому отбору средств а, главное, благодаря особому драматическому складу образа являет нам не просто тип зазнавшегося и зарвавшегося героя, но поднимающую до выявления социальной проблемы, вырастающей из сценической конкретности. Характерно, что одно лишь появлени-

е Ремеза сразу обостряет на сцене отношения, рождает конфликт, стимулирует движение действия. Это я тоже хотел бы отнести к достоинствам актера, ибо заметил, как и в первом спектакле, едва отошел в сторону Семен Котко, и во втором, пока не появился Павло Ремез, действие — эта важнейшая категория театра — было словно парализовано, развивалось вяло и не столь убедительно.

Пожалуй, именно в этих наблюдениях проскальзывает первая проблема, которая рано или поздно должна обратиться на себя внимание наших гостей.

## Виктор КАЛИШ

Вялость действия не рождается сама по себе. Она идет не просто от неспособности режиссера добиваться динамичного развития действия, а, напротив, от совершенно сознательной, как в данном случае, ориентации на некую сценическую живопись. Для М. Юфы всегда было характерно стремление к поэтизации, обобщенности театрального языка. Индивидуальность режиссера, совпадая с отдельными стилевыми решениями драматургов, рождает эмоционально впечатляющие эпизоды. Но почему же удача отдельных сцен не вырастает в успех общего решения? Вероятно, потому, что поэтическое привносится на сцену как заданное. Оно не рождается в итоге драматических отношений, а сразу утверждается как зафиксированное во времени и пространстве высокое чувство, диктующее и особую манеру игры, и свои ритмы, и свои линии, и краски. Обобщенность театрального языка выражается подчас в уходе от процесса переживания к показу. Внешнее обыгрывание деталей вряд ли можно принять за драгоценные зерна внутренней жизни. И вот тут-то и падает тонус действия, уступая место монтажу эмоционально окрашенных сцен.

Это не так уж маловажно, как может показаться театру. Нередко тот или иной актер, ощущающий неорганичность для себя такого способа игры такой жизни на сцене, начинает искать собственные решения, которые сами по себе увлекательны, но неизбежно сталкиваются с качественно иным решением спектакля.

Технически виртуозно играет М. Щуко Живку Попович в поставленной М. Малининым «Госпоже министре» Б. Нушича. Актриса ощущает потребность в головокружительном темпе, предлагает острые реакции на события и на партнеров, пользуется средствами театральной сатиры, не терпящей приземленного бытовизма, но мало-помалу вынуждена сдерживать бег и полет щедрой фантазии, натываясь на занесенный темп спектакля. Можно отдать дань зрительского признания актрисе, но нельзя не заметить, как ее конфликт с общим решением рождает в ее же игре некоторую суетливость, избыточность техники, ибо в современном театре невозможно солировать в спектакле без ущерба и для себя, если индивидуальные актерские решения не сливаются с общей системой. (Достоинным партнером М. Щуко в этом спектакле был, пожалуй, лишь А. Четников, игравший зятя Чеду.)

Заметно, что в вологодской труппе главное положение занимают артисты старшего поколения, что, впрочем, вполне логично. За время гастролей зрители познакомиться с Н. Киселевым, И. Дворниковым, С. Медведским, А. Борисовой, В. Казариным, А. Семейным, З. Антоновой... Репертуар дает щедрые возможности показать основную часть труппы. Но спектакля, в котором заявляла бы о себе молодежь театра, нам не показали. Между тем потребность в более пристальном внимании к моло-

дым актерам назрела. Сохраняя верность корифеям труппы, режиссура не проявляет видимой заботы о новом поколении актеров и режиссеров, и это сказывается сегодня и еще сильнее может сказаться в будущем.

Современный театральный репертуар многообразен, несмотря на частые сетования и уверения в трудности его формирования. Вологодский театр, по всей вероятности, не идет в общем потоке и не повторяет афиш своих соседей и отдаленных коллег. Здесь ищут пьесы для себя, во имя своей темы. Но в таком поиске трудно удержаться от компромиссов, и вот во имя темы берется подчас пьеса, драматургические достоинства которой более чем относительно. В этом смысле характерны в его репертуаре пьесы М. Зарудного и М. Сторожевой. В первой показан колхоз, выросший в трудных экономических условиях. Но не анализ жизни, а демонстрация ее характерных примет составляет добрую половину драмы. Павло Ремез — лишь часть ее. Пока подступилась к его теме, успеешь насчитать добрый десяток локальных сюжетов. И потому в спектакле возникает опасность интермедийности разыгрывания отдельных эпизодов, характеризующих сельскую жизнь вообще, но не сельскую жизнь в русле данной проблемы, в русле избранной темы. Такая разбросанность, стремление разом охватить (причем охватить словом, репризой, как на эстраде) все проблемы села приводит к жанровой неточности. Конечно же, опытный режиссер М. Юфа чувствует, как непоследователен автор. Он стремится построить спектакль на теме дороги, теме жизненного призвания, и подтверждения такому замыслу в спектакле есть. Но спектакль распадается на фарсовые, мелодраматические, психологические сюжеты, трудно воспринимаемые рядом.

В пьесе М. Сторожевой «Хата с краю» все общественные и социальные проблемы излагаются ретроспективно — в прошлом остались беды, ошибки, личные драмы, война. Сегодня колхоз достиг высокого экономического и культурного расцвета.

Такая ретроспективность взгляда на конфликт, на проблему лишает спектакль остроты, оставляя его в русле все той же условной поэтичности. Остаются в памяти лишь сыгранные с чувством настоящей правды отдельные эпизоды. Запомнилась актриса хорошего тона и вкуса З. Антонова, играющая председателя колхоза Анну (правда, драматический материал роли не отличается щедростью, Анна больше переживает личную драму пятнадцатилетней давности, чем сегодняшнюю свою жизнь, и потому актриса подчас внутренне статична; кроме того, сыгранная ею в пьесе М. Зарудного роль Мирославы многим близка Анне, отсюда и повторяемость рисунка). Искренне и точно сыграны М. Щуко и Е. Фидельман сцены Савельевны и Родионихи, которые позволяют утвердить в спектакле тему «женщина России».

Конечно, скоропалительные обобщения опасны. Но все же замечу, что большинство мастеров труппы (а за ними и молодежь) остаются верными стилистике той поры, когда, видимо, и формировались эстетические взгляды старшего поколения актеров и режиссеров Вологодского театра. Для этого стиля характерны и излишняя сценическая красота в оформлении, актерской манере поведения и речи, и недостаточное внимание к партнеру, и заметная доля наигрыша взамен острого и углубленного психологизма. Приметы такого стиля разбросаны почти в каждую роль театра. Я думаю, московские гастроли призывают артистов и режиссеров из Вологды к освежению языка. Тому же призывает их и значительная современная тема, верность которой театр доказал не однажды.

СОВЕТСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ РАБОТНИК

26 ИЮН 1973