

ЗАМЕТКИ ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЕЙ

1. ОЖИВЛЕНИЕ В РЕЗИДЕНЦИИ МЕЛЬПОМЕНИ

Ленинград смело можно назвать второй театральной столицей. Подумать только, шестьдесят профессиональных театров! Включаем в это число и три областных творческих коллектива. После получения неплохих помещений на Литейном и улице Рубинштейна они прочно вошли в орбиту театральной жизни города, и, ведя большую работу в районах Ленинградской области, театры эти имеют возможность систематически показывать свои работы и ленинградскому зрителю. А какие великолепные дворцы культуры в Ленинграде — Выборгский, им. Горького, им. Ленсовета! Они занимают достойное место в театральной афише, ибо почти каждый вечер там можно посмотреть спектакли ленинградских театров как профессиональных, так и самодеятельных; нередко на этих сценах можно познакомиться с творческими работами гостей из Москвы или других городов нашей страны.

Богата, интересна и насыщена событиями театральная жизнь этого красивого города!

Не могла не всколыхнуться, не забурлить еще интенсивнее его творческая жизнь в период подготовки к XXII съезду партии. Ленинградцы задумали хорошее дело — в честь открытия съезда партии провести фестиваль искусств. Это объединило большие силы творческой интеллигенции. В работу включились писатели и композиторы, режиссеры и скульпторы, актеры и музыканты, профессионалы и любители, оживилась деятельность творческих союзов. Большое внимание и помощь оказывали в подготовке и проведении фестиваля искусств руководящие организации Ленинграда.

Будучи лишен возможности в этой статье рассказать о всех многообразных и интересных явлениях художественной жизни Ленинграда, я не ставлю задачей подвести, охватить итоги фестиваля искусств в целом — речь пойдет об увиденном только в театрах драматических.

2. УСТРЕМЛЕННОСТЬ ПОИСКА

В центре внимания тематических поисков ленинградских театров — наша современ-

ность. И если попытаться определить главное направление, обобщить центральную тему, которая решалась писателями и творческими коллективами в спектаклях, подготовленных к съезду партии, она могла бы быть сформулирована немногими словами — утверждение творческого отношения к жизни, отрицание потребительского отношения к ней. В этом видится устремленность и верность взятого прицела. Однако устремленность не означает повторения, вариаций или сужения поисков. Явления жизни брались на различных участках жизни и виделись художниками в различных ракурсах.

К примеру, «Океан» А. Штейна ратует за творческое, а не формально уставное, регламентированное отношение к человеку. Если человек заблуждается, допускает ошибки, говорит автор, очень важно определить его ценность. Наказывать человека проще и легче, чем помочь, убедить, приобрести к общему делу. Решается эта тема, как известно, на материале, взятом из жизни военных моряков.

Совсем с другим жизненным материалом мы встречаемся, знакомясь с инсценировкой романа Д. Гранина «После свадьбы». И люди другие — производственники и труженики села, и судьбы их иные, и события, конечно, развиваются иначе, но и здесь можно определить водораздел между людьми созидательного, творческого отношения к жизни, которым принадлежит будущее, и людьми эгоистического, потребительского толка.

О коллективной ответственности за человека, об умении увидеть в нем лучшее, умении исправить и вернуть к общественно полезной деятельности говорит пьеса Ю. Германа и Б. Реста «Один год».

Утверждение творческого, ленинского отношения к людям, к жизни мы находим и в пьесе Л. Зорина «По московскому времени», и в «Кочевниках XX века» А. Рымаря, и в «Шагах на рассвете» Л. Лиходеева.

И, наконец, драма «Четвертый» К. Симонова, где трактуется уже несколько иная тема — разоблачается, судится человек другого мира, иного общества, хищническая мораль которого приводит его к проступкам малым и большим перед близкими друзьями и просто честными людьми. Суд совести, по сути, суд над самим собой приводит героя к важному решению — совершать преступления перед человечеством.

Да, тематические поиски ленинградских театров и драматургов были не только интересны по целеустремленности, но и многообразны! Однако важен не только выбор тем и жизненного материала. Успех приходит лишь после того, как вступают в права мировоззрение художника, его партийность, умение увидеть главное, определить тенденции, соотношение движущих сил; и наконец, мастерство, чтобы все это реализовать интересно, увлекательно, доходчиво.

Об этом-то и стоит поговорить подробнее.

3. БЕЗ ТАБЕЛИ О РАНГАХ

Тонус театральной жизни Ленинграда во многом сегодня определяет режиссер Г. Товстоногов. Чуть ли не каждая новая работа Большого драматического театра имени Горького становится событием. Спектакли его не только активно посещаются, их активно обсуждают, о них спорят, потому что они интересны, волнуют творческую мысль. Скупное, серое всегда бесспорно! Впрочем, бывают случаи, когда произведения искусства получают признание без споров. Таков был, например, спектакль «Оптимистическая трагедия» в Академическом театре драмы имени Пушкина. О нем не спорили. Его просто признали.

Нечто подобное произошло и с постановкой «Океана» А. Штейна в Большом драматическом театре. О пьесе и многих сценических решениях ее спорили. С работой ленинградцев спорить не хочется — ее принимаешь с удовольствием. Удивительный это театр! Вот уж, право, позавидуешь драматургам, которым он отдает предпочтение: театр их умело защищает, оправдывает, поднимает, умеет увидеть в пьесах главное, уважительно относится к драматургу.

В чем же суть? Г. Товстоногов вместе с режиссером М. Рехельсом не переделывали пьесы А. Штейна, работали не над текстом, а с текстом. Они выбрали на центральные роли Платонова и младшего Часовникова молодых талантливых артистов К. Лаврова и С. Юрского. И эти два полярных по характерам, но, безусловно, хороших советских парня стали в центре всего спектакля. Режиссеры, что очень важно, не разделили, а объединили их образы. И что еще важнее — добились того, что исчез главный упрек драматургу — пробел в биогра-

фии Часовникова. Теперь веришь, что Часовников талантлив, что за него стоит и нужно бороться Платонову, веришь, что смятение этого парня, его наивный мальчишеский пафизм — заблуждение, заблуждение неглубокое, временное. Режиссура утверждает спектаклем, что надо бороться за талантливое Часовникова, что приспособленцы, карьеристы, «потребители» кулины сегодня не находят почвы под ногами.

Отметим, что О. Василявилю — Куллин по-своему прост, внешне привлекателен. И это очень хорошо: артист играет Кулина, а не отношение к Кулину, тем самым создавая жизненно достоверный характер. И еще. Режиссеры очень лаконичны, расчетливы в выборе выразительных средств, поэтому ничто не заслоняет главного — мысли, раздумий автора о жизни. Г. Товстоногов и М. Рехельс вместе с художником С. Манделем отказались от соблазна щегольнуть эффектами в изображении водных стихий, могучих кораблей и прочей внешней морской романтики. Они стремились подчеркнуть романтику человеческих отношений, что, безусловно, важнее.

В спорах вокруг пьесы К. Симонова «Четвертый» сложилось немало копий. Одни принимают пьесу целиком и полностью, другие опаривают ее, видят в ней просчеты. Я принадлежу к числу последних. Всем ясно, что пьеса написана талантливой рукой опытного мастера. Литературные достоинства ее вне всяких сомнений. Сомнения вызывает другое. Мне, например, кажется, что К. Симонов допускает в пьесе,

если так можно выразиться, чересчур вольное обращение или, вернее, общение живых и мертвых.

Читатель или зритель довольно быстро забывает, что явление умерших — это лишь внутренние монологи: мучительный процесс в сознании одного, далеко не из лучших средних американцев, который должен выбрать и в конце концов выбирает, с кем ему быть — с честными людьми, погибшими в борьбе с фашизмом, порвав с хищниками, поджигателями новой войны. Умершие, да и не только они проникают в квартиру его бывшей возлюбленной настолько свободно и убедительно, ирреальное становится столь явственным и обоснованным, что невольно складывается впечатление, будто бы автор допускает существование, так сказать, инфернального, загробного. По-моему, это просчет формы. Не очень ясно, зачем автору потребовалось показывать в течение целого спектакля этот длительный самоанализ «героя» — почему бы не избрать прямое реалистическое столкновение людей живущих и действующих сегодня на земле? Не вполне понятно, почему очень хорошие, честные, но, увы, мертвые люди учиняют суд над живым. В мире нашем после войны сохранилось немало живых и уже родилось и выросло после нее немало таких же честных, сильных и порядочных людей, которые имеют право вершить и вершат суд над подлецами и перерожденцами. Ведь, право же, ответственность живых перед мертвыми не менее велика, чем и перед живыми. Я за при-

оритет и право живых перед мертвыми, хотя ко многим, лучшим из них мы сохранили любовь и преданность и обязаны сохранить о них добрую память.

Имея эти претензии к пьесе, с некоторым предубеждением шел я в БДТ на спектакль. И опять театр, этот маг и чародей, убедил меня в том, что ставить ее имеет смысл. Что произошло? Г. Товстоногов и Р. Агамирзян умело и точно разделили мир пьесы не просто на живых и мертвых, а на людей настоящих — творцов жизни, которых нельзя не оценить, не полюбить, не уважать, и людей-хищников, потребляющих, ничего не дающих, убивающих жизнь.

Театр стремится сделать коллективным героем спектакля тех, кто физически умер, но оказался живее многих еще живущих, от которых уже смердит, ибо у них нет будущего. Зрители полюбили тройку отважных пилотов (Г. Гай, В. Кузнецов, В. Рыжухин) — простых, сильных, честных ребят. Полюбили итальянца Гвиччарди, которого С. Юрский наделил привлекательными чертами товарища, бойца, омолодо, чистого человека. Уважение и чувство гордости испытывает зритель к честным, принципиальным людям, Бенуэроу (А. Абрамов), Вандеккеру (С. Карнович-Валуа).

Ну, а как же театр поступил с героем, который в пьесе записан просто Он?

Мне кажется, здесь оказались в затруднительном положении и режиссеры, и исполнитель роли В. Стрельчик.

С одной стороны, Он — подлец, предатель, которого на протяжении всего спектакля судят и разоблачают. С другой стороны, за него борются, вызывают к тому хорошему, что в нем было, но утрачено; в нем стремятся разбудить совесть, сделать из него человека, которому предстоит совершить большой, честный поступок — рассказать человечеству о готовящейся чудовищной военной провокации.

Понятно, что все это, так сказать, мысли, борение внутри самого себя, но опять-таки в спектакле приобретает столь ясную форму, что забываешь о первоначальном послании автора.

И вот здесь-то, мне думается, театр допускает некоторый просчет. Поначалу В. Стрельчик убеждает. Это холерный, уверенный в себе красавец мужчина, считающий себя победителем в этой сложной и трудной жизни. А позже, по мере разоблачения его проступков, мы видим слабого, обмякшего, смятенного, смертельно бледного человека, прилептого к стенке неопровержимыми фактами. Он выглядит трупом среди «живых мертвецов».

Не слишком ли просто решен этот образ? Если театр решил разоблачить, морально казнить Его, то это вступает в противоречие с финалом спектакля. Если же театр верит в возможность пробуждения в Нем человека, то почему спектакль этого не показывает? Очевидно, следовало бы разработать более тонкую партию этого образа, показывать его в различные времена разное, раскрыть диалектику

не только падения, но и духовного возрождения для оправдания финала. Особенно разительно это чувствуешь в сцене концлагеря, где Он должен был быть по-настоящему четвертым среди троих — таким же простым, мужественным, честным, открытым, готовым на подвиг, как и все остальные.

Тогда можно было бы поверить в возможность становления такого человека. Сейчас же в спектакле в это поверить трудно, почти невозможно. Поэтому довольно длительное и мучительное духовное истязание (или самоистязание) Его становится довольно-таки неприятной и угнетательной процедурой. Правда, недостатки эти во многом скрадываются блистательно сделанными и талантливо сыгранными сценами, в которых заняты Н. Олхина — Женщина, на которой Он женился, и К. Лавров — Чарльз Говард.

Чему же учит спектакль? Честности и бескомпромиссности. Он убеждает, что человек, допускающий в жизни малые полуподлости, скатывается к подлости большой, приводящей к умиранию в нем самого дорогого — чести, товарищества, долга, ответственности перед людьми. А это немало.

Широко известный роман Ю. Германа «Один год» получил сценическую жизнь в Театре имени Ленинского комсомола. Хотя в программе и указано, что действие происходит в 1938—1939 гг., спектакль воспринимается не исторически, а вполне современно. Роман не инсценирован. Ю. Герман и

Б. Рест написали пьесу, в которой нашли место мотивы романа. И это правильно. При инсценировании роман всегда проигрывает.

Подкупает главная мысль пьесы и спектакля, удачно поставленного одаренным П. Хомским. Боритесь за Человека в человеке, ищите не плохое, а хорошее в нем. В центре спектакля — история возвращения к людям, к общественно-полезному труду, к настоящей жизни карманного вора Жмакина, талантливо сыгранного Ю. Паничем.

Театр и авторы пьесы избегли соблазна детектива, смакования «блатной романтики». На истории Жмакина раскрылось два отношения к жизни, к людям: лапшинское — вдумчивое, творческое, партийное и баландинское — формальное, равнодушное, эгоистическое.

Театр, активно утверждая первое, не менее активно и убедительно осуждает, клеймит второе. Именно эта четко очерченная позиция и определяет во многом современность и актуальность звучания работы творческого коллектива.

В спектакле немало актерских удач: Баландин — Д. Волосов, Клавдия — Н. Ургант, Балага — И. Селянин. Вообще ансамбль артистов-исполнителей здесь очень хорош. Я назвал только лучших.

Подтверждением мысли о том, что инсценирование романа, как правило, связано с потерями, служит постановка Театром имени Комиссаржевской «После свадьбы» Даниила Гранина. М. Волобринский и Р. Рубинштейн, авторы инсценировки, дали подзаголовок

Л Е Н И Н Г Р А Д Т Е

НИНГРАД ТЕАТРАЛЬНЫЙ

так можно выразиться, осудить вольное обращение с вернее, общение живых и мертвых.

Зритель или зритель до конца быстро забывает, что такое умерших — это внутреннее монолито: процесс в сознании, далеко не из лучших американцев, кой должен выбрать, и в конце концов выбирает, с кем быть — с честными людьми погибшими в борьбе с фашизмом, порвав с хищниками, кингателями новой войны, ринне, да и не только проникают в квартиру егошей возлюбленной настолько свободно и убедительно ирреальное становится явственным и обоснованным, что невольно складывается впечатление, будто бы автор ускачет существование, так как, инфернального, забного. По-моему, это про- формы. Не очень ясно, автору потребовалось зыбать в течение целого такля этот длительный са-нализ «героя» — почему не избрать прямое реали-ское столкновение людей и действующих сегодня на земле? Не вполне ятно, почему очень хорошие, ные, но, увы, мертвые лю-инчатют суд над живым. В е нашем после войны со-силось немало живых и родилось и выросло после немало таких же честных, ных и порядочных людей, рые имеют право вершить ершат суд над подлещами ерожденцами. Ведь, право ответственной живых пе-мертвыми не менее велика, и перед живыми. Я за при-

оритет и право живых перед мертвыми, хотя ко многим, лучшим из них мы сохранили любовь и преданность и обя-заны сохранить о них добрую память.

Имея эти претензии к пьесе, с некоторым предубеждением шел я в БДТ на спектакль. И опять театр, этот маг и чародей, убедил меня в том, что ставить ее имеет смысл. Что произошло? Г. Товстоногов и Р. Агамирзян умело и точно разделили мир пьесы не просто на живых и мертвых, а на людей настоящих — творцов жизни, которых нельзя не оценить, не полюбить, не уважать, и людей-хищников, потребляющих, ничего не дающих, убивающих жизнь.

Театр стремится сделать коллективным героем спектакля тех, кто физически умер, но оказался живее многих еще живущих, от которых уже омердит, ибо у них нет будущего. Зрители полюбили тройку отважных пилотов (Г. Гай, В. Кузнецов, Б. Рыжухин) — простых, сильных, честных ребят. Полюбили итальянца Гвинчарди, которого С. Юрский наделял привлекательными чертами товарища, бойца, смелого, чистого человека. Уважение и чувство гордости испытывает зритель к честным, принципиальным людям, Бену-Кроу (А. Абрамов), Вандеккеру (С. Карнович-Валуа).

Ну, а как же театр поступил с героем, который в пьесе записан просто Он?

Мне думается, здесь оказалась в затруднительном положении и режиссеры, и исполнитель роли В. Стрельчик.

С одной стороны, Он — подлец, предатель, которого на протяжении всего спектакля судят и разоблачают. С другой стороны, за него борются, зывают к тому хорошему, что в нем было, но утрачено; в нем стремятся разбудить совесть, сделать из него человека, которому предстоит совершить большой, честный поступок — рассказать человечеству о готовящейся чудовищной военной провокации.

Понятно, что все это, так сказать, мысли, борение внутри самого себя, но опять-таки в спектакле приобретает столь ясную форму, что забываешь о персональном после- ле автора.

И вот здесь-то, мне думается, театр допускает некоторый просчет. Поначалу В. Стрельчик убеждает. Это холерный, уверенный в себе красавец мужчина, считающий себя победителем в этой сложной и трудной жизни. А позже, по мере разоблачения его поступков, мы видим слабого, обмякшего, смятенного, смертельно бледного человека, припертого к стенке неопровержимыми фактами. Он выглядит трупом среди живых мертвецов.

Не слишком ли просто решен этот образ? Если театр решил разоблачить, морально казнить Его, то это вступает в противоречие с финалом спектакля. Если же театр верит в возможность пробуждения в Нем человека, то почему спектакль этого не показывает? Очевидно, следовало бы разработать более тонкую партию этого образа, показывать его в различные времена разным, раскрыть диалектику

не только падения, но и духовного возрождения для оправдания финала. Особенно разительно это чувствуешь в сцене концлагеря, где Он должен был быть по-настоящему четвертым среди троих — таким же простым, мужественным, честным, открытым, готовым на подвиг, как и все остальные.

Тогда можно было бы повернуть в возможность становления такого человека. Сейчас же в спектакле в это поверить трудно, почти невозможно. Поэтому довольно длительное и мучительное духовное истра- зание (или самоистязание) Его становится довольно-таки неприятной и утомительной процедурой. Правда, недостатки эти во многом скрадываются близостью сделанными и талантливо сыгранными сценами, в которых заняты Н. Олехина — Женщина, на которой Он женился, и К. Лавров — Чарльз Говард.

Чему же учит спектакль? Честности и бескомпромиссности. Он убеждает, что человек, допускающий в жизни малые полуподлости, скатывается к подлости большой, приводящей к умиранию в нем самого дорогого — чести, товарищества, долга, ответственности перед людьми. А это немало.

Широко известный роман Ю. Германа «Один год» получил сценическую жизнь в Театре имени Ленинского комсомола. Хотя в программе и указано, что действие происходит в 1938—1939 гг., спектакль воспринимается не исторически, а вполне современно. Роман не инсценирован. Ю. Герман и

Б. Рест написали пьесу, в которой нашли место мотивы романа. И это правильно. При инсценировании роман всегда проигрывает.

Подкупает главная мысль пьесы и спектакля, удачно поставленного одаренным П. Хомским. Боритесь за Человека в человеке, ищите не плохое, а хорошее в нем. В центре спектакля — история возвращения к людям, к общественно-полезному труду, к настоящей жизни карманного вора Жмакина, талантливо сыгранного Ю. Паничем.

Театр и авторы пьесы избегли соблазнов детектива, смакования «блатной романтики». На истории Жмакина раскрылось два отношения к жизни, к людям: лапшинское — вдумчивое, творческое, партийное и баландинское — формальное, равнодушно, эгоистическое.

Театр, активно утверждая первое, не менее активно и убедительно осуждает, клеймит второе. Именно эта четкая очерченная позиция и определяет во многом современность и актуальность звучания работы творческого коллектива.

В спектакле немало актерских удач: Баландин — Д. Волосов, Клавдия — Н. Ургант, Балага — И. Селянин. Вообще ансамбль артистов-исполнителей здесь очень хорош. Я назвал только лучших.

Подтверждением мысли о том, что инсценирование романа, как правило, связано с потерями, служит постановка Театром имени Комиссаржевской «После свадьбы» Даниила Гранина. М. Волобрынский и Р. Рубинштейн, авторы инсценировки, дали подзаголовок

— страницы из романа. Этого принципа придерживался и постановщик спектакля М. Сулимов — создатель сценической композиции.

Мысль о создании спектакля, в основу которого был бы положен интересный, правдивый роман Д. Гранина, плодотворна. Но, мне думается, пьесе и спектаклю надо было решать максимально приближенно к нашему сегодня, а не воссоздавать историю прошлых, хотя и недавних дней. Факты событий романа в основном, может быть, и не устарели, но нельзя было, создавая по его мотивам спектакль, не отметить в атмосфере инсценировки тех больших сдвигов, показать те процессы, которые происходят в жизни в настоящее время.

Ведь зритель вряд ли учитывает, что это лишь «страницы романа», и воспринимает события, происходящие перед ним на сцене, эмоционально непосредственно, а не аналитически. Видит же он приземленный, бескрылый, богатый бытовыми деталями, но обедненный отсутствием романтической взлета спектакль. Правда, театр был в трудном положении. Инсценировка эта довольно рыхлая по форме. Она изобилует длиннотами, мелкими подробностями. Было бы несправедливо не видеть усилий М. Сулимова преодолеть это. Было бы несправедливо не отметить большой удачей первой большой работы юного С. Ландрафа в центральной роли или с блеском сделанной роли Э. Поповой, играющей Тоню — жену Игоря. Надолго остается в памяти и крупно, ясно, остро и своеобразно

— страницы из романа. Этого принципа придерживался и постановщик спектакля М. Сулимов — создатель сценической композиции.

Мысль о создании спектакля, в основу которого был бы положен интересный, правдивый роман Д. Гранина, плодотворна. Но, мне думается, пьесе и спектаклю надо было решать максимально приближенно к нашему сегодня, а не воссоздавать историю прошлых, хотя и недавних дней. Факты событий романа в основном, может быть, и не устарели, но нельзя было, создавая по его мотивам спектакль, не отметить в атмосфере инсценировки тех больших сдвигов, показать те процессы, которые происходят в жизни в настоящее время.

Ведь зритель вряд ли учитывает, что это лишь «страницы романа», и воспринимает события, происходящие перед ним на сцене, эмоционально непосредственно, а не аналитически. Видит же он приземленный, бескрылый, богатый бытовыми деталями, но обедненный отсутствием романтической взлета спектакль. Правда, театр был в трудном положении. Инсценировка эта довольно рыхлая по форме. Она изобилует длиннотами, мелкими подробностями. Было бы несправедливо не видеть усилий М. Сулимова преодолеть это. Было бы несправедливо не отметить большой удачей первой большой работы юного С. Ландрафа в центральной роли или с блеском сделанной роли Э. Поповой, играющей Тоню — жену Игоря. Надолго остается в памяти и крупно, ясно, остро и своеобразно

слепленный опытной актрисой В. Чемберг образ агронома Надежды Осиповны. И в то же время обидно, скажем, за одаренного И. Дмитриева, которому в роли секретаря райкома Жихарева, по сути, делать нечего. Малый областной драматический театр взят для постановки «Беглеца» В. Блинова — пьесу трудную, спорную, но отмеченную безусловным дарованием. В. Блинов хорошо знает и любит село, любит его людей, знает их быт, характеры. Великолепен язык В. Блинова, самобытный, по-своему поэтический, язык народный — меткий, емкий и сочный. В чем же была спорность пьесы? В идейной концепции. Хотел того или нет В. Блинов, но в центре оказалась драма некоего крестьянского парня в чайлд-гарольдовом плаще — человека неприкаянного, не находящего своего места в жизни. В пьесе не было примет времени. Сделав заявку на глубокий, сильный и цельный характер Лизы, он неоправданно превратил ее в юродствующую ханжу. В общем пьеса казалась почти безадаптивной для сценического воплощения. И вот режиссер Я. Халосов вместе с коллективом, поверив в возможности, заложившие в «Беглеце», стали работать с автором и победили. Что же произошло? Никита Морозов, которого отлично играет молодой И. Жилин, представил как крупную, самобытную, ищущая натура. Он не раздирал внутренними переживаниями, не метается и не тоскует. Он упорно ищет и находит в конце концов в жизни то место, где будет больше всего

полезен, нужен людям. По пьесе, Никита Морозов вторично бежал из села в неизвестность, в спектакле играет трудное возвращение Никиты в родное село, к земле, где он остается прочно, совсем. Претерпев изменения, стал цельным, душевно стойким и образ Лизы. В спектакле показано не вообще село, а село сегодняшнее, советское, колхозное...

Театру не удалось, правда, довести до завершения, сделать логически убедительной линию взаимоотношений Лизы и молодого механизатора Тимофея. Но в целом спектакль получился интересным, впечатляющим. Если говорить об актерских удачах, то, кроме упомянутого И. Жилина, нужно назвать А. Мигдалович, играющую Варю искренно и проникновенно, К. Семенович — актера мягкого комедийного дарования, выступившего в роли старого колхозника.

Нечто подобное тому, что произошло с драмой В. Блинова в Малом областном драматическом театре, случилось с пьесой «Кочевники XX века» Б. Рымаря в Театре имени Ленинского комсомола. Пьеса также была отмечена серьезными просчетами, но театр существенно переработал ее. Если в первоначальном варианте автора занимала в основном история поисков хорошей девушкой Женей виновников гибели от несчастного случая ее любимого, работающего на стройке, то в спектакле эта коллизия стала лишь отправным моментом завязки, чтобы Женя попала в сложный, но дружный коллектив строителей — людей интерес-

ных обобщений. Недосток этот, а также известный рационализм творческого почерка автора сказались, естественно, на спектакле, несмотря на то, что он броско, публицистично поставлен Р. Суловичем, изобретательно оформлен А. Босулаевым, несмотря на то, что в нем великолепно играют В. Честноков (Ларин) и А. Борисов (Калмыков).

Драматург и театр сделали интересную заявку на большую тему общественного звучания, и нельзя не оценить этого. Желая продолжить поиски в области крупной, общественно значимой темы, театр стал работать над пьесой В. Войтехова «Ливень». Однако поиск этот пока что не увенчался успехом. Театр довольно легкомысленно начал репетиции неоконченной пьесы, а автор в скорой сложной задаче просто не справился.

В Театре комедии дебютировал известный фельетонист Леонид Лиходеев. Не будучи знакомы с пьесой «Шаги на рассвете», на премьеры многие логично ожидали острой сатиры, блестящих реплик, тонких ходов и подтекстов. Поначалу пьеса развернулась в плане комедийно-сатирического ревю. Экспозиция лирических отношений героев старшего поколения Вагровой и Кузьмина утонула в напылениях, переходах, в шутках довольно многочисленных персонажей, не имеющих особой сюжетной надобности.

Второй акт решен в совершенно иной манере. Он серьезен, патетичен, что подчеркнуто обильно вкрапленными в прозу стихами, — все это напомнило начало другой пьесы, написанной в плане бытовой драмы, И, наконец, в

финале автор, прибегая к образной символике, заставил заговорить бронзовую статую Глашатая, олицетворяющую человека, устремленного в будущее. В результате сложилось несколько неопределенное впечатление. Замысел автора безусловно интересен: ставится и разрабатывается проблема долга и права в чувствах и отношениях людей. Автор стремится заглянуть в будущее, увидеть сегодня новое, чистое, прекрасное. Автор осуждает пошлость, расчет, мещанство. Но это во многом так и осталось нереализованным замыслом. Л. Лиходеев не нашел четкой формы, жанра своей пьесы, а постановщик Н. Акимов мало помог ему. И как бы искренне, глубоко, поэтично ни играла великолепная актриса Е. Юнгер Вагрову, как бы ни были достоверно правдивы К. Землегладова — Кузьмина, Л. Глушко — Рита, Г. Воропав — Виктор, Н. Корнева — Ксана, А. Прошкин — Николай, общее ощущение таково, что спектакль все же малоудачен.

Когда просматриваешь подряд довольно большое количество спектаклей в городе, где бываешь не так уж часто, нельзя не оценить этого. Желая продолжить поиски в области крупной, общественно значимой темы, театр стал работать над пьесой В. Войтехова «Ливень». Однако поиск этот пока что не увенчался успехом. Театр довольно легкомысленно начал репетиции неоконченной пьесы, а автор в скорой сложной задаче просто не справился.

По сравнению с Москвой спектакли ленинградских театров идут в замедленном темпирите, они как-то раздумчивее, элигичнее. Ленинградцы любят психологические паузы, «зоны молчания», которые, кстати, не всегда заполнены внутренним переживанием (последнее нельзя сказать о товстоноговских работах).

Ленинградские режиссеры обожают заставки и активно применяют проецирование на экраны. Буквально во всех виденных мною спектаклях проецируют на специальный занавес, на тюль, на задники, которые устанавливаются в самых различных ракурсах. Что ж, это позволяет быстро менять «декорации», дает выт-рыш во времени и рабочей силе. Но не слишком ли назойливо, однообразен этот прием? Не обедняет ли режиссеров и

Автом поставил перед собой задачу изобразить два стиля руководства, два метода работы с людьми: ленинский стиль первого секретаря обкома Ларина и стиль второго секретаря обкома Калмыкова, сформировавшийся в эпоху культа личности Сталина, стиль, осужденный партией, но еще до конца не изжитый у отдельных партийных работников. К сожалению, несмотря на масштабность замысла, пьеса приобрела довольно локальное значение. Конечно, столкновение Ларина и Калмыкова не носит сугубо личного характера, но, не будучи подкреплено событиями и делами крупного жизненного значения, оно не поднялось до больших, интересных обобщений. Недосток этот, а также известный рационализм творческого почерка автора сказались, естественно, на спектакле, несмотря на то, что он броско, публицистично поставлен Р. Суловичем, изобретательно оформлен А. Босулаевым, несмотря на то, что в нем великолепно играют В. Честноков (Ларин) и А. Борисов (Калмыков).

Драматург и театр сделали интересную заявку на большую тему общественного звучания, и нельзя не оценить этого. Желая продолжить поиски в области крупной, общественно значимой темы, театр стал работать над пьесой В. Войтехова «Ливень». Однако поиск этот пока что не увенчался успехом. Театр довольно легкомысленно начал репетиции неоконченной пьесы, а автор в скорой сложной задаче просто не справился.

По сравнению с Москвой спектакли ленинградских театров идут в замедленном темпирите, они как-то раздумчивее, элигичнее. Ленинградцы любят психологические паузы, «зоны молчания», которые, кстати, не всегда заполнены внутренним переживанием (последнее нельзя сказать о товстоноговских работах).

Ленинградские режиссеры обожают заставки и активно применяют проецирование на экраны. Буквально во всех виденных мною спектаклях проецируют на специальный занавес, на тюль, на задники, которые устанавливаются в самых различных ракурсах. Что ж, это позволяет быстро менять «декорации», дает выт-рыш во времени и рабочей силе. Но не слишком ли назойливо, однообразен этот прием? Не обедняет ли режиссеров и

художников? Ленинградцы проецируют чаще черно-белую репродукцию. В результате возникает ощущение некоторой пасмурности, затемненности на сцене.

И, наконец, явление не чисто ленинградское, но находящее и там свое место. Это своего рода «вольность обращения» с правдой жизненных обстоятельств. Об этом я уже говорил в связи с пьесой К. Сиимонова «Четвертый», но там дело принципиальное, а в «Одном годе» и в инсценировке реалистического романа «После свадьбы» не очень понятно, что это — дань моде, примета новаторства или просто неумение построить экспозицию?

Конечно, поиски нового нужны, необходимыми, полезны. Но если получается взаимное подражательство, то это худо; тогда возникает нивелировка стиля, тормозит наше движение вперед, утверждающее раскрытие разнообразных творческих индивидуальностей в едином методе социалистического реализма. Не стоит ли об этом подумать?

Прежде чем закончить свои заметки о спектаклях театров Ленинграда, отноюсь не претендующие на безаппеляционность и далеко не охватывающие богатства впечатлений, вынесенных после знакомства с работами ленинградских мастеров театра, мне хочется напомнить об одном из заседаний репертуарного совета при Главлиткультуре Министерства культуры РСФСР. Помнится, это было весной текущего года. Там разгорелись довольно жаркие споры и высказывалось много опасений в адрес репертуара, планируемого ленинградскими театрами. Жизнь показала, что большинство опасений оказалось напрасным.

Творческие поиски ленинградцев во многом воплотились в интересные произведения сценического искусства, театры в большинстве случаев доказали свою идейную и творческую зрелость, помноженную на хорошее мастерство. Не все, конечно, и удалось, были неудачи, были и просчеты, но в данном случае это неизбежные издержки на пути поисков лучшего.

Ю. МАЛАШЕВ.
«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»
5 декабря 1961 г. 3 стр.