

9 ИЮН 1971

ВЕЧЕРНИЙ ЛЕНИНГРАД

г. Ленинград

ПАССАЖИРКА», «Жестокость», «Сорок первый», «Три мушкетера» — спектакли, поставленные Геннадием Опорковым на ленинградской сцене. Знакомые названия.

Режиссер работает целеустремленно. У него талант сочетается с волей, с настойчивостью глубоких размышлений о жизни. Опорков ощущает ее сложность и возрастающую требовательность. Это накладывает печать на его творчество. Пытливая мысль ищет нехоженых дорог, нащупывает острые и порой неожиданные трактовки.

Опорков умеет находить новое, современное в знакомом, приоткрываясь. Это подтверждал его дебют в Ленинграде — «Пассажирка». Спектакль возвращал современников к нестерпимым проблемам ответственности человека, гуманизма, возмездия. Для тех, к кому обращается режиссер, борьба за справедливое возмездие полна сурового исторического смысла.

В спектакле бывшая эсэсовка Лиза (ее играла Л. Малеванная) убежденно произносит: «Прошлое не имеет значения». Ей хочется верить, что отделенные дистанцией времени преступления уже не могут иметь никакого значения в настоящем. Пафос «Пассажирки» заключен в опровержении этой мысли, лукавая обманчивость которой становится отчетливой в развитии действия, в найденных постановщиком образах.

Эпизоды в лагере возникают как видения разбуженной памяти Лизы. Будто накрытое черной тучей, сценическое пространство погружается в полумрак, сменяющий блеск и сияние корабельной палубы. Иногда эти сцены возникают почти мгновенно. Ограживающие подмости створки-жалюзи поворачиваются к зрителю со светлой, то темной стороной, переключая время и место действия. Опоркову очень важна такая мгновенность. В спектакле прошлое пронзает настоящее, близко к ним соседствует. Своей кульминации этот мотив достигает в сцене, где бал пассажиров корабля сопряжен с лагерными эзекуциями. На шикарные пары, упоенно отплясывающие модный танец, вдруг падает мгла, набегают злоевающие тени. И уже не картина бала, а конвульсирующий хоровод заключенных дергается, корчится в такт музыке, под властные гортанные крики «встать-лечь!»

Режиссер выводит Лизу — Л. Малеванную и бывшую узницу Марту — И. Терешенкову из круга танцующих. Обе стоят у краев портала, напряженно вглядываются в то, что развернуто на сцене. Чуть покатые дощатые подмости вдруг становятся лобным местом, где искусство, творимое рукой художника-гражданина, вершит свой вечный и строгий суд.

А если вновь произойдет роковая смена времен? Как поведут себя «пассажиры» — эти обыкновенные в общем-то люди? Режиссеру важен контраст между внешней обыкновенностью героев и неутраченным, непозбытым прошлым, в котором произошли разрушения стольких душ. Былое способно воскресать — это в урок «пассажирам» сегодняшним.

Хорошо знакомую тему Опорков поворачивает изободными гранями, акцентируя тему насилия и покорности, трусости и предательства, справедливости и преступления против нее. Спектакль предостерегает: если нет возмездия и не отомщена бесчеловечность, угроза ее возврата реальна.

Волнующая современность мысли пронизывает и другие постановки Опоркова, повествуящие, казалось бы, о днях давно минувших. Режиссер обращается к сюжетам остродраматическим, поднимая их порой до высокой трагедии.

Для него гибель человека в борьбе за человечность — тема вечно современная. И потому с

такой болью и сочувствием следит он за близким ему героем — Венькой Малышевым в спектакле «Жестокость». «Я хочу, чтобы жизнь наша была чистой, как родник», — упрямо выкрикивал хриплым, простуженным на сквозняках голосом Венька — Л. Дьячков. И не жалел сил для этой благородной цели.

У каждого художника есть особенно дорогие ему темы, вопросы, мысли, есть любимые приемы. Сценическая форма спектаклей Опоркова не всегда завершена. В ней ощутимо напряжение поиска, процесс кристаллизации мастерства, еще неровного. Но в концепциях постановщика есть

важно был пронизан важный по смыслу эпизод комсомольского собрания, где решалась судьба Егорова. Для режиссера эта сцена важна для раскрытия судьбы Веньки Малышева. Комсомольское собрание отвергает демагогию Сумского, и Венька Малышев первым берет под защиту Егорова.

Стремясь утвердить человеческую солидарность, Опорков прибегает к приему, разрушающему житейскую достоверность картины, но точно передающему ее внутреннюю суть. Режиссер сделал слышным, звучащим то, что происходит в душах героев, что вырвало их порыв к справедливо-

Режиссер стремится проследить, как случается рожденная близость героев просветляет их души. Исчезает пренебрежительный тон, усмешка поручика — И. Ледогорова. Оживает в улыбку лицо Марютки — Л. Малеванной, до того стянутое враждебностью. На сцене возникает и развивается важная для Опоркова тема сродства людей, живущих на одной земле, под одним небом. Романтика любви показана в ее нерасторжимости с человечностью.

Примечательна и трактовка финала. По замыслу автора, укрупненному режиссером, пуля Марютки ударила и в ее сердце, выстрел сокрушил ее надежды.

Финал «Сорок первого» заставлял вспомнить концовку «Жестокости», которая тоже завершилась яростным всплеском человеческого голоса. «Нет!» — ошеломленно вскидывая руки, надсадно и звеняще кричал Д. Барков, исполнявший роль от автора. Нет — жестокости, несправедности, бессмысленным страданиям и бессмысленно пролитой крови...

Последняя по времени постановка — «Три мушкетера» — явилась как бы антрактом в поисках психологической драмы. Спектакль, подводя многогранность таланта режиссера, обнаружил, что в театре он не только сетует «душой», но подчас и «улыбается». Забаве площадной и Вольности лубочной сцены.

Привычную для нас романтику героев Дюма он снимает лезвием иронии и насмешки. Приключения мушкетеров стали для автора инсценировкой М. Рехельса поводом к пародийно-буффонной кутерьме. Режиссер со всегдашней своей соратницей — художницей И. Бирулей следует за инсценировкой.

Лучшие моменты спектакля увлекают россыпью шуток, блестящими режиссерской фантазией и актерского юмора (особенно у Л. Киракосяна и Э. Романова). Но при всех достоинствах ощущается и некоторая необязательность происходящего на сцене.

Режиссер творит, как бы отстраняясь от сценического действия. Он демонстрирует владение арсеналом комедионо-игрового театра, в партитуре различных искры вагтанговского начала. Огонь светит, да не всегда греет... Персонажи спектакля часто говорят о себе в третьем лице. Как бы в третьем лице свидетельствует о себе и постановщик. Он-то знает, что «Мушкетеры» — озорной дивертистмент перед следующим «актом», перед кровавым ему жанром драматического исследования.

Такая пьеса уже состоялась — «Две зимы и три лета». Правда, поставлена она не самим Опорковым, но в Театре имени Ленинского комсомола, в котором он с недавних пор стал главным режиссером. К напряжению личных творческих поисков прибавились важные заботы — строительство театра, кристаллизация труппы, репертуар. Эти задачи ему по плечу.

Опорков чуток ко времени. «У мысли стоя на часах», художник прислушивается, вдумывается, анализирует. Трагедийность лучших его спектаклей — отречение драматических противоречий эпохи. В резкости мыслей — обостренное ощущение идеала, в контрастах формы — нервный пульс сегодняшней жизни.

Разные спектакли, непохожие герои, близкие и несовпадающие сценические приемы. И единство. Цельность критериев. Об их важности для искусства говорил Л. Толстой: «Цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое... есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету». Это «единство» дает жизнь и силу исканиям Геннадия Опоркова.

М. ЛЮБОМУДРОВ

«У МЫСЛИ СТОЯ НА ЧАСАХ...» РЕЖИССЕР И ВРЕМЯ

мужество и цельность, есть важное единство пафоса, связывающего в крепкий узел его спектакли.

В Опоркове живет острый интерес к сложным, трудно разрешимым коллизиям, к проблемам долга, морали. Режиссер последователен в стремлении оценивать своих героев мерой сердца чуткого, щедрого, но и нравственно взыскательного.

Его трактовки продиктованы требовательностью к человеку. Художнические «да» и «нет» звучат в них с ясной и звонкой отчетливостью. Демаркационную линию между добром и злом режиссер проводит твердой рукой, делает хорошо видимой. Во имя справедливости он казнил Лизу в «Пассажирке», строго судил Иосифа Голубчика, Начальника, Сумского в «Жестокости», во имя высшего идеала новым светом осветил судьбы Марютки и Говорухи-Отрока в «Сорок первом».

Режиссер отстаивает человеческое в человеке. И не потому ли привлекают его спектакли, что в них от сердца к сердцу идет диалог о святой святых — о верности, долге, совести, о благородном противодействии обману и подлости?

В «Жестокости» Опорков раскрыл тему взаимосвязи ответственности отдельного человека и коллектива — один за всех и все за одного. В судьбе Веньки Малышева, самоотверженно отдавшего себя «за всех», в трудную, решающую для него минуту не случилось, чтобы «все» были за него, «за одного». Погиб прекрасной души человек, который не уберек себя и которого не уберegli. Спектакль восстает против безответственности людей, проглядевших жизнь Малышева.

Начало спектакля... В сумраке сцены проступают замыкающие ее стены из надтреснутых, потемневших от времени бревен. В глубине забор и ворота на увесистом запоре. Они неожиданно распахнутся. Возникнут серыми тенями фигуры людей, и начнется работа. Снаружи во двор будут таскивать, видимо, нелегкие, из грубой холстины мешки. Когда спадет эта деловитая в своей молчаливости суэта, что-то белое мелькнет за приоткрывшимся краем мешковины: человеческая ладонь. Это привезли убитых из отряда, с которым ведут борьбу чекисты и Венька Малышев.

С тревогой и суровой непримиримостью прочитывал Опорков повесть Нилина. Тревожным чув-

сти. На сцене все громче и громче возникает переключка людей. «Я здесь», — отвечает Егоров — А. Пузырев на бесконечную череду окликов. Они звучат как пароль — правды, честности и веры. На крыльях этой веры зачинается и летит, крепнет революционная песня. Это вера в победительную ценность солидарности. Уже не персонажи, а актеры, наши современники, приближавшиеся к авансцене, поют, обращаются к залу, увлекая его проникновенностью мгновения.

Не столь уж редки в спектаклях режиссера эти «выходы к рампе». Ему дорога живая, непосредственная связь современников в зале и на сцене. И он заставляет актеров в некоторые моменты сбрасывать «маски» персонажей. Такие минуты есть в «Жестокости», есть в «Сорок первом», их много в «Трех мушкетерах». Пожалуй, в «Жестокости» они наиболее содержательны. Не только в сцене комсомольского собрания, но также в прологе и эпилоге, когда потрясенные смертью Веньки герои молча выходят к рампе, а на самом краю мальчик в белоснежной рубашке и кулачковом галстуке трубят в горн.

В этой фигурке — олицетворение надежд, залог чистоты. Пронзительная мелодия маленького горниста напоминает о прошлом, взывает к настоящему, сигнализирует будущему: идеалы, во имя которых народ пошел в революцию, принадлежат вечности, у них нет сроков давности. Как нет их у преступлений против этих идеалов.

Мотивы гуманистического истолкования сложных конфликтов революционной эпохи подхвачены в следующем спектакле Опоркова — «Сорок первом». И здесь возникают характерные для его постановок драматическая заостренность сюжета, стремление к лаконизму формы.

В «Сорок первом» режиссера привлеч нравственный смысл коллизии. В разломе истории он всматривается сквозь человеческое сердце. Два героя сходятся лицом к лицу. И с ними жизнь и смерть, добро и зло, ненависть, уступающая любви, и долг, сокрушающий чувство.

В отличие от прежних кинематографических и театральных транскрипций рассказа Опорков более резко очерчивает центральные характеры, увеличивает дистанцию, разделившую их. И тем пронзительнее свет любви Марютки и поручика, тем сильнее потрясает развязка.