

НАЧАЛА гастрольей Саратовского академического драматического театра имени К. Маркса в Ленинграде ждали с нетерпением. Тому было несколько причин. В памяти театралов жило воспоминание о прошлом приезде саратовцев в наш город. Привлекало внимание и тот факт, что коллектива театра весьма молод по составу своей труппы, хотя и является одним из старейших в России. Любопытно был составлен и гастрольный репертуар саратовцев. Классика («Макбет» В. Шекспира, горьковские «Чудак», «Ревизор» Н. Гоголя) соседствовала в нем с произведениями современными («Зинуля» А. Гельмана и «Жили-были мать да дочь» Ф. Абрамова). В репертуар были включены и пьесы, не имеющие практически сценической истории («Зойкина квартира» М. Булгакова и «Великолепный рогоносец» Ф. Кромильникова).

Саратовский театр справедливо открыл гастроль спектаклем «Зинуля» по пьесе А. Гельмана, еще раз подтверждая собственную линию на сценическое отражение тех насущных проблем нашей жизни, которые волнуют всех и каждого. Не случайно, что эту актуальную пьесу театр поставил первым в стране.

«Как работать? Как жить?» — эти вопросы задавались не только сегодня, не только вчера. Они всегда беспокоят тех, кто всерьез занят своим делом, своей работой. Однако именно сейчас эти вопросы, затрагивающие проблему чести и совести человека не только в сфере личных отношений, но и в сфере отношений производственных, встают на повестку дня. Это почувствовал и выразил Александр Гельман в своей пьесе, жанр которой он обозначил как «невероятное событие».

То, что происходит в «Зинуле», сегодня в сфере производства мименуется просто — ЧП — чрезвычайное происшествие. Загублено 25 кубометров бетона. Водитель Петренко доставлял раствор совсем не туда, где он требовался. Виновата в этом Зинаида Коптеева. Зинуля, как зовут ее окружающие, — диспетчер растворного цеха. Ее и отстраняют от работы. Желая добиться справедливости и проучить лжеца (Петренко намеренно обогнал Зинулю), героиня садится на пенек в лесу, общая не вставая с него до тех пор, пока не будет восстановлена справедливость. Все это предостерегает основных событий пьесы, которые разворачиваются вокруг Зинули и ее своеобразного способа борьбы за справедливость. Драматург намеренно обострил драматическую коллизию почти что до волевого ситуации, но такой неожиданной поворот помогает ему яснее прояснить отношение людей к своему делу, к таким понятиям, как честь, совесть, гордость. Так — в пьесе, а что же предположит театр в своем прочтении пьесы?

В оформлении спектакля (его поставил главный режиссер театра А. Дзекун) художник Е. Иванов отказывается от реалий современного производства на сцене. То, что действие разворачивается на строительстве, напоминает лишь металлическая платформа, пересекающая сцену на высоте нескольких метров параллельно рампе. На ней развешиваются сцены, происходящие вне опушки леса с Зинулей и пенком. А сам пенек вынесет из глубины сцены героиня — Зинуля (А. Калинин). Установит его на затянута мхом плетисте, усадется на него и тем вызовет свое неприятие лжи и бесчестия.

Режиссер А. Дзекун сразу задает спектаклю интонацию тревоги и неблагополучия: с истончением голоса Петренко (О. Смирнов): «Бетон! Кому везти бетон!», по потусторонней электронной музыке; и светом спящих зрителей фар. Реальных легковых автомашин, установленных на вращающемся круге. Мраморный «колотуш» спектакля дополняет в весьма скупой освещающей партитуре Ярким цветочным пятном среди общей затененности выглядит две небольшие автомашинки, в которых попеременно подкакивает и Зинуля та, что пытается ее угнать, уползает, что хочет, чтобы она сломалась и прекратила свою борьбу. Что знает эти мальчишья Зина и это чужое благополучие в этой жизни, каковы были Зинуля в действительной своей личности — в недостатках или в них заключено каково-то личное счастье? Несомненно.

В спектакле вообще много неясного. Например, характер Петренко. Что он за человек? В манере исполнения О. Смирновым этой роли проскальзывает часто отенок шутства, глумства, при том что актер и режиссер задают этому герою явно отрицательный потенциал. На нем как бы стоит штамп: «Побольше взять, поменьше дать!» Он ведет себя на сцене как мелкий ворюшка. Между тем в системе

должен ее максималистский требований к себе и другим. Режиссер отказался от возмездия иных жанровых решений пьесы, создавая на сцене в спектакле мрачную и давящую атмосферу, углубля до предела драматизм происходящего. Однако пьеса не лишена своеобразного юмора, хороших, остронаправленных диалогов, которые заставляли в спектакле только тогда, когда на сцене появился Федор

В. Ернцян), режиссер раскрепостил пластику актеров, дав им возможность обходить, игнорировать сцену, придумав для них оригинальную и смешную игру с вещами, столь характерную для фарса. В движении и через движение режиссер пытается выразить мысли и чувства персонажей. Особенно последовательно этот принцип проводится в первой части спектакля. Здесь и динамичные мизансцены, и шутовские наряды героев напоминают нам о том, что перед нами — фарс.

Однако по мере развития действия в спектакле вдруг становится заметно, что играющая стихия не захлестывает актеров, а, наоборот, как-то незаметно дикшируется и уходит на второй план, освобождая пространство сцены для проявления эмоций и чувств Бруно и Стеллы. Одержимый идеей невесты, Бруно (Б. Метлин) становится неуправляемым и неукротимым. Его фантазия сродни бреду. И болезненность состояния своего героя актер передает точно. Он все время в движении, интонации — почти постоянный крик. Всколоченные волосы, горящие глаза. Бруно — почти маньяк в сравнении, полупришедший к сознанию. Его чувства и намерения приоброетают в исполнении В. Метлина оттенок мрачного пессимизма.

И рядом — Стелла. Болтливая и глуповатая простушка. Такой ее играет в начале спектакля И. Петрова. Режиссер для большей доказательности ее недалекости придумал миловидную карикатуру Стеллы. Но когда Бруно вдруг меняет отношение к ней, каким-то страданием наполняется ее взгляд, грустными и печальными становятся интонации ее голоса. И это уже — страдающая и любящая своего безумного мужа женщина. Героиня изменилась настолько, что кажется, будто она попала в тот спектакль из другого.

Рядом, вокруг Бруно и Стеллы, персонажи существуют по законам фарса. Каждый из них наделен одной яркой, определяющей чертой, определяющей сценическую манеру его поведения. И одетый в черное Эстрого (С. Петров), и карлик-бургомистр с пылающим фальцетом (В. Емельянов), и скучающий на детской лошадке граф (В. Новиков), и туловый пареня из Остерка (В. Ерофеев), и весь в белом (Петрос (В. Рыжиков), — все они образуют тот фарсовый фон спектакля, на котором так резко и контрастно выделяется драматизм отношений двух главных героев.

Изначальная фарсовая ситуация пьесы в интерпретации театра оборачивается драмой человеческих отношений, когда многострадальное терпение и покорность одного не могут одолеть болезненного упорства другого. Видимых причин этого конфликта в спектакле не обозначено. Драматическая ситуация существует, как ниточка, возникающая данность. И тогда происходит смысливание жанров. Спектакль начинает «блуждать» на месте. Фарсовые розыгрыши и уловки следуют на сцене одна за другой, а драматическая ситуация не меняется и не развивается. Меняется только сам спектакль: из веселого и быстрого на язык и движение зрелища вырастает немного тяжелое по ритму и драматизированное по общему настроению сценическое произведение.

Финальная сцена, когда торжествующий погонщик волос (Е. Виноградов) уносит Обесцену и славящуюся Стеллу из дома Бруно, и вовсе напоминает по своему настроению финал трагедии, а не жизнеутраченного фарса. Думаем, что и здесь режиссер увидел жизнь, излишне усложненную и драматизированную. Во всяком случае, совершенно иной, чем в народном фарсе Ф. Кромильникова.

Так актрисы рядом две спектакля саратовского театра, столь далекие друг от друга по материалу, лежащему в их основе, но столь близкие в своих настроениях, способные раскрывать и мифологизировать сценическое повествование. Быть может, это произошло от того, что выпускались они театром практически одновременно. Впрочем, это уже из области предположений. Реальность же оказалась в том, что продолжение коллективных поисков театра в развитии интерпретации драматических пьес является, несомненно и не до конца убедительным.

С. ИЛЬЧЕНКО

«Зинуля» — А. Калинин



сценических взаимоотношений спектакля Петренко — фигура, активно противостоящая Зинуле. Он — олицетворение того зла, с которым борется героиня. Однако реально в спектакле Петренко выглядит человеком малым, лишенным силы и убедительности. За плечами такого героя не чувствуются ни его биография, ни его веры в собственную правоту.

Эти слова можно отнести ко многим персонажам спектакля. Начальники Зинули выглядят одинаково, так же, как и ее подруги. Различаются эти роли только тем, что их играют разные исполнители. Не конкретность и абстрактность сценических образов лишает спектакль точных социальных акцентов. Пьеса требует именно точности и конкретности социально — психологических характеристик, подразумевает наличие определенных биографий у людей, чьи мнения сталкиваются в спорах у Зинулю и пенку.

К сожалению, лишена этой конкретности и главная героиня спектакля. Понять мотивы поведения Зинули в экстремальных условиях, исходя из трактовок этой роли А. Калинин, задача едва ли выполнимая. Пластика актрисы — нерваная, изогнутая. Паузы в ее ревах длинны и многозначительны. Зинуля то бросается с истонченным криком, вооруженная рогаткой, в глубь сцены, то обнабывает вглубь своего пенки, стена и плача, то, неожиданно уставившись в одну точку, молча замыкается в себе, замерев на авансцене. Зинуля ли это? По тому, с каким темпераментом и нажимом актриса ведет свою роль, создается впечатление, что перед зрителем на пенке что-то устроила своеобразную забавку одна из шекспировских героинь.

Мотив страдания и беззастенчивости становится главным в образе Зинули. А ведь Зинуля — простая рабочая девушка. Недаром об этом не раз напоминает ей Петренко. И от этого ее поступок — своим принципиальностью и чувством гордости человека за порученное дело становится еще более весомым. В спектакле же этот мотив утрачен напрочь. Сидящая Зинуля — ее упорство выглядит как блеф рефлексивной, страдающей особы, в не осознанный, зата и импульсивный в первом движении, поступок молодой рабочей девушки. Из характера героини исчезает здоровое жизнелюбие, которое и являются титущая рефлексия — надрав. А ведь поступок Зинули — естественное про-

Иванович, близкий друг Зинули. Г. Ардакова с подкупающей естественностью и житейской узнаваемостью так сыграл эту роль, что его диалоги с Зинулей раздражали глущую атмосферу спектакля, заставляли зрителей улыбаться. Хотя смех, вызываемый из разговоров, неслесель. Ведь и близкий Зинуле человек уговаривает ее отступить: «Сесть на пенек легко, встать трудно».

Юмор, ирония прорываются на сцену и в конце спектакля, когда Зинуля с радостью вскакивает на капот движущейся машины и с издевой начнет разговор со своим начальником (А. Курцини), пользуясь метафорой. Она побеждает — так читается эта мизансцена.

Зинаида Коптеева возвращается на свое рабочее место, но на пенке уже сидит другая девушка: Петренко ведь так и не сознался в собственной лжи. Здесь, у пенки, теперь комсомольский пост. Так одерживает победу в пьесе героиня, ибо за ней стоит социальная правда наших дней. В спектакле же саратовцев такой финал кажется чересчур облегченным и даже легкомысленным для той героини, которая в течение долгих часов на глазах у зрителей боролась со всем злом, сидя на своем пенке.

ПО ЛЮБОПЫТНОМУ совпадению второй спектакль, показанный саратовцами в нашем городе, также повествовал о женской судьбе. Правда, время и место действия было иное. Фландрия, двадцатые годы нашего века. Спектакль — «Великолепный рогоносец» бельгийского драматурга Ф. Кромильникова.

Жанр пьесы обозначен коротко и ясно — фарс. История о том, как некий Бруно вдруг решил удостовериться в невестности любимой его жены Стеллы, сегодня с точки зрения обыкновенного здравого смысла может показаться абсурдной и нелепой. Впрочем, от фарса и не требуется особый житейской логики в объяснении поведения персонажей. Особенность этого жанра как раз и состоит в нарушении этой логики, что позволяет высвечивать многие новые стороны человеческого бытия и существования. А. Дзекун в режиссуре «Великолепного рогоносца» более доверился жанру пьесы, чем в предыдущем спектакле. Обставил сцену и соответствующей декорацией (художник Е. Иванов) напоминающей привычную картинку из крестьянской жизни, и прокомментировал действие озорной и яростной музыкой (композитор