

И П Р А К Т И К А

через ад. фашистского плена, не уронив человеческого достоинства, не отступив от гражданского долга.

Сродно что-то уродливое, мутное поднимается на мгновение из синих, беззвонных вод. И мы уже не сможем довести их синие и беззвонности. Где-то в неизведанных глубинах мы уже будем предполагать существование монстров, невидимых, но от этого не менее реальных, чем обманчивая чистота поверхности.

Это неприятное чувство недоверия и подозрительности возникает потому, что и предательство, и преступление войдут в жизнь действующих лиц как эпизод, затерявшийся в прошлом и теперь вдруг обнаружившийся чисто случайно, и, обнаружившись, не выходящий общественно-значимых последствий. Конфликт между «Я» и «Он» будет развиваться лишь как конфликт нравственный, он будет рассматриваться за столом в пустом кафе, и в его рассмотрение никак не ворвется дыхание текущей за его стенами жизни.

Я вовсе не думаю утверждать, что этот конфликт принадлежит лишь какому-то абстрактно-общественным сферам. Что он не имеет проекции в области нравственности, психоанализа, быта, обыденности, наконец. Нет, напротив, все эти проекции чрезвычайно важны. Но важны именно потому, что существует общественная необходимость возмездия, именно потому, что требует кары предательство Родины, а не простов вероломство, совершаемое одним частным лицом по отношению к другому лицу, столь же частному.

Но «Я» не хочет действовать, сообщаясь с таким пониманием внезапно возникшей перед ним проблемы. Необходимость возмездия осознается с какой-то вялой постепенностью. И эта вялость определяется и дистанцией времени, протекающего с тех военных дней, и наслоениями мирного времени, в котором оба они — и борец, и предатель — просуществовали чуть ли не одинаково добродетельно; и болезненной слабостью, и жалостью к ним в чем не повинной и ничего не знающей «его» семье.

«Я» выступает как резонер, для которого процесс выяснения истины, пожалуй, важнее, чем цель, ради которой истина выясняется. И хотя именно «Я» становится и следователем, и прокурором, и судьей, хотя именно от его лица говорит автор, мы на чувственном в нем человека, он выступает как равнодушный глашатай, как бесплотный голос из репродуктора. И актер А. Шестаков не может проделать сухость этого образа. Поэтому что ему отшучивать слова,

Только слова. А конкретные жизненные поступки, внутреннее движение духа даны другому, «Ему». Именно «Он» на наших глазах проходит путь от сокрытого предательства через попытку скрыть его еще раз, скрыть новым преступлением, к пониманию невозможности жить с таким камнем на дне души, к письму сыну, где он говорит о себе беспощадную правду. Именно «Он» с полной ясностью, без разнотоний совершает свой последний поступок: возвращается, чтобы подписать на конверте адрес. А «Я»? Добившись признания, получив письмо, что он решает, в первом варианте пьесы «Я» уходил от неизбежной необходимости принять решение а «боль, большее которой не бывает, означавшую смерть. Теперь ему оставлена жизнь. И в спектакле, живой, он, спокойно сложив письмо, опускает его в карман. Что дальше?

Это не формальный вопрос. От ответа на него зависит, во имя чего написана пьеса. Во имя чего поставлен спектакль. Ведь, уже написав письмо, «Он» положил на чашу весов нашего, зрительского суда свой последний поступок — вернулся, оставив адрес. Он понял необходимость кары и сам принял меры.

А что решил «Я»? Закончилась ли его миссия выявлением истины и приведением преступника к необходимости саморазоблачения? Или суд, произведенный «Я», лишь первый этап, за которым наступит второй, и на чашу весов ляжет все — и предательство, и двадцать лет тихой жизни после него, и острая, злая попытка уйти от ответа, и понимание, что нельзя, невозможно уйти. Весь комплекс проблем, затронутый Эдисом, достаточно сложен. И чем он сложнее, тем большей ясности требует финал, больший, как это ни парадоксально, простоты.

Однако драматург оставил решение режиссеру. А режиссер испугался (это удивительно распространяемая ныне боязнь) показаться примитивным драматургом, и, чтобы не быть примитивным, ушел от точной трактовки финала.

В результате конфликт «Я» и «Он» остался частным конфликтом двух людей, и за этими судьбами не проступил явный и яро общественная необходимость, которая безусловно за ними стоит. Театр не сказал своего «за» и «протива»...

3. НАКОНЕЦ, еще два спектакля. Один из них — «Рождество в доме сеньора Купелло» (режиссер Е. Табачников) отличается художественной целостностью интер-

претации, строгостью и глубиной замысла, Пьеса Э. Де Филиппо раскрывается здесь в единстве ее бытового обличья и стоящих за случайными частностями бытовых проявлений общих закономерностей, именно так организуя этот быт, именно так формирующих личность, характер героев, взаимоотношения между ними. В этом спектакле, как ни в одном другом, продемонстрирована мера творческих возможностей театра, и мера эта значительна и серьезна.

«Прошу слова» В. Кетлинской (постановка М. Гершта, режиссер Ю. Ермаков и А. Силин) — единственный, пожалуй, спектакль, впряжком говорящий о современности, впряжком затрагивающий те проблемы, которые возникают сегодня. На этот раз на сцену выходит герой, несущие на плечах того, что волнует зрительный зал, героя уважаемые, действующие в узнаваемых ситуациях.

К сожалению, пьеса Кетлинской во многом еще далека от совершенства. Если обобщить ее драматургические уклады, обнаружится искусственность построения, досадный симбиоз истинно сегодняшних наблюдений с устоявшейся схемой введения этих наблюдений в сюжет. Характеристики, отличающиеся полнотой и логикой их развития, сосуществуют бок о бок с характеристиками надуманными или до конца не решенными.

В спектакле тоже есть нечто от существующих штампов в трактовке так называемых молодежных пьес: обязательность тинста, гитары, магнитофона, песен под водку или водки под песни. Это те бытовые приметы «молодежной жизни», которые кочуют из спектакля в спектакль, где бы ни развертывалось его действие. И в «Прошу слова» постановщики не обошлись без этого набившего оскомину интрузажа, уже давно превратившегося в способ прикрытия незнания новых бытовых проявлений удобно трансформирующейся видностью ультрасовременного знания рок-ролла — тинст — шейк — и т. д. Окудажа — Матвеева — Ким и т. д. Вроде бы движение, смена. На деле — все тот же муляж.

Но это скорее реплика в сторону. Потому что в спектакле не стандартная видимость, не схематизм пьесы выходит на первый план. Главное, первоначальное в нем — сегодняшний, интересный и живой человек, Лена Егорова. Этот образ, созданный актрисой Г. Демидовой, одухотворяет все происходящее, становится его центром, его смыслом, его оправданием. В этом характере актриса угадалась найти тот сплав индивидуальности и общественно-закономер-

ного, который позволил ей заинтересовать нас Леной частной судьбой и в этой частной судьбе увидеть грань, через которую преодолось общее. Она показала нам Лему Егорову, талантливого архитектора, выступившего против учителя, против его (и своего) проекта ради жителей далекого города, где будет осуществляться этот проект. Она показала, как проходит ее героиня через цепь возникших затем испытаний. И в этом движении через рвущиеся рога конфликта, который, казалось бы, властным хозяином входит и в личную жизнь, и в профессиональную и общественную деятельность героини, актриса обнаруживает не только тяжесть временного одиночества, боль личных обид, мучительную неустроенность. Одновременно она раскрывает радость борьбы, радость убежденности в своей правоте, пожалуй, даже радость того, что эта борьба трудна, потому что сама трудность борьбы делает ее заразительной, придает ей свойства катализатора, силу воздействия на судьбы других, близких и далеких людей.

Демидова утверждает не просто необходимость, но и обаяние принципиальности, категоричности. Она рассматривает процесс становления характера, процесс возмужания, процесс ощущения себя в обществе и через это — понимание ответственности за свое общественное бытие.

Здесь личное и общественное не просто сопутствуют друг другу, не сосуществуют. Они составляют две части единого целого, и целое это — человек, его характер, регламентирующая сила этого характера. И жалко, что Лена Егорова пока фактически одинока на сцене театра, что путь принципиального анализа современного действительности еще нельзя назвать путем, по которому идет театр в целом.

4. ИТАК, СУММА спектаклей. Из этой суммы нельзя сделать выводы о том, что же именно хочет оказать этот театр. Какова его сверхзадача, без которой любое творчество становится частным делом художника, без которой нельзя воспитывать, учить, радовать, заставлять волноваться и думать.

Итак, просто театр. Чья деятельность сосредоточена в ряду трудных театральных будней. Репертуарные поиски, проблема комплектования труппы, борьба за выполнение финансового плана. Тяжелое наследство многих неудачных сезонов. Преодоление неверия зрителей. Весь этот круг забот правомерен, естествен, необходим. Нельзя сказать: да плыните вы на пали, на труппу; не обращайтесь внимания, что пишется мало хороших пьес, это мелочи жизни. Творите — и добьетесь победы.

Природа искусства театра сложна,

а творческий процесс обусловлен целым рядом тех обстоятельств, в которых он должен развертываться. От этого не уйдешь. Но будни — не оправдание будничности. Финансовые проблемы — не узаконение компромиссов. И важность организационных проблем вовсе не равнозначна второстепенности проблем творческих.

Это банальные истины. Настолько банальные, что никто не увидит из теоретического спора с ними. Но на практике порой будни все же обобщаются в будничность, касса движется, если не выбор, то интерпретация пьесы, а организационные проблемы заслоняют проблемы творческие.

Театр просто ставит спектакль за спектаклем, теряя из виду высшую цель своего творчества, сводя смысл существования к тому, чтобы существовать. Любой коллектив, вставший на этот путь, заслуживает осуждения.

В Театре Ленкомсомола название — не только название. Это адрес, это определение той категории зрителя, к которому он апеллирует прежде всего, которого он хочет (или должен хотеть) ежевечерне видеть у себя в зрительном зале.

Театр имени Ленкомсомола — это определенные обязательства, внятые на себя художниками. И прежде всего обязательство говорить со зрителем о том, что его окружает, решать на сцене не просто очередную проблему, а именно ту, которая сегодня больше других волнует зрительный зал. Ту, которая сегодня оказывает или должна оказывать формирующее влияние на общественный и нравственный облик молодых поколений. Потому что театр молодежи и за этот облик ответственен.

Ленинградский театр Ленкомсомола — только на подступах к его настоящему будущему. Если в сегодняшних поисках он сумеет в каждом будничном дне видеть свой труд, свое искусство соотносясь с интересами не узкопрофессиональными, а общественными, его будущее, на мой взгляд, состоится.

Но тут стоит еще раз вернуться к процитированному выше постановлению коллегии Министерства культуры. Оно не только сформулировало сумму требований, предъявляемых к театрам для молодежи. Оно наметило и конкретные меры помощи этим театрам (в частности, проведение конкурсов на лучшую пьесу о молодежи). Если бы меры эти были осуществлены, помощь оказана своевременно, будущее Театра имени Ленкомсомола было бы сегодня гораздо ближе.

Р. КРЕТОВА,
спец. корр. «Советской культуры».

ЛЕНИНГРАД.