

11 8 ОКТ 1974

ЗА ЧЕМ ЗВОНИТ КОЛОКОЛ?

ТЕАТР

В РЕПЕРТУАРЕ ленинградского театра имени Ленинского комсомола пьесы, рассказывающие о нашем времени, о наших современниках, занимают сейчас центральное место. На его сцене — имена таких драматургов, как А. Арбузов, Л. Зорин, В. Розов, А. Володин, И. Дворещий, М. Шатров. Многие на произведениях этих авторов нашли здесь свое первое сценическое рождение. Театр ищет проблемы сложные, острые, те, что волнуют сегодня молодежь. Правда, нельзя не сказать, что пока ведутся несколько однообразно — главным образом в сфере морально-правовой проблематики, решенной на бытовом материале. Репертуар молодежного театра ощущает недостаток спектаклей героико-романтического плана. Но и те постановки, которые театр сегодня предлагает зрителю, предполагают серьезные размышления о жизни.

В буднях студенческого строительного отряда герои спектакля «Юшаня Пржевальского» решают вопрос — какие пути доступны для достижения необходимого человеку материальных благ. Что предпочтительнее — интересную научную работу или карьеру в социальном научном учреждении — этот вопрос стоит перед молодым талантливым ученым Дюшиным в пьесе «Вьюра». В рабочем общении, в народный суд, в заводской дом отплыл, в больницу палату ведут авторы спектакля «С любимыми не расставайтесь...» своих героев — молодых супругов, чтобы показать, как буквально порой губит великий человеческий дар любовь. Ценой жестоких ошибок оплачивает путь к достижению внутренней гармонии опротивевшая героиня произведения И. Дворещкого «Саша Белова». В двух последних своих работах — спектаклях «Транзит» и «Четыре капли» по пьесам Л. Зо-

риня и В. Розова — театр опять обращается к нравственным проблемам и пытается дать зрителю пищу для размышлений.

Однако известно, что в искусстве важно не только о чем говорится, но и как.

Л. Зорин берет историю внешне тривиальную. Вечером случайно встретились двое, приглянувшись друг другу, а наутро — растапливаются. Но от того, какими эти люди, зависит смысл истории. Не ситуация интересует тут драматурга, а исследование характеров.

Для героини, какой претит ее Л. Малевиной, это любовь не пошленное приключение, а праздник встречи с духовно близким человеком. Праздник, которого она ждала всю жизнь и который на всегда останется с ней. За внешней простотой и трубоватостью Татьяны — мастера участка с даевского Угурского завода мы угадываем натуру тонкую, духовно богатую. В ней удивительным образом сочетается банально-обыденное и приподнято-вдохновенное, легкая прищипка и сила характера, почти детская беспомощность и мудрое достоинство. Раскрывая напряженную внутреннюю жизнь героини, актриса создает глубину психологической характеристики.

Однако «Транзит» — не моноспектакль. И главная роль в пьесе принадлежит не Татьяне, а другому герою — архитектору Багрову, которого на Москвы командировочные перинетни нежелательно занесли в залекан Угурс. Для него эта восточка становится открытием. Открытием самого себя.

Пьеса знакомит нас с человеком, которого по всем житейским меркам принято считать «счастливланком»: природа наградила его талантом, а судьба победоносна о благоденствии. Кажется, достиг он всего, чего хотел, — и высокого статуса, и заслуженных почестей, и

своей любимой женщины. Не достает только счастья. Но от этого не страшно, так как в сути будущей и правдоподобно просто не замечать этого. На заметку, что, кроме трезвого разума, деловой хватки, есть у него еще и душа. Душа, которая спала всю жизнь и без употребления всякого, оказалась неспособной на порыв. То, что в деловой сфере Багров являлся большим всего в своих коллегах — инертность, «неиспособность к перемене», «зависимый ум», он сам вполне проявил теперь в личных взаимоотношениях. «Все силы на дело ушла — на поступок не осталось», — оправдывается он, навсегда разставшись с женщиной, которую по-настоящему полюбил.

На сцене история Багрова и Татьяны заметно мелочат, хотя постановщик спектакля Г. Опоков и старается прилить ей средства внешней выразительности: многозначительность и даже неуместную эпизодичность.

Условный пейзаж, где на стенах одновременно висят почтовые ящики и часы, показывающие разное время, где стешные проемы одновременно раскрывают взору просторы тушины и жилищ степей, где лавры створки оказываются замаскированными из разных видов транспорта — этот пейзаж должен попеременно изображать то аэродром, то стационный буфет, то комнату Татьяны. А ошеленные висит колокол. В минуты наивысшего волнения герои бьют в этот колокол.

Все это, может быть, и интересно, и оригинально. Однако очень уж на этот раз ни к чему. Пьеса написана в полном ключе. Автор хотел проследить глубинные движения души героя, о чем-то сказать философски, обоснованно считая, что это не менее проникновенно, чем гротескный возглас, сопровождаемый колокольным звоном.

Если Г. Опоков свободно владеет средствами внешней театральной выразительности, то гораздо меньше ему удается глубокая разработка психологической партитуры роли. И не этот драматург не помог актеру В. Соколову создать своеобразный и сложный характер Багрова. Ходит по сцене такой баг в модной дубленке. Разговаривает снисходительно, даже пагловато. Рисуясь, жалуетесь на бремя славы. И все-таки очень нравятся сам себе. Кажется странным, почему жалеет этого человека чуткая и умная Татьяна. Он действительно очень благополучен в своем внешнем и внутреннем существовании. Для такого Багрова не наступает ни радости открытия себя настоящего, ни драматического бесилия перед уже ставшим для него привычным течением жизни. Этот Багров просто огорчен очередным расставанием с очередной женщиной. Может быть, на этот раз слишком огорчен слишком скорым расставанием.

Нет в спектакле ни силы осуждения отступничества от любви, ни исследования причин этого отступничества. Зато звонит колокол. Зачем звонит? Ведь с этим героем не произошло ничего необыкновенного.

УЖЕ НЕ РАЗ, говоря о спектакле Театра имени Ленинского комсомола, критики отмечали, что увлечение постановочными, зрелищными поисками передко уведет режиссуру от языкательной и строгой разработки идейно-философской концепции произведения. Даже в лучших спектаклях театра строй психически выразительных средств порой не раскрывает, а вырывает художественную ткань произведения.

В «Юшаня Пржевальского», например, в сцене собрания студентов, где ребята предстоит решать, за кем идти дальше — за начальником отряда, пекущим только о заработка для ребят и еще о личной славе, или за комсоргом, пишущим в совхозном труде прежде всего моральные ценности, режиссер вдруг переводит действие в условно поэтический ряд. Вводятся стихи разных поэтов. Ребята приходят на собрание с закрытыми глазами, а потом, по очереди декламируя эти стихи, как бы прозревают и уже видят, где она, истина.

Не делает ли такая наглядность режиссерских приемов анализ произведения более плоским, принятным? И стоит ли художнику,

прибегая к символу, реализовать так акцентированно? Когда символ осознается зрителем как таковой только уже потом, а сначала воспринимается вполне реалистически, тогда он действует эмоционально. Навязывая же символические действия, и способна лишь открываться, выявлять собственной необычностью.

Поисками чисто внешних выразительных средств в условности анализа грешит и интерпретация задуманной спектаклем «Четыре капли». История, рассказанная драматургом — о школьнике, пришедшем на фабрику, чтобы помочь отцу наладить нормальные взаимоотношения с директором, о встрече в электричке двух бывших одноклассников, разными дорогами идущих по жизни, о тщетных попытках начальники цеха воспарить неземным рабочим спекулянта, о празднике дочери, обернувшимся жестокостью по отношению к родителям, — каждая по-своему вызывает к человеческой чуткости, деликатности, взаимопониманию. Для молодежного театра такая пьеса чрезвычайно важна. Этим спектаклем театр делает серьезную заявку на большую тему. Голос автора, введенный в действие, придает постановке своеобразную публичность — не откровенную, а лирическую. Он, как камертон, настроивает зрителя на размышления об очень личном, сокровенном и в то же время общественно важном.

Рассказанные в пьесе истории такт проблемы сложные, на делит пороству героев на правых и виноватых. За поступками и характерами здесь астают жизненные явления.

В миниатюре «Заступница», где на первый взгляд, противопоставлены друг другу добрая, слабенькая девочка (Н. Дмитриева) и грубый всевластный дядя (В. Семенов), вдруг получается изобрет: девочка при всей ее хрупкости оказывается по-настоящему сильна, потому что может быть бесстрашной, а дядя оттого и грубит, что слаб и трусоват. Может быть, и так, уж это больше актерский уклад, но такая мысль миниатюры рождается естественно и свободно из взаимоотношений персонажей, а не присутствует в ней сразу как нечто заданное.

Но в случаях, когда конфликт на сцене упрощается, истории больше смахивают на частные недоразумения. С криками и хохотом вываливаются гости в миниатюру

«Праздник» из деревянного вагончика, что называют не «реальностью бытовою». (Этот вагончик на протяжении всего спектакля стоит на сцене). Потом в гостиной чинно усаживаются в длинный ряд — то ли подчеркнутую монотонную воссоздающую, то ли расползающуюся, наконец, комедия, чтобы по очереди изречь остро. Затем гости так же картинно раскинулись на полу и будут слушать старинную музыку. А мелодия будет лететь с пластинки проигрывателя. Он будет стоять на стуле. А стул — на столе. Когда же случится несчастье, которого никто не заметит — в соседней комнате скончается отец хозяйки дома, то «с теми же непроходимыми неподвижными лицами гости исполняют погосту» через сцену этот стол с проигрывателем, словно гроб на похороны, и потом погосту его обратят, уже припавшими.

И опять вместо глубокого анализа случившегося и эмоционального зрыва — рассудочный, наглядная метафора — нечто вроде разублаженных похорон человеческой чуткости. Уже само по себе решение этой сцены, кроме всего прочего, кажется нравственным безумием. И это — в пьесе о гуманизме!

Может быть, на обязательстве в спектакле быть оркестру на сцене или интермедии, приподнимающей, в одной из которых взрослый айдя барахтается в детской ванночке. Но обязательно было бы более глубокое проникновение в идейно-философский замысел драматурга.

МЫ НЕ ПРОТИВ театральных условностей — ни в решении внешнего образа спектакля, ни в актерском исполнении. Но поиски тех или иных средств сценической выразительности всегда должны быть продиктованы характером драматургии. И там, где главное — столкновение характеров, где конфликт заложен в исследовании человеческих взаимоотношений, там работу с актером не заменит ни оригинальные конструкции декораций, ни игра светом, ни самые изобретательные построения мизансцен. Вспомним спектакль «С любимыми не расставайтесь». Ведь об одиночестве героини нам гораздо больше говорили не разбегавшиеся от нее на сцене буквально столбы фонарей в парке культуры, а глаза актрисы Л. Малевиной.

К. ИЛЮСКИНА