

СОВЕТСКАЯ КУБАНЬ  
г. КРАСНОДАР

# Театр ИСКАТЬ И УТВЕРЖДАТЬ СВЕТЛОЕ

Гастрольная афиша Ленинградцев, как и подобает театру, несущему имя Ленинского комсомола, на добрых две трети составлена из произведений современных советских авторов. В их числе — инсценированная проза Ю. Бондарева, В. Распутина, А. Тоболяка, пьесы признанных мастеров драматургического цеха А. Володина и А. Вампилова, а также первая работа молодого автора А. Гетмана.

Наверное, можно было бы говорить об омеридной неуклюжести инсценировки повести Тоболяка «История одной любви», о драматургических просчетах пьесы-дебютанта «Каждый год в это время», о некоторых других издержках литературных источников, но важно отметить следующее — каждое в отдельности произведение гастрольного репертуара театра в большей или меньшей степени обладает заметными художественными достоинствами, каждое в отдельности отмечено своеобразием авторского почерка, самобытным преломлением жизненных ситуаций и конфликтов.

Однако, собранные в одной афише и ставшие вследствие этого общим понятием — репертуар, они не могут не наводить на определенные размышления. Прежде всего обращает на себя внимание чисто сюжетное обилие настроенных судеб, несложившихся отношений, неразрешенных противоречий. Поиск нравственного идеала, утверждения высоких душевных качеств человека осуществляется, главным образом, способом от противного, через покаяние безрадостных, а порой и просто удручающих картин внутреннего отчуждения.

Ни одной счастливой супру-

## Заметки о гастрольях Ленинградского государственного театра имени Ленинского комсомола

жеской пары, чьи взаимные чувства устояли бы под непопорочными обстоятельствами, мы не встретим среди молодых героев Володиной («С любимыми не расставайтесь»). Большая семья, где чуть ли не нормой стала басконерчяга, цель нравственных компромиссов, предстает в пьесе Гетмана. Глухими к чужой беде, «каждый по себе», живут люди в «Деньгах для Марии» Распутина. Не говоря уже о персонажах валькивской «Утиной охоты», погрязших в трясине откровенно физиологического существования.

Даже лучшие из героев оказываются слабее своих нравственных противников. Умирает бойдереский Никитин, так и не достигнув желанного «берега», осмеянного гармоничной человечности, подобно тому, как погибает во имя тех же идеалов юный лейтенант Княжанин. Но продолжают жить на земле их духовные антиподы Самсонов и Маженин. Кончат счеты с жизнью, не сумев пробудить и сострадания своих одесельчан, безгрешная распутинская Мария. Неспособным даже на такой шаг оказывается герой «Утиной охоты» Зилев. Остервенность было против бездуховности окружения и своей собственной, он в итоге обрывает созерцателя, равную гражданской смерти.

Конечно, своеобразный психологизм режиссуры душевной опустошенности, на котором сконцентрировал почти все свое внимание театр, правомочен, интересен и полезен. Но ведь это далеко не единственное средство воздействия на зрительскую аудиторию.

Вряд ли целесообразно полностью исключить из системы отношений сцены и зала утверждающую силу положительного примера, героико-романтические мотивы или, скажем, очищающее влияние смеха. В противном случае уж больно унылой и одноцветной предстает нарисованная театром картина современной духовной жизни.

С точки зрения сценического прочтения произведений, составляющих гастрольную афишу, мы бы выделили как наиболее цельные и гармоничные три работы Геннадия Оперкова — «Деньги для Марии», «Утиную охоту» и «Берег» (совместно с режиссером Р. Сиротой). В этот перечень мог бы по праву войти еще один спектакль главного режиссера — «С любимыми не расставайтесь», если бы он, поставленный несколько сезонов назад и закономерно передающий театральную ситуацию десятилетия давности, не привязывался искусственно к дням сегодняшним.

Как ни парадоксально, спектаклем шестидесятых годов и по психологическому составу характеров и по узко эстетическим приемам смотрится совсем недавняя работа театра — «Каждый год в это время» (режиссер Ю. Николаев). Справедливости ради заметим, что такое впечатление во многом предопределено самой пьесой, трижды разрушающей некоторые давно знакомые драматические коллизии и сюжетные повороты. К безусловным достоинствам этой постановки следует, пожалуй, отнести сцену графологии художника И. Бируля, образно передающую разрушенные вну-

тренние связи между людьми, разлад между их прошлым и настоящим.

А вот оформление того же сценария в «Истории одной любви», призванное, очевидно, передать романтические устремления молодых героев, на самом деле выглядит не более чем рождественской картинкой, мало связанной со смыслом происходящего. Впрочем, и весь спектакль, поставленный Р. Сиротой, распадается порой на цепь иллюстративных по сути и разнородных по решению эпизодов, между которыми ощущимы психологические и даже логические пустоты.

Вряд ли такого рода «упутренность» может быть объяснена неизбежностью потерь при переносе на сцену эпической прозы. Ведь и «Берег» и «Деньги для Марии» — тоже инсценировки. Но в этих спектаклях средствами театра достигнута и единства действия, и неразрывность каждого из постановочных компонентов с режиссерским замыслом.

В обоих случаях на сцене возникает особый микромир, в пределах которого оказываются органично сплавленными самым причудливым сочетанием пространство и время. Наиболее наглядно это воплощено в «Береге», где вместо традиционных «наплывов» — материализованных воспоминаний — настоящее и прошлое существуют одновременно, как это и бывает в человеческом сознании. Герой спектакля, не меняясь внешне, легко и свободно «ходит» в свое прошлое, окуная в себя вестни сорок пятаго, но сохраняя непрерывность сиюминутного существования.

Такому ощущению способствуют и удачно найденные фигуры-символы, то проступающие из прошлого, то исчезающие в нем, и изобретательно примененный постановщиками принцип параллельного действия. Столь же емким оказывается и пространство, которое то сужается до крайнего интереса, то без всякой трансформации беспрельдно расширяется, но чаще всего предстает сразу в том и другом качестве.

Столь же двуедини пространство и время в «Деньгах для Марии», где реальное существование героев перемежается аневременными видениями, а пространство сцены, впада бы основательно объектами бытовыми деталями, моментами теряет очертания конкретности, возмущаясь до символического обобщения.

По существу тот же характер организации действия мы видим и в «Утиной охоте». И здесь главный герой живет как бы сразу в двух временных измерениях, что наглядно демонстрирует раздвоенность личности, приводящую к духовной катастрофе.

Кроме интересных и плодотворных поисков в области пространственно-временной структуры спектакля, следует отметить и свойственную режиссуре Г. Оперкова необычайно темпо-ритмические построения. У него, как правило, не бывает постепенного нарастания темпа и последовательного углубления внутреннего пульса от завязки к финалу. В его постановках ровное, медленное, подчеркнуто тягучее течение действия изредка и всегда неожиданно взрывается короткими, но бурными всплесками до предела взвешенного темпо-ритма. Такая «сейсмическая»

предрасположенность сообщает действию скрытую напряженность, создает у зрителя ощущение незатишающего внутреннего беспокойства;

Делено не все актеры Ленинградской труппы чувствуют себя достаточно уверенно в этой сложной и наэлектризованной системе. У многих из них, даже при наличии неоспоримого дарования, обнаруживается различная с режиссерской «группа кризиса». Но в тех случаях, когда исполнители проникаются своеобразностью постановочных решений, возникают и наиболее значительные творческие результаты.

Однако отдавая должное режиссерскому мастерству Г. Оперкова, нельзя не обратить внимание на некоторую узковязность его художнической позиции. В спектаклях главного режиссера спящие впадения авторский текст, внутренняя жизнь героев, актерская пластика, каскад ярких сценических метафор, световая и музыкально-шумовая партитуры направлены не то, чтобы убедительно вылить дефицит духовности. И на этом постановщик считает свою миссию исполненной. Он как бы отходит в сторону, предпочитая не обнаруживать гражданского, личного отношения к проблеме. Особенно отчетливо это проявляется в «Деньгах для Марии».

Таким образом, не только в репертуарной политике, но и в режиссерских концепциях отдельных постановок легко усмотреть определенную тенденцию, мешающую безоговорочно принять творчество этого известного театрального коллектива. Думается, традиция театра, его богатая сценическая биография, имя, которое он носит, предполагают более конструктивный и разносторонний подход к процессу художественного осмысления жизненных явлений.

Р. КУШНАРЕН