

ИГРА НА РАВНЫХ

Н. Орлов и А. Морозов — люди разных поколений, разными путями пришедшие в театр. Театральные корни Орлова — давние, прочные; челябинский театр он возглавляет с 1973 года. Морозов пришел сюда в начале 80-х из Политехнического института, из театра-студии «Манекен», не порывая, впрочем, со студийностью. Можно было бы развить эту мысль далее, объяснив большую жесткость и дерзость Морозова (по сравнению с более вдумчивой и склонной к эпитичности режиссурой Орлова) возрастом, влиянием студийности и современного научно-технического мышления. Но сейчас интересно другое. Что связывает между собой этих двух режиссеров? Как они вместе формируют лицо театра?

Общее, видимо, коренится в нравственной атмосфере коллектива, созданной Орловым и поддержанной Морозовым. Бывает режиссура, основанная на конфликте, высекающая энергию из борьбы с коллегами, с группой, публикой, критикой, драматургом... В Челябинске, судя по всему, действуют законы контакта. Орлов растит Морозова. Доверяет ему постановку пьес, которые мог бы включить и в свой режиссерский актив. Отправляется в Татарстан на смотр чеховских спектаклей, чтобы «поболеть» за младшего товарища...

Как это редко в наше театральное время с его дискуссиями о молодой и не слишком молодой, но почему-то не занятой режиссуре, с упорной тревогой насчет того, «кто же поставит спектакль завтра?». Примеры таких театров, как челябинский или, скажем, омский, где главные режиссеры вырастают рядом с собой собрата-единомышленника, все же вносят некоторую надежду: редко, но возможно...

Стремясь сделать театр актуальным, общественно и нравственно полезным, челябинцы не хотят поступаться искусством — и свое право на театральность ощущают как долг. При этом, понимая всю остроту современной проблемы зрителя — его воспитания, приобщения к театру, наконец, его присутствия в зале, — здесь работают в самых разных направлениях, памятуя, что нет дурных жанров, кроме скучного. Все должно быть сценически привлекательно, интересно и, словами А. Блока, «чистительно» — к этому челябинцы стремятся, хотя не всегда это получается.

Из восьми спектаклей два представляются программными — «Фальшивая монета» и «Чайка», загадочные пьесы русской драматургии.

«Фальшивую монету», поставленную Н. Орловым, — вероятно, самый спектакль челябинцев — отмечает то редкое и драгоценное свойство, что принято называть чувством автора. Как видно, оно позволило режиссеру подобрать ключ к этой трудной, зашифрованной пьесе с ее темой символического наследия (в плане чести и совести), которое некому передать. Смысл ее просвечивает сквозь толщу быта, хитроумную вязь диалогов, сквозь свары и потасовки героев, превращающиеся порой в настоящие шабаш, на грани фантазмагории и кошмара. При этом пьеса не теряет своей земной природы: люди как люди, живые, характерные, хотя и странные, всякий — со своей, порой маниакальной, идеей. И безумный провидец Луганин (В. Петров), и одержимый комплексом неполноценности Ефимов (Н. Ларионов), а пронзительный Глинкин (А. Мезенцев), это воплощение суесть, сыгранный на грани гротеска, не переходя ее, как не переходят свою грань, не срываются в мелодраму, сильные драматические сцены пьесы.

Второй план спектакля наполнен идущей от автора, от театра, но сохранившейся и в героях тоской по гибнущей, являющейся человечности. Тоска эта прорывается однажды и неожиданно — не в монологах героев, не в выразительной пластике, но в песне, которую поют дружно, хором — «Среди долины ровныя...» — единственный мяг душевной близости и покоя.

Музыкальная стихия пронизывает и морозовскую «Чайку» — в пленительных мелодиях Г. Гоберника, где звучит лирическая и тре-

В Москве закончились гастроли Челябинского драматического театра им. С. Цвиллинга. Театр, богатая история которого насчитывает более 60 лет, известен в нашей стране и знаком москвичам по памятным гастролям 1978 года. На этот раз челябинцы привезли восемь спектаклей, среди них — ни одного «ветерана». Все спектакли поставлены в течение 80-х годов — поровну главным режиссером театра Н. Орловым («Фальшивая монета» М. Горького, «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, «Король Лир» В. Шекспира, «Барабанщица» А. Салынского) и режиссером А. Морозовым («Серебряная свадьба» А. Мишарина, «Чайка» А. П. Чехова, «Я — женщина» В. Мережко, «Виндзорские насмешницы» В. Шекспира). Такое равенство непривычно...

Важная тема судьбы, в общей структуре спектакля, где режиссер угадал особую природу чеховской пьесы. Драматизм стремления героев друг к другу при невозможности душевных контактов, созвучий, соединений отыгрывается в тексте, и помимо текста в музыкально-пластических вариациях, в прологе и эпилоге: таинственное царство природы (художник Т. Дидишвили), «колдовское озеро», юные люди на зеленом лугу...

Играть в таком спектакле очень трудно. Потому идет он неровно, не всегда равен себе. Не все исполнители выдерживают высокую, не будничную тональность. Но важно, что в «космосе» чеховской пьесы режиссер стремится не упустить ни одной человеческой судьбы, ни одного порыва. Каждый по очереди становится главным — тогда приоткрывается до конца. То сцену согревает своим сердечным теплом невезучий старик Сорин (В. Милосердов); то обжигает неожиданной душевной болью Тригорин (В. Пильников); то поражает своим мужеством и мудростью Аркадина (П. Конопчук); то в «вальсе любви» кружится переполненная своим чувством Полина Андреевна (Н. Кутасова).

Уже в двух этих спектаклях ясно, что сложный характер театральности создается у челябинцев многими. Театру редкостью повезло. Здесь есть своя постановочная группа, где соавторами режиссера являются главный художник Т. Дидишвили и композитор Г. Гоберник, и режиссер по пластике В. Панферов. Убранство сцены, звучание спектаклей, динамика их и пластика становятся не украшением, но существенным смысловым компонентом.

Такого рода театральность требует многого от актеров. Режиссеры, как видно, постоянно озабочены этим, равно как и тем, чтобы расширить актерский диапазон, не нарастали собственные стереотипы и штампы. В Милосердов, со всей его достоверностью и русской, народной природой дарования, играет не только Сорина или Яковлева в «Фальшивой монете», но и Сальери и Лира. В Пильников, вчера представший Тригорин, завтра оказывается Фальстафом. Л. Варфоломеев, созданный для шекспировского и романтического репертуара, играет в «Серебряной свадьбе» социально конкретную, сегодняшнюю роль Вакнова. В этой режиссерской стратегии неизбежны издержки (порой назначение не оправдывает себя, вступает в противоречие с природой актера, может и «перевернуть» пьесу), но лучше уж риск с его сбоями и просчетами, чем повторение самих себя и застой.

Челябинский актер, как правило, прочно «вмонтированный» в ансамбль, в целое спектакля, существующий по законам неиндивидуалистической психологии (сегодня — Нина Заречная, завтра — горничная в той же «Чайке»), все же является центром этой театральной вселенной. По старой и прекрасной тра-

диции, здесь могут поставить спектакль «для актера» («Король Лир» для Милосердова) или «на актрису» — так, «Барабанщица» и «Я — женщина» поставлены для Н. Кутасовой, великолепно танцующей, поющей, заразной и отдающей роли сполна, что в этом театре особенно важно.

В двух этих спектаклях — «Барабанщица» и «Я — женщина» — играют дети. Такое соседство всегда трудно для профессионального актера, становится экзаменом не столько мастерству его, сколько искренности — Кутасова выдерживает этот экзамен. Собрал в группе актеров разных и разносторонних, оба режиссера, как видно, более всего ценят актера органического, который все пропускает через себя и на все отзывается своим существом. (Быть может, поэтому здесь часто терпят поражение там, где требуется условная манера игры, дистанция между образом и актером — в трагедиях Пушкина и Шекспира).

Ища главное, коренное в спектаклях челябинцев, начинаешь думать понятиями как будто старомодными — о душе театра, которую отличают сердечность, жажда душевной близости со зрителем и с героем. Хотя челябинский театр по складу своему — театр прозы, прозаического мышления, но лучшее в спектаклях овеяло поэзией человечности.

В «Серебряной свадьбе» А. Мишарина, громком, вдумчивом спектакле, героем становится не Выборнов, но Вакнов. Л. Варфоломеев в скупых намеках, в «зонах молчания» умеет передать процесс его духовного возмужания и подготовить взрыв, который становится кульминацией спектакля. Другой момент потрясения — исповедь, казалось бы, эпизодического лица, несчастной спившейся Аглаи с ее раненой душой, которую В. Качурин играет с истинно трагедийной силой.

В челябинском театре нет, как видно, особых репертуарных пристрастий — зато популярным пьесам здесь дают свое решение.

На этом пути подстерегают опасности: драматургия сопротивляется, переклещивание «Серебряной свадьбы» в регистр психологической драмы удается не полностью — во второй части публицистика берет свое, но оборачивается риторикой.

Возникает проблема конкретных решений, идущих не только от режиссерского видения, но от возможностей актеров и пьесы. Полемика выбора актера может создать для него ряд трудно одолжимых препятствий. Так, Милосердов в ролях Лира и Сальери убежден там, где «природа чувств» героя сближается с его собственной актерской природой, где ему можно играть «простое человеческое» — и играть в стиле лаконичном, в не слишком изощренной театральности.

Сегодня в челябинских спектаклях ощущим избыток выразительных средств, утяжеляющих ход спектакля, не всегда необходимых, иной раз говорящих о самоповторах (общая беда режиссуры). Такая избыточность есть даже в «Барабанщице», в то время как пьеса А. Салынского, ставшая документом своего времени, тяготеет к «ретро», к стилистике строгой и скромной. В «Короле Лире» «дышит» над сценой полог, трепещет, опускается рельефными складками на сцену, мешал актерам. Изобилие звуковых и световых эффектов заполняет «пространство трагедии», возникает несмысленные компоненты спектакля.

Проблем у челябинцев немало, и они, как правило, общие для нынешней театральной ситуации. В их числе — проблема сценической литературы, современной, близкой театру. Литературы, ставящей новые задачи актерам, дающей импульс развитию режиссуры, а это вскоре может стать необходимым, хотя бы в плане языка сцены.

Для этого театра, впрочем, выбор немалый — возможности его широки. И современная драма, и мировая классика. Почему бы, к примеру, Пильникову не сыграть брехтовского Галилея, Милосердову — Полония или Шейлока, а еще лучше всем вместе нашего сердечного и земного Островского?

Т. ШАХ-АЗИЗОВА.