

ПЕРМСКИЙ драматический театр на гастролях в Москве оставил впечатление неровное, а потому противоречивое. Многоликий и пестрый репертуар (11 пьес) осуществлялся в не менее многоликих спектаклях. Сама по себе многоликость может свидетельствовать о разных путях, по которым устремляется поиск, и тогда она как явление творческое не подлежит поспешному осуждению. В данном случае многоликость иная, ее не ставится застывшее, поверхностное с подлинно талантливым и живым. От тончайшего проникновения в душу героя до восприятия ее в картонажной думерности, от раскрытия действительности в самых существенных признаках, современных о ней размышлений до простого пересказа событий по ходу сюжета, от постижения стиля и замысла автора до полного безразличия к ним. Словом, от обнадеживающих взлетов до обескураживающих падений — такова амплитуда театра.

Отсюда парадоксальная двойственность нашего восприятия: с одной стороны, мы ощущаем серьезность намерений коллектива, добротность и силу его традиций, и, главное, богатство актерских индивидуальностей, собранных в нем. Мы видим, что здесь актеры раскрывают себя вне ограниченной амплитуды, вня какой бы то ни было роли или одноплановости. Это препятствует выработке штампов, ремесленной успокоенности. За это мы благодарны театру, но в то же время испытываем неудовлетворение многим. Получается: хороший театр нередко играет спектакли, слабые по различным причинам. Оказывается, бывает и так.

Вот все силы брошены на постановку «Париж, 1871-й» М. Азадова, пьесы, как говорится в программе, написанной «по мотивам произведений советских и зарубежных авторов» (к тому же сценический вариант — театра). Видно, сколько труда затрачено, ценно каких усилий давался коллективу этот спектакль. Но драматургия отсутствует, и усилие обречено. Если бы театр сосредоточил их на простом литературном или поэтическом вечере, где лукаво на мудрствуя, воспроизвел отрывки тех самых «произведений советских и зарубежных авторов», вышло бы во сто крат интереснее.

Другой пример: «Рабочая хроника». Пьеса Б. Черенева стремится показать чрезвычайно важные пласты современной действительности через изображение жизни одной рабочей семьи. Чувствуется, автору эта жизнь близка и знакома, воспринимается им через простые бытовые детали и в то же время — в общечеловеческой значимости. Но ему еще трудно справиться с материалом, он видит его как жизнь, но с усилием представляет как пьесу. И если бы уделось ему, то общечеловеческое проявилось в декларативности, наивной многозначительности. Материал пьесы общедоступен, но сыр, он требовал большой дальнейшей работы. Автору нужны были профессиональный совет и время, а не поспешность театра.

И в том, и в другом случае возбуждения коллектива благородны, его желание коснуться серьезных, масштабных тем можно похвалить. Но художественный итог понимаем не изменишь. Вытащить пьесы чисто сценическими средствами не удалось, хотя в спектаклях есть значительные актерские работы. Особо следует сказать о проработке Рого в исполнении В. Расцветаева («Париж, 1871-й»), заставившего

беспощадно рассредоточенный, перебиваемый наивными фольклорными вставками спектакль собраться, обрести вдруг смысл, даже некоторую интеллектуальную глубину. С этой первой встречи мы с интересом стали следить, как широко, многопланово в самых разнообразных ролях раскрывается своеобразное дарование актера. Следует сказать и о Фаддееве — Л. Мосоловой («Рабочая хроника») — удивительно совершенном актерском создании, овеянном теплым и свежим дыханием жизни, образе простым, объемным и тонким. Тут авторское и актерское знание жи-

закончилось, насколько сложны, многообразны, неисчерпаемы будто бы простые характеры простых, занятых простыми делами людей. Уважение к этим людям, изначально свойственное большому искусству, внимание к их внутреннему миру, утверждение их высокого нравственного потенциала пронизывают спектакль. И за буквой событий мы ощущаем движение самых широких процессов, определяющих становление таких, как бригадир Суходеев (кстати, это лучшая роль П. Самошина).

Если в «Большом волнении» режиссеру удастся показать суровую

манеру, что усиливает эффект контраста, делает его как бы глубже, принципиальнее. П. Вальминов настороженно неподвижен, он не дает Борису изжить бурбазовские его чувства во внешней стремительности. Он стоит в стороне, наблюдает и слушает, а когда рвется сеть его интриг, когда процессы, что, казалось бы, были в руках, выходят из повиновения, он интеллектуальным усилием вновь стремится овладеть ситуацией. И мы ощущаем силу его прорыва всего как интеллектуальную силу, власть его — как результат знания действительности, понимание тенденций ее движения. Эмоциональная сухость Бориса (трудно поверить, что тот же актер в «Служивцах» так эмоционально подвиген, так житейски прост и естествен, так простоушно-комедийно наивен) сдерживает порывы царя Федора, истоки которых не в его слабости, не в его блаженности (сиречь слабости), а в несоответствии естественных человеческих чувств, открыты душевных движений царскому сану.

Четвертый спектакль «с режиссурой» — «Нашествие». В нем явно стремление А. Новикова раскрыть пьесу как народную драму, выявить противостояние двух сил не через психологические исследования, а через столкновение этих сил в их прямом, крупномасштабном проявлении. Отсюда долгий проход по сцене отступающих советских солдат. Отсюда солдаты немецкие, выходящие на авансцену, как бы заволадовавшие пространством спектакля. Такое «куркульничество» само по себе было бы не в ущерб пьесе Леонида Леонова, если бы во имя него режиссер не пожертвовал глубиной психологических характеристик, что привело к утрате леоновского драматизма, придало спектаклю успокоенный характер, подменило мысль внешним обозначением действия.

Об этом стоит сказать, потому что тенденция к такому решению свойственна и двум другим спектаклям А. Новикова. В «Служивцах» Э. Брагинского и В. Разанова он упростили комедийные краски, не смог уловить присущий драматургам чуть грустной лиричности. Еще неудачнее его постановка «Комедии ошибок» Шекспира. Конечно, это не слишком серьезно — воспользоваться чьим-то случайным промахом, но, право же, промах оказался пророческим: на афише спектакля по недосмотру было написано «перевод с испанского». Пустяк, но спектакль заставил вспомнить об этом, настолько он далек от Шекспира. Конечно, «Комедия ошибок» — не «Венецианский купец», но «Как вам это понравится», но все же комедия эта не сводится к одной лишь феерической путанице, где недоумевающие герои говорят, но не мыслят, и где движение сюжета не оставляет для философии места.

И все же, как это ни странно после выше сказанного, Пермский театр потенциально — один из наиболее интересных коллективов, гастролировавших этим летом в Москве. Только не всегда потенциальное претворяется в явное. Не всегда серьезность традиций и помыслов согласуется с практикой. Свое богатство театр порой бездумно растрачивает в компромиссах, которых могло бы не быть. А это опасно не только для каждой отдельно взятой работы, но и для театра как целого. И не только для его репутации, но и для действительной способности оставаться настоящим художником. Ибо наживать трудно, тратить легко.

Р. КРЕЧЕТОВА.

ПОСЛЕ ГАСТРОЛЕЙ АМПИТУДА

ни, зоркость глаза и точность красок дают необходимый, подлинно творческий результат.

Но актеры — это актеры. Их дарование может исправить детали, но не целый спектакль. Пермский театр лишний раз убеждает, что сегодня актер выявляет себя намного полнее только в союзе и с помощью режиссера. Именно там, где режиссер ощутит наиболее четко, где он все берет в свои руки, формирует из разных актерских тенденций единый сплав, театр достигает успеха.

Из 11 спектаклей, показанных театром в Москве, на мой взгляд, к таким можно отнести только четыре. Если под режиссурой подразумевать не просто грамотное изложение событий, которое создает на сцене сиромую копию жизни, не посягая на большее, а замесил, в котором активная мысль обретает форму не менее активного художественного решения. Таковы прежде всего два спектакля Е. Лифсона — молодого, безусловно одаренного режиссера. Вообще с молодежью в Пермском театре дела обстоят не блестяще, ее очень мало, что определяет замедленность поисков коллектива, некую его вчерашность, успокоенную добротность. Спектакли Е. Лифсона вносят в облик театра современную остроту, живое ощущение мира, людей, времени, как бы подталкивают актеров к цели сегодняшних сценических исканий.

Вот «Большое волнение» И. Дворецкого. На мой взгляд, это вообще наиболее значительный из всех привезенных театром спектаклей, именно в нем выразились и стремление к современной масштабной тематике, и приверженность к глубокому психологизму, внимание к человеку на сцене.

Условия, предложенные драматургом, суровы: дикий берег Байкала, рыбаки в период вынужденного бездействия. Они предельно приближены друг к другу, отрезаны от мира и сосредоточены на своих отношениях. Отношения эти лишены обиды, но в действительности глубокие, болезненно-сложные, они обострены недавним конфликтом, в них — предчувствие конфликта зреющего. Режиссер строит спектакль как исследование нравственных основ личности. Он добивается напряженной атмосферы психологического общения, равно плотной в молчании, разговоре и действии,

атмосферу будней, простоту и непростоту в их неразъемном единстве, точно передать скупой и нервный характер письма И. Дворецкого, то в «Стеклянном зверинце» он с той же точностью постигает стиль Теннесси Уильямса, создает особенный, урюкий и горький, мир воспоминаний Тома, как бы стеклянную микросреду, окружающую Лауру. С. Болдырева, очень ровно проведшая все построения, здесь достигает особенно многого. Она передает и духовную робость Лауры, ее странность, и призрачность, и тонкое обозначенное уродство: только намеки на хромоту, как бы вечный поиск поддержки. Сцена второго акта между ней и В. Гинзбургем (Джим), вся — точность, чуткость, изысканность. Это мираж, готовый исчезнуть от грубого прикосновения жизни.

В этом спектакле интересно и решение сценического пространства. Если чаще всего в Пермском театре художник лишь воссоздает фон для актеров, то здесь он активен, подключен к общему замыслу.

Приходится пожалеть, что театр не привез третий спектакль Е. Лифсона — «Короля Лира», который мне пришлось увидеть в Пермь. В неожиданном прочтении бессмертной трагедии Шекспира раскрылись новые грани его режиссерского почерка, особенно выразилась самостоятельность мысли.

«Царь Федор Иоаннович» — работа не новая. Но театру она дорога до сих пор. И дорога не напрасно. Строй спектакль на противостоянии и взаимоприкованности двух типов правителей, воплощенные в двух несоместимых человеческих индивидуальностях — Федоре и Борисе Годунове, — режиссер И. Бобычев через личность прослеживает диалектику исторического процесса, роль личности в этом процессе и формирование личности им. В этом спектакле существует и определенность режиссерского замысла, и своеобразие трактовки центральных образов пьесы.

Федора играет В. Расцветаев. Бориса — П. Вельямин. Мерное продвижение Бориса к цели, импульсивная вспышка Федора, в которых вдруг до конца высвобождается его абстрактно — человеческое восприятие мира и тут же снова загоняется внутри обстоятельствами, создавая полифонию спектакля. Два эти образа даны в разных актерских