

«ВДА» 3 июня 1981 г.

Гастроли КОГДА НАЧИНАЕТСЯ ТЕАТР

Пожалуй, наиболее острое и внятное чувство, оставшееся после гастролей в Москве Орловского театра юного зрителя, — это чувство свежей, молодой и упрямой силы нового молодежного театра. Везде, во всем он пытается творить осмысленное искусство, предьявляя высокий счет и к себе, и к зрителям.

Театр для юных родился в Орле всего пять лет назад. Шесть из семи показанных в Москве спектаклей поставлены главным режиссером театра Ю. Копыловым в содружестве с художником С. Шавловским. Эти спектакли обнаруживают в Ю. Копылове человека, ясно сознающего цели современного детского театра и средства, которыми можно этих целей достичь. Четкий и уверенный профессионализм нерасторжимо связан с отчетливостью духовных целей. Ю. Копылов, видимо, хорошо понимает, что любая сколь угодно содержательная идея должна быть выражена на языке театра. Но вместе с тем видно, как далек он от формального театра, как важен ему все решающий эмоциональный удар, который остается на долгие годы в памяти зрителя.

Перебирая виденные спектакли, прежде всего вспоминаешь именно узловые эмоциональные моменты, подготовленные точной режиссерской и актерской разработкой. Скажем, нельзя забыть многие моменты спектакля «Профессор Полежаев». Пьеса Л. Рахманова прочитана строго, каждая фраза перепроверена исторически и психологически. Обращаясь к проблеме «интеллигенции и революции», театр стремится проникнуть в мучительно сложный процесс осознания Полежаевым правоты революции. Актеры играют так, будто проблема, заботящая старого профессора (Д. Евстафьев), не решена историей, а решается вот сейчас, на наших глазах.

Может быть, в этой способности свежего личного взгляда и подхода к любой самой известной теме — одна из наиболее привлекательных черт Орловского театра, одна из самых привлекательных черт лучших его артистов (кроме Д. Евстафьева назову еще Е. Успенскую, А. Поляка, Е. Гамбурга).

Молодой, становящийся театр знает, конечно, разного рода трудности. Он должен был завоевать своего зрителя, нащупать театральные формы, которые не только отвечали бы потребностям сегодняшних молодых людей, но и формировали эти потребности. Детский театр, как ни один другой коллектив, должен быть «впередсмотрящим», опережающим свою аудиторию. Ю. Копылов отлично знает, что сцене детского театра нужны яркость красок, зрелищность, даже праздничность. Он наполняет свои спектакли звоном клинков, здоровой и яркой пластической игрой. Правда, порой игровая, праздничная, пластическо-фехтовальная стихия захлестывает смысл, как в «Неистовом гасконце». Однако Ю. Копылову и его актерам не столь уж важно, как эти мушкетеры великолепно дерутся и красиво любят. Им важно понять, за что они погибают.

Так в этом спектакле (и еще отчетливей в «Педагогической поэме») возникает внутренняя тема искусства орловчан. Новый театр хочет вести своих зрителей к осмысленному высокому

идеалу. Он терпеливо, порой беспощадно, выпалывает в юном сознании сорняки ложных кумиров, на которые так ладов бывает подросток. Обездушенный культ силы — самый страшный враг этого театра. Ему противостоит великая сила доверия и требовательного добра, которые несут в себе лучшие люди взрослого мира.

«Двенадцатая ночь», «Питер Лэн» и «Тысяча и одна ночь» — три работы, объединенные единой стихией игры, розыгрыша, умного веселья. В детских спектаклях Ю. Копылов еще чувствует себя недостаточно уверенным, игра не всегда одушевлена сквозной человеческой программой, превращающей театральную игру из чистой забавы в некоторый урок нравственного воспитания. Что же касается «Двенадцатой ночи», то здесь перед театром встали самые трудные задачи, усиленные еще и тем обстоятельством, что спектакль рожден был на маленькой площадке, как теперь говорят, на Малой сцене, а в Москве его играли в совершенно ином пространстве сцены — большой и большого зала. От такого переноса спектакль много потерял, потому что возник нажим: то, что игралось вскользь, стали играть курсивом, то, что произносилось вполголоса, стало выкрикиваться и т. д. Но все же и здесь отчетливо видны позиции театра, его художественное кредо. Игра строится вся на виду, без кулис, актеры сидят вместе со зрителями, готовясь выйти к своему «номеру». Они вместе с нами смотрят на игру, восхищаются, грустят, реагируют. Они вместе с нами поражаются неистощимости веселого гения Шекспира, умеющего открыть в игре как бы самую основу жизни. Не всегда зная меру, не во всем чувствуя стиль, обнаруживая подчас крупные пробелы в профессиональной и, я бы сказал, в общекультурной подготовке, театр из Орла все же умеет и тут расслышать за звоном шутовских бубенцов какую-то серьезную и грустную ноту. Ту ноту, без которой нет Шекспира, без которой нет и настоящего театра. Не надо быть знатоком, чтобы почувствовать в работах орловчан радость особой художественной кампании, объединенной общим азартом нового дела, спаянной единой волей режиссера, ведущего театр по дороге осмысленного искусства.

Вл. И. Немирович-Данченко об одном из студийных спектаклей Художественного театра, которым все восхищались, отозвался так: «Тут все — вера в «лучезарное» будущее, все на высоте настоящей чистой этики, все не тронутую рукой закусной действительности. Охлаждать этот их общий порыв было бы преступно, но разделять их веру, что так будет и всегда, — глупо».

Конечно, «всегда» так не бывает. Конечно, с течением времени от молодого театра и его искусства отлетает «аромат первой любви», не заменимый никакой техникой, никаким профессионализмом. Но именно тогда, когда это произойдет, когда театру предьявится иной, более строгий, взрослый, профессиональный счет, мы еще и еще раз вспомним об этом «порыве», об этой «вере» в возможность строительства настоящего театра, который без веры не живет.

А. СМЕЛЯНСКИЙ.