

театр 80-х:
сегодня и завтра

Итак, что же главное?

В одном из опубликованных писем зрителей были затронуты вопросы, глубоко волнующие меня. Позволю себе привести несколько строк:

«...Не возник ли некий стандарт «современной манеры» в театре, — спрашивает автор, — стандарт, который становится типичным для большинства рядовых спектаклей? Актеры на сцене в постоянном торпильном движении, разнообразие внутреннее заменяется внешней динамикой... Фантастический, можно сказать, «марсианский» характер декораций усугубляет неестественность существования актера... В результате отсутствует «нечто», которое возникает лишь при глубоком слиянии всех компонентов спектакля и далее существует как его душа, его идеальный образ и даже как его причина...»

Вопросы очень значительные и тревожные.

В самом деле немало приходится видеть спектаклей, в которых это «нечто», или, точнее сказать, сверхзадача спектакля отсутствует, в которых способ сценического существования актера стал крайне «облегченным» и поверхностным. Это горькая правда, от которой не уйти.

На каком-то этапе театрального процесса стремление к максимальной условности, к внешней театральности, к довлеющему над всем режиссерскому самовыражению было по-своему плодотворно. Хотя и тогда это нередко приводило к поверхностному прочтению драматургического произведения, к стиранию жанров, к обеднению психологической разработки характеров. В последующем, все более укоренявшаяся абсолютизация режис-

серских концепций, присвоенное режиссером право крайне бесцеремонно относиться к тексту и замыслу драматурга (передача текста «соседнему» действующему лицу, перемонтаж и перестройка, а то и выбрасывание целых картин), пренебрежение к глубинному проникновению актера в образ, к проблеме перевоплощения привели к значительным издержкам в развитии реалистической школы.

Довольно долго все это считалось «новациями».

На наших глазах, на нашей памяти новации эти состарились, превратились в штампы, но в том-то и беда, что они все еще активно бытуют в практике театра. Так называемое «знаковое обозначение» характеров и сценической площадки, лишенной примет времени и места действия, можно встретить и на очень большом удалении от столичных театров. С глубокой горечью это констатируют, скажем, участники обсуждения спектаклей фестивалей, посвященного образу современного рабочего в драматургии, и на сцене в Свердловске и Магнитогорске. Разные театры показывали разные пьесы, но, словно сговорившись, предлагали в большинстве своем некую предельно условную, «единую установку» серых, невыразительных тонов.

Редки сегодня спектакли, где внутренний смысл органически связан с пространственным решением. Использование сценической площадки одновременно для разных адресов действия лет пятнадцать назад было новацией. (Напомню чудесный, эстетически выверенный спектакль А. Эфроса «Дальше — тишина» в Театре им. Моссовета с замеча-

тельными работами Ф. Раневской и Р. Плятта). Сейчас такое пространственное решение сцены превратилось в стандарт, но с настойчивостью, достойной лучшего применения, он используется всюду, в пьесе любого драматурга, иногда не только в ущерб эстетической целостности, но и в нарушение смысла.

В спектакле «Живой труп», недавно поставленном А. Эфросом на сцене МХАТа, все та же на весь спектакль «единая установка» воспринимается как нечто насильственное, чуждое Л. Толстому, не содержащее необходимой информации. Зрителю хочется увидеть в этом спектакле не опустыленную «знаковую оценку» места действия, а самое место действия с его ароматом и ритмами, с конкретными социально-бытовыми приметами: хочется понять и почувствовать, как именно эти люди жили. Отсутствие реальной атмосферы бытия во многом обедняет этот спектакль.

И вообще так ли уж обязательно, чтобы в каждой пьесе, в каждом спектакле сами актеры или рабочие сцены на глазах зрителя переставляли мебель или приколачивали детали в антракте? Так ли уж обязательна в каждом спектакле лишенная занавеса, «распаятая» сцена? Всегда ли плодотворно назойливое уничтожение тайны театра? Думается, пришло время задуматься над всем этим, понять, что сегодня это не новация, не поиск даже, а скорее всего равнодушное следование устаревшей моде.

Речь, разумеется, идет вовсе не о том, чтобы полностью «зачеркнуть» театральную условность, выбросить за борт накопленные режис-

серским театром средства выразительности. Условность неотделима от реализма, благодаря ей охватывается целое.

Речь идет о серьезном, продуманном использовании условности. Мера условности, принятая в спектакле, определяется идеей пьесы, ее жанром, мировосприятием драматурга. Метафора нужна емкая, вбирающая в себя сущность явления, глубинные закономерности жизни.

Замечательный пример такой условности — спектакль МХАТа «Так победим!» М. Шатрова в постановке О. Ефремова. О нем много писалось. Хочу только подчеркнуть, что условность пространственных решений здесь становится точной формой выражения содержания, художественного целого, и этим она прекрасно «работает» на глубинное выявление исторических коллизий, центрального характера.

Русская драматургия, русский театр всегда отличались гражданской страстностью, идейностью оценок явлений действительности, с большой силой разоблачая виноватых, утверждая правых. А разве мало можно назвать спектаклей, в которых явления действительности изображались с удивительным «объективизмом», чтобы не сказать равнодушием. Зрителю предлагается некий «нейтральный» поток жизни. Режиссерская, а нередко и авторская позиция отсутствует, сидящим в зале предлагается возможность «самим разбираться». Или не разбираться вовсе, а просто глядеть, развлекаясь.

Примеров этому много. Возьмем хотя бы показанный в Москве на гастролях прошлым летом спектакль Комсомольского на-

Амуре драматического театра «Клоп» В. Маяковского. Он буквально затоплен внешними эффектами и развлекательными трюками. Песенки, частушки, игра на гармошке и на рояле, оглушительные свистки, пронзительные крики, снова и снова пляски и переплясы. Да о чем же речь-то в этом спектакле? Где гневный сарказм Маяковского, направленный против мещанства, где его страстная, высокая вера в завтра? Минутами кажется, что всего и забот у создателей спектакля — это подвести действие к очередной подтанцовке.

Ох, уж эти подтанцовки с песенками... Они кочуют из спектакля в спектакль, идут ныне по театрам, как некая эпидемия. Трудно, пожалуй, сосчитать, что чаще предлагается сейчас зрителю — набор этих подтанцовок или различный ассортимент застолий и выпивок.

Принято считать, что театр осуждает пьянство, борется против него. А что в действительности? В спектакле на темы современности сцены выпивок не редкость: стало своего рода показателем мастерства — достоверно изображать разные степени опьянения героев. В одном театре довелось видеть сцену: после боя солдаты накачиваются самогоном до потери человеческого облика. И это в спектакле по повести В. Астафьева «Пастух и пастушка», полной нравственной глубины и суровой нежности. Как это ни парадоксально, показ на сцене или на экране пьянства не столько разоблачает пагубное явление, сколько силой искусства как бы узаконивает, утверждает его.

Еще тревожнее с показом во многих пьесах и спек-

таклях проблем любви. Что и говорить, нечасто встретишь ныне на сцене пример верной дружбы или проявления настоящей любви. В погоне за «современностью» (или за «кассой») театры нередко показывают довольно упрощенную схему любви, точнее, разновидность пресловутого секса, этакой «вседозволенности».

Эта дурная мода тоже ныне почитается «новацией». Альковно-эротический элемент активно вплетается в действие, и не только в современных пьесах, но иной раз и в классике. Полубогатые тела, сомнительные позы, рискованные ситуации стали привычным стандартом. В спектакле Московского драматического театра им. Н. В. Гоголя «Безобразная Эльза», например, дело доходит до откровенного смакования пикантных подробностей. В недавно показанной зрителю, сильно «осовремененной» телевизионной версии «Последней жертвы» отношения Дульцина и Ирины изображаются на грани явной непристойности.

Возникает вопрос: способен ли (если по большому счету) такой сценический «материал» оказывать одухотворяющее воздействие на зрителей, особенно молодых, воспитывать чувства, утверждать красоту отношений? Не станем себя обманывать: среди части нашей молодежи и без того достаточно проявлений потребительства, эгоизма, циничного пренебрежения нормами морали. Об этом уже немало и горестно писалось. Правоммерно ли игнорировать это? Нужно ли идти на поводу обывательских настроений, утачивать четкость позиций в оценке добра и зла,

не искать подлинно высоких задач, достойных искусства социалистического реализма?

Опять-таки речь идет совсем не о том, чтобы ханжески «дестиллировать» на театре темы любви, лишать ее многогранности, полнокровности. Вопрос стоит в том, чтобы в сценическом воплощении великой темы она не утрачивала одухотворенности, высокой человечности. Сумели же в спектакле «Сашка» в Театре имени Моссовета показать ночь любви случайно сведенных войной героев так, что мы ощущаем полноту их чувств, искренность их переживаний, их человеческое достоинство.

Так в чем все-таки живет сегодня великое «нечто» — душа театра? Почему ощущаем ее реже, чем хотелось бы? Думается, одна из причин в бездумном увлечении многими режиссерами модой, в уходе от главных задач, которыми только и жив театр, в утрате вкуса к глубокому постижению человеческого характера. Между тем зритель не хочет больше довольствоваться ни «знаковым», ни иным поверхностным изображением человека. Сцене нужна глубоко и всесторонне раскрытая личность, с присущими ей психологическими процессами, поданная во всем своеобразие мысли и эмоций. «Важно, чтобы в спектаклях раскрывались лучшие черты советского человека, — читаем в недавнем постановлении ЦК КПСС «О работе партийной организации Белорусского государственного академического театра имени Янки Купалы», — присущие ему идейная зрелость, масштабность мыслей и дел, умение находить правильные решения в острых конф-

ликтных ситуациях, чувство коллективизма, нравственная чистота». В этих положениях заложена, мне думается, целая программа поисков всеми, кто причастен к театру, того героя, которого как раз и ждет от нас наш зритель.

Вторая причина — в увлечении «технологией». В погоне за режиссерской изобретательностью нередко забывается самая сердцевина русской реалистической школы — учение К. С. Станиславского о сверхзадаче.

Полезно было бы шире ввести в практику и режиссерский опыт Вл. И. Немировича-Данченко, который, как никто другой, уже в самом начале работы, выясняя сущность и поэтическую природу пьесы, заботился о конечном идейном итоге спектакля. И столь же исчерпывающе на самых первых репетициях доводил все это до сознания актеров, и уже в этом русле строил конфликт, раскрывая и стальной характеры. Здесь «каждый уголок» бросался в костер сквозного действия.

Можно изощряться в поисках эффектных мизансцен и всяческих музыкальных «поддержек», можно снова и снова украшать спектакль затейливыми трюками, однако все это не проникает глубоко в душу зрителя. Только вложенные в спектакль живая боль и жажда истины, трепет совести актера, страстное, проникающее в глубь явлений отрицание зла и утверждение добра рождают глубокую ответную реакцию зрительного зала, неуловимое и всемогущее «нечто». Катарсис. Чудо театра.

Время ныне сложное и суровое. И это предъявляет к художникам театра требования творить искусство, очищающее и укрепляющее человеческую душу, способное дать ей духовное наполнение.

С. ПЛИСЕЦКАЯ,
режиссер.

Сов. культура, 1983, 19 апр. №47.