

ОТХОДЯ ОТ КАССЫ

ПРИЗНАТЬСЯ, меня страшит судьба нашей дискуссии. Что это за дискуссия, в которой все со всеми согласны?

Но самое ужасное — это то, что меня тоже тянет со всеми соглашаться.

Я, например, совершенно согласен с С. Алешиным, что хорошо, когда актеры играют как следует, очень хорошо, когда они играют прекрасно, и совсем никуда не годится, когда они играют из рук вон плохо. Правда, до сих пор эта мысль казалась мне как-то само собой разумеющейся, но, поскольку она на сей раз высказана в порядке обсуждения и, значит, моим мнением в какой-то мере интересуются, я готов, опережая других, с жаром воскликнуть: «Согласен!» От себя могу только прибавить, что обычно актеры хорошо играют в хороших пьесах, хотя, конечно, бывают и исключения.

И, конечно, я не могу не согласиться с пафосом статьи А. Смелянского, направленной против «агрессивной бездуховности». Но с этой именно статьей мне и хочется для начала поспорить.

А. Смелянский уже не первый раз выступает против «шлягерного мышления». Он так настойчив в своем неприятии театральной броскости, что можно подумать: это и есть главная опасность, которая угрожает сегодня театру. Возможно, в наши дни это весьма распространенная форма проявления театральной бездуховности, но как бы нам не спутать симптомы с болезнью и вместо похода против бездуховности не начать поход против шлягерности! Ведь и шлягерность бывает разная. Как, впрочем, и антишлягерность. Я не знаю более «шлягерной» в своих возмужностях пьесы, чем «Трехгрошовая опера» Брехта, но станем ли мы на этом основании говорить о ее бездуховности? И я отнюдь не в восторге от минского спектакля по этой пьесе, поставленного, очевидно, как преднамеренно «антишлягерный» (само собой, я говорю, здесь о спектакле, а не о театре в целом). Один из «трехгрошовых финалов» сделан чем-то вроде пролога (естественно, внутренние связи в нем разорваны), все, что только

можно было поменять местами (с той же целью, наверно?), с места на место переставлено, актеры невразумительно бормочут себе под нос, а если что и скажут погромче, не беда — их успевают вовремя заглушить музыкой. Иногда вы замечаете, что актер поет. Но, с другой стороны, так плохо, что вроде бы и не поет. Цель достигнута. Шлягерности нет и в помине. Смысла, впрочем, тоже.

Ну, а аншлаги? Аншлаги были. Ибо «антишлягерная» «Трехгрошовая опера» у минчан отнюдь не была спектаклем сколько-нибудь заунывным. Тут были и эффектистские мизансцены, и замечательные проходы, и даже потолок, который обрушивался в конце спектакля. Это был спектакль, в известном смысле, очень щедрый, богатый на выдумку, по-своему яркий.

Это я к тому, что не обязательно, когда плохо поют, — спектакль хороший. Зачем петь, когда можно плясать? А можно и не петь, и не плясать. Можно и еще что-нибудь придумать.

И всегда ли, употребляя выражение А. Смелянского, приходится для сокрытия подлинного содержания пьесы «развлекать — отвлекать»? Можно ведь и «рассуждая — отвлекать».

В Театре имени Маяковского идет замечательный «шлягерный» спектакль «Человек из Ламанчи» в постановке А. Гончарова и, на мой взгляд, очень неудачный, хотя и не «шлягерный» спектакль «Да здравствует королева, выходи!» по Р. Болту. «Раздавая оценки», я опираюсь не на кассу (ходят с восторгом и туда, и туда), а на то, что в первом случае перед нами спектакль о человеческом горении и порыве, во втором — о том, что женщины бывают хорошие, а бывают плохие.

Марка Захарова принято ругать за «шлягерность». Стоит ли? Разве плохо она у него получается? И не сделали ли мы, театральные критики, этого интересного и, бесспорно, сумевшего поднять свой театр режиссера своеобразным «мальчиком для битья»? Но выведи он передо мной в «Автограде» весь ансамбль Мойсеева и весь хор Пятницкого в цилиндрках и смокингах, я все равно не приму этот спектакль

просто за то, что в нем утверждается идея о том, что заводы лучше строить без плана, и прославляется «волевой» стиль руководства экономикой. Это, мне кажется, как раз тот случай, когда, перефразируя Бернарда Шоу, можно сказать, что «качество спектакля определяется качеством заключенных в нем идей».

Искусство вправе быть сколько угодно веселым — оно не вправе быть глупым. Когда веселятся от ума, то и веселятся по-умному. Ну, а в ином случае и лихость вся, чтоб скрыть отсутствие мыслей.

БДТ привез на московские гастроли «шлягерную» «Хануму» и «нешлягерные» «Фантазии Фарятьева». Но в первом случае перед нами было искусство, во втором — что-то к искусству только стремящееся. В «Хануме» потому-то и было веселье хоть отбавляй, что веселились умные люди. Те самые, что сделали «Историю лошади» и «Три мешка сорной пшеницы».

Давайте-ка вместо слов «живой» и «неживой» театр, заимствованных из книги десятилетней давности, употреблять самые, на мой взгляд, актуальные сегодня слова: «умный» театр и «неумный». Или, еще лучше, «заинтересованный» и «незаинтересованный».

Я думаю, А. Смелянский не будет на меня в обиде за эти замечания. Я ведь, по сути дела, пытаюсь только уточнить им сказанное. Одно положение его статьи нуждается, впрочем, по моему, в уточнении: весьма основательных. Речь идет о так называемом «случайном зрителе». Боюсь, эта проблема представляется А. Смелянскому несколько упрощенной. А она ведь — из главных.

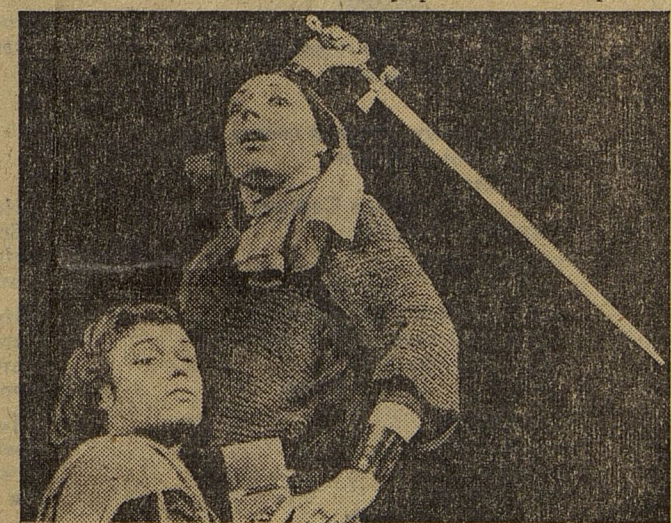
Да, конечно, немало людей идет в театр посмотреть «живого пана Юзю» или «живого пана Владека», а то и самого «пана Директора» (и те, надо отдать им должное, в лучших своих театральных работах этого зрителя разочаровывают, изо всех сил стараются уйти от своих телевизионных «масок»). Верно и то, что часть публики буквально рвется к «зрелищу» как таковому. Но давайте задумаемся: каковы тут причины и только ли горевать нам

по этому поводу? Телевидение приучило к театру? Да, конечно. Но то-то и хорошо, что приучило, а не отучило!

При появлении кино многие пророчили гибель театра. При появлении телевидения подобные опасения высказывались уже по отношению и к театру, и к кино. Что ж, кинопрокату телевидение отчасти повредило. А вот театру — никак! Напротив, очень ему помогло. И этому следует радоваться.

Ходят смотреть актеров, любившихся в телевизионных спектаклях и фильмах? Пускай! Что в этом плохого? У нас сейчас столько превосходных актеров, что глаза разбегаются. И разве телевидение только «эксплуатирует» их популярность? Скорее обратное — оно ее создает...

Роль у телевидения по отношению к театру особая. Оно приучает к театру и вместе с тем не заменяет



Сцена из спектакля Московского театра имени Ленинского комсомола «Тиль». Тиль — Н. Караченцов, Неле — И. Чурикова. Фото В. КРОХИНА

его, ибо театр — искусство «немеханическое», радующее живым общением с исполнителем и участием в своем рода «массовом празднике». (Меня поэтому в отличие от А. Смелянского отнюдь не раздражают, а, напротив, порою до слез трогают финальные выходы на аплодисменты.) Удивительно ли после этого, что зритель не просто «ходит смотреть актеров», но и битком набивает залы тех театров, где эта «массовость» и «зрелищность» преподносятся в наиболее открытом виде!

«Случайный» ли это зритель? Или, скорее, новый — не всегда датый еще, но в какой-то своей части — будущий завсегдатый, а может быть, и знаток.

И почему мы требуем, чтобы нам подавали зрителя в готовом, так сказать, виде? Бывает, конечно, что человек рождается зрителем, как другой — актером, иных же приходится этому делу учить — при условии пред-

расположенности, конечно. Но я все-таки думаю, что «зрительская предрасположенность» куда еще встречается, чем актерская. Она в природе человека. И человек, который приохотился к театру, если он и не зритель еще в настоящем значении слова, то по крайней мере зритель в потенции.

Вот почему меня радует уже само по себе обращение людей к театру. Есть ли здесь своя оборотная сторона? Разумеется. Как у всего на свете. Но и свои в высшей степени благоприятные закономерности.

дается. И потом, не обманываемся ли мы порой, определяя того или иного зрителя как эдакого «искателя развлечений» (он, впрочем, и сам насчет себя в этом нередко обманывается)? Недавно на очень плохом спектакле по «Тартюфу» Мольера я, как ни громко орали со сцены актеры, как ни буйствовала актриса, игравшая Дорину, не мог порой разобрать ни слова из-за какого-то «утробного» хохота двух зрителей, сидевших позади меня. А в антракте одна из них сказала другой: «Ты знаешь, по-моему, этот Тартюф окажется аферистом». И я обрадовался. Не за театр, конечно, куда публики, читавшая Мольера, почти уже и не ходит, а за этих зрителей. Они-то ведь, значит, таким способом жизнь постигали! Еще год, другой, третий — и они, глядишь, перестанут радоваться, когда перед ними орут и кривляются!

Не в этой ли утомительности «просто развлечения» секрет странного, на первый взгляд, феномена? Эстрадные формы, к возмущению критиков, проникают в театр, а вот в эстраде как таковой — никакого бум! Есть большой успех отдельных исполнителей и коллективов, но не более.

То, что люди сейчас потянулись в театр, — одно из проявлений возросшей престижности культуры. Тут как с книгами. Чего только не писали о тех, кто покупает их «для обстановки» и не дает другим купить для чтения! Как только их не позорили! Как только не предлагали с ними бороться! А ведь проблема разрешается элементарно: когда будет возможность печатать побольше хороших книг, они девальвируются как материальная ценность и несколько не пострадают как ценность духовная...

Хороших театров тоже сейчас на всех не хватает — как книг. Здесь, конечно, не так все просто, но сравнение можно и продолжить. Начали с книг хороших, теперь берут чуть ли уж не любые. Театр обратил на себя внимание смелыми, умными, человечески значительными спектаклями Г. Товстоногова, А. Гончарова, О. Ефремова, Ю. Любимова, А. Эфроса и еще нескольких режиссеров высокого класса. Но успех этих художников привлеч людей и в другие театры. Он, так сказать, «включил» для театра те общекультурные факторы, о которых речь шла выше.

Нет ли уже в этом определенного парадокса? Ведь хороший театр не помешал плохому, а, напротив, ему помог! Но, думается, только на время. Контингент зрителей в разных театрах сейчас настолько разный, что поистине можно сказать: «Каждый театр имеет ту публику, которую заслуживает». Устойчиво ли, однако, подобное расслоение? Думается, что нет. Про настоящих художников говорят, что им, среди прочего, удается «создать свою публику». Ну, а «настоящие» — не подбирают ли они остатки? У них публика не своя, а чужая, только своего художника еще не нашедшая. (Речь, разумеется, идет в данном случае не о «публике премьеры», о которой пишет А. Смелянский. У нее, мне кажется, тоже есть свои недостатки. Нет, просто о публике. Спектакль не обязательно, как «дефицитную книгу», расхватывать за полчаса. Такое положение вещей в обоих случаях ненормально.) Так вот, подобной самоориентации публики и пытается помешать театр, который мы бы называли «настоящим».

А впрочем, как его определить, этот «настоящий театр»? Так ли это просто? Ведь средства мимикрии он ныне выработал совершенно изумительные.

Времена, когда тот, кто сам ничего путного в искусстве сделать не мог, старался обязательно оперочить того, кому это удалось, давно миновали. В наши дни ремесленники буквально смотрят в руки мастера, и только он что-то создаст, сразу и перехватят. Они, конечно, по-прежнему повторяют других — на то и ремесленники! — но раньше повторяли старое, теперь — самое новейшее.

Сказать, что одно стоит другого, было бы, наверное, несправедливо. Смена художественных форм имеет известную ценность уже сама по себе — она расширяет художественные предрассудки, создает бо-

лее динамичное отношение к искусству, а заодно и к жизни. Но это все — до известного предела. Новая форма сама довольно быстро устает, в ее пределах возникает собственное «расслоение». Одни явления в искусстве мы вправе отнести к «направлению», другие — разве что к «моде». В первом случае перед нами группа художников, которые разными, хотя и имеющими некую «равнодействующую», средствами добиваются сходных целей. Во втором — толпа ремесленников, которые единообразными средствами, заимствованными у мастера, добиваются целей противоположных тем, что он ставит. Тот или иной прием хорош только в той художественной ситуации, для которой был найден. Его повторение — всегда во вред искусству, даже если заимствуют у себя самого (и уж куда как плохо, когда у другого). Чтобы прикинуть не тем, кто ты есть. Что бы и сам прием (или система приемов) лишить содержания, а тем самым — девальвировать.

Вот он — театр, с которым сегодня надо бороться: театр, не желающий вмешиваться в жизнь, отметающий все внеаттракционные цели, помещающий в искусственный, полный восторга перед своей художественной шустростью и своими квазидеями. Ну, а как он тут пошлостью свою природу проявляет — не так уж важно. У него ведь столько для этого способностей!