

В ЦЕЛИНОГРАДСКИЙ областной драматический театр пришел молодой талантливый режиссер. За короткий срок он сплотил коллектив в единый творческий организм, создал в театре атмосферу поиска, студииности. Его первые спектакли встретили горячую поддержку местных прессы.

Но, увы, большинство зрителей не разделяло мнения прессы. Проблемы, поднятые в спектаклях, оказались интересными лишь для очень узкого круга людей, и уже после 6—7 спектаклей зрительный зал пустовал. И дело было не только в репертуаре. Режиссер круто повернул театр на путь иных, необычных для этого города сценических решений, ломавших установившиеся у зрителей представления о театре. Отсутствуя занавеса, вынесение действия на просценный проход, актеров через зрительный зал — все это вначале вызывало недоумение, а позже полное непонимание. Вероятно, ко всему этому зритель следовало бы готовиться постепенно, не перегружая его непривычным, непонятным. Режиссер же, объявив город неатеатральным, уехал.

Данный пример отражает некоторые проблемы того театрального движения, программу которого выражает девиз «строить театр». Именно поэтому возникает вопрос: а как же все-таки строить театр? Строить ли его, решительно и сразу отказываясь от традиций, годами складывавшихся в данном театре (а значит, и в представлениях зрителей), или же, открыто не отвергая этих традиций, обновлять их постепенно. В первом случае зрителей, вероятно, оттолкнет новизна и необычность решений, как это случилось в Целиноградском театре, во втором — театр будет обречен на неизбежные творческие компромиссы.

Это очень сложный вопрос, требующий от каждого руководителя театра безотлагательного, практического решения. И не только при создании «своего театра». Стремление понравиться зрителю, быть во что бы то ни стало принятым им (вполне понятное и необходимое) порой оборачивается достаточно неприятными подталкиванием под самые неприятные вкусы. Вот тому пример, казалось бы, прямо противоположный целиноградскому.

В Чимкентском театре за один сезон (1965/66 гг.) спектакль «Как управлять женой» прошел 184 раза и «делал кассу». Исходя из этого, режиссер, включая в репертуар «Любовь Яровую», ищет идентичного сценического решения. Геронко-революционная драма К. Тренева превращается в забавную оперетту, главным комическим героем которой становится Шванда. Подобное «решение» разрушило содержание пьесы в угоду дурным вкусам определенной части зрителей.

В жанре откровенной буффонады был решен спектакль Ферганского

театра «На золотом дне». Режиссер заставлял актеров ездить верхом друг на друге, ползать на четвереньках, почти в каждой сцене устраивать драки и потасовки. И характерно, что именно такие спектакли определяли и определяют творческое лицо Ферганского театра. Обычно и в этих случаях оправдывают себя неатеатральностью города, которая будто бы и вынуждает идти на откровенный компромисс. Но неудача молодого режиссера из Целинограда и нетребовательность некоторых других театров при кажущейся своей противоположности объясняются незнанием истинных интересов зрителей, отсутствием четкого представления, для кого же все-таки играет свои спектакли театр.

И здесь закономерно возникает вопрос: чем руководствуется театр,

одержанным стремлением любой ценой выполнить план.

Таким образом, при формировании репертуара учитываются интересы актеров, режиссеров, директоров, требования Министерства культуры. (Мы не говорим о других факторах: о необходимости параллелей, выполнения актерских норм и т. д.). Но, к сожалению, часто не учитывается самое главное — запросы зрителей, не учитываются из-за незнания этих запросов. От незнания и возникают тысячи безответных «почему», рождаются легенды о неатеатральности городов.

Как же найти выход из положения, как изжить своего зрителя? Обычный путь — зрительские конференции и творческие вечера, проводимые театрами на предприятиях, в институтах и т. д. Актеры чита-

на, художественном совете театра.

Отсюда четкий, строго продуманный репертуар, в котором ничего случайного, лишнего. Нет так называемых «кассовых» пьес, рассчитанных на дешевый успех, нет погоня за модой. Обращаются ли театр к таким пьесам, как «Горел на заре», «Глеб Космачев», «Русские люди», «Овод», «Без вины виноватые», или к таким, как «Клоп», «Я к вам пишу» (композиция по Маяковскому), он всегда знает, кому они адресованы. И не удивительно, что каждая премьера становится подлинным событием: она рождает споры, диспуты, возникающие непримиримо.

Каждым спектаклем театр стремится воспитывать зрителей, развивать их эстетический вкус и делает это с большим тактом и умением. Спектакль «Я к вам пишу» начинается финальной сценой из «Коварства и любви». Актеры играют ее в приемах, типичных для мелодрамы, и на какие-то минуты часть зрительного зала всерьез принимает заломленные руки Луизы и по-наполеоновски скрещенные — Фердинанда. Но вот на сцене появляются четыре юноши-поэта и стихами Маяковского, цитатами из его критических статей высмеивают ложный пафос исполнителей и предлагают зрителям посмотреть, как по-настоящему любят и страдают... Делают они это убедительно, на материале композиции «Облака в штанах» и «Флейты-позвоночника». Зритель имеет возможность сравнить.

Павлодарцы не мирятся со зрителем, которого интересует только сюжет, со зрителем, чей вкус неразвит или испорчен.

Но воспитание вкуса предполагает его изучение. Павлодарцы делают это своеобразно. Несколько раз в году проводят КВН. К соревнованиям в остроумии и находчивости театр подходит очень серьезно, готовится к ним основательно и ответственно. В каждом номере театр испытывает тот или иной режиссерский прием, манеру актерского исполнения, проверяет, как они воспринимаются зрителем. Если учесть, что все это происходит в атмосфере состязания-спора, то станет понятной ценность зрительских суждений, их непосредственность и непринужденность. Подобные формы работы дают театру возможность не только узнать уровень эстетической подготовленности зрителей, его вкусы и запросы, но и активно на них воздействовать.

Данная статья, разумеется, не исчерпывает всех проблем изучения зрительской аудитории. Но автор глубоко убежден, что только так театр сможет работать успешно и целенаправленно, который по-настоящему знает своего зрителя, его интересы, вкусы, запросы. Знает и активно воспитывает зрителя.

СТОИТ ПОДУМАТЬ

В. ТРУБИН

формируя репертуар, кому принадлежит последнее решающее слово в его утверждении? Отражает ли он вкусы и запросы зрителей данного города или же отвечает только потребностям театра: режиссера, директора, ведущих актеров?

Вот репертуар Усть-Каменогорского театра (сезон 1965/66 гг.): «Джени Герхард», «Миллионерша», «Лгуны», «Дурочка», «Угрюмка», «Тени исчезают в полдень». Даже по названиям можно сделать вывод, что репертуар подчинен интересам одной актрисы.

Если же на афише «Снимается кино», «Визит дамы», «Господин Пунтила и его слуга Матти», «Назначение» — значит в театр совсем недавно пришел новый главный режиссер, выпускник Высших режиссерских курсов или театрального института, ибо в репертуаре легко угадывается стремление не отстать от моды, желание быть современным. Если же в репертуаре основное место занимают такие спектакли, как «Любовь без прописки», «Свадьба на всю Европу», «Сверчок», «Маяков Тюдора», «Требуется лещ», то легко предположить, что в театре главенствует директор,

ют стихи, показывают отрывки из спектаклей, рассказывают о своем творческом пути, о работе над той или иной ролью. Наверное, бывает интересно. Но что дают такие вечера театру для познания зрителей? Очень мало. Это скорее формы пропаганды театрального искусства, но они не много могут дать для изучения зрителей.

Многие руководители театров принимают это и активно ищут новые эффективные формы контактов со зрителем. Они говорят о социологическом исследовании (пожалуй, одна из самых модных тем в разговорах театральных работников) и даже что-то делают в этом направлении. Проверять на зрителях путем анкетирования то или иное сценическое решение, изучают причины его успеха или неудачи.

Пятый год работает в Павлодаре молодежный театр. Театр, стремящийся строить свой репертуар таким образом, чтобы каждый спектакль так или иначе поднимал проблемы, волнующие жителей именно этого города, а не города «вообще». Комсомольцы театра идут на заводские собрания, производственные совещания, в аудитории институтов, техникумов, школ. Итоги наблюдений горячо обсуждаются