

**ТАРТУСКИЙ** театр «Ванемуине» пользуется большой популярностью. В «Ванемуине» часто приезжают гости — театральные деятели, режиссеры, критики из братских республик. Приезжают обменяться опытом, посмотреть на спектакли пользующегося известностью синтетического театра, театра-комбината.

Ясно, что у гостей складываются далеко не одинаковые впечатления, но и в них можно обнаружить что-то общее. Автору этих строк представляется, что большинство специалистов, просмотревших спектакли «Ванемуине», так или иначе сходятся на вопросе о лице театра.

Каково же оно, это лицо театра? Возникновение такого вопроса в чисто психологическом плане объяснить нетрудно. Скажем, гость Тарту смотрит в день своего прибытия в «Ванемуине» народный балаган Арди Лийвеса «Вот так штука!» — и у него складывается какое-то первичное впечатление о театре. На следующий день после просмотра «Игры в Золушку» П.-Э. Руммо от первого впечатления, как правило, ничего не остается — все перепутывается, перед ним вроде бы совсем иной театр...

Потом выясняется, что постановка пьесы венгерского классика Имре Мадача «Трагедия человека» опирается на совсем иную театральную эстетику, чем постановка «Маленького Эйольфа» Ибсена, осуществленная режиссером Яном Тоомином. Сюрпризы на этом не кончатся. Как связать, например, со всем увиденным в первые дни постановки незатейливой мелодрамы, венской оперетты, а может, и сельского мюзикла, которые также ждут своей теоретической оценки у нашего гостя-критика?

И вполне закономерно, что у гостя возникает вопрос: а что же такое все-таки «Ванемуине»? По какому же спектаклю можно определить его лицо? Ведь постановки порой диаметрально отличаются друг от друга. И речь идет не о жанровом различии, не о различии в смысле профессионального мастерства, нет — речь идет о различии стилевого, об отсутствии единства поэтического языка, даже если рассматривать только драматические спектакли.

А ведь стиль театра Товстоногова или Любимова, Эфремова или Ефремова мы можем в общих чертах определить уже после одного спектакля. Наша критика обычно ратует за то, чтобы у каждого театра было свое лицо — свой стиль, своя поэтика. Что же касается тартусцев, то здесь вроде бы сознательно разрушается стилевое единство! Кое-кому может даже показаться, что принцип работы «Ванемуине» в чем-то напоминает «Лебеда, рака и щуку» из басни Крылова. А если еще учесть, что гостю вовсе не обязательно понравятся все спектакли, то закономерны и рассуждения такого рода: стоит ли театру после таких высот, как «Трагедия человека», столь резко опускаться планку до мелодрамы или балагана?

Вот и возникает кажушийся парадокс тартусцев. Мы любим говорить о «большом искусстве» и нередко забываем о том, что и в искусстве существует своя низшая, средняя и высшая школа. Карл Маркс писал: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, ты должен быть художественно образованным человеком».

Мы останемся в плену иллюзий, если не поймем, что театру мало еще поставить хороший (хотя бы чеховский) спектакль. Ему необходимо подготовить зрителя к восприятию создаваемых им идейно-эстетических ценностей. И это великолепно понимает народный артист СССР Каарел Ирда.

Главный режиссер единственного в 95-тысячном городе театра никак не может позволить себе роскошь быть далеким от жизни идеалистом, целиком и полностью полагающимся на чудодейственную магию «высокого» искусства. Отлично осознавая свою обязанность быть и идеологом, и наставником, и просветителем, Ирда, как и подобает художнику-марксисту, стремится к тому, чтобы его искусство доходило по возможности до каждого без исключения человека. И тут он естественно не может не столкнуться с проблемой, как лучше и эффективнее работать театру в таком в общем-то маленьком, но далеко не одноликим городе, как Тарту, как находить общий

язык со своей публикой в каждом конкретном случае.

Ирда был поставлен перед этой проблемой прежде всего, разумеется, как практик театра. После того, как «Ванемуине» получило новое прекрасное здание и театр оказался владельцем трех залов, с большей остротой на повестку дня стал вопрос: как же заполнить все эти залы?

Началась борьба за нового зрителя. В театр надо было привести и ту часть населения, которая крайне слабо связана с искусством сцены. Данные театральной социологии четко показывают, что в любом городе можно найти зрительские резервы. Но если в четырехсоттысячном Таллине (не говоря о городах с миллионным населением) перед руководителем театра, как правило, не стоит столь резко проблема поиска новых зрителей, то в Тарту главный режиссер вряд ли может рассчитывать на одних лишь театралов.

Народный артист ЭССР Вольдемар Пансо заявлял,

# МИССИЯ ТЕАТРА

что его театр рассчитан одновременно и на вкус писателя Семпера (то есть интеллектуала-эрудита), и на вкус собственной мамы (то есть простой женщины). Этим В. Пансо подчеркивает, что в его спектаклях должен существовать единый, понятный для всех театральный язык.

Ирда, очевидно, тоже был бы далеко не против видеть на всех своих спектаклях и «семперов», и «мамаш». Только в конкретной тартуской практике все вышло не так гладко. Как только «Ванемуине» пытался одним ударом «убить всех зайцев», тут же обнаруживалась малоприятная закономерность — зал пустел.

А может быть, теоретический принцип Вольдемара Пансо все-таки лишь красивая иллюзия, реальную силу которой на практике проверить трудно уже хотя бы потому, что довольно-таки значительная часть потенциальной театральной публики столицы республики все же остается вне охвата (просто за чертой возможности) Таллинского академического театра драмы?

А обязательно ли вообще искать в театре единый, общий язык для всех категорий зрителей? Перед проблемой «как» встал Ирда-теоретик. В самом деле, а может ли существовать единый, общий для всех язык? Видимо, может. Он существует, как правило, тогда, когда искусство становится однозначным (а происходит это прежде всего во времена исторических катаклизмов, в острые периоды истории, скажем, в военные времена, когда все силы и народа и искусства направлены на решение единой задачи). Но очень важно понять, что однажды найденный общий язык для всех ни в коем случае нельзя превращать в единственный критерий народности. Мы должны четко разграничивать истинную народность искусства от народности формальной. Суть ленинского принципа народности прежде всего в том, чтобы серьезно заниматься каждым без исключения человеком. Наше искусство должно уходить в широкие массы, должно каждого человека делать прекраснее, пробуждать в нем к жизни его лучшее «я», делать его художником.

Любая же нивелировка, стандартизация, формально построенный эталон, нормативно понятая «правда искусства», ориентация на так называемого среднего зрителя, то есть некую среднеарифметическую величину, никак не вяжутся с логикой марксизма. Иначе говоря, народность — это не меню в солдатской столовой без возможности выбора.

Наше искусство не может выполнять свою великую миссию без досконального знания того объекта, которому оно адресовано. Народность — понятие не абстрактное. Не бывает народа вообще, как нет и среднего советского человека. И если мы говорим о новой историче-

ской общности — советском народе и подчеркиваем то, что всех нас сегодня связывает и объединяет, мы, конечно, не забываем и того, каковы конкретные слагаемые понятия «советский народ»: тут люди и различных национальностей, с различным образованием и культурным уровнем, наконец различные по полу и по возрасту.

Разумеется, преувеличивать эти различия нельзя. Но и игнорировать их мы не вправе. Марксизм учит нас подходить ко всем явлениям действительности конкретно-исторически.

Именно конкретные требования жизни, специфика города Тарту заставили Каарела Ирда и других работников «Ванемуине» делать театр по принципу дифференцированного подхода к зрителю. Так что разностилие театра «Ванемуине» — это отнюдь не оригинальничание или «чужачество», не дань стихийности, это вполне осознанная идейно-эстетическая платформа театра.

На XXIV съезде партии Л. И. Брежнев, говоря о политике партии в вопросах искусства, подчеркнул необходимость разнообразия стилей и форм. И это — требование времени, требование эффективности искусства, требование повышения коэффициента его полезности. Ирда великолепно понимает диалектику театрального дела. Его не раз порицали за то, что он якобы «заигрывает» со своей театральной молодежью, которая организовала вроде бы своеобразное «государство в государстве» — театр в театре. И в самом деле, Ирда неоднократно защищал экспериментальные поиски своих младших коллег, но защищал вовсе не потому, что «заискивал» перед ними. Известный режиссер не раз высказывал мысль о том, что в искусстве (как и в любой иной человеческой деятельности) необходим поиск новых возможностей.

Думается, можно провести известную аналогию между дальновидной театральной политикой и мудрой политикой в отношении науки. Ведь существуют отрасли науки, от которых на сегодняшний день, казалось бы, нет практической пользы. Но они существуют, потому что невозможно остановить стремление к вечному познанию мира. Невозможно остановить и сам процесс теоретического овладения миром. Да и глупо было бы восставать против этого и по чисто практическим соображениям: от кажущейся сегодня «неполезной» отрасли может быть огромная польза через 10—20 лет.

Но, с другой стороны, было бы совершенно неправильно не считать в науке и с моментом утилитарным. Мы не можем не думать о том, как эффективнее внедрить в жизнь новые научные открытия, как получить от науки конкретную пользу для человечества.

В сфере же искусства такой односторонний «антиутилитаризм» нередко становится нормой. Немало талантливых театральных сил, пытаясь открыть новые звезды, увлекаются «чистыми» поисками, становятся восторженными слугами Прекрасного, уходят в это прекрасное, и оно становится для них самоцелью. При этом они совершенно забывают простую жизненную истину: художник прежде всего слуга Человека. И только он, только Человек, может быть для нас самоцелью.

Огромное заблуждение думать, что эстетская фетишизация искусства, или Прекрасного, «благороднее» пресловутой фетишизации машины, техники, свойственной иным мыслителям прагматически — технократического толка. И та и другая фетишизация — явления одного порядка: как в первом, так и во втором случае в приоритете остается человек, общество в целом.

Если продолжить разговор о дальновидной театральной политике, то становится оче-

видным: было бы близорукостью выступать против экспериментаторства, поисков художниками новых выразительных средств и т. п. Это равносильно выступлению против специфики искусства, равносильно непониманию внутренних закономерностей и логики его развития. Но еще большей близорукостью с нашей стороны было бы мириться с любыми проявлениями эстетского мировоззрения, главнейшая особенность которого — отход от жгучих проблем жизни, от всего общественного, идеологического, политического, это ограничение лишь миром Прекрасного, узко понятой сферой эстетического. И тут необходимо подчеркнуть: в принципе нет никакой разницы в том, ведем ли мы речь об эстетизме «классическом» в сознании иных художников или же встречаемся с остатками мышления поры так называемой «иллюстративной эстетики», ибо в том и в другом случае сфера эстетического определялась лишь формой.

Эстетизму в его любых проявлениях надо объявить войну прежде всего потому, что художник-эстет — это всего лишь форматорец, костюмер, иллюстратор. Но никогда не активный борец, созидаватель, гражданин. И поэтому ему непосильно осуществление великой миссии народности и партийности нашего искусства.

А почему столько разговоров об эстетизме? Почему эта тема стала одной из центральных и во многих публицистических выступлениях Каарела Ирда? Да и вообще почему Ирда в последнее время так настойчиво проводит мысль о том, что в искусстве ни один прием, ни один мазок сам по себе еще не прогрессивен и не реакционен.

Дело, несомненно, в том, что на данном этапе крайне важно уметь отличать в нашем искусстве истинно ценное, новое от всего того, что мешаает, тормозит наше движение вперед, уметь отличить зерна от плевел, истинную народность от народности формальной, истинную партийность от партийности формальной. И конечно же, мы должны уметь отличать поиск новых выразительных средств от эстетизма, от эстетского мировоззрения.

Последнее актуально в связи со смелыми экспериментальными спектаклями молодых тартусских режиссеров Э. Хермакюла и Я. Тооминга: оправдано ли столь резкое стремление к обновлению театрального языка этими молодыми художниками? Нет ли тут искусства ради искусства? Эстетизма? Формализма? Может быть, Ирда как художественный руководитель излишне либеральничает?

Скажем сразу, на первых порах излишнее увлечение формотворчеством не разбрало верх в работах молодых режиссеров. Но теперь уже видна и другая сторона дела: формотворчество ни для Я. Тооминга, ни особенно для Э. Хермакюла не стало самоцелью. Их поиски в сфере театрального языка обусловлены поисками общего языка со своей молодежной аудиторией.

Силы молодых актеров и режиссеров «Ванемуине» в первую очередь направлены на то, чтобы разрушить в своем театре барьер отчужденности между сценой и залом, чтобы заговорить со своим зрителем искренне — от сердца к сердцу. Сейчас в молодой режиссуре тартусцев вырисовываются и такие отрядные стороны творчества, как отсутствие равнодушия, нежелание скрывать собственное отношение к явлениям и проблемам жизни, к играемым образам. Налицо бесспорный рост общественной активности молодых художников. Свидетельством тому и является премия, присужденная режиссеру Хермакюла на недавнем республиканском смотре спектаклей за постановку «Эстонских народных сказок». Теперь главное не остановиться, главное, чтобы театру всегда, во всех случаях было что сказать своему зрителю, тому зрителю, с которым он умел найти общий язык и которого он сумел благодаря гибкой тактике увлечь за собой. В общем-то «Ванемуине» и художественный руководитель театра Каарел Ирда видели, видимо, курс на то, чтобы стать вторым университетом в городе Тарту, университетом со многими факультетами — факультетами на любой вкус.

Эд. ТИИН.

Советская Эстония  
г. Таллин  
104  
1974