

ЗАКОНЧИЛОСЬ лето, а вместе с ним — гострольные страсти театров. Новый сезон будет наверняка интересным, содержательным, станет сезоном дальнейших творческих поисков и будет надеждой, открытий. Они, как правило, связаны с программными событиями театров, в которых аккумулируется в творчески-образной сфере усилия драматургов, режиссеров, театральных коллективов исторической опыт народа.

Я говорю о программности потому, что именно вынужденной зимой страна подведет итоги важного исторического периода — десятилетия культуры и дела которой определяют XXV съезд партии. Способность к крупным идейно-творческим объединениям, стремление в конкретном спектакле выразить хотя бы некоторые особенности проблемного народа за пять лет пути — все это и покажет степень зрелости того или иного театра, его умение двигаться в ногу со временем, включаться на его первых рубежах.

Хорошей предисловий для этого и своеобразной генеральной репетицией предстоящего сезона являлись многие спектакли, посвященные тридцатилетию Победы в Великой Отечественной войне. «Фронт» в Театре имени Вахтангова, «Эшелон» — во МХАТе и «Современник», «Русские люди» в Малом, «В свистках не знаешь» — в Театре имени Ленинского комсомола, «Лепушка» в Театре на Малой Бронной, наконец, оперный спектакль «Зоря здесь тихая» в ГАБТе — все эти постановки раскрыли не просто силу патриотизма и стойкость советского народа. Они показывали его нравственно-идеальное, черты человека, которые в совокупности своей обозначают новую историческую общность людей — советский народ.

Наступающему сезону предшествовали горячие дискуссии как среди профессионалов театра, так и среди зрителей. Они нашли себе место, в частности, на страницах журнала «Театр» и в ряде ведущих прилавков сегодня выразительные средства театра, поиски новых возможностей контакта со зрительным залом, средства эмоционального воздействия на него.

Это по-своему закономерно. Меняются не только режиссерские и актерские поколения, меняются и зрительские поколения. Современный зритель приходит на спектакль — перегруженный впечатлениями от динамично развивающейся внешней информации, в том числе — эстетической. Режиссеры — ныне главные вестники зрительских дум — спешат и рядом сбалансировать, предложить тем, чтобы не уступит сферу своего эмоционального воздействия на зрителя кинематографу, телеэкрану, транслятору, а то и стадиону. Отсюда все чаще встречается в театре стремление к своеобразному «эмоциональному доплату».

«Эстетический анциклопедизм» современных зрителей побуждает театральных режиссеров отважно вступать на путь соревнования со смежными искусствами. Ссылаясь на синтетический характер современного проследения, режиссеры стали энергично включать в драматургический и композиционный строй спектакля музыку, танец, пантомиму, манипуляцию светом и другие новшества, вплоть до акробатии и эскортации. И чаще, и чаще, и умеренно, используется в театре техника, прежде всего звукоусилительная. Все это в расчете на нынешнюю привычку зрителей и «плавышечный» эмоциональный возбуждения.

Здесь возникает необходимость подумат, то, что театр больше всех других искусств через эмоции воздействует на интеллект, на уровень сознания. Элементарно понятие эмоциональные «раздражители» в конечном итоге приводят к то-

му, что заслоняется, отсвечивается на второй план идейно-содержательная сторона спектакля. Вспомним мысль В. И. Ленина о роли искусства: «Он должен объединять чувства, мысли и волю, масс, поднимать их. Он должен пробуждать в них художников и развивать их». Владимир Ильич поставил чувство и мысль рядом. Он требовал пробуждать в зрителе художника, имел в виду воспитывать средствами искусства людей, творческих мыслителей, инициаторов, людей высокой культуры.

Между тем в некоторых спектаклях последнего времени эмоциональные средства направлялись на то, чтобы вызвать сопереживания зрительского зала, родственные сопереживаниям аудитории стареющих или острейших спектаклей. Подобные средства прежде всего угрожают слову, как творчеству, всегда эмоционально-образному способу характеристики образов дра-

матического театра, а в конечном итоге и выходящему ступени раскрытия основной идеи спектакля, его сверхзадачи. Воистинно сформированные волевыми действиями в природе артиста, призывы к полному раскрытию его «непосредственных эмоций», чтобы он чувствовал себя «так, как хочешь», подобительно близки попыткам унести театр от его социально-гражданской основы, от его права: воспринять, эмоционально возбудить, убедить.

ПЕРЕД НАЧАЛОМ СЕЗОНА

ТЕАТР И КУЛЬТУРА ЭМОЦИОНАЛЬНЫ

матического театра, а в конечном итоге и выходящему ступени раскрытия основной идеи спектакля, его сверхзадачи. Воистинно сформированные волевыми действиями в природе артиста, призывы к полному раскрытию его «непосредственных эмоций», чтобы он чувствовал себя «так, как хочешь», подобительно близки попыткам унести театр от его социально-гражданской основы, от его права: воспринять, эмоционально возбудить, убедить.

ЛУБИНСКИЙ драматург К. Р. Кипрото написал драму «Токий приз» о трагическом-бедственном положении народа на острове Свободы до революции. Театр имени Моссвета пригласил для постановки мэтра режиссера-балетмейстера Ю. Шергина. Последний сыграл «отражательный», по своему спектакль, «исходя из того, что «сегодня ни один художественный язык не в состоянии быть выразителем человеческих эмоций в их совокупности, во всей их полноте». Динамичным стремлением всетаки подобно полноте искусства Ю. Шергина развернул на сцене «некое действие», призванное соединить все художественные средства, театру подвластные. Он разложил драму на номера, лихо исполняемые актерами то средствами танца, то песнями, то совокупно, то раздельно. Цель — достигнуть от зрителя «готовности расширяться вместе с актерами, познать те возможности, которые в них заложены природой и требуют крайнего эмоционального выхода».

Продемонстрировав такую цель, режиссер начисто отбросил идейное и социальное содержание драмы, нашедшей мировое признание. «Латиноамериканская» эвфемистика вывела верх над правдой жизни. Но ведь спектакль создавался не в «Казиньо де Парис», а в Театре имени Моссвета. И режиссер Ю. Шергин не обязан видеть социальную природу эмоций? Разве он, стремясь предоставить человеку «возможность быть самим собой», забывает о том, что речь идет о советском человеке, живущем в процессе собственного непрерывного роста, в том числе и эмоционально-эстетического? Забота о зрителе обернулась у Ю. Шергина полным равнодушием к его возрастающим потребностям.

площадки, зайдем в Театр имени Ленинского комсомола, присмотримся к спектаклю «Автоград-XXI» Здесь серьезный разговор о неустойчивом беге нашей революции. Герои ибертируют свои мечты и мысли масштабами века. Здесь ветеран первых пятилеток Члыков передает эстафету неутомному новатору Горшуну, создателю двигателя грудного вена. И здесь же, врывающаяся в действие по поводу и без повода, гремит страдный оркестр, а квартал молодых голосов, усиленных мифрофонами до ледяного звучания, поет о городах, которые будут созданы.

Возможно, смешение стилестических приемов позволилось авторам спектакля (М. Захаров, Ю. Вязовор, Г. Гладков, А. Васильев) для передачи самой атмосферы затора, с которым молодые энтузиасты рвутся в будущее. Однако внешне-информационная основа этого энтузиазма как-то потуск-

нела, характеры приобрели прикус декларативности, спектакль о романтиках научно-технической революции не столько впечатляет, сколько отупляет. И не отделяется от впечатления, что форма спектакля создана раньше его содержания, которое «подогнано» под эстрадный характер представления.

К счастью для М. Захарова «Автоград-XXI» не стал программой, крайней или вышесточной его режиссерского восхождения. «В спектакле не записаны» — один из лучших; с моей точки зрения, спектаклей о войне. Здесь сложная композиция, звуковая партитура, световые эффекты, мизансцены, перебивки ритмического движения — все работает на укрупнение образов, на вскрытие тех неизмеримых душевных сил, которые присутствуют в характере, которые превращают чувства советского патриотизма в несомнующую для врагов преграду. Последняя постановка М. Захарова — чеховский «Иванов» — отличает сосредоточенность и тишину. Назв слова иррегулярно, критическую эпоху период тяжелой реакции 80-х годов, — театр доказал трагизм личности, неизбежность гибели человека, который не может примириться с бездуховностью окружающей среды и вместе с тем не имеет собственной прогрессивной духовной, идейной позиции. Так, рихометром М. Захаров, опираясь на Чехова, наносит удар по мечальным нормам бытия, по «духовному нейтралитету», встречающимся и в наши дни.

СПОРЫ о роли музыки в драматическом театре, разгорались в последние времена, носят, по-моему, в значительной мере схоластический характер. И прежде всего потому, что возвращаюсь к какой-то замкнутой, корпоративно-профессиональной сфере. Как будто театр стар стал от своего сценического фундамента, как будто он перестал быть театром советского, партийного человековедения и советского, партийного человекоформирования. Музыка в спектакле хороша, когда она помогает раскрыть суть, углубляет историческую, партийную сущность театра, сформировавшегося в условиях социалистических общественных отношений. Музыка — плоха, если она уходит от этой сущности, если волюю или неволью подталкивает нашу спенече-

скую культуру в сторону бессодержательной развлекательности, в сторону приемов, собственных «массовой культуре», а вернее — бескультурью буржуазного мира.

Спектакль может быть шумным, может быть тихим. Суть вопроса не в количественных измерениях, а в качественном содержании, в единстве (пусть диалектически-противоречивом) формы и содержания. Отличный спектакль «Фронт» в Театре им. Вахтангова (постановщик Е. Симонов) достаточно насыщенный музыкой. Композитор Л. Дольни написал замечательное выступление, музыкальную партитуру боя, бытовые мелодии вечеринки, хор на слова Влоха, рекевим в памяти погибших, финал. И каждый такт музыки работает на общую концепцию спектакля, суть которой в столкновении творческого начала (вспомните заглавие «Фронт») с задатками эстетическим, инерционным, натуралистическим и тому же на самоименя и самоодобование (Горлов). А вместе с тем музыка помогает создать общезнучную, притом исторически конкретную картину военных лет. В спектакле же «Гордый снег» (Театр имени Гоголя) режиссер В. Голубовский имитирует звуковую атмосферу войны, но ее глубина сути не видна не доходит, ибо не видна здесь центральный конфликт, движущий действие, не найдена переключка сталинградских боев с современностью.

В «Эшелоне» (МХАТ, режиссер А. Эфрос) конфликт «рашпелен», на первый взгляд, на множество частностей. Музыка — «шумит» главным образом артисты, если не считать сцены налета вражеской авиации. Однако, напыляемая эпизод за эпизодом на «сиэуюую» мысль спектакля, режиссер показывает, как ущемлялось не по дням, а по часам могущественное единство народа, сила его стойкости и контроля «не губительна суть» не видна, в конечном счете к победе. Эшелон закрученных жестира становится и местом «остроточенных боев против фашизма, в проверной на приточность советского характера. Через спектакль проходит грандиозный по масштабам конфликт двух несомнующих миров, двух образов жизни.

ПРОСЛЕДИШИ театральные сезоны был интересен, хотя и нестрем. Он характерен обилием творческих исканий и экспериментов. В основе многих из них скрывалась забота о привлечении в театральные залы новых зрительских контингентов. Цель всякого и первостепенная задача — достижение ее всем явным отнюдь не безразлична. Сняжение идейно-творческой содержательности спектакля, пошлости «перещеголат» эстраду нестротой и развлекательностью представлений, превращение в театр эмоций и звуковых прибоев собственных скорее — спортивным подвигам — путь, по-моему, не плодотворный, на таком пути театр не поможет эмоциональному, а значит, и интеллектуальному росту зрителей, формированию всеобщего, гармонического разностроения личности коммуниста. Театр, а столетний тем более, не может уступить свое право воздействия на зрителя, на его сознание, на его вкус. Напа идеево-эстетическая задача состоит не в том, чтобы «раскрасочность» театру человека, а в том, чтобы совершенствовать его. Без понимания этого нельзя построить театр будущего, театр коммунистического общества.

«Если книга возмущает душу, велясь в нее музическую мощь, то это — норма», судя, в том, чтобы совершенствовать его. Без понимания этого нельзя построить театр будущего, театр коммунистического общества.

А. СОЛДОВНИКОВ.