1-9
0.в.

18 АПР 1986 ПРАВДА МОСКВА

Вокруг «Овода»

ТЕАТР

У каждого театрального сезона — свое лицо. Его черты пытаются фиксировать, уже откладывая назад, под рубрикой «Итоги сезона». Но иногда черед плановых премьер обнаруживает серьезные проблемы, разговор о которых вряд ли стоит откладывать на месяцы. Недавние ленинградские спектакли сезона 1985/86 года заставляют говорить о явлениях не новых, но по-прежнему тревожных для нашего театрального процесса.

Не раз за последнее время критика, опираясь на социологические исследования репертуара и зрительских мнений, с тревогой писала о том, что нарастает и становится общей тенденция адаптации содержания многих спектаклей применительно к вкусам и запросам наиболее непритязательной части зрителей, что на афише лидируют постановки, рассчитанные на публику, которая идет в театр лишь развлечься, получить эмоции, сходные с теми, что испытывают посетители эстрадных концертов. Этот зрительский слой широк, и многие театры, снижая художественный уровень постановок, стремятся завоевать (а не воспитать!) массового зрителя, теряя между тем ту часть зала, которая ждет от искусства разговора о серьезных проблемах в истинности переживаний.

Нынешний сезон также показал: ленинградские театры нередко ориентируются на зрителя случайного, предлагая его вниманию постановки, облеченные по содержанию, непритязательные, а то и просто малохудожественные по уровню исполнения. Недавно эта тенденция со всей определенностью выразил спектакль «Овод», поставленный режиссером Г. Егоровым.

Два сезона назад Г. Егоров в качестве главного режиссера принял Театр им. Ленинского комсомола. В то время там шли такие интересные, поставленные режиссером Г. Опоровым спектакли, как «Чайка» Чехова и «Последние» Горького. И все же театр часто бывал далеко не полон. Перед новым руководителем стояла дилемма: постепенно завоевать молодого театрального зрителя острыми, проблемными спектаклями (такой опыт у этого коллектива был — спектакль-диспут «Роман и Юлька» режиссера В. Голикова много лет собирает полный зал) или воспользоваться «беспроигрышными» зрелищными формами эстрады, гарантирующими кассовые сборы. Рокмиэкл «Овод» на музыку А. Колдера с приглашенным на центральную роль актером М. Боярским обещал театру популярность. Так оно и получилось.

В каком же виде показал своим зрителям «Овода» Театр им. Ленинского комсомола?

...Со сцены, заполненной дымом, несутся эстрадные мелодии — то танго, то романс, то кантата рока. Какие-то люди в красных трико избивают героя, он мечется между своими «двойниками» — Горбуном и юным Артуром — и почему-то поет: «Я в заверкалье кинулся, как голубь, головой!» Лишь несколько раз посмотрен спектакль, можно «вычислить» сюжет.

Похоже, что концепция постановки рождалась стихийно, от желания вместить в спектакль весь «джентльменский набор» рок-представлений: красный свет, непременные клубы дыма и Христос, преследуемый толпой. Эти темы и приемы, давно отработанные искусством и ставшие принадлежностью мировой «массовой» культуры, так активно, смысленно и до некоторой степени спекулятивно использованы Г. Егоровым, А. Колдером и либретистом А. Яковлевым, что в совокупности своей образуют нечто совершенно странное: Монтанелли прямо сравнивается с богом, принесшим в жертву своего сына, а Артур и Христос настойчиво отождествляются. Овода избивает толпа, в одной из сцен оживает распятие, и мы видим на кресте еще живого Артура. Озадачивает, что сам Овод мыслит себя Христосом, подчеркивая сходство возрастов и предлагая товарищам устроить «тайную вечерю», где во главе стола будет он, а кто-то окажется Иудой. И в самом деле, члены «Молодой Италии», изображенные оперетчными злодеями, видят в Оводе предателя (они поют: «Пришить его, пришить его, пришить... и ножик под десятое ребро») и сдают его в руки полиции.

Как же стал возможен в сегодняшнем ленинградском театре такой «Овод»? Но парадокс в том, что этот спектакль не исключение из правила, а явление, продолжающее тенденцию ряда постановок последнего времени.

Нечто похожее случилось в прошлом сезоне с «Сирано де Бержераком» в Молодежном театре (режиссер Б. Падве), где постановки — «эксцентрическую оперу» А. Сойникова и либретиста А. Тер-Гукасова. «Эксцентрическую» только в том смысле, что она на самом деле представила зрителям историю необычную до странности, особенно удивительную для тех, кто помнит пьесу Э. Ростана. В спектакле действует красавец (не поэт, не бретер, не философ, а просто красавец) Сирано — В. Кухаревич, влюбленный в Роксану, по уступающий ее менее красивому и очень самовлюбленному Кристиану. Ничего, кроме любовной интриги. Ничего, кроме довольно исполненных вокально-хореографических сцен, вплоть до того, что знаменитая осада Арраса заменена пластическими упражнениями гасконцев с девицей Жоржеттой. Тема Сирано решалась в театре по-разному, но впервые этот герой перестал звать зрителей к высотам романтического самоотречения, а добровольно опустился до уровня тривиального молодого человека, спокойно живущего в мире, где нелепо выстроенные стихи (а именно такими он изъясняется) — уже поэзия, где бревно, сброшенное на голову, не убивает, и финал остается открытым: может быть, Сирано и не умрет...

Как же стал возможен такой «Сирано»? Но он был подготовлен предыдущим сугубо развлекательным спектаклем Б. Падве «Звучала музыка в саду». А уже после «Сирано» логично появился спектакль «Какая музыка была, какая музыка звучала», приуроченный к 40-летию Победы.

Когда в 60—70-е годы на нашей сцене жанр мюзикла входил в силу, обретенная в нем новая музыкально-драматическая структура обогащала действие, помогла сломать сценические стереотипы, давала спектаклям новаторскую глубину. Теперь заметен обратный процесс. Освоенные приемы музыкальных спектаклей превращаются в стереотипные клише, которые накладываются на любой литературный материал вне зависимости от его конфликтной природы и поэтики. Это характерно, в частности, для последних премьер Театра им. Ленсовета. Помня удачу «Дульсинеи Тобосской» и «Интервью в Буэнос-Айресе», режиссер И. Владимиров использовал наработанные приемы и в спектакле «Ты чье, старичье?» по Б. Васильеву (хор распевает тексты продела Глушкова, Винаверу и др.), и даже при постановке «Библейской книги» Д. Гранина и А. Адамовича, тоже снабженной музыкальными номерами. Психологическая проза беспощадный документальный дневник блокады — и то и другое Театр им. Ленсовета пытался открыть одним и тем же музыкально-эстрадным ключом. Теперь к списку перечисленных произведений может быть присоединена и «производственная» драма: недавно театр «спел» «Зиновию» А. Гельмана.

Это не оговорка — «спел». Спектакль построен на песнях Р. Паулса. Поначалу, когда хор девушек со стройки задушевно, как народную песню, тянет «Маэстро», — это кажется забавным, характеризует лирический мир Зиновии и ее подруг, обозначает их эстетические пристрастия. Но дальше система иронического контрапункта разрушается, песни становятся самоцелью. И если мысленно убрать из спектакля эстрадно-музыкальный антураж, обнаружится неразработанность ролей, однообразие внутренних ритмов, а оттого проступит схема. Может быть, чувствуя это, театр так усиленно и старается развлекать нас?

Сегодня, после «Человека из Ламанчи», «Юноны» и «Авось», «Моей прекрасной леди», «Тиля», «Свадьбы Кречинского», «Дела», «Истории лошади» странно слышать голоса некоторых деятелей театра и критиков, которые устно и печатно оспаривают саму возможность существования музыкальных спектаклей на драматической сцене и обвиняют их создателей «в действии почти преступном», как было сказано в одной из статей. История — свидетель: для театра нет недоступного, возможны любые художественно убедительные жанры и формы. Речь о другом — об уровне и направленности спектаклей.

А уровень этих театральных постановок выразительно характеризуют, например, зонги, которыми насыщено действие. Стоило ли переписывать переводчиков знаменитой пьесы Э. Ростана Т. Щепкину-Куперник или В. Соловьева, чтобы граф де Гиш задумчиво произнес в микрофон, глядя на Роксану: «Мама мия... Всем нужны мамы...»? Стоило ли сокращать диалоги Лопе де Вега, чтобы вместить в спектакль Театра драмы и комедии «Валенсианскую вдову» (режиссер Я. Хамармер) песню: «И в Мадриде, и в Севилье пьянству бой мы объявили»? Стоило ли ставить «Зиновию», чтобы на каждом шагу останавливать действие хорами девушек, которые сообщают, что у них «одна связка к музыке любовь»? Стоило ли, не раскрыв полностью содержания пьесы А. Чернянского «Крестики-нолики», «оснащать» спектакль Театра комедии (режиссер Ю. Аксенов) все теми же невыразительными песнями под неживую светомузыку? Стоило ли перекраивать роман Войнич, чтобы Овод агитировал народ песней: «В магазинах макароны, а вокруг одни шпионы...» И стоило ли тревожить тень А. Блока, чтобы задать устами Фенечки Ривареса возмутительный вопрос залу: «Кто так бессовестно солгал... что ходит в белом венчике из роз Иисус Христос»?

Обратись к «Оводу», «Сирано», «Зиновие», многим другим спектаклям, мы сталкиваемся с таким тревожным явлением, как «китч», — сферой неподлинного в искусстве. Термин «китч» переводится как «дешевка, подделка». Так не с нею ли встречаемся мы так часто в театре? Дешевая подделка под актуальность, подделка под образцы, подделка под современность. Театральный «китч» с его ориентацией на неразвитый вкус, неопознанной эмоциональной, с имитацией проблем и чувств активно входит в сценическую практику, адресуясь сознанию зрителя-потребителя, а не сотворца. Это не может не волновать, ибо театр — школа социального, этического, эстетического воспитания. И часто мы не задумываемся, какой же ненастоящей должна быть борьба, разворачивающаяся под танго «Ах, в Аргентине, звойной Аргентине!» («Овод»), какой бутафорской — схватки жизненных позиций под песню «Горит любви волшебный свет...» («Зиновия»), каким ложным — патетический шепот в микрофон или микрофонное объяснение в любви («Сирано»).

Прошедший календарный год оказался для ленинградских театров «щедрым» на вялые, неудачные спектакли. Не появилось острой, серьезной работы о современности, не заявила о своей вновь возникшей актуальности классика. И хотя перечисленные постановки, конечно же, не исчерпывают общей картины театральной жизни города — поводов для самоуспокоения у театров нет. Ведь по-прежнему, унифицируя свои творческие программы, театры продолжают развлекать.

Н. П. Акимов писал: «Всем известно, что знаменитый певец, потерявший голос, перестает пользоваться успехом не сразу, а через несколько лет, пока действует его репутация». Пересматривая недавно «Сирано», я увидела, что зрительский ажиотаж вокруг этого спектакля уже стихает. Зал полон, но прошлогодних искателей лишнего билетика у театра не видно: «эстрадный», случайный, неискушенный зритель спектакль отсмотрел и сегодня бежит на «Овод», а настоящий театрал на «Сирано» вряд ли пойдет. Что же ждет театр через несколько лет? Ведь потеря голоса — процесс трудноопределимый.

У каждого театрального сезона — свое лицо. Но итоги его — в сезоне завтрашнем, в том, что из «поселяного» взойдет сейчас, чем обернутся в самом ближайшем будущем события сезона прошедшего. Вот о чем необходимо думать именно сегодня.

М. ДМИТРЕВСКАЯ,
Кандидат искусствоведения.
г. Ленинград.