

Вадим ЩЕРБАКОВ

ВЗГЛЯД НА ОБСУЖДАЕМУЮ ПРОБЛЕМУ И НЕЧТО ИСТОРИЧЕСКОЕ ПО ЭТОМУ ПОВОДУ

Точные дефиниции – самый, пожалуй, устойчивый дефицит в нашем театральном обиходе. Термины тут существуют либо в виде привычных ярлычков, которые привешивают к аморфным понятиям для удобства письменной и устной речи, либо в качестве метафор, охватывающих широчайший круг явлений. Употребляя их, каждый говорит и думает о чем-то своем. Может быть, по этой причине наши дискуссии больше напоминают застольные «беседы», где личность участника оказывается важнее аргументов. Ибо именно она – во всем объеме творческого ее опыта, политической и моральной позиции – определяет содержание и границы терминов.



Понятие «русский репертуарный театр», вокруг которого сегодня ломается столько копий, появилось относительно недавно. Это словосочетание поначалу стало использоваться как антитеза организационной модели постсоветской антрепризы. Тогда отечественная общественность частенько воспринимала новый для нас опыт театрального предпринимательства как возвращение забытого, громко приветствовала – или ругала – «возрождение» частной инициативы, которая предоставляет немислимую для грузного стационарного театра гибкость и мобильность. Мало кто обратил внимание

на то, что под ярлыком «антреприза» в обиход вошла западная модель проектного театра, а вовсе не реинкарнация российской традиции «держат» город или сценическую площадку.

Дореволюционный отечественный театр во всех известных ему формах организационного существования не мог не быть репертуарным! И объясняется это – как и многое другое в нашей истории – преимущественно географией. Здесь нельзя за день пешком добраться от одного города, в котором есть театральная публика, готовая платить за билеты, до такого же другого. Тут надобно на каждом месте осесть надолго, а значит – иметь способность каждый вечер показывать что-то новое. Поэтому русский антрепренер мыслил сезонами и соответственно с этой производственной необходимостью набирал труппу, способную играть огромный и разнообразный репертуар.

Конечно, существовали антрепренеры культурные, с программой и просветительской миссией – готовые, как язвил Влас Дорошевич, вести против публики боевые действия, загоняя палкой в рай просвещения и личностного развития. Однако даже они вынуждены были подчиняться требованиям кассы. Не стоит забывать, что театр тогда (за редчайшим исключением) являлся коммерческим предприятием и в качестве такового оказывался очень зависим от потребителя его «продукта». Скажу

В спорах о репертуарном театре

более – временами взмывая на вершины подлинного искусства, театр был органической частью массовой культуры. Более или менее образованной и платежеспособной публике он предлагал развлечение, способ препровождения свободного времени и постоянно обновляемый набор новостей – предмет и темы для разговоров. Располагаясь на верхних этажах индустрии досуга, театр все равно подчинялся фундаментальным законам шоу-бизнеса. Антрепренерам приходилось заманивать к себе знаменитости общероссийские, но и предлагать местной публике новые лица, зажигать в каждом сезоне свежие «звездочки». О стабильности труппы, ансамблевой сыгранности актеров, о возможностях их закономерного роста в профессии речи практически быть не могло.

Трудно, на мой взгляд, найти убедительные аргументы в пользу применения такой исторической модели русского антрепренерского репертуарного театра сегодня. А что же опыт казенной, императорской сцены?

Здесь, казалось бы, царила относительная стабильность в существовании труппы. Высокие оклады, государственные пенсии (о чем не приходилось и мечтать «свободным художникам» частной антрепризы), оседлый основательный быт. А также – возможность пройти путь от слуги Петрушки до князя Тугоуховского, в живом актерском партнерстве воспринимая национальную традицию сценического творчества от старших корифеев, а затем передавая ее недавним выпускникам школы.

И в то же время, императорские театры являли собой громадные неповоротливые дредноуты, пропитанные казенным духом государственного «установления». Они оказывались абсолютно неспособны принимать даже назревшие реформы. Пользуясь связями в «сферах», увенчанные лаврами корифеи саботировали всякие изменения. Ими правила привычка к приносящему славу и деньги ритуалу отправления своего творческого служения, мертвящая все привычка, которую наравне с блестящими живой традиции исправно воспроизводила державная институция.

О замусоренности, бессистемности и анекдотической нелепости формирования

репертуара казенной сцены не писали только самые ленивые (или уставшие повторять одно и то же) критики. Ни о какой сколько-нибудь последовательной и осознанной политике в этой области говорить не приходится.

Впервые в России модель долгосрочно развивающегося, стабильного и творческого репертуарного театра была предъявлена основателями МХТ. Молодая труппа, сформированная не по принципу коллекционирования «обаяний» или «темпераментов» (и уж тем менее – звездной известности), сплотилась вокруг программной идеи. Довольно скоро обнаружилось, что почти каждый из вчерашних студентов и не шибко опытных любителей умеет вносить в спектакли свою индивидуальность, манкую для публики. А главное – способен развиваться, актерски расти в тех условиях работы, которые предлагали режиссура и репертуарная политика.

Ни в одном театре мира не было тогда столь качественного репертуара (редкие исключения скорее подтверждают это, чем ставят под сомнение). Пьесы классиков и новейших драматургов не просто соседствовали друг с другом. Они вели осознанный руководителями театра разговор, вступали в какие-то очевидные отношения, заражая публику азартом их разгадки и истолкования. Художественная логика построения репертуара раннего МХТ была так красива, что позволила И.Н. Соловьевой очень убедительно (и как всегда талантливо!) применить к звучанию каждого сезона музыкальные характеристики – *Allegro, Lento lugubre*.

Этот театр создали русские интеллигенты для подобной себе публики с очень высокими запросами в области искусства и чрезвычайно развитой способностью к чувствованию и пониманию сложных сценических текстов. По счастью для бюджета МХТ – публики вполне обеспеченной, способной платить немалые деньги за самые дорогие в стране театральные билеты.

И все-таки его финансовое благополучие оказалось бы невозможным без помощи Морозова, затем Тарасова и многочисленных богатых «вкладчиков» из буржуазной (преимущественно) и аристократической среды.



Миллион, которым с гордостью «ворочал» Немирович-Данченко в предреволюционные годы, в существенной части состоял из частных дотаций. Москва тогда гордилась своим умением обеспечивать благотворительные и культурные инициативы без участия чиновного Петербурга, открывать музеи и больницы не на царские деньги, а на свои. Правду сказать, и руководители художественных институций умели убеждать. Уж на что малопевучий инструмент русский купец, острил не любивший этот класс Дорошевич, а возьмет на нем директор Консерватории пару аккордов и, глядишь, – появится в концертном зале мраморная лестница!

Сообщив эти очевидности, всем в отечественном театральном мире известные, хочу перейти к столь же распространенным заблуждениям. Некоторая часть спикеров российского актуального искусства предпочитает рассматривать модель раннего Художественного театра отдельно от опыта его огосударствления и насильственного распространения такового на весь российский театр, известного под именем «омхачивания». Оно и провозглашается истоком советского (чаще говорится – советского) репертуарного театра, театра-дома. Провозглашается также неременная связь этой модели с «психологическим» направлением в сценическом искусстве.

Про термин «психологический театр» стоило бы поговорить особо. Он тоже принадлежит к разряду то ли ярлыков, то ли метафор. Неужели игровой театр, подчеркнуто условный театр, театр поэтический, наконец, – не имеют дела с человеческой душой? Помнится, К.И. Чуковский еще в 1926 г., посмотрев мейерхольдовского «Ревизора», поражался тому обилию знания потаенных деталей жизни Сквозник-Дмухановских, Земляники и Ляпкина-Тяпкина, которое сервировал на «блюдечках» фурок-экиклем сильно сведущий в человековедении автор этого спектакля. Театр масок, конечно, радикально отличается от театра характеров – но стоит ли ему отказывать в знании (и умении ею владеть!) психологии? Возражения насчет непрерывности органической жизни в роли и психологической цельности образа в «театре

переживания» мне ведомы, но не убеждают в законности (и главное – в точности) оспариваемой терминологической бирки.

А между тем (возвращаюсь к главному предмету статьи), модель Художественного театра берется на вооружение представителями самых разных направлений. В свое Товарищество новой драмы ее переносит Мейерхольд. Он же пытается подчинить ей театр на Офицерской, приведя с собой целый отряд преданных учеников и выдвинув осознанную репертуарную программу. Отпечаток этой модели легко различим и в устройстве Камерного театра Таирова. Та же матрица узнается в деятельности Ф.Ф. Комиссаржевского, когда он создает в Москве театр имени своей великой сестры.

Модель МХТ принимается почти каждым театром, воодушевленным некой (любой по эстетической направленности) идеей живого искусства, который намерен сказать свое «новое слово». Стационарная площадка, постоянная труппа, репертуарный план, в идеальной перспективе – школа или студия для воспроизводства творческого состава – вот необходимые условия для того, чтобы такое слово было услышано, понято и получило возможность развития.

Стоит обратить внимание читателя на одно обстоятельство. В период создания этой модели ее существенным свойством оказывалось то, что она возникала на «пустом месте» – т. е. вне организационных рамок существующих институций. Ни в одном из действующих в России профессиональных театров ни Станиславский, ни Немирович-Данченко, ни кто-либо другой не имели возможности запустить исполнение такой программы. Режиссерское искусство сделало в нашем отечестве невиданный даже по мировым меркам рывок в своем развитии именно потому, что само сотворило для себя театр. Печальный дореволюционный опыт Мейерхольда, которому пришлось входить со своими художественными идеями в чужое «дело» (частное у Комиссаржевской или казенные императорские театры), скорее подтверждает это правило, чем опровергает его. Да, у режиссера были на этих поприщах очевидные успехи, он ухитрялся продолжать

В спорах о репертуарном театре

эксперименты (и весьма радикальные!), но в одном случае история закончилась скандальным изгнанием, в другом – лишь события 1917 г. избавили его от назревавшего кризиса в отношениях с Теляковским. Впоследствии, уже в Москве, Мейерхольду удастся создать свой репертуарный театр, который будет целиком послушен его художественной воле. Там состоятся важнейшие спектакли Мастера.

XX век окончательно связал модель русского репертуарного театра с режиссерским лидерством. Вслед за окончательным провалом попыток оспорить право постановщика на авторство спектакля именно за ним закрепилась прерогатива формирования эстетики того или иного коллектива. Режиссер – со своим театропониманием и видением места искусства в жизни общества – сделался законным владыкой, ответственным за все.

Эта перемена взгляда на иерархию художественных ценностей под крышей театра дома обеспечила новые возможности для развития созданной МХТ модели. Ушла необходимость всегда начинать с нуля, на пустом месте. Живое искусство смогло въезжать в старые стены по ордеру на подселение. И не замедлило воспользоваться этой возможностью. Так в столицах громко загрохотали новой жизнью товстоноговский БДТ и любимовская Таганка. Работала эта модель и в провинции, в больших, малых и даже малюсеньких городах: вспомню хотя бы советскую Литву с Мильтинисом в Паневежисе или советскую Польшу с Гротовским в Ополе. Мало кто сейчас вспоминает, что Гротовский сполна воспользовался возможностями, которые предоставлял для свободного эксперимента крошечный сколок модели русского репертуарного театра, принятой польскими коммунистами в качестве матрицы для функционирования сценического искусства.

Кстати, К. Осиньска рассказывала мне такой анекдот про взаимоотношения Гротовского с ПОРП. Будущий гуру, приехав в Ополе, инициировал вступление в правящую партию нескольких своих актеров и создал в «13 рядах» первичную парторганизацию. Когда же его, спустя некоторое время, стали прорабатывать

в горьком и грозить закрытием, он остроумно нашелся. «Хорошо, – сказал Гротовский, – допустим, что мой театр и впрямь вредный, что его следует закрыть, но как же мы поступим с первичной ячейкой партии? Тоже распустим?» На городских функционеров этот довод произвел сильнейшее впечатление – замахнуть на «первичку» они не решились. Театр был спасен.

Оглядка на реалии сегодняшнего дня вынуждает, однако, подчеркнуть: в прошлом столетии «подселенцы» никогда не покушались на разрушение полученного дома. Они обживали его, наполняли новыми людьми, но отдавали себе отчет в плодотворности модели. Большинству театральных компаний отпущен недолгий срок. Дух искусства в свое время отлетает даже от успешных. Он обретает новых паладинов и кнехтов. Но этим свежим ревнителям как-то не приходило в голову до недавнего времени, что матрица репертуарного театра несовместима с жизнью...

Я сильно забежал вперед. Стоит вернуться к началу истории большевистского огосударствления театра. После полной победы в России советской власти и окончательной национализации «театрального дела» сложилась небывалая ранее ситуация. Старые театры и новые задиристые «вольные мастерские», молодежные студии, перестали зависеть от кассы (не утратив необходимости завоевывать и удерживать своего зрителя). Формально – единственным заказчиком становится государство. Фактически, однако, таковым является общество, люди. Значит – множество жизненных позиций, житейских опытов, разнообразие идеалов и верований.

Успех или провал спектакля в очень небольшой степени зависел от того, с какой резолюцией его принимал Репертком. Не были они и прямо обусловлены количеством выделенных на постановку материальных средств. Отношение к спектаклю складывалось из усилий зрителей попасть на него, определялось их упрямым нежеланием смотреть многие «датские» зрелища.

Театр и публика всегда воспитывали друг друга, повышали или ухудшали качество



Т. Роулэндсон.
«Публика, смотрящая
пьесу в Дрюри Лейн»,
1785

искусства и уровень развития души, ума, всего аппарата чувствования и понимания смыслов. Зрители могли иногда ошибаться, но чаще всего поддавались обучению. Побывавший в 1935 г. в Москве американский режиссер Норрис Хьютон завершил свою книгу о советском театре «*The Moscow Rehearsals*» замечательным пассажем. Он задает читателю риторический вопрос: почему великий театр есть в Москве и отсутствует в Нью-Йорке? Потому, отвечает Хьютон, что в Америке нет публики для такого театра, зато она есть в России.

Скученные в коммуналках, придавленные невыносимым бытом, лишенные многих естественных для западного человека прав, советские зрители находили театральному спектаклю многообразнейшие применения. А театр не желал обманывать их ожидания. Он точно знал, кто его подлинные заказчики – соотечественники, люди, которые воспользуются любой возможностью объединяться и размежеваться по отношению к спектаклю, выражая этим свою свободную волю. Такие права предоставляло гражданам СССР искусство, предоставляло в любые эпохи, даже в самые мрачные и несвободные.

Но при всех навязанных государством степенях несвободы модель репертуарного театра практически никем не относилась к числу препон, не ставилась в один ряд с цензурой и

проч. Наоборот – она давала ощущение дома, который можно раскрасить и обставить по своему, завести в нем особый уклад; и он поспособствует жильцам его делать искусство, а гостей-зрителей направит в нужное русло восприятия такового. Театр-дом генерировал хрупкую, но плодотворную иллюзию защищенности от тупости и пошлости начальственного произвола. Все знали, конечно, что избушка эта лубяная, но от каких-то напастей укрыть она определенно могла.

Театр советской интеллигенции (во всем многообразии ее страт – от про- до анти) существовал в рамках этой модели. Она вмещала в себя и «Современник», и Таганку, и Товстоногова, и Эфроса, и Захарова и всех всех великих и маленьких актеров.

Сегодня на общественное поприще пришла новая прослойка. Принадлежащие к ней люди чураются слова «интеллигент», не желают ассоциировать его с собой. Сначала они предпочитали быть интеллектуалами, затем стали «креативным классом» или на худой конец «образованными горожанами». Само собой разумеется, что новые зрители должны сформировать и новые культурные институты. Будем ожидать, какой театр вырастет на этой почве...