

В № 8 от 2 марта газета начала разговор о двух принципиально разных способах существования отечественного театра: стационарном и антрепризном.

Его открыл режиссер Театра Антона Чехова Леонид Трушкин ("Путь в сторону горизонта"), назвавший антрепризу "самой нравственной" системой работы. А что по этому поводу думает режиссер прославленного московского театра, за долгие годы воспитавший одну из самых сильных трупп страны?

Разговор продолжает художественный руководитель Академического театра имени Вл. Маяковского Андрей Гончаров.

Андрей ГОНЧАРОВ

Когда еще несколько лет назад меня спрашивали, может ли в России антрепризный театр составить серьезную альтернативу стационарному, я смеялся. Но теперь, по-моему, впору плакать. Неужто мы до такой степени не знаем и не уважаем собственную историю, свой менталитет в искусстве, чтобы подвергать сомнению плодотворность стационарного театрального существования? Или сильно "поиздержались в дороге", как говаривал Остап Бендер, прикидываясь сыном лейтенанта Шмидта? Или попросту кушать хочется?

Если бы не просьба уважаемой мною газеты высказаться по этому поводу, я бы вообще не стал ничего говорить. Не дошли же мы, слава Богу, до того уже, чтобы всерьез обсуждать вопрос: нужна ли человеку семья? Подвергать сомнению ценность нашей "театральной семьи" — по-моему, такое же безумие. Но раз уж этот вопрос возник, я кое-что скажу и не буду, извините, выбирать выражения.

Когда я ставил "Жертву века", то внезапно и очень просто сформулировал для себя главную мысль пьесы, а точнее, главную, заложенную в ней нравственную дилемму: "деньги или любовь?" Этот вопрос вообще один из основополагающих во всей великой драматургии А.Н.Островского. На описанных им "бойких местах"

ловко торгуют любовью и красотой. Что ж, эту самую торговлю мы можем сегодня наблюдать во всем ее разнужданном великолепии.

Деньги становятся в нашем обществе абсолютным критерием власти и успеха. Надеюсь, что это временно, что это уродливые зигзаги ухабистой дороги. Очень надеюсь.

Впрочем, не буду впадать в крайности и вслед за моими оппонентами тоже забывать собственную историю. Антреприза — одна из общепринятых форм театрального существования. В России были блестящие антрепренеры: Соболевиков-Самарин, Слонов, Синельников... У них играли выдающиеся русские артисты. По городам и весям российской глубинки с ее непроезжими дорогами и полуграмотным населением антрепризные театры умудрялись доносить золотые крупицы театрального искусства. Однако и всякого мусора, "неискуства" тоже было предостаточно. Бог знает, что и как играли на разных подмостках "шмаги" и "аркашки счастливецвы", кочуя со сцены на сцену, из одной актерской компании в другую.

Как только во второй половине XIX века начал в российском театре формироваться институт режиссуры, возникла острая надобность в постоянных труппах, в некоей команде, сплоченной общими художественными идеями и возглавляемой лидером, умевшим эти идеи рожать и воплощать.

Жизнь или кошелек?

Как только сформировался стационарный режиссерский театр, антреприза уже не выдерживала сопоставления с ним. Она могла дать яркую вспышку таланта. Но она не могла и не может дать художественной идеи, программы, традиции, направления. И главное — она не может воспитывать актеров. А это основное зерно русского психологического театра.

В сущности, отечественная сцена опирается на трех китов: школу, студию, театр. Это триединство неразрывно, и спектакль — лишь конечный продукт долгой, кропотливой работы педагогов, режиссера, всего коллектива театра. Стационарный ансамблевый русский театр предполагает обязательное чувство коллективизма (как бы мы ни ополщались сейчас это слово). В триединстве "школа — студия — театр" нельзя рассматривать эти звенья в отрыве друг от друга. Живой, оплодотворенный художественной идеей театр, собрание единомышленников — это всегда студия, хотя бы в том смысле, что здесь пробуют, экспериментируют, рискуют, увлечены общим делом. Но это и школа. Ибо каждый из артистов постоянно чему-то учится. Но учится в системе: режиссерских взглядов, пространств, придуманных художником. Учатся друг у друга: старики — у молодых, новички — у мастеров. Идет постоянный живительный взаимообмен, кровоток, необходимый любому живому организму. А я, режиссер, разве не учусь у своих артистов? Разве мы вместе долгие годы не воспитываем друг друга?

Конечно, мне могут возразить: есть театры, в которых уже давно нет ни студийного духа, ни живых идей. Они раздираемы склоками, неудовлетворенными амбициями, несложившимися творческими судьбами. Кто же с

этим спорит? Есть и семьи, в которых люди бьют друг другу физиономии. Однако подобные печальные факты не приводят нас к мысли, что семья не нужна вообще, изжила себя как способ человеческого существования.

Да, в хорошей семье есть и ссоры, и грязные тарелки, и капризные дети. Так и в любом театре. Ансамблевый, стационарный русский театр — это еще и ответственность друг за друга, и цепь сложных человеческих взаимоотношений. Однако такие вещи, как чувство партнера, ощущение процесса общей жизни, целостного творческого движения, — ведь именно они и "растят" актеров. Будь то "звезды" или статисты.

Антреприза не может вырастить артиста, ибо в ее работе отсутствуют два важнейших звена триединства: школа и студия.

Антреприза — это все-таки "прокат". Эксплуатация того, над чем работали другие люди, в другой системе, иных условиях.

Слышу новое возражение: у вас некоторые артисты ждут ролей годами, вы не можете обеспечить всех полноценной творческой работой.

В ответ хочу спросить: а вы можете? А вы берете на роль того артиста, который годами ничего не играл в стационаре и чье имя забыла публика? Нет, господа! Вы снимаете сливки. Вы вырываете из репертуара, из репетиционного процесса как раз тех, на ком держатся афиши, на кого ходит зритель. Он-то, артист, понятно, может соблазниться. Может даже блеснуть какой-то из своих граней. Но антрепренер-то должен понимать, что ограничивал этот талант не он — он получил готовый плод с чужого дерева.

Нередко хороший артист возвра-

щается в свою "семью" после хождения в антрепризы ободраным, развинченным. И его долго потом надо "собирать", приводить в рабочую форму.

И как тут умолчать о презренном металле! Увы, стационарный театр в том положении, в котором он у нас сейчас находится, при той "заботе" государства и общественных институтов не может платить хорошему артисту столько, сколько платит антрепренер. Это очень существенный момент. Потому антреприза и покупает "звезд" задорого, что берет уже "звезду", не им зажженную.

Все это, к сожалению, разрушает жизнь театров.

Мы сейчас начинаем оглядываться на прожитое и, к сожалению, поздно понимаем, что не все было скверно. И не всякая новизна хороша и полезна. Американские актеры и режиссеры, существующие почти исключительно в условиях антрепризы, с завистью смотрят на наши стационары. И с недоумением слушают тех, кто считает их "пережитком прошлого". А мы тем временем, "задрав штаны", бежим в разные стороны.

Когда я читаю на московской театральной афише "продюсер такой-то", мне почему-то смешно. Сразу думаешь о каких-то бешеных деньгах, неизвестно откуда приваливших, о презентациях с осетриной, о шустрых театральных нуворишах и всяком шумегаме. О творчестве — в последнюю очередь. Спонсорские деньги под "звезду", выдранный из родного театра, дикие суммы за билеты, вытрясенные из кошельков доверчивых зрителей, шумиха в прессе, которая, впрочем, заканчивается, как только люди увидят спектакль, — такие теперь растут цветы. Мне они напоминают лилию на плече у Миледи. ●

Фото Г. РОВИНСКОГО

