

3 ИЮН 1961

Как рождаются театры

КРУГЛЫЙ СТОЛ «МОСКОВСКОЙ ПРАВДЫ»

Вряд ли у кого-нибудь есть сомнения в том, что время от времени должны появляться новые театры. Хотя найдутся, конечно, люди, которые напрямую удивятся: что, разве не хватает старых? Не станем с ними спорить, подавляющее большинство читателей понимает, что удовлетвориться только тем, что есть, нельзя. Давно замечено, что появление новых коллективов — признак здоровой атмосферы в театральном искусстве, свидетельство его желания «быть с веком наравне». И наоборот — длительное затишье, отсутствие новых рождений — тревожный симптом застоя.

Но как должны возникать новые театры? Каков наиболее естественный в нашем обществе процесс их зарождения и появления на свет? Поделить мнения об этом мы и пригласили трех критиков: Аркадия Анастасьева, Льва Аннинского и Александра Свободина.

АНАСТАСЬЕВ. Думаю, вы согласитесь со мной, что говорить сегодня о рождении новых театров — это значит говорить о студийности. Что такое студийность? Это понятие, как и само слово, было рождено в русском театре. Когда в 1905 году Константин Сергеевич Станиславский почувствовал неудовлетворенность ходом дел в созданном им Московском Художественном театре (замечу, кстати, что это было время блестящего расцвета этого театра), он стал искать новые формы и способы развития и совершенствования сценического искусства. Была создана на Поварской улице в Москве (ныне улица Воровского) первая студия Художественного театра. Ее создателями были Станиславский и Мейерхольд. Так было положено начало. После Октябрьской революции студии в Москве стали возникать особенно часто. Несколько студий Художественного театра, студии под руководством Е. Вахтангова, А. Дикова, Ю. Завадского, Р. Симонова, студия Малого театра — ею руководил Ф. Каверин. Можно назвать еще.

Студии жили бурной и сложной жизнью, экспериментировали, искали новые формы, пробоваали... Потом наступил перерыв, и лишь перед самой Отечественной войной возникла студия под руководством драматурга А. Арбузова и режиссера В. Плучека, поставившая замечательный спектакль «Город на заре», созданный коллективно, начиная от самой пьесы... Потом снова была пауза, и вот почти одиннадцать лет назад возник московский театр-студия «Современник». Такова история...

Но вопрос, который мы обсуждаем, не академический. Да и собрались мы в редакции именно московской газеты не случайно. Многие москвичи живут в новых районах столицы. Но ни на Юго-Западе, ни в Новых Кузьминках, ни в Хорошево-Мневниках, ни в районе Рублевского шоссе нет новых театров. По традиции театры концентрируются в центре. Я не предлагаю сейчас немедленных изменений в генеральном плане строительства, но почему бы не дать молодым энтузиастам театрального искусства возможность попробовать себя, попробовать завоевать публику, завоевать внимание как раз в этих районах, сделать их театральными.

Но как возникают студии? Импульсы для создания студии всякий раз возникают разные. Но главный, наиболее плодотворный, — это, по-моему, когда крупному, интересному, уже ярко проявившему себя художнику начинает как бы не хватать воздуха в том театре, в котором он работает, или, может быть, точнее сказать — не хватать возможностей для рвущихся, бунтующих в нем творческих идей. Ведь театр одновременно и производство: в нем есть план, график, есть железная необходимость сезона, использования труппы, сцены и прочее. Такой мастер начинает испытывать творческую неудовлетворенность. И тогда он организует студию, собирает в нее единомышленников и пробует свой поход в искусстве, начинает поход в неизведанное. Так возникли студии и Ю. Завадского, и Н. Хмелева, превратившиеся потом в известные театры.

СВОБОДИН. То есть мастер идет на риск?

АНАСТАСЬЕВ. Да, на риск, если хотите — творческий риск. Риск — атрибут искусства, без риска никакое искусство не живет! Конечно, возможно, из студии не получится театра, который покажет действительно новое слово в театральном искусстве, но и в этом случае ее жизнь будет не напрасной...

СВОБОДИН. Не напрасной, на мой взгляд, тоже.

Студия — не только единственный естественный способ создания театра, но и лучший способ воспитания из молодого актера гражданина.

Молодой актер не подышит воздухом риска, не почувствует того страшного и прекрасного напряжения всех душевных сил, которое возникает, когда актер борется не за свое только место в театре, но за место самого театра в сознании и сердце зрителя, за место его в искусстве. Тогда и возникнет ответственность за все то новое, что осме-

лятся предложить публике 10—15 молодых энтузиастов во главе ли с признанным мастером или даже с художником без громкого имени.

АННИНСКИЙ. Конечно. Вовсе не обязательно создавать студию через менторство крупного мастера. Вот возьмем пример. В ЦДКЖ является молодой Губенко и ставит с такими же, как он, молодыми парнями на какой-то полукомнатной сцене «Большую руду». И выигрывает соревнование с таким театром, как театр Советской Армии (не говоря уже об одноименном фильме). Чем выигрывает? Общим духом убежденности в правде того, что разыгрывается на сцене. Свежестью мировосприятия. Остротой нравственного чувства.

«Современник» начинался, как студия, и тоже без признанного мэтра. Они сами выросли в мэтров, а начинали с ночных самостоятельных репетиций.

АНАСТАСЬЕВ. Я хотел бы возразить Аннинскому.

Я не мыслю себе образование студии без художественного лидера. Пусть этот лидер не имеет громкого имени и заслуг в искусстве, как не имел этого, снамем, Ефремов, когда образовывался «Современник», но он был лидером. Театр не может без него обойтись, так же как оркестр не может быть без дирижера!

СВОБОДИН. Вы упомянули о «Современнике». Симптоматично, что этот молодой театр уже почувствовал нужду во втором эшелоне и начал совсем молодую студию. Студийное начало, очевидно, существует и в училище имени Щукина при Вахтанговском театре. Тут всегда можно ждать новых, неожиданных рождений. Училище регулярно показывает свои работы публике. Интересно начала работать студия при театре имени Моссовета... Одним словом, студии в Москве уже есть.

Аннинский сказал про полупрофессиональный коллектив ЦДКЖ, что он выиграл соревнование с крупным театром... Я подумал, что дух соревнования, желание доказать, что в «моем» театре выше, лучше поняли ту или иную пьесу, современной, необходимой для зрителей, спектакль, — это желание важно молодому актеру. Но я хочу обратить внимание еще на одно примечательное театро-студий, особенно в таком городе, как Москва. Мы как-то стали забывать о такой простой вещи, как зависимость самого театрального искусства от размера зала и количества зрителей. Нам уже кажется, что театр, где труппа всто пятьдесят актеров и зал на две тысячи мест, — одно и то же, что театр с пятнадцатью актерами и залом на двести мест — разница лишь в доходе. Но ведь это не так, совсем не так! В этих двух типах театров — разная природа контакта актера со зрителем, тот актер воздвигается на зрителя, который может себе позволить маленький театр, не может осуществить театр огромный, где живой актер отделен даже от первого ряда партера — десятью—двенадцатью метрами расстояния.

АНАСТАСЬЕВ. В разговоре, который мы ведем, пришло время объяснить читателю, что наше единодушие в том, что студийность — естественный и единственный путь возникновения новых театров, — это наше единодушие также естественно. Мы не говоривались. Всякий человек, профессионально соприкасающийся с театральным искусством, думает точно так же. Это аксиома профессии.

История давно подтвердила, что театры, созданные путем административных, «волевых» решений, не внесли сколько-нибудь заметного вклада в искусство, хотя в созданных таким способом театрах и работали подчас крупные и талантливые мастера. Я мог бы привести тому множество примеров из истории именно московских театров.

СВОБОДИН. Но поскольку мы сами признали, что театр в то же время и производство, нам следует из сферы прекрасных критических мечтаний о студиях перейти в область практики. Как реально вы представляете себе возникновение студии?

АННИНСКИЙ. Я, как человек, занимающийся больше литературной критикой, предоставляю своим колле-

гам внести организационные предложения — им более, чем мне, знакомо театральное хозяйство столицы.

АНАСТАСЬЕВ. Я мыслю себе дело так: собрались актеры и режиссеры, связанные общими идеями в своем искусстве, желанием обновить его, поставили спектакль. На свой страх и риск. На этой стадии никакой поддержки — я имею в виду материальную поддержку — Московское управление культуры и прочие государственные органы им оказывать не обязаны. Им будет трудно? Да, трудно. Но эти трудности также, на мой взгляд, входят в понятие студийности. Им будет трудно, как, скажем, трудно инженеру, решившему построить нестандартный автомобиль, как трудно изобретателю, который вынужден создавать опытный образец, доставая детали и инструменты, где сможет. Но вот они показали спектакль публике, театральной общности. И победили! Доказали, что они талантливы, что они новаторы и им есть что сказать. На этой стадии ими обязаны заинтересоваться государственные органы и оказать им помощь. Возможно, следует образовать специальный фонд управления культуры, предназначенный для поддержки таких начинаний в искусстве.

СВОБОДИН. Только так!

Я часто сталкивался с таким примером ходом раскуливания молодых актеров: вы нам сперва окажите содействие, дайте деньги, найдите помещение, а уж потом мы вам покажем! Это тоже изживенчество, может быть, еще худший вид его в искусстве. Кредит доверия должен быть опущен только под ясно видимый художественный результат и художественную перспективу. Но коль скоро и то и другое есть, надо энергично и публично поддерживать молодых художников. А в отношении средств я хотел бы добавить еще следующее. Современное театральное искусство может обойтись минимумом, чтобы ярко показать себя. Аннинский упомянул о полукомнатной сцене в ЦДКЖ на Комсомольской площади. Так и надо! Нашли подвал, гараж, вестибюль, куда можно поставить 80—100 стульев, — действуйте! Если в вас что-то есть, если в вас есть искра нового искусства — вас разглядят, поймут, оценят. Что касается реквизита, минимальных декораций — найдутся десятки молодых художников, которые жаждут попробовать себя в театре. Я хотел бы в заключение разговора выдвинуть одно предложение. Пусть каждую весну устраивается конкурс театральных студий. Пусть всю осень и зиму какие-то группы актеров — в том числе и непременно выпускные курсы театральных вузов — готовят спектакли. Я имею в виду не только профессиональных актеров, но и тех, кто по уровню приблизился к профессиональным. И пусть весной устраивается в каком-либо театральном помещении или одновременно в разных зданиях конкурс студий. Можно себе представить, каким праздником нашего театра, новых идей, новых талантов станет такой конкурс! Пусть одна студия — из десяти, из двадцати! — завоеует право на поддержку, право на то, чтобы стать театром, — это будет огромный процент. Пусть погибнут остальные. Они не погибнут: работа в них все равно останется и школой и дорогим, хотя, может быть, и не без горечи, воспоминанием каждого, кто в них участвовал...

АНАСТАСЬЕВ. Главное — создать вокруг студий и вообще вокруг студийности атмосферу заинтересованности, доброжелательности, доверия, главное — придать всему этому характер нормы театральной жизни!

Заканчивая наш разговор, который мы ведем в преддверии празднования 50-летия Советской власти, я считаю уместным еще раз подчеркнуть, что студийность как принцип развития театра расцвела после победы Октября и ее следует считать важной советской традицией в театральном строительстве, в воспитании театральной молодежи. Разумеется, речь идет не только о профессиональном, но, в первую очередь, о партийном воспитании. И это понятно: партийная убежденность, ясность мировоззрения, как говорится в последнем номере журнала «Коммунист», являются в наше время неотъемлемой частью подлинного таланта.