

Труд - 1989. - 1 апр.

ФЕСТИВАЛЬ

В ОЖИДАНИИ ШЕДЕВРОВ

КАЖЕТСЯ, «студийный бум» в очередной раз вступил в новую стадию. Еще несколько лет назад, когда на него, наконец, обратили внимание, основным чувством по отношению к театрам-студиям было, пожалуй, умиление. Надо же — самодеятельность, а как здорово! Надо же, не пьют, не хулиганят, а играют на сцене! Довольно скоро, впрочем, пришло осознание того, что если любительская студия играет 20—30 спектаклей в месяц при аншлагах, то она уже вроде как бы и не очень любительская. Прозвучало популярное нынче слово «хозрасчет»...

Потребовалось всего полгода, чтобы эта идея, овладев широкими массами, стала материальной силой и пробила толщу инерции и, что еще страшнее, полного их отсутствия. Появились разные модели хозрасчета. Воодушевленные примером, десятки (а по стране и сотни) студий бросились пробовать себе это магическое состояние — кто полное, кто частичное, кто вовсе чуть-чуть... Процесс шел с переменным успехом, но в конечном счете нарастал лавинообразно. В иных местах высокое местное начальство настолько переполошилось, что принялось усиленно выпихивать на хозрасчет коллективы, вовсе к нему не стремящиеся в силу явной неготовности.

Словом, студийное движение ширилось. Спустя год число студий только в Москве приблизилось к двумстам. И вот тут-то в выступлениях критиков начали проскальзывать первые тревожные нотки. Мол, все вроде бы прекрасно: хозрасчет, полная самостоятельность, никто не давит, не запрещает — а где же открытия? Где новые имена, новые формы, новый язык?

Ну, почему исторические уроки столь упорно ничему нас не учат? Когда, наконец, перестанем мы верить, что очередная «панацея» — неважно, идет ли речь о квадратно-гнездовом методе, молодежных кафе или хозрасчетных театрах, — немедленно принесет нам всеобщую благодать?

Во все века и у всех народов театральный процесс был един и целостен. Что требовалось любительскому театру, чтобы стать профессиональным? Успех у публики — не более того. Как только зрители начинали платить столько, что театр мог себя прокормить, он мог считать себя профессиональным, не собирая тысячи и одной справки и не тараня двери многочисленных кабинетов. Как только находился некто, выражавший желание данную труппу дотировать, театр становился дотационным. Завтра театр мог с такой же легкостью совершить и обратный процесс — болезненный для труппы, но вполне переносимый для театрального искусства в целом...

В конце 20-х — начале 30-х годов этот порядок был у нас искусственно изменен. С тех пор мы обожали рассуждать прилюдно и печатно о взаимосвязи профессионального и самодеятельного искусства, не задаваясь мыслями о том, как же хитрым образом она осуществляется на практике. И беда даже не в том, что возник противестественный водораздел. Беда в том, что он оказался частью всеобщего процесса окостенения театральной (не только, естественно, театральной) жизни. Формы бытования и социальный статус каждого коллектива стали назначаться «сверху» раз и навсегда. А поскольку «сверху» все недосуг изобретать каждому театру что-то свое, то возник «типовой театр» — академический, областной, городской, народный, драмкружок...

Что есть студия? По этому поводу тоже время от времени возникают легкие театроведческие споры, апеллирующие к благородной античности и знаменитым студиям МХАТа. Пожалуй, сейчас есть смысл признать, что нынешняя студия представляет из себя творческий коллектив, более или менее неформально возникший вокруг некоего лидера, выдвигающего основную эстетическую программу. Коллектив, данную программу принимающий, исповедующий и претворяющий в жизнь...

То есть в идеале студия возникает, когда ее участникам во главе с лидером есть что сказать. Не меньшее значение имеет и то, как именно студия собирается говорить это наиболее важное.

В искусстве, как известно, ничто не возникает на пустом месте. Нечто новое может появиться, только опираясь на живую, дееспособную традицию. Ибо живая традиция — это, по сути, бесконечная цепь новаций, возникающих одна за другой. А когда традицией начинает называться буквализм повторение опыта предыдущего художественного поколения, то есть непосредственных учителей, когда основной принцип творческой учебы «ищи, как я», подменяется сугубо армейским «делай, как я» (в армии, очевидно, полезным) — о живой традиции речь уже не идет...

А теперь все же давайте честно признаем, что к началу так называемого театрального эксперимента эту самую живую театральную традицию в лучшем случае можно было бы признать еле живой. И уж во всяком случае, очень серьезно больной. Это не значит, конечно, что не было выдающихся мастеров. И были, и есть. Но я не о мастерах — я о традиции. Что значит буквально крик тех же самых мастеров —

скажем, Товстонсгова и Гюнтарова — об отсутствии молодого поколения театральных лидеров?

В результате получается, что огромное большинство субъективно честных и искренних студий вступает в жизнь, имея в качестве единственной программы — программу чисто негативную. То есть они точно знают, как они НЕ ХОТЯТ. Не хотят они существовать, как в омертвевшем официальном театре. И правы. Но вот чего они хотят — в большинстве своем сформулировать просто не могут. Ибо не знают они — а как бывает ИНАЧЕ? И поскольку на негативной платформе искусство (да и не только искусство) не создается, а позитивной взять неоткуда — студии невольно начинают подражать тому, что сами же отрицают!

Как-то Б. А. Покровский замечательно точно сравнил художественную традицию с эстафетной палочкой, смысл существования которой лишь в том, что ее передают, без этого она превращается в обычный кусок дерева. Мы же, получив эту палочку, десятилетиями ее берегли, холили и лелеяли, гордились ею сами и требовали, чтобы другие делали то же... Только при этом стояли на месте. «Что же вы не бежите?» — спрашивали нас. «А зачем?» — самодовольно отвечали мы. — Ведь палочка-то у нас».

Словом, отстали мы не только в генетике и электронике. В области театрального языка — тоже. Театр — из всех видов искусства наименее «транспортабельный». Мы привыкли рассуждать об Арто и Гротовском, не видя их спектаклей и не читая книг. И потому лишь сегодня открываем для себя, например, театр Беккета и Ионеску, давно ставший классикой на Западе. Это не блажь режиссеров и не погоня за конъюнктурой (наконец, разрешили!), а явление естественное, закономерное и неизбежное.

Еще одно обстоятельство. За десятилетия декларирования высшего обязательного равенства на идеалы мы привыкли к странной мысли: если создать художникам условия (в понимании, разумеется, чиновников, а не художников) и дать соответствующую команду, — шедевры посыплются как из рога изобилия. Как-то нам никак не удается осознать, что не может мир искусства состоять из десятка гениев — и никого вокруг.

Гении не возникают на пустом месте. Они — только вершина пирамиды, стоящей на основании из творчества миллионов художников, со всеми промежуточными этапами. И если принять эту мысль, нынешний театральный мир выглядит все же довольно обнадеживающе.

Присмотревшись внимательнее к пестрой мозаике нынешних студий, можно увидеть, что в массе своей это, конечно, еще не театр. Видимо, можно осторожно назвать это явление предтеатром. В котором тем не менее уже выделилось несколько творческих организмов — не просто ищущих, но и нашедших, нащупавших свой собственный творческий путь и с каждым годом все более уверенно по нему идущих. Студии «На досках», «На Юго-Западе» и «Человек», все интереснее работающий Студенческий театр МГУ, «Театр пластической импровизации» О. Киселева и «Бедный Йорик» А. Пепеляева — вот далеко не полный перечень только московских коллективов. К ним можно прибавить ижевский «Ижмехсмех» и пензенский «Бум», «Театр двора» Вильнюсского университета, «Кялик» из Таллинна и «Батлейну» из-под Гродно, поразительный детский коллектив Р. Смирнова из Череповца...

Что реально может помочь сегодня студиям в их становлении (кроме, разумеется, «Положения о театре-студии», которое ходит по различным инстанциям уже скоро два гола)? Думаем, две вещи.

Во-первых, доброжелательный, профессиональный анализ их творчества. Во-вторых, общение, взаимные контакты. Сегодня, большинство студий, особенно периферийных, что называется, «варятся в собственном соку», не ведая, чем заняты соеку, и потому нередко пытаются открыть открытое и найти найденное. Познакомить студии друг с другом мог бы идущий сейчас в стране третий Всесоюзный фестиваль народного творчества. При условии — если будет учтен негативный опыт прошлых лет. Если на смотры, конкурсы, «Рампы дружбы» коллективы будут отбираться только по принципу их творческого потенциала. Если как следует будут работать творческие лаборатории. Если побеждать будут сильнейшие и способнейшие, а не смелейшие, умеющие работать локтями.

Итак, каковы перспективы нынешнего «студийного бума»? По-моему, такие же, как и всего нашего общества. Только не надо театр терять. Не надо опять раздраженно заявлять, что он перед нами в долгу. Не надо требовать немедленного невыполнения плана по валу шедевров. Давайте все же прильнем к мысли, что так не бывает. Да, процесс становления современного театра очень труден и мучителен. Спять-таки — точно так же, как и процесс становления всего нашего общества, частью и зеркалом которого театр является. И процесс этот надо пройти.

А. ЕФРЕМОВ,
театровед.