

В зеркале чужих проблем

Как странно устроено театральное сознание. Пишут, что чеховский театральный фестиваль открылся спектаклями Американского репертуарного театра.

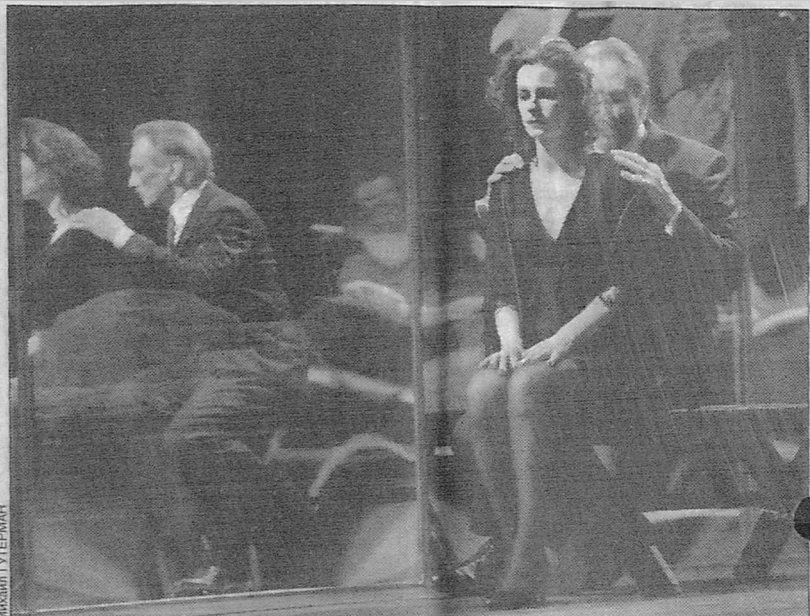
Анатолий СМЕЛЯНСКИЙ

Моск. новости, -
1998. - 5-12 апр.
- с. 24, 25

Вроде бы так оно и есть: три спектакля знаменитого театра из Кембриджа действительно игрались в эти дни. Но в эти же дни, в рамках того же фестиваля игрались «Варвар и еретик» в Ленком и чеховская «Свадьба» в постановке Петра Фоменко. Но этого соседства мы как бы не замечаем. Чего, мол, про наших-то писать, и так все ясно. А вот такой фестиваль зритель, как Олег Ефремов, — скажу по секрету — пошел в эти дни сначала на «Шесть персонажей в поисках автора» в постановке Роберта Брустина, потом на пьесу Сэма Шепарда «Когда земля была зеленой» в режиссуре Джозефа Чайкина. Затем поменял маршрут и поехал на Таганку посмотреть фоменковскую «Свадьбу», а потом вновь пожаловал к американцам на «Короля-оленья» Гоцци в постановке Андрея Щербаня. Честно говоря, я позавидовал истинной фестивальной ефремовскому поведению. Когда нет никаких наград, призов и даже «золотых масок», то все решает именно соседство. Театральный мир на этом фестивале предлагает увидеть себя как пеструю, сложную и порой странную мозаику, которая будет складываться постепенно, больше двух месяцев, представляя разные театральные культуры, направления и традиции. Тут нужно набраться терпения и не спешить с приговорами. Надо людей посмотреть и себя показать. Может быть, тогда мы поймем, что происходит у нас и на мировых подмостках в конце века.

Свою последнюю встречу с московскими критиками Роберт Брустин, руководитель Американского репертуарного театра, с этого и начал. «Вот вы сейчас посмотрели «Короля-оленья» Гоцци и, наверное, теперь сможете оценить замысел всех наших трех работ». Не уверен, что мистер Брустин хорошо знает

психологию наших критических дегустаторов. Посмотрев Пиранделло, многие из них заключили, что тут ждать особенно нечего. И растворились в московских ночах (благо в первую фестивальную неделю эти весенние ночи были на редкость хороши). Между тем знаменитый театральный писатель, режиссер и педагог (среди сотен его учеников и Мэрил Стрип) был абсолютно прав. Он ведь привез не три разных спектакля, а единый театр (громкая разница). Он приехал в театральную Мекку по имени МХАТ (фестиваль посвящен столетию этого учреждения), полагая, что уж тут-то поймут, что значит долговременная художественная программа, рассчитанная не на пять недель, а на годы совместного творчества. Что уж тут-то расчухают, как могут аукаться и перекликаться спектакли разных лет, как по-разному могут быть представлены одни и те же актеры, о которых они, руководители АРТ, привыкли думать в стиле того, что у нас раньше называли театром-домом (в Кембридже стремятся работать с более или менее стабильной группой артистов). Он приехал на родину истинного репертуарного театра, не зная, что на этой родине все давно пошло вкривь и вкось, что многие наши «дома» требуют сноса или капитального ремонта, что «крыша» наша (государственная) явно поехала. Десятилетиями вырванные из контекста мирового театра, мы наконец освободились и гуляем, как выражается Олег Табаков, по всему прилавку, не пытаясь даже заглянуть в пугающее будущее. В тот же день, когда американцы беседовали с фестивальной публикой о Пиранделло, Гоцци и Джозефе Чайкине, заседал совет по театральному творчеству при Президенте России. И там нам по секрету сообщили, что выношен план резкого сокращения театральных субсидий (и так ничтожных). Что вот-вот грянет господин Секвестр с топором (см. «Вишневый сад»). И Марк Захаров, который кому-то кажется всесильным другом нынешней власти, растерянно



«Шесть персонажей в поисках автора» в постановке Роберта Брустина

обратился к пишущей братии: помогите, мол, братцы. А как братцы могут помочь, если вся наша театральная система застыла и окаменела с конца 30-х годов, времен театральной коллективизации (то бишь стационарирования). Что мы сами не знаем, что в нашей театральной системе сохранить, а от чего все-таки решительно отказаться, чтоб не погибнуть. Покричали, взнервили друг друга, разошлись. А через два часа на сцене МХАТ Американский репертуарный театр показывал изумительную сказку Гоцци про злодея премьер-министра, чудного короля и зеленого попутая. С бесподобными куклами, масками и хореографией Джулии Теймур. А потом в фойе МХАТ американцы поясняли, что значит вести некоммерческий театр в стране чистого капитализма.

Они поведали, как устроен коммерческий театр Америки, созданный для того, чтобы при помощи искусства извлекать прибыль. К растерянности некоторых моих коллег они пояснили, что 95 процентов коммерческих антреприз лопаются. Что театр некоммерческий — так устроило государство — гораздо более выгоден. Что именно поэтому он существует в университетской системе, в едином образовательно-культурном лоне. Коммерческий и некоммерческий театры не разделены китайской стеной. Они причудливо соотносятся и перетекают друг в друга. Спектакль, родившийся в лоне университетского театра, в случае серьезного финансового успе-

ха переносится на Бродвей, собирает деньги, и серьезные деньги. Но потом эти деньги можно направить на постановку новой американской пьесы (Бродвей уже давно не рискует ставить такие пьесы) или открыть новую Джулию Теймур, поскольку прежняя стала звездой первой величины после успеха мюзикла «Король — Лев».

Если кто-то подумает, что американцы создали идеальную театральную систему, то он глубоко ошибется. Именно Роберт Брустин, создатель Йельского и Американского репертуарного театров, поведал печальную историю деградации американской сцены (я взял у него отдельное интервью, которое надеюсь представить читателям «МН»). Брустин поведал о том, что крупнейшие актеры страны в театре не приживаются (деньги дают только кино и телевидение), что они иногда возвращаются в свой старый театральный дом, чтоб передохнуть, схватить кусочек свежего воздуха и вновь вернуться туда, где делают деньги. Это ведь только говорится «репертуарный театр»: актеров у них постоянных всего несколько человек. Нет ни главного художника, ни заведующего музыкальной частью, во многих случаях и завлита нет. В богатейшей стране мира не могут позволить себе держать больше пяти-шести актеров, да и то не самых известных, конечно. Иметь в труппе одновременно Смоктуновского, Евстигнеева, Борисова, Калягина, Табакова, Невинного, Андрея Попова, Вертинскую, Лаврову, Васильеву (см. также труппу того МХАТ, который в 23–24-м гг. покорила Штаты) — об этом не могут даже мечтать. Коммерция резко изменила природу драмы. Почти никто не пи-

шет пьес больше чем на несколько человек (бедный Шекспир!). Их никто ставить не будет. Режиссеры разучились делать многофигурные сценические композиции. Изменилась и актерская психология. Попадая в работу раз в два года, артист озабочен не пьесой, не открытием самого себя в новом качестве, не преодолением фирменного своего штампа. Он озабочен своей следующей работой. Он вынужден культивировать собственные клише, за которые ему платят деньги. Идея долговременного творческого союза, театра не как *результата*, а как *процесса*, эта коронная идея создателей МХТ здесь по-прежнему существует еще как идеальная посылка. Мы же, которые подарили эту идею театральному миру, пожираем, унижаем ее практикой казенного репертуарного театра. Безразмерного, нищенски оплачиваемого, не производящего новых идей, а только имитирующего так называемую семью, давно превратившуюся в «террариум единомышленников».

Американский репертуарный театр живет трудно. Как трудно жил классический МХТ. Они знают, что не вечны, что в субсидиях могут отказать, что театр может в любое время закрыться, если во главе университета встанет какой-нибудь болван или крупный ученый, равнодушный к сцене. Они знают, что такое ужас «подписной системы», когда на премьерах комфортно полуспит богатая публика, заранее оплатившая престижное место в зале. Они пытаются бежать от этой хорошо откормленной публики, как бежали от нее в раннем МХТ. Они продают подписчикам не более половины зала, пытаются сделать гибкие цены на билеты, а по субботам играют спектакль, цены на который не устанавливаются вообще: илесь, как в церковь, и платишь столько, сколько можешь заплатить. Или не платишь ничего.

Нужно, чтобы приехал к нам в гости театр Гарвардского университета, призванный к жизни русской театральной идеей, чтобы мы задумались над тем, куда движемся. Закон тесного соседства и взаимодействия мировых культур начинает работать. Пусть Министерство культуры не отчаивается, на что оно дает деньги. Мировой фестиваль (а это действительно мировой фестиваль) дает возможность увидеть театральную Россию в зеркале чужих трудностей и побед, чтобы наконец осознать и оценить свои и в который раз не наступать на грабли.

В5

А4