

МАРК ЛЮБОМУДРОВ

ВЕЛИКОРУССКИЙ ТЕАТР

(от истоков к закату)

Вызревший в недрах Русского Мира наш национальный театр – уникальное явление в мировой культуре.

В отечественном сценическом искусстве кристаллизовались русский дух, вера, менталитет, ключевые особенности характера великоросса. Наша самобытная театральная культура во многом отличается от европейских канонов и традиций. Она пронизана христианским мировидением, ближе к духовности человека, к его нравственным началам.

Русский национальный профессиональный драматический театр с момента своего возникновения в середине XVIII века был плотью от плоти многовековой, прочно сложившейся отечественной культуры. Русская сцена возникла и развивалась на основе православного мироотношения и высоких идеалов национальной цивилизации. Реализм, идейность, народность – коренные особенности нашего театра, стремившегося отражать жизнь в её главных проявлениях, верного канонам правдоискательства и добротолубия, нравственной взыскательности и веры в высокое назначение человека. В лучших своих произведениях, в искусстве своих корифеев театр стремился идти от жизни, а не от сцены. Как и русская литература, театр был сосредоточен на поисках человеком смысла своего бытия, защищал идеалы человечности, одухотворённой любви и братского единства людей. Родина и народ, мир и человек, их духовный свет и нравственный идеал – вот вызревшая в недрах народно-го сознания мера оценки уровня отечественной литературы и театра.

О назначении искусства напряжённо размышляли наши классики. “Искусство есть водворение в душу стройности и порядка, а не смущения и расстройств”, – писал Н. В. Гоголь. Л. Н. Толстой в статье “Что такое искусство” утверждал, что искусство не игра и не развлечение, “не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах... Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей... Назначение искусства в наше время – в том, чтобы... установить на место царствующего теперь насилия то царство Божие, то есть любви, которое представляется всем нам высшей целью человечества... Задача христианского искусства – осуществление братского единения людей”.

Первые в нашей истории опыты театра относятся к XVII-XVIII векам и имеют религиозные корни. В 1672 году в Москве для царя Алексея Михайловича и придворной знати был поставлен спектакль “Артаксерксово действо”. Сюжетом послужила библейская книга “Эсфирь”. Русская сцена провидчески

избрала роковую для нашей истории тему. Её актуальность особенно отчётливо обозначилась в XX веке.

Опыт “Артаксерксова действия” не имел прямого продолжения. С прекращением спектаклей 1672 года сценическое дело позднее продолжилось в практике так называемого “школьного театра”, то есть театра, возникшего при духовных учебных заведениях (в том числе при монастырях). Они исполняли задачи религиозного образования и нравственного воспитания. Например, успехом пользовался театр при Славяно-греко-латинской академии в Москве. Школьный театр был узаконен “Духовным регламентом” (1721), которым определялась церковная жизнь.

Напомним, что у истоков нашей сцены был и монах Симеон Полоцкий, пьесами которого, по мнению историков, начался русский национальный литературный театр. Полоцкий являлся автором пьес “Комедия о блудном сыне” и “О Навуходоносоре”.

Изначально сильные были в нашем театре мотивы, типичные для русского сознания, — темы совести, справедливости и милосердия, терпения и надежды. В этом смысле красноречиво содержание первого (!) спектакля, поставленного основателем русского профессионального театра Ф. Г. Волковым, точно выраженное в его заглавии — “О покаянии грешного человека”. Автор этой драмы (в оригинале она называлась “Кающийся грешник”) — известный русский святой митрополит Дмитрий Ростовский, который был ещё и выдающимся драматургом.

С первых лет русского национального театра в нём укоренился пафос патриотизма, любви к Родине-матери. “Любовь к Отечеству есть перьва добродетель”, — провозглашал драматург А. П. Сумароков, вместе с Ф. Г. Волковым закладывавший идейный фундамент нашей сцены.

Историческая реальность опровергает распространяемое антирусскими театроведами (но никак научно не доказанное) мнение, будто наш театр произошёл от скоморошских игрищ, праздничных увеселений и потешных обрядов языческого толка. Исстари скоморошьи игрища воспринимались на Руси настороженно, а то и враждебно. Не без основания считалось, что подобные игрища и “глумления” вредят душе. По той причине — сошлёмся на средневекового автора, — что “там слова постыдные и дела постыднейшие, и таковые же причёски, и таковые же походки, и одежды, и возгласы, и влияние членов, и очей развращение, и свирели, и сопели, и деяния, и поступки, и попросту всё, исполненное конечного стыда”. Такого рода представления именовались в старину “позорищами”.

Характерны и летописные указания на “латинский” костюм скоморохов и другие их признаки, чуждые русской почве. По компетентному мнению известного историка А. И. Веселовского, “на Руси скоморохи — “захожие люди”. И отвергали их не только церковь и правительство, но и общественность. Тот же Веселовский писал: “Светские люди в сущности сходились с церковной оценкой скоморохов, не доходя лишь до крайностей её практических выводов”.

Взращённая православием природно-национальная русская культура утверждала представления об абсолютной ценности человеческой личности и общий для всех нравственный кодекс, основанный на чувстве покаяния и голосе совести. Нашу культуру нередко называли культурой совести.

В русском театре, как и в культуре в целом, были укоренены каноны целомудрия и чистоты. Он, конечно, произошёл не от потех, исполненных “конечного стыда”, а, как уже было сказано, от театра “школьного”, возникшего при духовных учебных заведениях. И эстетика русской сцены тесно связана с его нравственными, духовными основами.

Естественность, органическую простоту русская театральная традиция всегда ценила и в эстетической новизне, в любых исканиях и экспериментах художника. Проблема отношений искусства и действительности виделась в такой их взаимосвязи, когда почти не улавливались различия, граница между ними. К примеру, зритель начала XX века, посещая новаторские по тому времени чеховские спектакли московского Художественного театра, ощущал себя не в театре, а “в гостях у сестёр Прозоровых” (“Три сестры”).

Русский театр в лучших своих образцах представал “растеатраленным”, игровое начало как бы гасилось в нём, отступало на второй план. Влияла присущая народной культуре неприязнь к подражательству, обезьянству, к проявлениям

неискренности (лицемерию) в любой форме. “Ряжение” вызывало недоверие. Один из исследователей русского фольклора замечал: “Переряживание (отнюдь не перевоплощение как таковое, то есть не любого типа перевоплощение) осознавалось в народе как акт нечистый, греховный. Предположительно такая его оценка коренится в “переключках” ряжения с оборотничеством персонажей народной демонологии”. И “маска” отчасти понималась как опасный объект.

Уважалась подлинность, ибо имелась органическая убеждённость в том, что явления человеческого духа – не игра. Такую сценическую эстетику ещё в XVIII веке формировали А. П. Сумароков и Ф. Г. Волков. “Старайся... чтобы я, забывшись, возмог тебе поверить, что будто не игра то действие твоё, но самое тогда случившись бытиё”, – требовал от актёров Сумароков. Выдающийся театральным деятелем следующего поколения П. А. Плавильщиков настаивал на том, что “отечественность в театральном сочинении... должна быть первым предметом”, он видел в “зрелище” нравоучительное “подобие истинных происшествий”. И великий артист XIX века М. С. Щепкин не случайно призывал “всегда иметь в виду натуру”. Разницу между механически передающим, передразнивающим чувства исполнителем и “сочувствующим артистом” он видел в том, что “там надо подделаться, здесь надо сделаться”.

Философской основой русского театрального реализма становились принципы, формировавшиеся в недрах классической культуры. По слову А. С. Пушкина, “выдумать форму нельзя, её надо взять из того, что существует”. В отличие от европейской сценической традиции в русском театральном каноне изображение жизни предполагало соответствие не только её сути, но и соотношение (что не исключает приёмов гиперболизации, фантазии) её естественному лику, её чувственным формам, соприродным органическому бытию (и быту!) человека. Не забывали, что в центре спектакля – реальная живая личность: актёр. Православное сознание русских художников создавало эстетику на основе доверия тому, что создано Творцом, – миру и человеку.

Эту коренную особенность нашего театра отстаивали и развивали лучшие его представители на протяжении столетий. Великий режиссёр XX века Вл. И. Немирович-Данченко настойчиво призывал: “Не надо забывать, что именно наше русское искусство обладает всеми качествами настоящего высокого и глубокого реализма – чертами, которые не могут охватить ни французская декламационность, ни немецкая напыщенность, – это самая глубокая простота... Это, может быть, самая глубокая и основная черта русского искусства... На этой простоте базируются самые лучшие наши актёры”.

Поколения русских артистов передавали друг другу как самое дорогое достояние чувство правды, сосредоточенность на нравственной природе человека, на его психологии, естественность в выражении чувств. Заветы корифея московского Малого театра Щепкина были прямо восприняты позднее возникшим Художественным театром. “Не только дорогие воспоминания связывают нас с Малым театром, нас тесно сближают ещё и общие основы нашего искусства, унаследованные от Щепкина и его великих союзников... Мы дух от духа и плоть от плоти Малого театра и гордимся этим”, – писал величайший гений мировой театральной культуры К. С. Станиславский. Основатели “режиссёрского театра” – МХАТа – не раз подтверждали, что первым лицом в спектакле является актёр, то есть человек. И главное на сцене – “жизнь человеческого духа”. В конце своей жизни Немирович-Данченко напомнил своим ученикам: “Весь театр существует для познания человеческого”.

Так складывалась отечественная сценическая традиция: на подмостках русской сцены торжествовало искусство, которое пренебрегало фантазмагорией маскарадности, узорчатостью игры, звонами шутовских бубенцов, эстетскими пряностями и чарами отвлечённой театральности. Цель, смысл и поэзия творчества виделись в ином: не блеск внешних форм, не игровое лицедейство, а обнажённость правды, человеколюбие, душевность, гражданственность художника, призванного зорко различать добро и зло.

На сцене русскому зрителю были интересны не ряженные, а люди, не раскрашенные маски, а живые души. Маски же, если и возникали (как форма человеческого поведения), то лишь для того, чтобы быть сорванными.

Русскому театру присущи традиционно глубокие связи со Словом, с Глаголом – и в пушкинском его понимании, и в том смысле, о котором говорилось, например, в “Русской грамматике” (XVIII век) А. А. Барсова: глагол показывает “состояние лица или вещи, то есть бытие, действие или страдание”.

Писатель А. Н. Толстой пронизательно заметил: “В русском народе всегда преобладало чувство слова над чувством жеста. Это впоследствии определило путь русского театра – в глубь психологического переживания”.

Прочная связь литературы и театра в России выразилась и в том, что почти все крупные русские литераторы были одновременно и драматургами. Огромное воздействие на театр оказали произведения, ставшие классическими: “Борис Годунов” и “Маленькие трагедии” А. С. Пушкина, “Горе от ума” А. С. Грибоедова, “Ревизор” Н. В. Гоголя, “Маскарад” М. Ю. Лермонтова, грандиозный мир произведений А. Н. Островского, драматические трилогии А. К. Толстого и А. В. Сухово-Кобылина, пьесы Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, позднее – М. А. Булгакова, Л. М. Леонова, В. С. Розова, инсценировки прозы В. Г. Распутина. Большой мир классики помогал раздвигать идейные, духовные горизонты сцены.

Исключительно важное значение в истории русского (и мирового) театрального процесса имели реформы, принятые Станиславским и Немировичем-Данченко. Основанный ими в 1898 году Художественный театр противостоял тенденциям разрушения и распада культуры, наступлению декадентства и модернизма, характерных для Серебряного века. Станиславский так определил задачи нового театра: “Мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный, общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь. Цель искусства переживания заключается в создании на сцене живой жизни человеческого духа и в отражении этой жизни в художественной сценической форме”.

Программа МХТ отразила стремление к восстановлению культурных связей, надорванных временем, к собиранию почвенных традиций и нравственной целостности. На более высоком, чем прежде, уровне осмыслились внеэстетические функции искусства и сценическая поэтика. Театр на новом этапе сам обрёл качественно иное единство – он стал режиссёрским. Первым таким театром в России и явился московский Художественный театр. На его подмостках Станиславский и Немирович-Данченко осуществили ещё один мощный прорыв в пространство сценического реализма, в глубины художественной правды и “жизни человеческого духа”.

“Расширять сценическую картину до картины эпохи” – один из главных канонов МХТ в подходе к театральному воплощению жизни. Сверхзадача творчества усматривалась в содействии духовному обновлению мира, в борьбе за “очищение души человечества”, в воспитании у людей стремления “жить лучшими чувствами и помыслами души”. В противовес зрелищному, постановочно изощрённому, забавляющему искусству МХТ строился как театр идейный и нравственно-учительный.

В реформе Станиславского и Немировича-Данченко внимание к литературе, к Слову имело фундаментальное значение. МХТ имел славу не только первого режиссёрского театра, но и образцового литературного театра. “Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач”, – писал Немирович-Данченко. Он же требовал изучать не только конкретную пьесу, но и “лицо автора”.

Слово, внимание к нему – одна сторона русской театральной эстетики. Не менее важна и другая. “От избытка сердца говорят уста”, – сказано в Писании. Наш театр – не только прибежище разума, “кафедра” знаний, но и школа нравственных чувств: “Глаголом жги сердца людей”. Такой взгляд на назначение и природу искусства был связан с пониманием того, что сумма знаний, умозрительно усвоенных норм и правил сама по себе ещё не делает человека совестливым, добрым и честным. Глубина и действенность наших прозрений определяется тем, выстраданы ли они, подкреплены ли опытом эмоциональным. Гражданская и нравственная восприимчивость зрителей зависит от возможности со-чувствия, со-переживания. Эти душевные свойства нуждаются в воспитании и упражнении, как и другие. И русский театр в этом смысле – могучая сила. Это великолепно понимал уже А. П. Сумароков (чей талант и универсальность недооценены): “Трудится тот вотще, кто разумом своим лишь разум заражает, не стихотворец тот ещё, кто только мысль изображает, холодную имея кровь, не стихотворец тот, кто сердце заражает”.

Потому и “ум” Пушкина требовал от русского драматического писателя, прежде всего, “истины страстей и правдоподобия чувствований”. Лишь такое

искусство может глубоко и полно захватить зрителя, побудить его не только понять, но и сопереживать происходящему на подмостках, эмоционально обогатить его, оставить в душе неизгладимый след. “Голые тенденции и прописные истины недолго удерживаются в уме, — писал драматург А. Н. Островский, — они там не закреплены чувством... Но чтобы истины действовали, умудряли, убеждали — надо, чтобы они прошли прежде через души... Иметь хорошие мысли может всякий, а владеть умами и сердцами дано только избранным”.

Разрабатывая принципы русской актёрской школы, Станиславский назвал её “искусством переживания”. Определяя ценность искусства его духовным содержанием, великий реформатор полагал, что полноценно выявить, воплотить его способно только творчество, опирающееся на принцип естественного переживания, на живую природу человека-артиста: “Легче всего воздействовать на ум через посредство сердца, и этот верный путь по преимуществу избрало для себя наше искусство”.

Не только раскрыть внутренний мир героя, но и увлечь им. Так кристаллизовалась самобытная основа нашей сцены, её язык — язык сердца, сердца горячего, чистого и возвышенного.

На всём протяжении отечественной истории театра его лучшие представители воспринимали сцену как универсальное средство совершенствования человека. Их привлекали жизнетворческие, созидательные возможности театрального искусства. Так понимали его назначение и крупнейшие идеологи русского театра — А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, М. С. Щепкин, А. Н. Островский, Л. Н. Толстой. Большой вклад в разработку концепции национальной сцены внесли статьи В. Г. Белинского, А. А. Григорьева, А. И. Герцена. В XX веке успешно развивали театральную методологию мхатовские воспитанники режиссёры А. Д. Попов, М. Н. Кедров, замечательный театровед В. Н. Прокофьев.

Кроме МХТ, цитаделями национальной театральной школы и в XX веке оставались старейшие императорские (в советскую эпоху именовавшиеся академическими) коллективы — Малый театр в Москве, Александринский театр в Петербурге-Ленинграде. В этом русле работали и многие театры в провинции, среди которых наиболее заметными были Ярославский, Нижегородский, Казанский, Саратовский, Харьковский.

В XX веке после крушения русской государственности русский театр, как и вся культура, подвергся мощному, разрушительному по своим результатам политическому и организационному давлению: власть стремилась превратить его в орудие своей пропаганды, подчинить догмам схоластической марксистской эстетики и фальшивой методологии так называемого социалистического реализма. Лишь громадный творческий потенциал, накопленный ранее, и сила консервативной культурнической инерции позволили русскому театру в первые советские десятилетия выжить и оказывать определённое сопротивление разрушительным тенденциям. Ценности и идеалы русской цивилизации оживали в реалистическом и одухотворённом творчестве старейших театров, в искусстве рождённых народом, взращённых национальной почвой великих актёров, в спектаклях русской классики, в продолженной и в советское время деятельности театральных гениев Станиславского и Немировича-Данченко.

Русский народ, изнемогая в “немой борьбе” (А. А. Блок), иногда вынуждал правящий режим идти на уступки, не допуская полного разгрома национальной культуры. В лучших произведениях театрального искусства сохранялась ориентация на реализм и классическое наследие, обозначилось противостояние дегенеративному анти-искусству, авангардизму и мейерхольдовщине. В 1930-е годы Немирович-Данченко, направляя деятельность МХАТа, следовал своему кредо: “Самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных”.

Однако во второй половине XX века снова необычайно усилилась разрушительная экспансия в сферу театрального искусства, которое постепенно утрачивало национальную русскую природу и эстетику. Иностранному русофобскому захвату подверглись административный аппарат, управлявший театральным процессом, сфера театрального образования, в особенности подготовка режиссёрских кадров и театроведов.

С уходом из жизни русских режиссёров и театральных деятелей “второго поколения” — А. Д. Попова, М. Н. Кедрова, Ю. А. Завадского, Н. П. Охлопкова,

Б. И. Равенских, А. А. Брянцева, А. М. Лобанова, В. П. Кожича, Л. С. Вивьена, а также плеяды блистательных артистов, игравших на сценах академических театров, – утрачиваются опоры национальной сценической традиции, прерывается живое преемство поколений творцов Русского Театра, подвергаются забвению и даже поруганию его каноны, исчезает его художественный камертон.

Именно национальная самобытность нашей сцены подверглась разрушающей агрессии со стороны космополитических и воинствующе настроенных антирусских сил, сплотившихся в “малый народ”.

Эту опасность ясно провидел Станиславский, который ещё в первые после-революционные годы резко протестовал против засилья левых, авангардистских и, в сущности, русофобских “театров и направлений”. Он писал: “Далеко не все из них органичны и соответствуют природе русской творческой души артиста. Многие из новых театров Москвы относятся не к русской природе и никогда не свяжутся с нею, а останутся лишь наростом на теле”. Критикуя моду на “теории иностранного происхождения”, Станиславский ставил правильный диагноз: “Большинство театров и их деятелей – нерусские люди, не имеющие в своей душе зёрен русской творческой культуры”. По поводу одного из них – внедрившегося в МХАТ режиссёра И. Я. Судакова – Станиславский весьма категорично заявлял: “В течение почти десяти лет судаковская группа не может слиться и никогда не сольётся с МХТ... Это кончится плохо, сколько бы ни представлялся Судаков моим ярким последователем. У всех этих лиц другая природа. Они никогда не поймут нас”.

Наступивший в середине 1980-х годов новый этап государственного развития радикально изменил социально-политический климат в стране, повлиял и на развитие её художественной культуры. Поначалу тогда усилилось противостояние патриотического движения и общественных сил, которые, маскируясь псевдодемократическими лозунгами, стремились русофобию возвести в норму жизни. На волне идеологического раскрепощения и некоторой гласности русское национально-историческое сознание стремилось заявить о себе, надеясь стать опорой в борьбе русского народа за возрождение наследия – традиций, памяти, художественных ценностей, – и в театральном искусстве также.

Но это движение серьёзных успехов не достигло. Тогда национальная самобытность нашей театральной культуры продолжала подвергаться нарастающей разрушительной агрессии со стороны политически возобладавших антирусских, космополитических сил.

В немалом числе спектаклей, как некогда и в 1920-е годы (по замечанию одного из критиков), “горели “вишнёвые сады” сценического реализма”.

На рубеже XX-XXI века в театральном пространстве России сформировалась грандиозная художественная химера с очевидными признаками духовного, нравственного и эстетического нигилизма и с преобладанием жизнеотрицающего (по отношению к России и русскому народу) настроения. Её своеобразие – в интегральной дисгармонии, возведённой в эстетический канон. Её основы – космополитический менталитет режиссёров (“брюнетов-пессимистов”, по выражению Станиславского), насильственная дрессура русских актёров, превращаемых в покорных марионеток, мещанская драматургия, создаваемая полчищами местечковых авторов, пасквильная интерпретация отечественной классики, изображение русской жизни как сплошного *тёмного царства*.

В океане русскоязычной театральной антикультуры, скромными островками уцелевшей исконно русской сценической эстетики с присутствием неискажённой классики в репертуаре до недавнего времени еще оставались московские труппы: возглавляемый Ю. М. Соломиным Малый театр, МХТ имени М. Горького под руководством Т. В. Дорониной, Русский духовный театр “Глас” (рук. Н. С. Астахов, Т. Г. Белевич), немногие провинциальные сцены.

Неуклонно проводимая политика ликвидации очагов русской национальной культуры иногда принимала свирепые формы. Так, в 2019 году без объяснения причин, с нарушением договорных обязательств из руководства МХТ им. М. Горького была изгнана великая русская артистка Т. В. Доронина, успешно руководившая коллективом более тридцати лет. С назначением нового худрука театр утратил своё национальное лицо. Эту катастрофу можно считать непоправимой ещё и потому, что в сценическом искусстве опыт, традиции, каноны наследуются только в живом преемстве, их невозможно возродить, вычитав “правила” из книг и учебников. Драма театра в том, что устранили Доронину как “живую” созидательницу эстафеты русских театральных традиций.

Возможно ли преодоление кризиса в судьбе русской национальной театральной культуры? Залогом обновления могло бы стать возвращение к истокам, к парадигме сцены. Животворность достижений нашего классического театра была подтверждена опытом истории. Традиции Малого и Александринского театров, открытия корифеев Московского Художественного театра, творчество лучших коллективов периферии – в этих бесценных сокровищах утверждались высокие национальные идеалы, они пронизаны постулатами истины, добра, справедливости и красоты. В них уважался дух Русского Народа, его вера, язык, характеры и обычаи.

Однако преобладание в современности русофобских тенденций не даёт надежд на возрождение, на спасение самобытности великорусской национальной сцены. Антирусская атмосфера социокультурного бытия, кадровая политика, преобладание антинационального настроения не дают к этому никаких оснований.

Разрушительные процессы продолжаются уже более столетия. Весь XX век – время торжества русофобии (то затихающей, но вновь выходящей на авансцену). И сегодня русских по-прежнему нет в правовом пространстве государства. Нет в Конституции, нет в паспортах, нет в названиях политического (и даже бытового) характера. Как и в прошлые десятилетия, само слово “русский” у многих этнических русских вызывает испуг или подозрительность, а у иностранцев – злорадное возмущение и почти неременное обвинение в фашизме.

Напомним: вчера ещё авторитетные средоточия русской культуры – театры Александринский, Большой драматический (в С.-Петербурге), Московский Художественный сегодня разрушены. Неслучайные следы идейно-эстетического окостенения можно найти и в некоторых спектаклях Малого театра.

Культура (и театр тоже) в своём развитии должна погрузиться в глубины национальной жизни, вспомнить и усвоить столетиями проверенные ценности русской цивилизации, черпая из неистощимого нашего наследия.