15/VIII 89

Москва театр

После мощного, но недолгого взлета социально-политического театра в сезоне 1985/86 года и отчасти в следующем сезоне со всею сторон стали раздаваться сетования. Театр «отстает» от литературы и кино (в особенности документального), вообще отстает от журнальной публицистики, вообще — от самой жизни. Где они, плоды освобождения, где спектакли, достойно отражающие революционные перемены в обществе? И действительно, события, происходящие в жизни, неизмеримо ярче и значительнее событий на сцене.

Не заставили себя ждать и немудрящие объяснения: драматургам и режиссерам нужно время, чтобы осмыслить бурно меняющуюся действительность, эстетически — требуют кардинальных реформ экономико-организационные механизмы театрального дела, наконец, театру трудно, чем другим видам искусства: там все-таки фильмы, книги, картины в запасниках, рукописи, лежавшие в письменных столах — лежали себе и не горели...

Начнем с конца. Пасчет «запасников», в которых спектакли не хранятся, верно, да не совсем. Ведь воскресли же на премьерном показе «Бориса Годунова», «Владимир Высоцкий» и «Живой» в Театре на Таганке, «Эквус» в Художественном театре, «Самоубийца» в Театре сатиры, «...Имя страшное». Потомкам» в ЦАТСА. Воскресли, но театральной ситуации качественно не изменили.

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

ПОКА МЫ ЖДЕМ ПЕРЕМЕН...

Что касается театральной реформы — кровно заинтересованный в ней Союз театральных деятелей не устает повторять: реформы — не гарантии шедевров. Ее смысл в том, чтобы предоставить театру прямо выбора: как жить.

А какое главное: что понимать под «жить» новым отображением»? Под глубоким пониманием перемен и новизной? Пожалуй, нужно: пояснялись именно об этом — не немножечко, что «театральный кризис», о котором принято говорит «еще лы не три года», — кризис не столько самого театра, сколько привычных установок театрального сознания.

В первые год-два ситуация была вполне определенной: шел, постепенно набирая мощь, процесс переоценки общественных и культурных ценностей, и театр на какое-то время был в его авангарде. «Диктатуре совести» и «Говори...», печасто вспоминаемые сегодня «Серебряная свадьба» и «Статья», многочисленные версии «Детей Арбата», «Собачьего сердца», «Эквуса» на утреннем небе — время требовало новых (хотя во многом заранее известных, не выговоренных вслух) ответов на давно назревшие вопросы. Назвать вещи их собственными именами: Сталина — тираном и преступником, коллективизацию в тех формах, которые она приняла, — разорением сельского хозяйства («раскрестьянивание» страны), проституцию — проституцией... Театр помог сформулировать новое отношение к огромному числу событий, идей и явлений нашей жизни — во всех ее сферах.

Разочарование в возможностях публицистического театра поступило одновременно со сменой задачи: от пафоса называния и эмоциональной оценки — к анализу причин и следствий. Здесь ученые закономерно опередили деятелей искусства. Можно сказать, что сами проблемы меньше всего претендовали на художественное решение.

Решусь наконец высказать тезис, который, при всей его очевидности, обязывает к далеко идущим и довольно резко звучащим выводам. Пока неясство остается в кругу актуальных, но заранее известных вопросов, нет основания говорить о революционных переменах в художественном сознании. Перемены можно назвать революционными лишь тогда, когда резко является сама проблематика духовной и культурной жизни. Когда меняется не результат, а предмет художественного осмысления.

Вправе ли мы утверждать, что нечто подобное произошло или происходит на наших глазах? Дудаю, да, и отчетливее всего об этом свидетельствует именно жизнь театра — «искусства без записников». В нашу литературу почти одновременно вошли книги, написанные за несколько десятилетий, и это, конечно, особому формирует ход литературного процесса: в сознание читающего и пишущего, в круг очередь именно тогда, когда ранее вчерашние и позавчерашние отметы. Развитие театра показательно уже потому, что театр «сиюминутен». Противоречия в нем острее, границы «старого» и «нового» — резче.

Задачи художника меняются с развитием общественного самосознания. Крылатая и гордая фраза «Поэт в России больше, чем поэт» справедлива бывала прежде, в обществе, где общественный деятель в России, и до, и послереволюционной, слишком часто был «меньше», чем общественный деятель. Не от него, а именно от поэта общество в годы глухие привыкло узнавать поучающую или обличающую правду о себе самом. Но в бурные, свободолюбивые, переломные времена — все по-другому. Не случайно в 10 — 20-е годы расцвело искусство, долго с пренебрежением именовавшееся у нас «формалистическим», то есть искусство, сознательно ставящее перед собой задачу обновления художественного языка, ищущее новые формы и средства выражения. Когда в искусстве на первый план выдвигаются собственно эстетические вопросы, это косвенно свидетельствует о том, что в обществе растет свободомыслие, что политические, социальные, национальные проблемы открыто обсуждаются и решаются в самой жизни.

Завоевания гласности, открытость и энергичность дискуссий на любые темы, свобода печати и совести вновь, как в начале века, предоставляют «поэту в России» реальностный и замечательный шанс: быть именно поэтом — ни больше ни меньше. Или не быть им вовсе: стало очевидным, что за годы перестройки многие писатели старшего и среднего поколения (Ю. Бондарев, Е. Евтушенко, Ю. Трифонов, В. Распутин и многие, многие другие практически оставили или резко сократили художественную работу в пользу острого слова уже в сфере важных общественных дел). Многие в кино и театре приходят на ум сами.

Напрашивается вывод, внешне парадоксальный: подлинным откликом на обновление общественного мышления оказывается эвакуация мышления художественного как бы «уходящего» от актуальной (с публицистическим) проблемы в сторону обновления в области эстетического эксперимента. На самом деле иначе и быть не может: чем больше «гражданских свобод» у гражданина, тем больше художественных вариантов у художника.

Для большинства театров в этой ситуации возможен лишь более или менее благополучный компромисс между «актуальностью» и «массовостью» и «экспериментальностью». Театр-производство в отличие от театра-творчества не может позволить себе роскоши «чистого» эксперимента, и было бы глупо винить его за это. Тем показательной почти всеобщее желание нарушить стабильные правила театральной игры, обновить художественный язык — хотя бы отчасти, хотя бы закрепленным. Попробовать новую для себя драматургию, пригласить режиссера «со стороны», перебросить пусть не общий — куда-нибудь — но хоть свой личный театральный опыт.

Самые стабильные, самые академичные коллективы, несущие груз собственных привычек (эти привычки не всегда стоит именовать «традициями»), пребывают в трудном поиске «новых форм». На «Основной» (как пишется в московской «Театральной афише») сцене МХАТа знаменитые актеры осваивают совершенно непривычный им язык Л. Петрушевской. В Малом театре Э. Марецкая ставит очередного на нашей сцене Стриндберга, взыскуя нового в хорошо забытом старом. «Главную сцену» МХАТа на Тверском бульваре (это опять же по «Театральной афише», хоть и смешно, когда основное не главное, а главное основное) пытаются обнять и насытить смыслом самые разные режиссеры: новатор с большим стажем В. Белокоров из Театра на Юго-Западе, замечательный режиссер из Якутии А. Борисов, гордость нашей оперы Б. Покровский, «Варяги» — режиссеров из США — приглашали к себе Театр им. А. С. Пушкина, Театр им. М. Н. Ермоловой, Центральный детский... Сеть контактов ширится — и не только ведь ради крепнущей дружбы и ответных визитов. Ради нового опыта.

Едва ли не центральной премьерой сезона стал режиссер, не имеющий «своего» театра, — Р. Виктюк. Он выпускал один за другим спектакли на Таганке, в «Современнике», в Театре им. Ермоловой — неравноценные, но своеобразные, отличающиеся напористой формы и упрочивающие репутацию режиссера-эстета». Можно спорить о масштабах его дарования, но необходимо понять, почему именно его театральное видение, его почерк стали столь притягательны.

Эти «локальные обновления», как правило, не становятся «событиями» — не в последнюю очередь именно потому, что они локальны. Но важно и другое: театральная жизнь сегодня ориентирована не на «со-», а на «инобытность». Непробойно внутреннее неприятие, часто не вполне осознанное: прежнее, вчерашнее «со-», а просто по-другому, не так, как раньше. Спектакли, предвосхитившие нам «событие», могли быть по-своему интересны, даже замечательны — но среди их ряда вот не выстраивались «событиями» то как раз и не стали! «Приглашение на казнь», «Мудрец», «Маленькие трагедии» — пожалуй, приходится искать наилучшие примеры для оценки сезона вместо явно не сработавшей «событийности».

Совсем она не годится, чтобы говорить о работах молодого, становящегося театра, которому, кажется, повезло меньше собратьев по «социальной значимости». Но именно этот театр вуда более радикальный и опрометчивый, куда менее считающийся с нуждами кассы (и на готовые пьесы, с коллективом, вновь сведшим в общее название Театр-студия «На Хорошем»,— о них разговор особый), дает представление о реальных тенденциях театрально-го развития. Сегодняшнее «лаборатория» — это завтрашнее производство, сегодняшние молодые — завтрашние мастера: весьма банальное, но истинное утверждение. Работают они, однако, уже сегодня и с гораздо большей быстротой, с гораздо большей внутренней свободой отзываются на велния времени.

Из театральной молодежи — «вообще» уже можно более или менее уверенно выделить «лидирующую группу». В Москве это прежде всего коллективы «Чет-Нечет» А. Пономарева и «Домино», перешедшее от В. Мирзоева к В. Клименко (объединение «Творческие мастерские»), Театр пластической импровизации О. Киселева, студия «Человек», чрезвычайно высоко оценившийся внутри «молодой культуры» и почти неизвестный за ее пределами Театр Театр Б. Юхананова. В Ленинграде — «Дерево» А. Адасинского и «Молодой театр», возглавляемый С. Спиваком. В Лиде — отделившаяся от Академического театра драмы группа актеров, возглавленная режиссером Р. Тумиаком (его спектакль «Здесь не будет смерти» был показан группой спектаклей четырех республик — Белоруссии, Латвии, Литвы и Эстонии — на последнем фестивале «Прибалтийская весна»)...

О каждом из них по отдельности и в разных сочетаниях — подчеркиваю, о каждом — уже говорилось в «СК», и даже не раз. Исключение — разве лишь Борис Юхананов: не только практик и теоретик, но и обьект, живая мифологема «молодой культуры». Его спектакли «Хохоровы», «СПИД во время чумы», «Наблюдатель», поставленный в «Школе драматического искусства», недолгое время существовали в какой-то особой зоне внимания, отозвались «легендами для посвященных», переснимались на видео — и исчезали, не соприкосновумись с «официальной» театральной жизнью. Последняя премьера Театра Театра «Окна» в Сенеки — что с ней будет?

Можно бесконечно расширять списки новых театральных событий, замеченных и пропущенных прессой. В студии «Тембр» п/у Н. Коженовой появляется интереснейшее «Слово о полку Игореве». Взрывает привычные способы театрального разговора о станиславских репрессиях «тотальный театр» В. Корнера — «парастрагедия» «Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили». На вечере, посвященном памяти В Мейерхольда в Театре им. Ермоловой, совершенно необычное театральное представление показывает таллиннская рок-группа «Не ждали». В Челябинске в кукольном театре «Лабиринт» режиссер М. Хусид ставит удивительный спектакль «Что было после спектакля», рассчитанный на тридцать зрителей. (Кстати сказать, специалисты утверждают, что «годы застоя» оказались удивительно плодотворны для двух «малосерезных», обойденных строгим идеологическим бюрократическим надзором видов искусства: для кукольного театра и мультипликации — здесь, на периферии «большого искусства», совершались эстетические открытия, до сих пор не осознанные и даже неизвестные.

Назвалось бы — даже названных имен достаточно для того, чтобы, поставив их «через запятую», объявить «приход новой волны». Делать этого не хочется. Крайне важно, что молодой театр, кажется, на в малейшей степени не обладает «клановым», «групповым» сознанием. Любовь к индивидуальной, на своей стране и роке, работе, бремя независимости, талант одиночества — важные приметы нового театрального поколения.

Разъединяет этих людей гораздо больше, чем соединяет,— в похожи они разве лишь для такого зрителя, для которого и Малевич, и Шагал, и Зверев, и Иероним Босх, в Хокусай, «модернизм» да «абстрактизм» — чужды и единственно правильному способу видеть мир таким, каким он сам привык его видеть. Что поделаешь, страшно сужены были наши горизонты, и по сих пор приходится платить за это привычкой делить на «свое» и «чужое»: и чтоб здесь все было одинаково, и чтоб там все было одинаково... К счастью, можно думать, что назарянинам, исповедовавшим ненадолго переживу порождений его «казаменный социализм».

Какие-то обобщения тем не менее возможны.

Во-первых, какие бы правила игры ни выбрал новый театр, это всегда лишь исходные положения, а не каноны. Им не следуют, их исследуют, проверяют, их отвергают, их пожалуй, важнее,— новый театр предельно остро чувствует необходимость «сменить тему», сделать иным предмет своего разговора. Вместо прежней проблемы «человек в социуме», безусловно центральной для театра 60 — 80-х годов (не говоря уж о 30-х), основной проблемой становится: «личность в культуре». Не в культуре своего времени, но в открытом, перешагнувшем всяки цветаки пространстве, где сталкиваются озарения всех эпох, и традиция, миропонимание, осознание своего места в бытии становятся не даром и не уроком, а личным выбором.

При том, что и сама проблема, и люди, обрекшие ей собственное творчество, появились, конечно, не в последние пять лет, а много раньше, «взрыв» экспериментального театра, занятого ею, можно по праву назвать «отражением перемен», резким изменением хода театрального процесса. Не следует преувеличивать его «массы» — любое экспериментирующее искусство резко становится достоянием широкого круга художников и зрителей, и нужно принять как данность, что чувствительная «Рабыня Изаура» привлекает к себе внимания больше внимания. Это естественно и известно, необходимо по каким-то еще неясным законам «эволюции культуры». Но это не главное.

Судьба экспериментального искусства — умирать, побеждая. Когда дерзкие открытия становятся общепризнанными нормами, когда в странностях и причудливых играх обнаруживается система — эксперимент завершается, и все ценное, наработанное в его ходе, прирастает к культурному наследию. Но и само наследие меняется, впустив в себя нечто новое, и сами мы уже видим его новыми глазами...

Пока длится эксперимент — можно быть спокойным за судьбу традиции: он неустанно ищет новые связи, новые возможности продолжить тот великий диалог, который искусство ведет с человеком. Театр, бесспорно, «хранитель традиции», удерживается на завоевании, на самом деле лишь прерывает это «русло» — перестраивает или отчаливает, поток движется дальше.

Эти связи — спорные, парадоксальные, для намечающиеся — принадлежат не только нам, но и великим диалогам читателей, зрителей, слушателей. Тем, для которых театр, становящийся ныне, будет театром не поисков, а уже свершившихся, ценимых в плоть культуры находок. А называть его «авангардным», «постмодернистским», «элитарным», «эстетическим», «экспериментальным», «продвинутым» — значит лишь спорить о словах, пока он делает свое серьезное дело.

А. СОКОЛЯНСКИЙ.

● *Актеры И. Трифонов и Б. Репетур в спектакле «Николай Гоголь». Нос».*

Фото Р. Спенгоро.