

Независимая газ. - 1994. - 13 авг. - с. 2.

# ОТ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ОБСЛУЖИВАНИЯ ТЕАТР ПЕРЕШЕЛ К ОБСЛУЖИВАНИЮ РЫНОЧНОМУ

Не дают покоя проклятые вопросы

Михаил Швыдкой

Карт-бланш



**ТЕАТРАЛЬНЫЙ  
СЕЗОН 1993/94** гг. открылся 21 сентября знаменитым 1400-м указом президента России, а завершился долгим возвращением Александра

Солженицына из Вермонта в Москву. Автор «Одного дня Ивана Денисовича» не торопился занимать пустующее место Льва Толстого русской литературы — он путешествовал по Дальнему Востоку и Сибири, пытаясь понять страну, которую ему важно увидеть обустраивой.

И первое, и второе события, как и многие-многое другие, в том числе и кульминация театрального сезона — победа АДПР (пока относительная) на выборах 12 декабря, прошли мимо сцены. Люди театра время от времени подкрепляли те или иные политические кампании (компании), проваливали недюжинное мужество как, например, Лия Ахеджакова в трагическую ночь с 3 на 4 ок-

тября, но сцена — не отзывалась на них.

Когда Александр Солженицын путешествовал по Сибири, там же МХАТ имени А.П.Чехова давал премьеру пьесы Александра Гельмана и Ричарда Нельсона «Милый день рождения» в постановке Олега Ефремова, пьесу, действие которой происходит на фоне августовского, 1991 года, путча. Ефремов и Солженицын не встретились в Сибири, хотя им было бы о чем поговорить вдвоем.

Сцена не то чтобы отставала от жизни (при подобном подходе искусство всегда отстает от жизни, по определению Геге, «искусство — прислужитель жизни»), сцена словно старалась не замечать ее. Обозреватели театрального искусства по преимуществу старательно душили в своих старинных любящих намеки на исконно российские традиции «реальной критики». И были особенно раздражены, когда замечали в спектаклях хоть какие-то совпадения с реальной действительностью. Пуще всего, пожалуй, досталось Петру Штайну: сцена в ареопаге, афинском суде нарождающейся древнегреческой демократии показавшись всем излишне грубой, напрямую отражающей нравы российской политической жизни. Она и правда не принадлежала к лучшим ре-

шениям постановщика, но дело было не в качестве аналогии, впрочем, а в самой попытке привнести в сценическое пространство «картинку с выставки» сегодняшнего политического существования.

Кинематограф стремится концентрированно запечатлеть приметы новых пластов российской жизни, подавая обилием стрельбы и обнаженной натуры на душу экранного населения. Телевидение между играми, где сулят миллионы, и презентациями, которые стоят миллионы, как это ни парадоксально, пытается создать образ положительного героя нашего времени, предлагая в качестве такового во Владыку Листева, то Леню Голубкова, то кого-нибудь из политиков (вне зависимости от цвета их знамен). Театр выскомерно морщит нос от запахов современной жизни. И даже если рискует ставить со временные пьесы, то стремится вытравить из них некое земное притяжение, превращая любой сюжет в повод для игры и эстетических упражнений, претендующих на элитарность, доступную лишь меньшинству, но на самом деле представляющих верхний слой массовой культуры.

Энергичные вальсыки театральной жизни — «без вины виноватые» Островского/Фоменко, «Женить-

ба Фигаро» Бомарше/Захарова, «Жертва века» Островского/Гончарова, или принадлежащие к другому ряду, но весьма заметные «Преступная мать» Бомарше/Морозова, или «И эту дуру я любил» Яхонтова/Яшина, как и сценическое эстетизирование Романа Виктюка, — демонстрируют ситуацию бравурного недоверия действительности, ее неприятия, чуть ли не безразличности по отношению к «синцовым мерзостям жизни» (термин пролетарского классика в данном случае весьма уместен).

Позиция достаточно неприличная для русского театра. Позиция демонстративно вызывающая — как реакция на столетнюю идеологизацию искусства (вроде чем, всякая власть любит, чтобы искусство, лакируя действительность, выдавала эту лакировку за реальность). Позиция, как мне кажется, не удовлетворяющая самих художников. И — ветшающая на глазах.

«Брызги шампанского», уход в театральность, где можно спастись от политической и житейской пошлости, игра метафорами как нежелание играть в чужие жестокие игры, — в минувшие два-три сезона явно отделили театр от идеологической сферы обслуживания, укрепили его веру в собственную независимость.

Великое обаяние «места в буфете», счастливого актерствования, которое оказывается не только веселее, занимательнее, но и благоднее жизни, — распростирилось и на нынешний сезон, который, как и сезон мигнувший, подарил немало достойных спектаклей и прекрасных актерских работ, — дарования блистали, что называется, от мала до велика: можно начать с Юлии Борисовой и Василия Ланового в «Милосердее» — и закончить выпускниками Шукшинского училища нынешнего года. (Понимаю, что риску прослыть истовым вахтанговцем, — прозвище приличное само по себе, и объективности ради надо сказать, что актерских удач в этом сезоне было много — в Москве, Санкт-Петербурге, провинции, как говорил старшина Васков из повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие...», «есть на что приятно посмотреть»).

Но меня тревожит не отсутствие нового, новаторского театрального языка, эстетических прорывов в неизвестное, или, если угодно, прорывов в эстетическое неизвестное, — что называется, со старым, великим театральным языком XX столетия хорошо бы разобраться. Обычно в конце века торжествует стилевое многообразие, подводятся итоги и ито-

жата искания. Искусство на рубеже веков обычно пытается проинвентаризировать все накопленного. И XX век — не исключение. Более того, именно в нашем столетии искусство ощутило свою причастность к «большим линиям» мировой культуры: наследуется пятидесятилетия художественная история. Классикам больше не борется с романтизмом, а реализм не попирается постмодернизмом, — в конце второго тысячелетия все направления признаны равноправными, а претензии на диктатуру той или иной эстетики — смехотворными.

Но когда можно все, возникает классический вопрос «реальной критики»: «Зачем?»

Отказавшись от идеологического обслуживания, театр устремился к обслуживанию рыночному. И мы приняли критерий «всех времен и народов», что покупатель всегда прав. Мне кажется, что у современного театра несколько большее желание поправиться публике, чем может себе позволить настоящее искусство. Повторю, желание понятное и объяснимое, — но уже недостаточное. Может быть, не надо сетовать на публику, на общество, что оно воспринимает театр как развлечение и отказывает ему быть тем, чем он был для

Россия всегда: храмом, форумом, университетом. Может быть, стоит заняться самим собой.

Някого не корю. Обращаюсь прежде всего к самому себе. Искусство начинается с незнания ответа на самые трудные вопросы бытия, — и рождается как попытка ответа. Именно так, — и никак иначе. В нынешнем сезоне мы увидели, пожалуй, два-три таких спектакля. И все они были представлены иностранными режиссерами. Прежде всего «Добрый человек из Сезуана» Брехта/Стуруа, где при всех огрехах была такая боль и такой серьезный подход к миру, в котором родился этот спектакль, каких не было на русской сцене. Говорю не в упрек, — может быть, нам и не нужно таких страданий, что выпали на долю наших грузинских братьев? Может быть, Бог с ним, с этим великим искусством, если цена — кровь и смерть?

Нет у меня ответа на эти проклятые вопросы.

Только отчет же щемит сердце, когда встречаю старших и младших шестидесятников! Ведь мы же встречаемся не только на похоронах наших друзей. И боль слышна я во время празднеств. Боль, которая странным образом не переплавляется до конца в искусство.