

# 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 обустроенной.

И первое, и второе события, как и многие-многие 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), проявляли недюжинное мужество как, например, Алия 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 «Мишина 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), но определению Гете, «искусство — прихлебатель жизни», сцена словно старалась не замечать ее. Обозреватели театрального искусства по преимуществу старательно душили в своих сочинениях любые намеки на исконо-российские традиции «реальной критики». И были особенно раздражены, когда замечали в спектаклях хоть какие-то со-впадения с реальной действительностью. Пуще всего, пожалуй, досталось Петеру Штайну: сцена в аэроплане, афинском суде нарождающейся древнегреческой демократии показалась всем излишне грубой, впрямую отравляющей 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 «картины с выставки» сегодняшнего политического существования.

Кинематограф стремится концентрированно запечатлеть приметы новых пластов российской жизни, подавляя обилием стрельбы и обнаженной натуры на душу экранного населения. Телевидение между играми, где суют миллионы, и презентациями, которые стоят миллионы, как это ни парадоксально, пытается создать образ положительного героя нашего времени, предлагая в качестве такового то Влада Листьеву, то Дению Голубкова, то кого-нибудь из политиков (вне зависимости от цвета их знамен). Театр высокомерно морщит нос от за-пахов современной жизни. И даже если рискует ставить современные пьесы, то стремится выпутывать 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 всплески театральности — «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 Виктора, — демонстрируют ситуацию бравурного недоверия действительности, ее не- приятия, чуть ли не брезгливости по отношению к «спинцовским мерзостям жизни» (термин proletарского классика в данном случае весьма уместен).

Позиции достаточно непривычная для русского театра. Позиция демонстративно вызывающая — как реакция на столетнюю идеологизацию искусства (впрочем, всякая власть любят, чтобы искусство, лакируя действительность, выдавала эту лакировку за реальность). Позиция, как мне кажется, но 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 внятно 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 блажороднее жизни», — распространялось и на нынешний сезон, который, как и сезон милувший, подарил немало достойных спектаклей и прекрасных актерских работ, — дарование блистали, что называется, от мала до велика: можно начать с Юлии Борисовой и Василия Ланового в «Милом лжеце» — и закончить выпускниками Шукинского училища нынешнего года. (Понимаю, что рискуя 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 Ваксон из повести Бориса Басниева «А зори здесь тихие...», «есть на что приятно посмотреть»).

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

жются искания. Искусство на рубеже веков обычно пытаются прозаизвестии инвентаризации всего накопленного. И ХХ век — не исключение. Более того, именно в нашем столетии искусство ощущало свою причастность к «большим линиям» мировой культуры: наследуется пятитысячелетняя художественная история. Классицизм больше не борется с романтизмом, с реализмом 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 устроился к обслуживанию рыночному. И мы прияняли критерий «всех времен и народов», что покупатель всегда прав. Мне кажется, что у современного театра несколько большее желание понравиться 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

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

Никого 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, ложный, два-три таких спектакля. И все они были представлены иностранными режиссерами. Прежде всего «Добрый человек из Сезуана» Брехта/Стурова, где при всех ограх 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 отчего же щемит сердце, когда встречаю старших и младших шестидесятников! Ведь мы же встречаемся не только на похоронах наших друзей. Их боль слышна и во время праздности. Боль, которая странным образом не переплавляется до конца в искусство.