

Глава 7. Российский театр 1990-х

Некоторые предвидели ту перемену в людях, при которой мы сейчас присутствуем – появилась точно новая раса. Но все представляли себе это очень приблизительно и неверно. Мы же видим это своими глазами. И нам следовало бы написать об этом книгу, оставить свидетельские показания. Ведь потом этой ясно ощущаемой нами разницы нельзя будет восстановить.

Л. Липавский. Разговоры.

7.1. Институциональная предыстория: XV съезд ВТО и предложения по реформе театра

В апреле 1985 г. Михаил Горбачев объявил курс на реформирование общества. Постепенно слабела цензура, и в печати стали появляться ранее запрещенные цензурой произведения. Еще раньше, в июне 1984 года, был закончен фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние». Политическому обновлению предшествовала этическая переоценка как правления Сталина, так и советского периода истории в целом. Эта переоценка стала существенным фактором конструирования будущего.

Потребностью в нравственном обновлении политики и общественной жизни были пронизаны и многие советские спектакли начала 1980-х. «Так победим!» по пьесе Михаила Шатрова в постановке Олега Ефремова вышел за год до смерти Брежнева – в 1981-м. Сюжетом спектакля стала история последних месяцев жизни Ленина и предательства Сталина, роковым образом повлиявшего на будущее страны. Эпический плач о судьбе народа в спектакле Льва Додина «Братья и сестры» появился менее чем за месяц до апрельского (1985 года) пленума ЦК КПСС, в самый канун перемен.

Летом 1987 года прошли первые в истории реальные выборы в местные советы. Очень быстро возникли новые формы экономической деятельности, начали создаваться многочисленные кооперативы. Самыми горячими сторонниками этих перемен выступили творческие союзы. Вслед за «революционным», названным «репетицией перестройки», V съездом Союза кинематографистов, порвавшим с государственным диктатом в кинематографе, прошел XV съезд ВТО (Всероссийское Театральное Общество), переименованного в СТД (Союз театральных деятелей). Нарушив запланированный регламент, худрук МХАТ Олег Ефремов призвал своих коллег взять власть в свои руки. «Нам нужно театральное сообщество, которое действительно бы выражало, защищало интересы искусства, чтобы оно было не придатком к административным органам культуры, а самостоятельным организмом, наделенным социальными правами и обязанностями. Сама практика театра требует такого союза, который был бы равноправным партнером органов культуры, с правом голоса вплоть до приостановки некомпетентных решений администрации».¹

Возглавили новый творческий союз актер Михаил Ульянов и драматург Михаил Шатров -- автор пьес, в антисталинистском духе изображающих раннюю советскую историю. Съезд не только не внес разделение в профессиональное сообщество (так случилось с кинематографистами, резко поляризовавшимися после своего съезда), но консолидировал его. Возможно, театральные деятели оказались более готовы к переменам, чем «правая» часть кинематографистов.

К началу 1980-х советский театр находился в явном институциональном кризисе. Ни одно назначение главного режиссера в театрах страны не проходило без согласования с министерством культуры, и соответствующие отделы и чиновники были маленькими божками, которые распоряжались этими назначениями. Закабаленные актеры и режиссеры были накрепко прикованы к конкретным театрам, и если вдруг они чувствовали «охоту к

¹ XV съезд ВТО. Материалы.

перемене мест», то единственное, что могло им помочь – это полулегальная биржа, которая собиралась в конце сезона в Москве, пытаясь «поженить» режиссеров и театры. Неподвижная система раздувала труппы, репертуар очень мало изменялся из-за цензуры, зарплаты были мизерные, механизм смены поколений отсутствовал, молодым режиссерам идти было некуда.

Дискуссию о кризисе театра начала статья Марка Захарова «Аплодисменты не делятся» в июле 1985 года. В ней была вчерне высказана концепция реформы театра. Его поддержали Олег Ефремов, Георгий Товстоногов, Андрей Гончаров, Анатолий Эфрос. «Участников дискуссии беспокоили <...> сложности с попаданием на сцену современной драмы, вопросы трудоустройства молодежи, скрытая безработица среди театральных специалистов, отсутствие механизма создания новых театров, низкая заработная плата, устаревшая материально-техническая база и многие другие проблемы. Некоторые творцы ратовали за введение в театре хозрасчета и самоокупаемости, с ними спорили экономисты»².

Результатом этой дискуссии стало вышедшее в августе 1986 года постановление Совмина СССР «О комплексном эксперименте в театре». Оно предусматривало отмену репертуарных совещаний, актов приемки спектаклей, предварительной цензуры пьес. Театры получили частичную творческую свободу, хотя нормативный акт, упраздняющий Главлит как организацию, появился только в 1991 году. Позже вступили в действие иные принципы постановления, в частности – право самих театров использовать сэкономленные и заработанные средства, право на «двуначалие», когда не только директора, но и художественные руководители получили право принимать значимые решения о театральной политике, и многое другое.

В ноябре 1988 года комиссия по совершенствованию непроизводственной сферы при Совмине СССР приняла «новые условия хозяйствования»,

² Андрейкина М. Одержать и удержать. Вкус свободы // Cultrigger. 2017. 3 апреля (<https://medium.com/@cultrigger/%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D1%82%D1%8C-%D0%B8-%D1%83%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D1%82%D1%8C-81bc0e984cb9>).

способствовавшие децентрализации финансирования театров. «Это был прорыв. В бюджетах местных органов власти создавались фонды поддержки музыкального и театрального искусства. Дотация была заменена на ассигнования из бюджета, которые теперь включались в доход театров. Последние могли распоряжаться этими деньгами по своему усмотрению. Из первых бизнесменов появились меценаты и спонсоры...»³, - писал социолог культуры Геннадий Дадамян.

Новые источники финансирования и дохода при сохранении государственной дотации создали настоящее «экономическое чудо» в отдельно взятой театральной сфере. «В 1990 году впервые в истории театрального дела совокупные доходы театров России превысили их расходы в 2,4 раза»⁴. Возникновение частного сектора при сохранении стабильного государственного финансирования позволило театрам получить практически полную свободу в экономическом (как, впрочем, и в репертуарном) отношении. Театральные деятели чувствовали себя в авангарде перемен. Увлеченные идеей свободного рынка, маститые режиссеры даже выступили за полную самокупаемость в театре.

Но уже в 1993 году российские власти осуществляют переход к сметному планированию, существенно сократив дотации. Вместе с обеднением населения это сильно повлияет на отток публики из «серьезных» театров и стремительный рост антреприз.

Свободных площадок в стране не будет до начала нового века. Даже в 2005 году в огромной Москве их окажется всего две – Центр имени Мейерхольда и Театральный центр «На Страстном». Антрепризы будут арендовать государственные или муниципальные площадки за огромные деньги и увеличивать цены на билеты, ориентируясь на массовый успех у не самой разборчивой публики. Мрачные размышления о судьбах режиссерского театра охватят не только маститых, но и совсем молодых. Спектакль «Игроки.

3 Дадамян Г. Театр одного продюсера. // Отечественные записки. №4 (205), 2005. С. 87.

4 Там же. С.88

XXI век»⁵ и агентство «Богис»⁶ станут счастливыми исключениями из правила.

В 1987 году было принято «Положения о театре-студии на бригадном (коллективном) подряде», во многом изменившее сам статус института театра, который традиционно считался сферой исключительно «высокого искусства». «Положение» оформило процесс колоссального роста самых разных по уровню и задачам студий, который начался в конце 70-х. Необходимо было упорядочить их существование, решить судьбу профессионалов и, наконец, создать организационную систему рождения новых театров. Фактически еще в октябре 1986 года семь московских «театров-студий» – Анатолия Васильева, Олега Табакова, Светланы Враговой, Марка Розовского, Сергея Кургиняна, Михатла Щепенко, Вячеслава Спесивцева – получили статус профессиональных театров с дотациями, зарплатами и так далее.

В ноябре 1986 года в Москве был проведен первый фестиваль «Игры в Лефортове», где собрались неформальные театральные группы самых разных мастей. Этот поток неофициальной, полуофициальной, или уже институализированной продукции невозможно было сдержать.

Живой, не затронутый кризисом театр обнаруживал себя не только в студиях, но и на малых сценах, которые к середине 1980-х стали актуальной формой художественного выживания, а также – в подвалах и на чердаках. Алексей Левинский, создатель любительской студии «Театр» (которая по сей день не изменила свой статус), в репетиционном зале Театра Сатиры один из

5 «Игроки-XXI» — один из первых в постсоветской России спектаклей, поставленных независимым объединением актёров АРТели АРТистов Сергея Юрского. Постановка была осуществлена при поддержке худрука МХАТ Олега Ефремова. Часть средств на постановку спектакля были выделены Международной конфедерацией театральных союзов при содействии её председателя Кирилла Лаврова, часть — найдены продюсером спектакля Давидом Смелянским. Таким образом, по некоторым оценкам, именно «Игроки-XXI» — первый продюсерский проект в современном российском театре

6 Агентство «Богис» основано в декабре 1992 года Галиной Боголюбовой как «Общественная организация». «Богис» выпустил девять спектаклей, ни один из которых по разным причинам не мог бы быть поставлен в стационарном театре. Это «N» (Нижинский), «Башмачкин», «Погружение», «Последняя ночь последнего царя», «Анна Каренина», «Евгений Онегин», «Маленький принц», «Человек из ресторана», «Чужие окна» — постановки, которые доказали высокий профессиональный уровень коллектива и поставили его в ряд ведущих Московских репертуарных театров. В спектаклях были заняты Олег Меньшиков, Александр Феклистов, Михаил Ульянов, Ирина Купченко, Евгения Симонова, Александр Збруев, Евгений Миронов и многие другие.

первых в СССР поставил абсурдистскую пьесу Самюэля Беккета «В ожидании Годо» (1983).⁷ Ученики Олега Ефремова Роман Козак и Александр Феклистов в театре-студии Людмилы Рошкован «Человек»⁸ подпольно сыграли «Эмигрантов» С. Мрожека в постановке своего однокурсника Михаила Мокеева (1983). В 1984 году они стали показывать этот спектакль в подвале жилого дома на Бауманской, но уже вскоре он отправился в триумфальное европейские турне как один из первых вестников «перестройки». Бывший до того главным режиссером Камчатского театра драмы Юрий Погребничко возглавил Театр-студию на Красной Пресне, только что получившую официальный статус.⁹ К концу 1980-х в Москве количество студий приближалось к тремстам.

7.2. Эстетическая предыстория: театральный постмодернизм в СССР

Летом 1985 г. Анатолий Васильев, уже создавший важнейшие спектакли *конца империи* – «Взрослая дочь молодого человека» (1978) и «Первый вариант “Вассы Железновой”» (1979) – показал премьеру «Серсо». Выпускник курса Марии Кнебель и Андрея Попова в ГИТИСе, он переосмыслял основы «системы» и самого психологического театра. Казавшееся почти натуралистическим пространство «Первого варианта», или «Взрослой дочери» оказывалось метафизическим: ворковали белые голуби в настоящей голубятне, или стена советской квартиры оказывалась легкой диагональной ширмой, вскрывавшей волшебство игры. На смену «театру задач»¹⁰, то есть

7 Произведение Беккета в СССР впервые было опубликовано в переводе М. Богословской (Иностранная литература. // 1966. № 10), но *поставить* абсурдистскую пьесу на сцене было невозможно. Спектакль показывался только «своим» и публично не анонсировался -- это был театральный аналог самиздата.

8 Театр основан в 1974 году Л. Рошкован. Начиная с 1983 года студия в течение шести лет становится одним из центров нового театрального поколения. В нем было поставлено несколько спектаклей, впоследствии ставших знаменитыми, даже культовыми: «Чинзано» Л. Петрушевской (1986, реж. Р. Козак), «Панночку» Н. Садур (1988, реж. С. Женовач), «Панночка» (1989, реж. С. Женовач), «Елизавета Бам на елке у Ивановых» (автор инсценировки и реж. Р. Козак).

9 До того студией руководил ее создатель Вячеслав Спесивцев, в 1987 году ушедший в Театр Киноактера. В 1988 году Погребничко дал ей другое название – «ОКОЛО Дома Станиславского».

10 Понятие «задача» возникает в практике и закрепляется в теоретических трудах К. С. Станиславского. Например: «Задача -- сердце куска, заставляющее биться пульс живого организма роли». См.: Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью. Материалы к книге. М.: Искусство, 1957.

линейному движению к некой цели, Васильев предложил «театр процесса», свободу импровизации, предчувствие неведомого финала.

Сочинявшийся больше трех лет спектакль «Серсо» вышел незадолго до начала масштабных социальных перемен. Лишь позже всем стало ясно, что спектакль Васильева стал предчувствием и знаком предстоявшего краха советской империи – подобно тому, как когда-то «Маскарад» Мейерхольда, представленный 25 октября 1917 года, оказался прощанием с имперской Россией. Предвещавший смену эпох, спектакль «Серсо» породил новый для Васильева эффект разделенной аудитории. Даже те, кто принял его, не замечали его радикальной новизны. Старшие коллеги по цеху, в основном, не приняли спектакля, им был неведом опыт поколения Васильева, которое в 1970-е—начале 1980-х «проматывало» жизнь на обочине социума, глядя на него разочарованно, с чувством поражения и меланхолии. Другой причиной разлада была новая художественная оптика и сам способ актерского существования: это был первый отечественный спектакль, в котором отразились эстетические принципы постмодернизма – своеобразная тайнопись, вариативность, фрагментарность, незаконченность, игровой принцип вместо миметического, повторяемость сегментов и так далее.

Пьеса Виктора Славкина «Серсо»¹¹, подвергшаяся Васильевым серьезной сценической редакции, рассказывала о компании шестерых «колонистов», случайно собравшихся в загородном доме, который Петушок получил в наследство от двоюродной бабки. Его целью был побег из опостылевшего социума в утопию духовного единства. Васильев предложил разбор, открывавший совсем иные уровни текста. Актер, избавленный от «целей и задач» и плывущий навстречу неведомому, прекращал «рассказывать» историю, высвобождая игровую, метафизическую природу персонажа. Но не только.

11 Название первой авторской редакции пьесы Виктора Славкина -- «Мне сорок лет, но я молодо выгляжу».

Когда в 2013 году Васильев показал киноверсию «Серсо», превращенного им в новое произведение на основе нескольких неполных и несовершенных видео- и аудиозаписей, произошел взрыв – времена сомкнулись, и неожиданно проступил подлинный смысл сыгранного тридцать лет назад спектакля. В середине 1980-х эстетизм «Серсо» воспринимался как социальный эскапизм, выход за пределы советской эстетики, мост, перекинутый к Серебряному веку. Симптоматичным событием 1987 года стала конференция «Новые языки в культуре», организованная ленинградским кинокритиком Сергеем Добротворским в Институте истории искусств на Исаакиевской площади. Она обнаружила наличие сложившегося нового поколения художников, теоретиков и критиков. Там тоже шла речь о мосте, перекинутом из конца 1980-х в самое начало XX века.

Почти три десятилетия спустя, в киноверсии «Серсо» обнаружилось, что спектакль был лишен ностальгического сентимента по отношению к «серебряному веку» и основан скорее на нескончаемом русском опыте разочарований. Васильев объяснял в интервью Заре Абдуллаевой: «На самом деле конфликт был построен гораздо сложнее. Не на отказе от человека, а на отказе от идеала! То есть от некоего утопического образа, к которому мы стремимся и считаем идеальным. Эти образы недостижимы. И когда мы понимаем «нет» – мы от них отказываемся. Этот коллективный отказ от образов утопического или идеального и стал паникой третьего акта. Для всех персонажей одновременно, включая Пашу».¹² В 2013 году (тоже год кануна -- последний мирный год) эта мысль явилась гораздо яснее, чем на театральной премьере: разочарованные потомки «оттепели» утратили не только иллюзии, но и саму возможность идеала.

В непрестанном движении джазовых импровизаций, в чтении писем вокруг овального стола со свечами и красными бокалами, в церемониальности игры в серсо, во внезапных воплях отчаянья (с такими воплями Надя, героиня

12 Абдуллаева З., Васильев А. Время после // Искусство кино. 2013. № 10. С. 78.

Натальи Андрейченко, читала чеховскую «Каштанку») жил спектакль о поколении конца. Закольцовывая столетие, «Серсо» перекидывал мостик от блоковского «крушения гуманизма» к крушению утопических надежд шестидесятников. В 2013 году Васильев создал фильм, который открыл спектакль 1985 года заново. В том числе позволил увидеть пропущенные, незамеченные образы религиозно значимой жертвы и расплаты за грехи прошлого.¹³

Как раз во время репетиций «Серсо» со студентами их общего с Анатолием Эфросом курса¹⁴, Васильев в 1985 году разбирал «Утиную охоту». Герой пьесы Александра Вампилова, написанной в 1969 году, стал для Васильева самым главным персонажем циничного времени двоемыслия.¹⁵

В это время режиссер разрабатывал новый принцип актерского существования, «обратную перспективу» роли: «Все вещи выстроены в другой зависимости, потому что та, грубо говоря, энергия, которая определяет действие, — она находится не в прошлом, а в будущем. И поэтому строится по закону обратной перспективы».¹⁶ Тяготясь линейной, традиционной формой драмы, Васильев в «Серсо» разомкнул ее, превратив в, как он ее назвал, открытую структуру, порождающую состояние свободного потока. Чуть позже, размышляя о значении театральности, театра вообще для рубежа XX и XXI веков, философ Владимир Библиер писал, несомненно учитывая опыт спектаклей Васильева: «Вся театральность нового времени представляет некое борение между театральностью в широком смысле слова и романским словом, формой построения романа <...>. Если на рубеже нового времени только

13 Чаша с красным вином, выпиваемая с церемониальной торжественностью при чтении Письма/Слова, вся линия Коки (его играл Алексей Петренко) с его попыткой раскаяться в давнем предательстве и корысти и многие другие мотивы спектакля открылись в иной перспективе.

14 А.В. Эфрос вместе с приглашенным им А. А. Васильевым набрали актерско-режиссерскую мастерскую в ГИТИСе в 1982 году. В 1985 году в результате конфликта Васильев официально ушел с курса, но в Театре на Таганке продолжал занятия со своей режиссерской группой.

15 Слово «двоемыслие» использовал Джордж Оруэлл в романе «1984», оно было широко распространено в СССР эпохи застоя.

16 Кулишова И. «Анатолий Васильев: Я не работаю в черном пространстве» // Новые известия. 2003. 21 августа.

рождалось романное слово, то теперь само романное слово дает начало нового типа трагедии. Точнее, это начало – кризис романного слова».¹⁷

* * *

Постмодернизм, постмодернистские способы переживать мир стали более явно, чем прежде, проникать в отечественный театр – вместе с предчувствием крушения границ, с переводом книги избранных статей и эссе Ролана Барта (1989), с Неделей итальянского театра в Москве (1990)¹⁸. Развитие постмодернистского мышления было неотделимо от либерализации, которую принесла с собой «перестройка». «Текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников»¹⁹, – казалось, что Ролан Барт, писал это именно про театр эпохи перемен.

*Состояние постмодерна*²⁰ накатывало на всех участников стремительного перехода из восьмидесятых в девяностые. Но уже в 1992 году один из самых ярких театральных критиков этого времени Александр Соколянский в только что родившемся «Петербургском театральном журнале» (ПТЖ) высказывался о новой моде весьма резко: «Постмодернизм, без рассуждений о котором сейчас не может обойтись ни один литературно-художественный журнал, можно назвать искусством, окончательно утратившим представление о не-искусстве, возможность диалога с другим и рассуждения о себе, о своем месте в мире. Его место — везде, у него нет ни одной «пограничной зоны». Столь же резко претензии к постмодернистской эстетике сформулировала Ольга Седакова: «Крепости

17 Библер В. Монолог о театре, или драматургия культуры. // Московский наблюдатель. №1, 1993. С. 53

18 Она была проведена в 1990 г. «Тогда сложились отношения с Джорджо Стрелером, Дарио Фо, со многими режиссерами. «Неделя» вылилась в огромный праздник, стала прообразом Чеховского фестиваля. В те же годы мы повезли спектакли Марка Захарова, Валерия Фокина, Генриетты Яновской в Мюнхен. Первый раз я видел, как люди с раскладушками занимали очередь, чтобы купить билеты на наши спектакли. Это было потрясение. Владимир Войнович сказал, что, только увидев эти длинные очереди, понял: в России действительно началась перестройка» (Шадрин В. Более сильная трава растет под асфальтом // Культура. 2021. 8 октября).

19 Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост. и пер. с фр. Г.К. Косикова. 2-е изд. М., 1994. С. 386.

20 Так называлась знаменитая работа Жан-Франсуа Лиотара 1979 года, определившая множество свойств новой культуры.

нового эстетизма очень прочны: никакой толстовский здравый смысл, никакой андерсеновский мальчик не поколеблет их, заметив, что „король-то голый“: постмодернистская игра мгновенно включит своего отрицателя как еще одно действующее лицо».²¹ Эссе Ольги Седаковой было опубликовано в родившемся за год до ПТЖ журнале «Московский наблюдатель», стремительно обновлявшем язык театральной критики.

* * *

Шагнем из московских 1980-х в ленинградские. В Ленинграде клоун-мим, автор уникального театра комической пантомимы Слава Полунин организовал первый хозрасчетный театр «Лицедеи» (1986), а параллельно (и в большой мере – в непосредственной связи с ним) возникли другие независимые театры: «Дерево» Антона Адасинского, «ДаНет» Бориса Понизовского, в самом конце 1980-х – «Формальный театр» Андрея Могучего, позже – театр художников Павла Семченко и Максима Исаева «АХЕ». Семченко и Исаев сотрудничали на протяжении всей последующей истории. Некоторые участники театрального андеграунда обрели институциональную поддержку Центра современного искусства на Пушкинской, 10, возникшего в 1989 году.²²

По замечанию театрального критика Дмитрия Ренанского, главные театральные коллективы, возникшие в середине 1980-х, вдохновленные во многом опытом «Лицедеев» – «ДО-Театр» Евгения Козлова, «DEREVO» Антона Адасинского, «Формальный театр» Андрея Могучего, театр «АХЕ» — объединяет подчеркнутое внимание к телесности. «У кого-то оно проявилось

21 Соколянский А. Театр правого полушария. // Петербургский театральный журнал. № 0, 1992, С.76.

22 История арт-центра «Пушкинская-10» началась в 1989 году, когда в расселенном для капитального ремонта аварийном доме группа независимых художников, музыкантов и других деятелей андеграунда организовала свободную творческую коммуны. Усилиями членов творческого союза – Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ), стихийно возникший очаг независимой культуры получил организационное оформление и концепцию создания Центра современного искусства. Члены ТЭИИ официально зарегистрировали негосударственную, некоммерческую организацию – Гуманитарный фонд «Свободная культура».

больше, у кого-то меньше, но это очевидный ленинградский-петербургский тренд — в девяностые проросший в «Фарсах» Виктора Крамера. При желании можно, конечно, объяснить этот феномен общемировой тенденцией постепенной гибели театра слова, отмирающего вместе с логоцентричной европейской цивилизацией и вспомнить о том, что петербургский опыт вовсе не уникален (существовал же в то же время в Москве «Театр пластической драмы» Гедрюса Мацкявичюса) — но нет ли здесь какой-то иной причины?». ²³ Петербургский театровед Николай Песочинский справедливо полагает, что все они «ощущали <...> свою связь с отечественным авангардом первой половины прошлого века — ОБЭРИУтами, Мейерхольдом, Терентьевым. Более того <...> в 1980-е годы в одной из театров-студий была реконструирована «Победа над солнцем» Крученых-Малевича-Матюшина — это витало в воздухе» ²⁴.

Одним из театров, выросших из *полунинской шинели*, было «Дерево» Антона Адасинского. Двигаясь в русле театра жестокости Антонена Арто, Адасинский требовал от зрителя такой степени участия, при которой тот становился беспомощным объектом агрессии, не знающим, как ответить на неожиданный вызов. Привычный мир рушился на глазах вместе с представлениями о его устойчивости. Чередуя агрессивность и эпатаж с тем, что можно назвать эзотерической мистерией, Адасинский осуществлял работу по размыванию границ, разрушению картезианской, рациональной картины мира. Здесь была важна смена перспективы. Нам предлагалось взглянуть на мир в чудесном и страшном свете зависимости, где человек терял собственную значимость. По сцене двигались дрожащие обнаженные тела, ступающие по земле неуверенно, но и как-то отчаянно свободно.

Как альтернативу реалистическому театру, не резонировавшему больше с реальностью, создал свой «Формальный театр» и Андрей Могучий. Уличный спектакль «Орландо Фуриозо», или «Люди, львы», показанные в фойе театра

²³ Песочинский Н., Ренанский Д. Авангард, которого не было // Театр. 2011. № 4.

²⁴ Там же.

«Балтийский дом» в специально построенном для этого сарае – театре Константина Треплева, – взламывали привычные конвенции. Форма универсального концерта-перформанса «Поп-механики», в это же время придуманная ленинградским музыкантом Сергеем Курехиным, соединяла все возможные виды художественной деятельности и была идеальным выражением эпохи разломов и перемен. Только под конец 90-х Могучий обратился к «традиционной» форме психологического театра, поставив «Школу для дураков» Саши Соколова. (Один из любимых текстов девяностых стал событием и в Москве, на курсе Петра Фоменко, в постановке Евгения Каменьковича).

7.3. Источник новаций: «Театральные мастерские»

Важнейшим источником институциональных и эстетических инноваций в развитии театра периода «перестройки» и начала 1990-х стали «Театральные мастерские» -- или ВОТМ, Всероссийское объединение «Театральные мастерские» при Союзе театральных деятелей РСФСР. Весной 1987 года режиссер Евгений Арье, художник Дмитрий Крымов и продюсер Вячеслав Мальцев объединились с группой, в которую входили театроведы Валерий Семеновский и Вячеслав Иванов, режиссер Михаил Мокеев и актер Иван Шабалтас, чтобы обсудить новую инициативу. Собирались у Крымова: «Придумали мы и название. Теперь оно выглядит обычным. А тогда звучало свежо. С отсылкой к опыту авангарда двадцатых годов, к мастерским Мейерхольда — ГВЫРМу и ГВЫТМу. Те мастерские были новаторской системой воспитания актеров и режиссеров, гениальным прозрением нового театра. Мы же и не думали замахиваться на такое. Никого не пытались воспитывать и к чему-либо призывать. Просто чувствовали, что в воздухе что-то меняется, зарождается что-то живое, не похожее на то, что общепринято»²⁵.

25 Семеновский В. Школа театральности // Знамя. 2021. № 4.

Мальцев и его товарищи предлагали, по сути, продюсерскую модель создания нового театрального организма, которая, минуя стадию студийности, реализовывалась бы целиком в границах профессионального театра. По тем временам это была совершенно новаторская задача. «Мастерские» принимали заявки и старались помочь тем группам, которые выдвигали яркую художественную идею. При этом существовало несколько моделей становления творческих групп. Первая – приобретение готового спектакля, вторая – выделение средств на постановку спектакля творческой группой, с которой действовало три типа договоров: договор на спектакль, гарантирующий оплату репетиционного процесса, постановочных и эксплуатационных расходов; договор только лишь на репетиционный период с дальнейшим рассмотрением результатов работы; договор на неоплачиваемый период репетиций с предоставлением помещения. Наконец, третья модель предполагала (при наличии трех спектаклей) создание мастерской с правом пользования площадкой и финансированием репетиций и эксплуатации спектаклей на период не более двух лет, после чего руководство ВОТМ предполагало выход на органы управления культурой с ходатайством о создании нового театра. Первой такой группой в состав ВОТМ вошла группа молодого режиссера Владимира Мирзоева «Домино».

ВОТМ было создано 24 сентября 1987 года решением секретариата СТД на базе упразднявшегося Литературно-драматического театра ВТО, располагавшегося на Новослободской улице. Несмотря на то, что решение о выделении площадок было принято, и даже названы их адреса, реально ни одна из них так и не появилась. Здание на Новослободской было непригодно для спектаклей и нуждалось в реконструкции. Для показов была арендована площадка ДК им. Зуева.

Члены первого правления ВОТМ всячески подчеркивали, что задача объединения – «не в тиражировании заштампованной театральной продукции,

а в выявлении действительно нового, оригинального».²⁶ Как рассказывал Валерий Семеновский автору книги о режиссере Владимире Клименко, выбравшим себе творческий псевдоним Клим (ученике Эфроса и Васильева), создатели ВОТМ исходили из того, что существует «неизвестный, вытесненный театр», и что их задача – дать ему проявиться, высказать себя. Именно ставка на новацию, на авангард стала вскоре красной тряпкой как для отвергнутых соискателей, так и для секретариата СТД.²⁷

Первый сезон «Мастерских», открывшийся 10 сентября 1988 года в ДК им. Зуева, включал три работы – спектакль группы «Чёт-Нечёт» под руководством Александра Пономарева «Николай Гоголь. Нос», спектакль группы Владимира Мирзоева «Домино» по пьесе бразильского драматурга Робера Атайада «Мадам Маргарита» и поэтический вечер группы «Альманах», состоявшей из неподцензурных поэтов разных направлений, объединенных общим интересом к эстетике постмодернизма (Михаил Айзенберг, Сергей Гандлевский, Тимур Кибиров, Виктор Коваль, Дмитрий Новиков, Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн). Скажем сразу, что если все «Мастерские» были вызовом существующему советскому театру, то «Альманах» был вызовом в квадрате: на особый статус театральности претендовали поэты, читающие свои стихи. В 1990 году в журнале «Дружба народов» Алексей Зорин писал: «Разумеется, конкретный облик поэзии «Альманаха» весьма далек от творчества поэтов начала XIX века. И все же... Самый замысел окропить живой водой поэзии окостеневающее тело языка отчетливо выдает свою романтическую природу. Поэтический театр «Альманаха» доказывает, что поэзия возможна даже тогда, когда невозможна. Я бы сказал, что это обнадеживает»²⁸.

26 Иванов В. Расходы берем на себя // Театральная жизнь. 1988. №2. С. 22

27 Вдовенко И. Опыт сквозной биографии. Портрет на фоне уходящей эпохи // Петрополис, 2015.

28 Зорин А. Муза языка и семеро поэтов. Заметки о группе «Альманах» // Дружба народов. 1990. № 4

Романтический жест отрицания окостеневшей эстетики был характерен для всех спектаклей «Мастерских». Однако, увы, ни одна из мастерских, входящих в состав ВОТМ, так и не дожидаясь до создания собственного театра. Главная ловушка заключалась в том, что единственным источником финансирования предполагался СТД: деятельность фондов, возможность участия спонсоров возникнет уже после августа 1991 г. Тем не менее именно «Театральные мастерские», как уже сказано, дали жизнь целому ряду проектов, определивших лицо российского театра 1990-х.

7.4. Режиссеры «Театральных мастерских»: становление новой эстетики

7.4.1. Группа «Домино» Владимира Мирзоева

Актеры группы под руководством режиссера Владимира Мирзоева репетировали и начали играть пьесу «Мадам Маргарита» в Доме культуры медиков в Москве. Агрессивная учительница (Татьяна Корневская) обращалась к ним как к своим ученикам в течение трех часов с монологом, в котором школьный урок про пестики и тычинки все сильнее обнаруживал фашизоидную изнанку, смешанную с сексуальной маниакальностью. Особенно остро зрители чувствовали свою «наказанность» в момент, когда актриса объявляла перерыв -- но только для себя. Они оставались в запертой комнате, при включенном свете и в полной тишине, прерываемой возмущенными восклицаниями. Этот радикальный жест остался единичным в творческой практике режиссера, но общая его интенция тех лет была политически-заостренной: «Зрители тоже играют свою роль – они вынужденно изображают класс. Или, если угодно, народ, поскольку пьеса Атайяда – это метафора тоталитарного способа управлять, подавлять и промывать мозг»²⁹.

²⁹ Артемьева Л. «Творческие мастерские»: опыт театральной альтернативы». Дипломная работа. Научный руководитель А.Ю. Карась. РАТИ-ГИТИС, 2010.

В «Полуденном разделе» по пьесе Поля Клоделя, -- впрочем, как и в других спектаклях, -- Мирзоев работал через дискурсивный слом: не успевал зритель «воспарить», погрузиться в «сладкую жизнь» (ее мотивом звучал романс Вертинского «В бананово-лимонном Сингапуре»), отдаться пафосу, как на него обрушивали иную интонацию, полную иронического снижения или даже сарказма. «Все наши надежды (и идеи) были связаны с деконструкцией тоталитаризма в России. Постмодернизм как нельзя лучше соответствовал этим задачам. Список авторов возник спонтанно, однако в каждом из этих текстов была заложена возможность эстетической и/или интеллектуальной провокации», -- рассказывал Мирзоев.³⁰ Известный критик Наталья Казьмина, не очень любившая эту эстетику, тем не менее точно уловила ее важные черты: «Это причудливые мерцающие композиции. Фантазии души, хрупкие и ломкие. Видения тоскующего сердца и болезненно разорванного сознания <...> Мужчины в прозрачных шароварах, похожие на диковинных бабочек. Женщины, похожие на пантер и не умеющие любить. И те, и другие – способны договориться без слов».³¹

У него проявились уникальные индивидуальности Татьяны Корневской, Елены Брагиной, Константина Лавроненко, Галины Новиковой. «Мир Мирзоева феминистичен. Здесь царят Е. Брагина, женщина-амазонка, холодная звезда и Г. Новикова, женщина-ребенок, с улыбкой тайны и неведомого знания».³² Театральный проект Мирзоева строился как своеобразный «антитеатр», в котором играли анти-пьесы, вычеркнутые цензурой из советской жизни, почти не игранные, а чаще всего -- и не читанные прежде на советской территории³³.

В конце 1980-х Мирзоев принял решение уехать из страны (впрочем, потом еще уезжал и возвращался). Свою группу он тем не менее хотел

30 Там же

31 В кн.: Вдовенко И. Опыт сквозной биографии. Портрет на фоне уходящей эпохи // Петрополис, 2015. С 247.

32 В кн.: Вдовенко И. Опыт сквозной биографии. Портрет на фоне уходящей эпохи // Петрополис, 2015. С 248.

33 Пьесу Клоделя «Благовещение» ставил Анатолий Таиров в 1920 году, Стриндберга после революции не ставили вовсе, а пьесы Пинтера и Байкера до того времени и вовсе никогда прежде не ставили в СССР.

сохранить, передав ее другому режиссеру. В конце 1988 года он договорился с уже упомянутым Климом (Владимиром Клименко) о том, что тот берет его группу и никого не выгоняет как минимум год. В течение весны 1989 года оба вместе репетировали пьесу Говарда Баркера «Возможности», с которой мы начали повествование о «Творческих мастерских», причем каждый по-своему. В итоге появился спектакль, идущий в два вечера – «Возможность А» Мирзоева и «Возможность В» Клима.

7.4.2. Мастерская Клима «Пейзаж»

Получив готовую группу, пространство и почти целый год «оплаченного» существования, Клим начал с тренингов. Они обнаружили важнейшее свойство его театра: личность актера становилась единственной отправной точкой и реальностью путешествия в неведомое. Границы персонажа и актера растворялись в этом метафизическом путешествии. Пограничность, маргинальность, провинциальность становились важным эстетическим принципом, в тогдашнем культурном сознании остро рифмуемым с Бродским: «Если выпало в империи родиться, / лучше жить в глухой провинции у моря».

Клим настаивал на значимости импровизации в современном театре. В интервью автору этой главы Клим говорил: «Театр — это невероятная, золотая сфера мгновения. Она абсолютно прозрачна, она абсолютно отражает мир. Мир имеет невероятную скорость, и вот импровизация заключается в предельной способности слышать. [...] Эта золотая сфера тогда идеальна, когда она абсолютно круглая, и когда ее поверхность имеет толщину в одну клетку времени. Это ясное понимание объема мира»³⁴. С пониманием театра как «сферы мгновения» был связан и тот тренинг, которым занимались в подвале ежедневно, позволяя актеру освободиться в театральной работе от

³⁴ Карась А. Клим: нулевой ритуал // Театр. 2013. № 11—12.

самого себя, стать прозрачным, достичь «остановки внутреннего диалога» (термин современных буддийских учителей и Карлоса Кастанеды, чьи книги важны для разговора о культуре рубежа 1980—1990-х гг.). Театровед Наталья Солодилина писала в статье о спектакле «Три ожидания в «Пейзаже» Гарольда Пинтера»: «Актеры в этом спектакле сделали для себя маленькое открытие, даровавшее им свободу: утратить интерес к сюжету, осознать текст, как тебе не принадлежащий, отделиться от предмета исследования – и ты получишь в подарок целый мир».³⁵ Так в подвале в Среднем Каретном был положен «конец интерпретации» (если вспомнить эссе Сьюзен Зонтаг «Против интерпретации»), даруя ощущение потока, пути, сферы.

Второй сезон ВОТМ окончился фестивалем «Пролог». Там, на сцене Театра им. Пушкина, в течение трех вечеров Клим и показал спектакль по трем пьесам Пинтера – «Три ожидания в “Пейзаже” Гарольда Пинтера». Показы сопровождала атмосфера скандала. Они стали встречей с театром, казалось бы, не желавшим воздействовать на зрителя -- и тем не менее пробуждавшим невероятную активность смотрящих, в том числе – весьма резкую. Выходившие во время действия зрители громко ворчали: «Бред, шаманство, шарлатанство, бессвязность». Что касается последнего, то и вправду актеры говорили так тихо, точно их вовсе не волновала ясность и связность текста.

Актеры Мастерской Климa частично остались от группы Мирзоева – Татьяна Корневская, Галина Новикова, Константин Лавроненко и Владимир Чаплыгин. Все они были на зарплате, которую продолжали получать по условиям договора ВОТМ с Мирзоевым. Все остальные год до премьеры «Пейзажа» (то есть до момента нового договора с ВОТМ) работали бесплатно – Наталья Ганзюк, Елена Громова, Марат Серажетдинов, Константин

³⁵ Солодилина Н. Этот мир ни на чем не настаивает // Московский наблюдатель. 1992. № 3. С. 27.

Ломовский, Симон Казибеев, чуть позже – Михаил Егоренков. В конце концов, Мастерская Клима стала называться «Пейзаж».

Важно сказать, что подвал в Среднем Каретном переулке, где обосновался Клим, представлял собой квадратную комнату с квадратным столбом посередине и зеркалом во всю стену, в котором отражались зрители и невидимые за столбом актеры: «Свободное, непредсказуемое движение спектакля разомкнуто в бесконечность. Не за что зацепиться. Ты ищешь центр, но его здесь нет. Ты пытаешься извлечь из текста смысл – и не находишь его... Тебя уже нет, «есть только человек Пути, не имеющий опоры», как говорится в одном дзен-буддистском тексте. И в этом отсутствии опор – твоя последняя надежда... В спектакле Клима отодвинуты в прошлое, за черту боли, все метания и трагические всплески уходящего века, его отчаяние и безнадежный скептицизм. В сущности, он завершает век модернизма, сотворяя столь взыскуемую им духовную целостность из осколков битого стекла...».³⁶

Осколками прошлого представала и уникальная климовская коллекция вещей и костюмов с Тишинки, которую актеры и актрисы меняли как на подиуме. Статья Ирины Кулик о третьем спектакле Мастерской Клима «Божественная комедия Гоголя “Ревизор”» так и называлась «Коллекция». «Ситуация показа, зрелища, универсума, демонстрирующего себя, – ключевая в этом спектакле...И театр как совокупность этих великолепных собраний, – мир прекрасных людей и предметов, «комната с красивыми вещами»³⁷.

Если первые спектакли Мастерской Клима дарили наслаждение интертекстуальными связями, возникающими в пространстве, то, начиная с 1991 года в центре их исследований все больше оказывалось время. В том году началась работа над Индоевропейским проектом «Лестница– Древо», из которого было подготовлено три части: «Служение Слову по «Слову о полку

36 Карась А. Ожидание в «Пейзаже». Театральный гудок. 1992. № 2

37 Кулик И. Коллекция // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 40-41.

Игорева» (Север), «Весть – Сон – Радость» по «Персам» Эсхила (Юг) и «Гамлет» (Запад)³⁸. Запланированная «восточная» часть – «Упанишады» – так и не состоялась. В статье с характерным названием «Бесцельная цель» критик Михаил Смоляницкий писал о том, что «новые работы (Клима. – А.К.) вводят в действие понятие «чистой длительности, когда само время наблюдения должно восприниматься как самодостаточное событие, вне жесткой связи с внешней выразительностью и литературным напряжением.³⁹

Между тем вокруг «Творческих мастерских» стало усиливаться напряжение. Секретариат СТД в основе своей совсем не сочувствовал тому новаторскому тренду, который проявился в первые два сезона ВОТМ. В мае 1989 года был уволен директор Вячеслав Мальцев. В знак протеста все первое Правление ВОТМ подало в отставку. Новое правление возглавил театровед и театральный критик Ю.С. Рыбаков, знаменитый главред журнала «Театр» 60-х годов. Евгений Арье и Вячеслав Мальцев, глубоко разочарованный в итогах первого правления, приняли решение о создании театра «Гешер» и уехали в Израиль. Валерий Семеновский приступил к созданию журнала «Московский наблюдатель», ставшего наряду с «Петербуржским театральным журналом» («ПТЖ») важнейшим профессиональным изданием девяностых. Режиссер Михаил Мокеев, выйдя из Правления ВОТМ, получил право на создание собственной Мастерской (с 1992 г. – театра «Улисс»).

7.4.3. Мастерская Михаила Мокеева

Обласканный критикой за «Эмигрантов», в спектаклях ВОТМ Мокеев такой очевидной поддержки не получил. Правда, его первый вотмовский спектакль «О преступлении» по Достоевскому, сыгранный в ДК им. Зуева, был встречен хорошо. Второй спектакль, «Лес» Островского, шел в Театре на

38 «Гамлет» (1994) был последним спектаклем Мастерской Клима и последним спектаклем ВОТМ. Он стал возможен благодаря немецкому режиссеру Роберто Чулли, профинансировавшему проект ради его участия в фестивале «Русский театральный ландшафт» в Мюльхайме-на-Руре (1994).

39 Смоляницкий М. Бесцельная цель // Московский наблюдатель. 1993. № 5—6.

Таганке и был сделан в стилистике советского кинематографа 30-х годов. Его ругали одни – за глумление над классикой, другие – за развлекательность: «... художественный мир Островского переосмыслен в духе эстетики «социалистического романтизма» (термин самого Мокеева). В спектакле присутствуют художественные атрибуты советского кинематографа 30–50-х годов: катание на лодке с песнями, танцплощадка, чечетка, художественный свист, а главное – музыка тех лет. Кульминация спектакля – хореографический этюд на песню «Пароход». Песня звучит в исполнении Леонида Утесова; фонограмме старательно подпевают артисты». ⁴⁰ Эстетика Мокеева в самом деле имела тонкие отношения с прошлым русского и советского театра. В его спектакле иронично и печально констатировалось: современный человек не может претендовать ни на какую историческую традицию как на «свою». Мокеев размещал персонажей в стилизованном пространстве, где не живут, а припоминают чье-то прошлое. Он как будто отказывался от приращения новых смыслов, мрачно веселясь в пространстве старых. Это был спектакль, в центре которого стояла сама проблема кризиса культуры, построенной на репродуцировании своего прошлого.

«Лес» обозначил потребность в новом понимании истории. «...То, что недавно вызывало лишь безнадежность и отчаянье, предстает в совершенно ином свете и дает надежду и силу. Вслед за «Лесом» появился «Владимир III степени» С. Женовача, а потом «Волки и овцы» П. Н. Фоменко, где на новом полном вдохе оживает традиция, где даже голоса сестер П. и К. Кутеповых звучат как напоминание о великолепных актрисах 30-х годов». ⁴¹

7.4.4. Группа «Чёт–Нечёт» Александра Пономарева, или «Третий театр»

Александр Пономарев окончил Школу-студию МХАТ в 1981 году. С середины 1980-х годов вместе с исследователем творчества Хлебникова

40 Кретьева Е. "Театр--Улисс": путешествия по стилям и по сценам. // Коммерсант. 1992, 21 октября.

41 Карась А. Откуда взять трагическую развязку? // Московский наблюдатель. 1992. № 11-12. С. 20-21.

Рудольфом Дугановым Пономарев начинает заниматься произведениями русского авангарда. В 1986 году он сделал первый вариант «Настоящего» по Хлебникову. Поэт, филолог, пропагандист искусства русского авангарда Сергей Бирюков, анализируя спектакль Пономарева, предложил свое определение поискам режиссера, назвав их «третий театр»: «<...> ни театр переживания, ни театр представления, особенно в сегодняшнем их положении, не в состоянии пробиться к существу самих пьес Хлебникова. Очевидно, что и «поэтическому театру» в тех формах, которые были выработаны в 60-е годы и не получили дальнейшего развития, вряд ли бы оказалась под силу эта задача. Впрочем, в последние годы эволюционировала сама драматургия. Во всяком случае, представители так называемой новой волны ориентировались именно на слово. Но театры продолжали ставить новую волну как старую. Так что пока, за очень редким исключением (постановки Анатолия Васильева), сцена не освоила даже того потенциала, который предлагали ей современные драматические писатели»⁴².

Чтобы перевести произведения Хлебникова на язык сцены, Пономареву, по мысли исследователя, понадобился «третий» театр, которого еще не было прежде. В создании литературной и музыкальной партитур спектакля участвовали артистка фольклорного ансамбля Дм. Покровского Мария Нефедова, Рудольф Дуганов и музыковед Лариса Гервер. Композиция соединяла фрагменты поэм «Ночь перед Советами», «Настоящее» и драматическую поэму «Ночной обыск». Действие спектакля распределялось между протагонистом и хором. Актеры словно бы пробовали на ощупь возможные связи ритуала и нарратива, эпического и драматического.

В 1988 г. созданный Пономаревым театр «Чёт–Нечёт» (в названии – отсылка к известной работе Эйзенштейна) вошел в состав ВОТМ, где были поставлены спектакли «Николай Гоголь. Нос» (1988), «Елизавета Бам» Д. Хармса, «Куприянов и Наташа» А. Веденского (1989), «Дон Жуан» В.

42 Бирюков С. На пути к «третьему» театру (о театре В. Хлебникова) // Театр. 1988. № 8. С. 188—189.

Казакова (1990), «Кругом возможно Бог» А. Введенского и «Школа этуалей» Н. Евреинова (1991), «Зангези», сверхповесть В. Хлебникова (1992). Русский авангард на глазах обретал статус классического искусства. В этих необычайных по своей радикальности спектаклях отразилась юродствующая и эксцентрическая эпоха конца тысячелетия, желавшая выйти за границы советской эстетики и советского сознания, отказаться от привычных конвенций и форм воздействия, пребывающая в предчувствии конца, празднующая его в виде целой обоймы карнавальных и меланхолических превращений.

«Чёт–Нечёт» нес на себе отпечаток музея, в котором экспонировались идеи, художественные приемы и, кажется, сам воздух авангарда начала века. Этому способствовало и то, что многие тексты впервые звучали в публичном пространстве. Так было в спектакле «Николай Гоголь. Нос», в котором помимо повести Гоголя разыгрывалась лекция о творчестве Гоголя Владимира Набокова и произведения Иннокентия Анненского, Велимира Хлебникова и Даниила Хармса. Он начинался с крика полубнаженного человека, привязанного к больничным каталкам и читающего финал «Записок сумасшедшего»: «Нет, я больше не имею сил терпеть... За что они мучат меня?». Какой-то щеголь в жабо (Алексей Яковлев) с легким английским акцентом рассказывал об умирающем Гоголе, его физических мучениях и черной меланхолии. В этой горячечной, полной некрофильских кошмаров речи мало кто без программки узнавал только что опубликованную в России набоковскую лекцию о Гоголе. Пронизанная игровой стихией, она воспринималось как диалог двух антиподов, где Набоков неожиданно обнаруживал свое родство с Гоголем. Слегка брезгливая, холодная ирония этого текста, со множеством отталкивающих подробностей описывавшего смерть Гоголя, вперемешку с текстами Хлебникова и Хармса создавали парадоксальное ощущение абсурдистского интеллектуального карнавала. Его

поддерживала эксцентричная работа Бориса Репетура, ярко воплощавшего интонацию набоковского эссе.

Вряд ли будет еще где-то более уместно сказать, что Гоголь стал для театра девяностых принципиально важной, если не ключевой фигурой. «Владимир III степени» и «Панночка» Женовача, «Пространство божественной комедии Гоголя “Ревизор”» Клима, «Башмачкин» театрального агентства «Богис» с Александром Феклистовым в заглавной роли; не менее знаковый спектакль Валерия Фокина «Нумер в гостинице города NN», в стенах которого вместе с Чичиковым и Селифаном была «заключена» сотня зрителей-свидетелей... В конце десятилетия родилась «Шинель № 2737,5» в постановке одного из участников «Творческих мастерских» Вадима Жакевича (артистический псевдоним – Жак). Был ли этот интерес связан с еще неосознанной, но необходимой постколониальной рефлексией, или помогал в создании нового субъекта, в артикуляции травмы, в деконструкции психологического театра – так или иначе, Гоголь был одним из центральных авторов эпохи.

7.4.5. Группа Саши Тихого

Премьера первого спектакля группы – «Школарусскогосамозванства» – состоялась 6 декабря 1988 года на фестивале «Игры в Лефортово». Саша Тихий (тогда еще студент Щукинского училища) и художник Вадим Жакевич (Жак), так и назвали театр. «Это было весело. Исход перестройки. Мы с Сашей Тихим были на общих концептуалистских выставках. Тогда же познакомились с Володей Сорокиным, Приговым, Рубинштейном. Искали чего-то нового. Прежде всего новых пьес»⁴³. Идеи и принципы московского концептуализма стали все активнее проникать на территорию театра. Об этом давно мечтал Дмитрий Пригов. Он говорил Тихому и Жаку, что мечтает сыграть Гамлета. На этой волне и был создан первый спектакль «Школы» (названный так не без оглядки на васильевскую «Школу драматического искусства»). «Все было по-

43 Карась А. Концептуальная «Шинель» // Независимая газета. 1999. 3 февраля.

настоящему. Мы ходили в морг изучать, как обмывают тело. Это было сродни натурализму русской литературы, к которому мы относились очень серьезно. Для нас вообще это было серьезно. Когда в 46-й раз произнесенное «ссаная вонь» превращалось в «Осанну», мы начинали понимать, что слово переходит в звуковой ряд, который не зависит от человека. А после этого всего актеры ели горячую, специально приготовленную овсяную кашу. И это тоже был целый ритуал».⁴⁴ В этом описании слышится переключка с символистскими опытами Мейерхольда, на заре века режиссуры искавшего способы оторвать слово от смысла.

В 1991 году Саша Тихий уехал в Америку, и группа перестала существовать. Однажды, придя в гости к Владимиру Сорокину, Жак получил от него снятую с полки напечатанную на машинке «Землянку». «Это кайф новых слов, сорокинских ситуаций, невозможность все это показать на сцене. Но мы-то знали, что можно, – мы уже пробовали с «Пельменями», задолго до того, как Лев Додин узнал об их существовании. Конец 1990 года, я собираю всех ребят, и начинается «Землянка». Нет ни помещения, ни средств – есть текст».

Спектакль по Сорокину мало кто видел в России, но он имел большой успех на фестивале современной драматургии в Бонне. В нем из осмеянных осколков старой советской мифологии слагался новый впечатляющий ритуал. Сам Жак описывал его так: «Это четкая, жесткая, кристаллическая структура концептуального театра. В тех ядрах, на которых держится структура, зрителю позволено подержаться за поручень. Под ним – бездна, но ему кажется, что он стоит на твердой почве»⁴⁵. В пьесе Сорокина пятеро солдат, сидя в землянке, едят кашу с тушенкой, курят, пьют спирт, слушают сообщения газет, говорят матерно о морозе и поте, жирной пище и сексе. «Пространство делается все более и более стерильным и напоминает музей истории, в котором погребено, слой за слоем, прошлое. Актеры снимают военную

44 Карась А. Концептуальная «Шинель» // Независимая газета, 03.02. 1999

45 Там же.

форму и остаются в белом нижнем белье, у них — белые колпаки и белые холщовые сумки, повязанные на ноги наподобие бахил (вместо носков). В самом конце спектакля, прямо перед финальным уничтожением, на заднюю сцену проецируется брейгелевский зимний пейзаж: довоенный мир опустошает землянку, оставляя сцену белой и пустой»⁴⁶.

Работа театра в контексте ритуала и мифа -- далеко не случайное явление десятилетия, предшествовавшего августу 1991 года. Работы исследователей мифа Владимира Топорова, Елеазара Мелетинского и Сергея Неклюдова, выход «Мифологического словаря» под редакцией того же Мелетинского (1990), посмертные публикации работ Ольги Фрейденберг только обостряли глубокий интерес театра к мифу и ритуалу. Совершенно очевидно, что, как и на заре XX века, театр искал новые формы в интегральном сопряжении с мифом. Напротив, пришедшие на смену этой эстетике адепты социального и документального театра 2000-х годов резко иронично относились к мифологической «лихорадке». Один из основателей Театра.doc (вместе с женой, драматургом Еленой Греминой) Михаил Угаров любил шутить: «Когда я слышу слово «миф» (иногда он заменял его на «вертикаль», или «высокое искусство»), я хватаюсь за пистолет».

После «Землянки» Жак и его товарищи попытались использовать принципы концептуального языка в классическом тексте. Так началась работа над гоголевской «Шинелью», обретшая сначала форму аудиоспектакля, представленного на радио «Эхо Москвы» (1994). Созданный в 1998 г. спектакль «Шинель №№ 2737,5» стал первым опытом копродукции для только что родившегося фестиваля NET. Поставленный в конце бурного десятилетия, на руинах уничтоженных «Мастерских» и художественной революции 80-х, спектакль казался чудом.

46 Боймерс Б. Театр как симуляция, или виртуальная Шинель // Петербургский театральный журнал. 2000. № 21.

Один из создателей фестиваля NET, критик Роман Должанский увидел спектакль так: «Никакого Акакия Акакиевича нет, а есть лишь те, кто «вместо него». Белый блин-круг в центре сцены, окруженный сплошной чернотой кулис, засыпан полиэтиленовым снегом. Стылое пространство постепенно выдает себя: оно оказывается для Жака эфирной ловушкой, гигантским резервуаром, хранящим голоса всего мира и всех времен. От всего, что случается на свете, для зрителя «Шинели» оставлены лишь голоса, иногда переозвученные или вывернутые историей наизнанку. Вроде того как сугубо бытовые фразы доносятся из динамиков в бодром тоне советских первомайских лозунгов. Вообще единение комического и космического, столь принципиальное для Гоголя, воплощено в спектакле без видимых усилий, но с поразительной гармонией».⁴⁷

Спектакль был показан в Вене, готовились гастроли в Лондоне, велись переговоры с Авиньоном. Но выжить в Москве наступающих нулевых этот проект тоже не смог. В интервью 1999 года Жак подводил итоги: «На «Шинели» для многих из нас ситуация с театром заканчивается. Мы хотим стремительно все пропахать и уйти. Ведь нам уже за 40. Ну, куда дальше? Театр – дело молодое. Можно прийти в театр только для чего-то конкретного, что назрело. А праздновать 30-летие «Школырусскогосамозванства» – абсурд»⁴⁸.

В 1994-м «Творческие мастерские» прекратили свое существование. Формально уже в 1991 году они были преобразованы в Центр имени Мейерхольда, хотя в афишах это название присутствовало вплоть до 1994 года. Владимир Мирзоев с самого начала понимал, что идея «Мастерских» в ее «перестроечном» виде была обречена: «Будущее показало, что я был прав: стратегии здесь не было никакой. Власть изо всех сил старалась увести энергичную часть общества из политики. Отсюда «увлечение» культурными

47 Должанский Р. Спектакль «Шинель» // Коммерсантъ. 1998. 4 декабря.

48 Карась А. Концептуальная «Шинель» // Независимая газета. 1999. 3 февраля.

проектами. Потом, когда трансформация дракона произошла, такая необходимость отпала», -- говорил он в 2010 году.⁴⁹

Идея и существование «Мастерских» были связаны с утопией. Размышляя о спектакле Владимира Космачевского по пьесе Поля Клоделя «Атласный башмачок» (1992), критик Ирина Кулик писала: «Наступает время театральных утопий. Спектакли несут в себе образ невоплощенного театра. Призрак оперы зажигает свечи цветаевского «Приключения» в почти готическом коридоре, непонятно каким образом отрывшемся в замызганных стенах ГИТИСа, раскладывает свою маленькую переносную Флоренцию в пустой коробке бывшего кинотеатра «Уран» (где происходили показы учеников Васильева), и, быть может, хотел бы найти прибежище в петербургском Эрмитажном театре, где возникли «Цикады» Юхананова и Ханина». ⁵⁰ Утопией была пронизана вся переходная эпоха рубежа 80-90-х годов, а ее крушение во многом определило ситуацию второй половины десятилетия – чем ближе к концу, тем сильнее.

В 1994 году Клим переехал в Петербург, потому что уже никто не брал на себя содержание пространства в Среднем Каретном. Последний проект Мастерской «Пейзаж» – «Гамлет» в переделке-переводе Клима – профинансировал немецкий режиссер Роберто Чулли, пригласивший Клима на свой фестиваль «Русский театральный ландшафт» в Мюльхайме-на-Руре (Германия). После этого Клим объявил в Петербурге новую стратегию «театральной конверсии» – сращивания государственного театра с «нулевым ритуалом». Из этого выросли его спектакли «Сон об осени» (Театр Ленсовета, 1995), «Гроза» (Театр «Балтийский дом», 1997) и «Луна для пасынков судьбы» (Театр на Литейном, 1998). Последний стал обладателем только что учрежденного на фестивале «Золотая маска» приза критики.

49 Артемьева Л. Творческие мастерские»: опыт театральной альтернативы. // Дипломная работа, научный руководитель Е. Ю. Карась. РАТИ-ГИТИС, 2010.

50 Кулик И. Мерцающий образ несуществующего театра // Московский наблюдатель. 1993. № 1. С. 24.

Театральный директор Олег Лернер попробует реализовать идею Валерия Фокина о театре, который сумеет себя прокормить, не теряя независимости – иметь помимо театрального пространства офисы и сдавать их в аренду. Сначала он построит Центр имени Мейерхольда (ЦИМ), а потом начнет строительство новой открытой площадки – Театрального центра «На Страстном». Откроется она уже без него: его убьют в июне 2003 года.

7.5. Режиссеры 1990-х: мастера

Другие направления в развитии нового театра складывались во многом благодаря мастерам, пришедшим в театральные вузы к началу 80-х годов. В Москве это были курс Анатолия Эфроса и Анатолия Васильева (1982-1987) и курс Михаила Буткевича, который послужил стартовой площадкой для создания в 1987 году Театра «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева, так называемый «нулевой» курс Петра Фоменко (1983-1988), вслед за которым он набрал курс (1998-1992), официально ставший в 1993 году Московским театром «Мастерская Фоменко». В свою очередь, студенты двух выпусков Льва Додина в ЛГИТМиКе (выпуск 1983 года совместного с Аркадием Кацманом курса, так называемый курс «Братьев и сестер», и другой, выпущенный в 1989 году) стали основой Малого Драматического театра (МДТ).

Для Васильева Эфрос был выдающимся мастером театра. Для Эфроса Васильев был младший коллега, учившийся у тех же учителей (Кнебель-Попов), что и он, и совершивший резкое обновление средств психологического театра. Но многое их разделяло, и это разделение обнаруживалось в учебном процессе все сильнее. Его тонко проанализировал выпускник этого курса, режиссер Борис Юхананов:

Сошлись два выдающихся режиссера, один из них представлял по сути своей 60-е годы, другой – следующее поколение <...> В методе Эфроса – зрелом методе – был сконденсирован не только его творческий путь, но

и существо... профессиональной традиции русской режиссуры XX века. <...> Васильев был тайной и раскрывал свой метод вместе с тем, как он разбирал тот или иной текст. Его метод рос, становился у нас на глазах. Это свойство его индивидуальности, его особого рода сознания, мышления при актере, при той компании, с которой ты делаешь спектакль – казалось бы, у Эфроса тоже, он тоже здесь при нас создавал игру, – но Васильев не только создавал игру, он создавал метод, при помощи которого делается игра...⁵¹

Метод (Васильев назвал его игровым театром), который обнаруживался на Таганке и на занятиях в ГИТИСе, предлагал новый взгляд на персонажа, сконструированного в зазоре между «вчера» и «завтра». Так он репетировал со студентами «Утиную охоту» Вампилова. В трещине, разрыве между двумя мастерами и эпохами, которые они символизировали, оказались и студенты этого необыкновенного курса. Произошла ссора Эфроса и Васильева, Васильев ушел с курса. А еще через несколько месяцев, 13 января 1987 года, Эфрос умер. Курс, который все называли элитарным, рассеялся. Среди тех, кого Эфрос хотел взять к себе в Театр на Таганке, была Виктория Верберг, позже ставшая одной из любимых актрис Генриетты Яновской в московском ТЮЗе. Женя Додина стала работать с Евгением Арье, уехала и стала звездой израильской сцены и кино. Режиссеры Владимир Берзин, Владимир Клименко (Клим) и Борис Юхананов помогали Васильеву выпускать «Серсо».

В это же время в недрах ГИТИСа начиналась и история будущей «Мастерской Петра Фоменко». Ее создатель после поразительной постановки философского трагифарса А.В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» в Театре им. Маяковского (1966) был, по сути, изгнан из Москвы, позже возглавил Театр Комедии в Ленинграде, в начале 80-х вновь оказался в Москве

51 Юхананов Б. По направлению к школе. К 10-летию МИРа. М. Мастерская индивидуальной режиссуры, 1998. С. 134.

и по приглашению заведующего кафедрой режиссуры ГИТИСа А.А. Гончарова набрал актерско-режиссерский курс.

Официальный статус новый театр получил только в 1993 г., но уже с конца 80-х он стал любимым детищем эпохи, а сам Петр Фоменко – едва ли не главным режиссёром русского театра 1990-х и первой половины нулевых годов. Эти годы он неизменно делил пальму первенства с Львом Додиным и Анатолием Васильевым, стоявшим несколько в стороне со своей лабораторной, исследовательской работой. Стилизованная кружевная легкость, обостренный психологизм, формальная виртуозность, переосмысление функции нарратива и персонажа превращали каждый их показ в событие театрального сезона – так было со спектаклями Фоменко по «Игрокам» Гоголя и «Пиковой даме» Пушкина.

В своей педагогической деятельности рубежа 1980--1990-х годов Фоменко нащупывал тот особый принцип игры с персонажем, который чуть позже станет фирменным знаком «Мастерской». Режиссер Сергей Женовач рассказывал об экзамене, на котором показывали его «Игроков»: «Это был удивительный вечер, произошло чудо. <...> Главное, что я понял тогда: между формой и содержанием должен быть контрапункт и разрыв. <...> Петр Наумович предложил всем участникам меняться ролями в каждой сцене под команду: «Смена-перемена!». Непонятно было, кто кого играет, и кто кого обманет. Тяга Фоменко в тот период жизни к фантазмагоричности, парадоксальности формы не случайна – ведь один из его любимых авторов – Сухово-Кобылин...».⁵²

В 1988 году Фоменко набрал новый курс. Помимо Евгения Каменьковича педагогом курса стал Женовач, который только что с группой однокашников получил приют в студии «Человек». Сергей Тарамаев, Владимир Топцов, Сергей Баталов, Сергей Качанов, Ирина Розанова, Дарья Белоусова, Евгений Калинин играли «Иллюзию» Корнеля, пьесу Нины Садур

52 Колесова Н.Г. Петр Фоменко. Энергия заблуждения. М.: РИПОЛ-классик, 2014. С. 231-232.

«Панночка», представлявшую собой вольные вариации на темы гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки». На курсе Фоменко Женовач поставил дипломный спектакль «Владимир III степени» -- гоголевскую пьесу, от которой остались лишь лоскуты. Как писал Вадим Гаевский, «пьеса-фантом положена в основу спектакля-фантома».⁵³ Лакеи и мелкие чиновники теряли привычный ореол «маленьких людей», которым остро сочувствовал Гоголь. Настоящие «дзанни» итальянской комедии дель арте, они равнодушно тянули «Однозвучно звенит колокольчик», пока барин трезвонил в колокольчик, и за этим неожиданно поднималась вся метафизика русской жизни.

Лоскуты не сшивались в единый сюжет, но расплзались с каждой новой репликой: стоило кому-то поименовать кого-то, живого или мертвого, как тот появлялся в виде еще одного персонажа; персонажи умножались, наползая друг на друга, как возможности в голове писателя. «Две-три утонувшие в Неве от любви к Собачкину женщины» превращали чтение писем в отдельный спектакль. «Покойница Жеребцова» слушала собственное завещание, подписанное и исполненное таинственной «Обмакни». «Так, совершенно неожиданно, а главное – наглядно – реализуется гоголевская метафора «мертвых душ» и гоголевская поэтика персонажей-фантомов».⁵⁴ В финале все связывалось воедино сценой бала, приготовления к которому идут на протяжении всего спектакля. В каком-то вековечном сне медленно кружились лакеи, все ускоряясь и ускоряясь, и наконец превращая все в стремительный танец, озорную пародию на настоящий бал. И среди всей этой кутерьмы, недоуменно озираясь, возникал откуда ни возьмись лакей Андрей, как будто молча вопрошая: "Русь! Куда несешься ты?.."

Когда перечитываешь сегодня старые рецензии, удивляешься, насколько рвался высказать себя травматический, гибельный опыт прошлого – мрачная история страны, а с ней и память о непогребенных. Вряд ли это было осознано,

53 Гаевский В. Один из немногих. Сергей Женовач //Московский наблюдатель. 1991. № 8-9. С. 16.

54 Там же.

но трудно не заметить перенаселенность времени «мертвым душами», особенно тогда, когда художник и не догадывался об этой связи.

В том восторге, с которым приняли «фоменок», прорвалась и острая ностальгия по театру прошлого. В актерах, особенно – актрисах – Мадлен Джабраиловой, Галине Тюниной, Полине и Ксении Кутеповой отмечали легкое, изысканное мастерство, которого давно не видел отечественный театр. Да и сам Женовач – «тот режиссер, по которому мы истосковались»⁵⁵, соединяющий вахтанговскую праздничность и мейерхольдовский монтаж с тонко проработанным психологическим рисунком. Вместе с «Двенадцатой ночью» Е. Каменьковича, «Приключением» Ивана Поповски и «Волками и овцами» самого Фоменко «Владимир III степени» окончательно убедил всех, что родился новый театр. Четыре совершенно разные спектакля продемонстрировали некое неуловимое, но всеми ощутимое единство.

Нежный, насквозь театральный, полный парадоксального юмора стиль стал востребован в 90-е годы во многом как контрапункт пугавшей многих и очень политизированной эпохе. Спектакли будущей «Мастерской» (1988-1993), да и предыдущего, «нулевого» курса (прежде всего – «Игроки» и «Пиковая дама») стали отражением важного сдвига в понимании мира. Персонажи этих спектаклей легко мигрировали из психологического театра в поэтический и условный, из фигуративности в чистую абстракцию. Сам способ рассказывания, преобразования нарратива в сценическую игру все чаще становился у них средством изменить природу сценического персонажа. В «Пиковой даме», которую Фоменко перенес из гитисовских стен на телевидение в 1988 году, он заменил традиционную фигуру «от автора» образом самого письма, когда рассказ и действие не разделены. «У Фоменко все лица – сказывающие; не действие, а слово передается от лица к лицу, от игрока к игроку, как мяч...».⁵⁶

55 Крымова Н. Один из немногих. Сергей Женовач //Московский наблюдатель, 1991, № 8-9. С. 17.

56 Якубова Н. Культ рассказа // Вопросы театра. 2010. № 1-2. С. 78.

Новые способы игры извлекались порой из самого пространства. В «Приключении» (1991) по драматической поэме Марины Цветаевой Иван Поповски преобразил коридор режиссерского факультета ГИТИСа в волшебное пространство, порождающее само вещество поэзии. Персонажи творились из самого этого вещества: настаивая на своей неуловимости, они как будто просачивались сквозь стены. Ускользящая и пьянящая андрогинность Анри-Генриетты (Галины Тюниной) была только частью всеобщности метаморфоз.⁵⁷ Иные плоскости, или, вернее сказать, возможности персонажа просвечивали одна сквозь другую, давая тот самый нежно мерцающий свет, которым славилась «Мастерская».

* * *

Спектакли конца 1980-х и начала 1990-х, которые Лев Додин частично репетировал еще в студенческой аудитории – «Стройбат» (1990), «Клаустрофобия» (1991) и «Бесы» (1991) – напротив, попытались выразить переходную эпоху с максимально возможной резкостью. После «Дома» (1984) и «Братьев и сестер» (1985), где образ семьи и теплого дома был, как казалось, определяющим, резко бросалось в глаза стерильное, отчуждённое, пространство этих новых работ. Игра же актеров, напротив, как будто утрачивала всякую игровую дистанцию. «Узнавались цитаты из старых спектаклей. Из «Братьев и сестер», «Повелителя мух», Контекст «Стройбата» вывернул все наизнанку. Точнее, просто смешал с дерьмом. Есть кощунный смех, бесстрашно переворачивающий все и вся: он освобождает от мнимых величин, за ним всегда стоит вера в подлинные ценности. «Стройбат» же смеялся смехом казармы — не отстраняясь — циничным и несвободным».⁵⁸

Многих раздражало, что эти премьеры выходили сначала в Европе и лишь потом показывались дома, что додинский стиль резко переменился,

57 Стоит напомнить, что 121-я статья УК РСФСР (за «мужеложество») была отменена в советской редакции в 1993 году. Андрогинность образа Анри-Генриетты граничила с бисексуальностью.

58 Бойкова И. Потерянный рай. Эстетика театра Льва Додина 80-х годов. // Петербургский театральный журнал. 1992. № 0. С.18

обретая концептуальную резкость критического немецкого театра. Между тем тексты Достоевского, равно как и Виктора Ерофеева, Сергея Каледина и Владимира Сорокина, стали для Додина инструментом перезагрузки театральной эстетики. Эти авторы помогли ему найти способ разговора о травматичном советском прошлом. Однако в критике наметился грозный разрыв в отношении к «новому» Додину. Авторы «Петербургского театрального журнала» (ПТЖ) писали о кризисе искусства МДТ, после «Братьев и сестер» утративших былую самозабвенную страстность. Статья Ирины Бойковой характерно называлась «Потерянный рай». Московская критика, возможно, не имевшая столь страстной любви к раннему Додину, смотрела на режиссера иначе. Известный критик и историк театра Инна Соловьёва, посмотрев гастроль МДТ в 1995 году в Москве, писала: «Психофизика артиста используется полно и беспощадно, иногда – опасно, в «Клаустрофобии» – шокирующе, но между актёром и фигурой на подмостках тут не то, что можно просунуть иголочку, про которую писал Аполлон Григорьев: там, сдаётся, может уместиться кто-то третий. Ощущение отстояния между собой и ролью может порождать энергию познающего, вчувствующегося движения навстречу этому “не я”»⁵⁹.

Труппа Льва Додина сложилась из двух поколений его учеников. К первому принадлежали ученики актёрских курсов Ленинградского государственного института театра, музыки и кино (ЛГИТМиК) А. Кацмана и Л. Додина выпусков 1979 и 1983 годов, а второму – непосредственно ученики Л. Додина, студенты актёрского курса выпуска 1989 года и актёрско-режиссёрского курса выпуска 1995 года. Именно это второе поколение, обретшее опыт разорванной, вздыбленной истории, смогло выразить его в ставших знаменитых на весь мир спектаклях «Gaudeamus» по повести Сергея Каледина и «Клаустрофобия» по произведениям Виктора Ерофеева, Михаила Харитонов, Владимира Сорокина, Людмилы Улицкой и других современных авторов.

⁵⁹ Соловьёва И. Попытка пейзажа // Московский наблюдатель. 1996. № 1-2. С. 72.

В 2014 году Додин сделал новую редакцию «Gaudeamus», и она показалась многим, видевшим первую, еще более отчаянной и безнадежной. «Бытовая история Сергея Каледина об ожидании дембеля в 4-й роте бойцов стройбата рассказывается языком своего рода абсурдистского балета, языком музыки, пения, танца, пантомимы с использованием минимума авторского текста»⁶⁰. В таком же стиле абсурдистского оперно-балетного театра, но еще резче и безнадежней, был сделан и спектакль «Клаустрофобия», представлявший собой роскошный петербургский балетный класс, где помимо плии и батманов корчились от боли и рассказывали о своем страшном опыте новые персонажи распадающейся реальности.

* * *

Вслед за Васильевым и Фоменко поколение их учеников осуществляло тихую революцию. Описанные в молодежных номерах «Театральной жизни» (1989-1993), в новых журналах «Московский наблюдатель» (1990-1999) и «ПТЖ» (1992 -- по сей день), их спектакли становились мифологией нового театра. Она творилась в активном диалоге с «Серебряным веком» и авангардом 20-х годов. Это видно во всплеске жизнетворческих и жизнестроительных стратегий, в воскрешении интереса к религиозной и эзотерической проблематике, в том, как энергично переосмыслились границы между видами искусства, как интенсивно возникали новые конвенции, связывавшие художников и зрителей. Этот, по словам Анатолия Смелянского, *тектонический сдвиг*⁶¹ грозил снести все устойчиво советское. Выход из «советского» лежал на пути обретения игровой нейтральности, поисков новой оптики, прозрачности, отказа от «тоталитарного» намерения воздействовать. Говорить без пафоса, со сдержанной улыбкой – новая этика

60 Егошина О. Вы слышите, грохочут сапоги // Новые известия. 2014. 23 сентября.

61 Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства.

времени одинаково проявлялась в спектаклях, песнях «Аквариума» или Нобелевской речи Иосифа Бродского (1987).

Самым экстравагантным в этой «тихой революции» был ученик Анатолия Эфроса и Анатолия Василева Борис Юхананов. Похожий на молодого Мейерхоolda, в высоких ботинках и черных галифе, он был ключевой фигурой художественного андеграунда середины 1980-х годов и одним из участников движения «параллельное кино», возникшего в противоположность официальному советскому кино. Путешествуя из Москвы в Питер, Юхананов сочинял диковинные композиции, соединял юную богему двух городов во все новых и новых независимых проектах – от Свободной академии до Мастерской индивидуальной режиссуры (МИР), от первой в СССР независимой театральной группы «Театр Театр» до Санкт-Петербургского Маленького Балета.

Свободная академия появилась в Москве в 1986 году. Она объединила представителей так называемой «новой культуры». Кафедры возглавляли создатели «параллельного кино» Игорь и Глеб Алейниковы, хореограф, автор балета «Цикады» Андрей Кузнецов-Вечеслов, художник Алексей Беляев-Гинтовт, видеохудожник Кирилл Преображенский, участники группы «Оберманекен» Анджей Захарищев-Брауш и Евгений Калачев, критик Ольга Хрусталева, художник Александр Петлюра, перформер, поэт, музыкант и создатель уникального, предназначенного для перформансов «пространства бикапо» Герман Виноградов.

В 1988 году Юхананов создал Мастерскую индивидуальной режиссуры (МИР), существующую по сей день. Ее основой стало понимание режиссуры как универсальной профессии. «Долгие годы, пока в сознании театрального сообщества бушевал призрак «сумасшедшего принца», сам Юхананов, вынырнув из-под своего имиджа, создавал – и, единственный из своего поколения, создал – адекватную себе и реально функционирующую театральную структуру. Девять лет существования «Мастерской

индивидуальной режиссуры» – в практически неизменном личном составе, при отсутствии финансовой поддержки и при минимальном признании, более чем доказывают жизнеспособность этой структуры». ⁶²

На протяжении 1990-х вместе с учениками Мастерской и художником Юрием Хариковым он создавал жизнетворческий проект «Сад» по пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». Глубоко связанный с эпохой постмодерна, Юхананов настаивал на том, что его интенции были противоположны постмодернистским: «Постмодернизм в каком-то смысле освободил нас от необходимости мифа, освободив, он начал удерживать нас от мифа, он лишил нас отношений с абсолютным в силу тотальной релятивности, в силу наличия игрового элемента в сознании, которое обращается к культуре, трагически переживающей свою отдалённость от бытия именно потому, что бытие наполнено тоталитарным сознанием. К середине 80-х годов ясно проявилась ситуация, при которой жить в игровом сознании больше было невозможно». ⁶³

В центре проекта «Сада» было возвращение к мифу как основе некатастрофического сознания. Юхананов рассказывал о своем понимании пьесы Чехова: «Когда ты обнаруживаешь в лопахинском проекте историю расчленения, умирания и возрождения — Озириса, Христа, Орзмунда, — ты видишь, что сама предложенная модель, связанная с Садам, — это модель регенерации. Так оно и есть: Лопехин предлагает его расчленить, раздать дачникам, дачники начнут работать, и в результате снова возродится Сад. Движимый Антоном Павловичем, этим таинственным Махатмой, по эзотерическому тексту, ты начинаешь постепенно разгадывать тайны его “послания”». ⁶⁴

Одновременно Юхананов интенсивно архивировал свой опыт и опыт своего поколения. Его видеороман «Сумасшедший принц» (1986–1993) состоял из сотен кассет, на которых запечатлены люди, чувства и разговоры,

62 Якубова Н. // Независимая газета. 22.08.1997

63 Юхананов Б. Любовь к перфектам и садам. //Московский наблюдатель. 1993. № 11-12. С. 44.

64 Юхананов Б., Карась А. Интервью // Полит.ру. 2006. 31 января (<https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=2059>).

поняты как тайное мифологическое послание в будущее. Сегодня ясно, что на этих пленках запечатлена ушедшая Атлантида. Прологом к видеороману был фильм «Обратная перспектива», отсылающий к работе Павле Флоренского: «...раз я взял Флоренского, то ясно, что я переживал разрыв между двумя цивилизациями – старой и новой. <...> К такому же архаическому сознанию, что и Флоренский, я отношу и Джойса, и Пруста. Сквозь сознательно возобновленную в себе архаику они разглядывают современность»⁶⁵. Фильмы и театральные работы Юхананова были пронизаны той же непафосной интонацией легкой игры с мифом, с прошлым, которая отличала всю «новую культуру», или, по крайней мере, все его поколение.

* * *

Напротив, пафосным, публицистическим языком говорили в спектаклях рубежа 80-90-х годов Юрий Любимов, Марк Захаров, Валерий Фокин. Московский театр времен «перестройки и гласности» тоже искал новые принципы отношения со временем, но прежде всего – в потоке журнальных и газетных публикаций, в инсценировках возвращенной литературы: «Говори!» Александра Буравского по мотивам документальных очерков Валентина Овечкина в Московском театре им. Ермоловой (режиссер Валерий Фокин), «Диктатура совести» Михаила Шатрова в Театре Ленинского комсомола (режиссер Марк Захаров), «Собачье сердце» по повести Михаила Булгакова в Московском ТЮЗе (режиссер Генриетта Яновская, художник Сергей Бархин, чей образ «черного снега» надолго стал образом театра времен перестройки) и многое другое.

В декабре 1991 года был ликвидирован СССР. Страна стремительно включалась в мировой контекст. Многие творческие люди переживали состояние эйфории – казалось, всё начинает обретать новые, «естественные» формы. Однако в 1993 году вооруженным конфликтом в Москве завершился

⁶⁵ Там же.

первый период шокового вхождения страны в *ситуацию свободы*, сходил на нет и энтузиазм театральной альтернативы.

7.6. Смена поколений в театре

Об отсутствии механизма смены поколений в советском, позже – в российском театре речь шла на протяжении четверти века после первых театральных реформ 80-х годов. Перестройка и общий дух обновления частично отсрочили решение этой проблемы. В 1987 году главным режиссером Московского Театра юного зрителя была назначена Генриетта Яновская. Вместе с ней в театр пришел ее муж, известный режиссер Кама Гинкас. Оба были к тому моменту старше 45, но и их приход тогда воспринимался как серьезное возрастное обновление. Казалось, еще немного, и следующее поколение начнет приходить им на смену, нормализуя процесс сменяемости театральных лидеров.

В 1987 году сын Олега Ефремова Михаил создал со своими однокурсниками по Школе-студии МХАТ «Современник-2», а Галина Волчек предоставила им свою площадку, выбив семнадцать новых ставок. Их первым хитом стала работа Ефремова-младшего «Пощечина» по пьесе Юрия Олеши «Заговор чувств». Театр звездных родителей (помимо Михаила Ефремова там работали дочь Евстигнеева Мария Евстигнеева, сын Владимира Высоцкого Никита Высоцкий, дочь Табакова Мария Табакова, сын Вячеслава Невинного Вячеслав Невинный-младший, а художником был приглашен сын Александра Митты Евгений Митта), «Современник-2» даже в репертуаре ориентировался на привязанности старшего поколения: они играли «Тень» Шварца и «Седьмой подвиг Геракла» Михаила Рощина – любимых авторов первого «Современника». Но жизнь их оказалась недолгой – в 1992 году театр закрылся -- и из-за личностных особенностей Михаила Ефремова, и по творческим причинам.

Поколение тогдашних 30-35-летних (кроме названных – это Юрий Бутусов, Григорий Дитятковский, Григорий Козлов, Андрей Могучий в

Ленинграде/Петербурге, Роман Козак и другие – в Москве), казалось, готовое объявить притязания на художественную власть, получило свои первые театры лишь к началу или даже середине нулевых. Исключением стал ученик Петра Фоменко Сергей Женовач, который смог возглавить и за семь лет создать в Театре на Малой Бронной уникальную труппу и репертуар. Еще до официального приглашения, в 1992 году, он поставил на малой сцене театра «Короля Лира». Необыкновенному успеху спектакля способствовал и перевод Осии Сороки. Женовач знал о нем со времен работы Анатолия Васильева над пьесой десятилетием ранее.⁶⁶ В сердце переживавшей бурную и болезненную трансформацию огромной страны, посреди обнищания малых городов и нахрапистой энергии краснопиджачных «новых русских» спектакль Женовача казался намеренно тихим. «У Пастернака в его статье о переводах Шекспира есть замечательное рассуждение о «Короле Лире», что это тихая трагедия: «Сердца здесь лопаются в молчании». <...> В его (Женовача. – А.К.) спектакле если кто-то орет и топчет, то это молодые победители, все эти Гонерильи с Эдмундами. Вот они орут, потому что они хозяева жизни. И есть маленький кружок выкинутых за пределы жизни, обделенных. Они говорят тихими голосами. А главное, сама суть спектакля была в том, что им, этим изгнанным лишенцам, этим нищим, этим горемыкам – им было жалко победителей».⁶⁷

Осия Сорока перевел пьесу, прежде всего, линию Шута (его играл Евгений Дворжецкий), используя стилистику и лексику русского юродства, жанровые и житийные основания которого оказались созвучны не только постановке шекспировской трагедии, но и всему театру Сергея Женовача. Простодушные до юродства люди населяли последующие спектакли Женовача -- «Пучина» (по одноименной драме А. Н. Островского и мелодраме Дюканжа «Тридцать лет, или жизнь игрока», 1992), «Мельник, колдун, обманщик и сват» по комической опере А. Аблесимова (1993), «Леший»

⁶⁶ Премьера «Короля Лира» в переводе Осии Сороки должна была состояться в Москве, в 1983 году во МХАТ СССР имени М. Горького. Репетиции были прерваны смертью исполнителя заглавной роли – Андрея Алексеевича Попова -- 10 июня 1983 года.

⁶⁷ Шекспир У. Король Лир / Пер. О. П. Сороки; изд. подгот. С. Д. Радлов, С. Д. Иванов. М.: Common Place, 2022. С. 498.

(1993), «Пять вечеров» А. Володина (1997) и «Ночь перед Рождеством» по повести Н. Гоголя (1998, в том же году снят фильм-спектакль). И прежде всего – в трехдневном театральном «сериале» по роману Достоевского «Идиот», поставленном фактически без купюр, с удивительным Мышкиным-Христом в исполнении Сергея Тарамаева (1995).⁶⁸

Спектакли Женовача получали весьма высокие отзывы критики, но со зрителями, особенно на «Идиоте», все обстояло намного хуже. В итоге директор театра Илья Коган, сыгравший зловещую роль в судьбе Эфроса, летом 1998 года разорвал контракт с режиссером. Остатки его труппы рассеялись по другим театрам. Ирина Розанова, Сергей Качанов, Сергей Тарамаев, Надежда Маркина, Сергей Баталов, Владимир Топцов, Геннадий Назаров уже никогда не собрались вместе на одних подмостках. История изгнания из Театра на Малой Бронной надолго осталась для Женовача ожогом, и новый театр он отважился открыть уже в совсем иные времена и на совсем иных основаниях⁶⁹.

В 1998 году в интервью театральному критику Роману Должанскому Валерий Фокин описывал ситуацию с режиссерской сменой: «Меня крайне беспокоит проблема молодых режиссеров. Это же катастрофа! Заметных имен режиссеров моложе 35-ти почти нет. При том, что талантливые люди есть, я уверен. Они всегда есть – и, конечно, не только в столицах».⁷⁰ Центр имени Мейерхольда (ЦИМ), который он тогда начал строить, и должен был, на его взгляд, объединяющим и стимулирующим началом для нового поколения театра.

68 «Отсутствие всякой попытки привнести в прочтение романа хоть что-то оригинальное, какие-либо опыты и воззрения своего поколения и подчинить им ход событий [...] превращает постановку в набор живых картин <...>. Однако за всем происходящим на сцене следишь с интересом — как за безусловной аномалией, именно странностью своей и занятой. То, что суть этой странности именно в абсолютной простоте — в таком же, как у князя Мышкина, наивном простодушии режиссуры, — и кажется самым занятным» (Юсипова Л. Бесстыжая // Коммерсантъ. 1995. 16 марта).

69 В летом 2005 года в ГИТИСе прошел фестиваль спектаклей курса С. Женовача «Шесть спектаклей в ожидании театра». Уже в июле в Москве появился новый театр — «Студия театрального искусства», руководителем которого стал Женовач. Учредителем и меценатом «СТИ» стал российский предприниматель Сергей Гордеев.

70 Фокин В. В нашей любимой среде я всегда чувствовал себя чужим. Московский наблюдатель. 1998. № 1. С. 57.

7.7. Медиа и институт экспертизы

В самом начале 1990-х, вместе с политическими переменами и техническим прорывом, полностью изменилась структура медиа, появилось множество новых изданий и вещателей, ориентированных на демократические реформы и западный стиль медийного продукта. «Московские новости», «Независимая газета», «Коммерсант», «Сегодня», радио «Эхо Москвы» сформировали новые отделы культуры, в каждом из которых появились обозреватели по соответствующим направлениям. Почти везде в штате существовали театральные, оперные, балетные, музыкальные, литературные, кино- и арт-критики.

С другой стороны, изменилась ситуация и в специальной театральной прессе. Рядом с не поспевавшим в 1990-е за переменами журналом «Театр», где, по выражению Бориса Зингермана, печатались «газетные статьи журнального размера», появились сразу два новых журнала. Сначала возник «Московский наблюдатель» (1991-1998). Его создатели Валерий Семеновский и Александра Заславская сочинил оазис «новой старой критики». В нем театроведы поколения 1960-х встретились с молодыми коллегами, которые вскоре будут определять лицо новой критики. Через год возник «Петербургский театральный журнал» во главе с Мариной Дмитриевской, и он тоже стал изданием, энергично прокладываям мосты между прошлым и настоящим. Наконец, внутри журнала «Театральная жизнь» начиная с 1990 года стали появляться специальные номера, подготовленные молодежной редакцией. Эти журналы и их авторы искали новый язык описания для тех новых тенденций и явлений, которые дарил им радикальный театр первой половины девяностых годов. Без них, пожалуй, он не выговорил бы себя столь полно.

Новая пресса, новые журналы способствовало созданию института экспертизы, который в свою очередь стал влиять на всю театральную жизнь,

прежде всего – на новые фестивали, обнаруживая, направляя и формируя тренды. За то же время произошла радикальная трансформация театральной критики как публичного института. «Даже на самый беглый обзор форм и причин этой трансформации здесь все равно не хватит места – это тема для отдельной статьи. <...> Вместе с географическим, организационным и эстетическим разнообразием выросла и потребность в суждении людей, которые в этом разнообразии ориентируются – и могут сориентировать других. Причем, если речь идет о публике и о фестивалях, то в круг их интересов входит не только новое многообразие российского театра. Мировой театральный контекст для российского театрала стал за последние тридцать лет гораздо шире и ближе»⁷¹.

Благодаря институту экспертизы возникли не только основные программы фестивалей, в том числе «Золотой маски», но и дополнительные кураторские проекты.

7.8. Фестивали

К 1994 году эстетическая альтернатива, чья взрывная, революционная энергия сильно влияла на атмосферу столичной жизни и театра рубежа 80-90-х, стала иссякать. Времена менялись. Многие ясно осознавали исчерпанность прежних возможностей. Жизнь больше не могла вместить ту головокружительную открытость, постоянную готовность к тотальной импровизации, которой жил театр в предыдущее десятилетие.

«Дойдя до дна, я остановился», -- говорил Анатолий Васильев в интервью автору этой главы⁷². Прекратив работу с «открытыми структурами», он двинулся к «закрытым текстам». «Амфитрион» (1994) Мольера и затем цикл «Маленьких трагедий» завершился триумфальным успехом «Плача

71 Федянина О. 25-летие «Золотой маски»// <http://25.goldenmask.ru/fedyanina>

72 Карась А. Анатолий Васильев: «Дойдя до точки, я освободился» // Московский наблюдатель. 1995. № 3-4. С. 7-12.

Иеремии» («Золотая маска» за лучший спектакль 1997 года⁷³). В них он создавал образ не только философского, но религиозного, мистериального театра⁷⁴, который стал брезжить в его сознании еще во время работы над «Серсо».

Взрывная волна инноваций начала перемещаться в провинцию. Фонд Сороса⁷⁵, значение которого в децентрализации культурной жизни на постсоветском пространстве трудно переоценить, начал поддерживать грантами региональные программы. Новосибирский «Красный факел» возглавил ученик Петра Фоменко Олег Рыбкин, чьи спектакли год за годом становились событиями сезона. Тогда же впервые начинает звучать имя режиссера Дмитрия Чернякова, свои первые драматические спектакли поставившего в провинции; в 2000—2010-е годы он становится востребованным во всем мире оперным режиссером. В столицах же «горячая» фаза с ее радикальным пересмотром границ и конвенций сменялась «холодной», «неоклассической» эстетикой -- или же рыночным мейнстримом.

Тем важнее для всего десятилетия становилось фестивальное движение, позволявшее поддерживать огонь новаторства и эксперимента. Едва ли не первой ласточкой перемен стал фестиваль, придуманный тогдашним завлитом Свердловского ТЮЗа Олегом Лоевским в 1990 году и названный им «Реальный театр». В афише «Реального театра» появляются спектакли российских регионов, которые немедленно становятся событиями как для критики, так и для публики. Показанные на фестивале с 1990 по 1994 год

73 «Школа драматического искусства наконец-то показала не "открытую репетицию", не "рабочий прогон" и не "читку по ролям" — спектакль. Не переставая быть лабораторией, она нашла возможность вновь оказаться театром, обратиться к зрителю» (Должанский Р. Рождение мистерии из умения плакать // Коммерсантъ. 1996. 14 февраля).

74 А. Васильев называл его «школьный», обращаясь к опыту аллегорического религиозного театра польского и украинского барокко.

75 В 1988 году в СССР был создан советско-американский фонд «Культурная инициатива» для поддержки науки, культуры и образования, но вскоре фонд был закрыт, поскольку Джордж Сорос был недоволен тем, как он управлялся: по его словам, «открытое общество» строилось закрытым обществом людей с советским менталитетом. На смену «Инициативе» пришёл институт «Открытое общество». В 1990-х годах Сорос начал вкладывать в российские проекты существенно больше денег. В 1995 году было принято решение организовать в России новый фонд «Открытое общество». В 2015 году Генеральная прокуратура России признала Фонд «Открытое общество» под руководством Джорджа Сороса «нежелательной организацией» на территории Российской Федерации.

«Преступление и наказание» ТЮЗ им. Брянцева (Петербург, режиссер Григорий Козлов), «В белом венчике из грез» (Тильзит-театр, режиссер Евгений Марчелли) и многие другие попадают в афиши самых разных фестивалей, а спектакль «Буря» Молодежного театра (Казань, режиссер Борис Цейтлин) становится первым лауреатом национальной премии «Золотая маска» в марте 1995 года.

В 1992 году усилиями Валерия Шадрина, Кирилла Лаврова и Олега Ефремова был организован Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова. Вместе с Международной конфедерацией театральных союзов (сменившей СТД СССР на его последнем съезде) дирекция Чеховского фестиваля стала центром коммуникации на постсоветском пространстве, в котором рухнула вся гастрольная деятельность. Весь драматизм исторического момента отражен в словах приветствия Кирилла Лаврова участникам и зрителям первого фестиваля: «Как бы ни была трудна и тревожна жизнь, мы не вправе утрачивать волю к творчеству и решимость не терять связей друг с другом. Вот почему я убеждён, что наш фестиваль уместен, что нам не следовало дожидаться более стабильных времён. Фестиваль – затея не праздная. Это свидетельство нашей решимости существовать в открытом, не знающем границ пространстве культуры»⁷⁶.

В 1990-е годы в Москву на Чеховский фестиваль начали приезжать легендарные режиссеры, чьи спектакли уже давно стали частью истории западного театра. Кроме выше названных – Петер Штайн и Патрис Шеро, Роберт Уилсон и Ингмар Бергман. Театральная столица знакомилась с самыми яркими личности нового поколения, среди которых были Андрей Щербан, Петер Лебл, Янош Чаньи, Кристоф Маргалер. В Москву привозили спектакли из Киева, Еревана, Тбилиси, Ташкента, Кишинева, Риги, Таллина и других бывших республик СССР. Из Душанбе в трагические дни начала гражданской войны в Таджикистане приехал спектакль «Юсуф потерянный вновь вернется

⁷⁶ Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова (<https://chekhovfest.ru/festival/history/pervyy-mezhdunarodnyy-teatralnyy-festival-imeni-a-p-chekhova-oktyabr-1992-god-predstavleny-11-spekta/>).

в Ханаан» (название отсылает к знаменитому стихотворению средневекового суфийского персидского поэта Хафиза Ширази, ок. 1321—1389/1390) в постановке Фаруха Косыма. Суфийская легенда в соединении с иранской поэзией и танцами дервишей открывала для российской публики новое лицо среднеазиатского театра, который интенсивно искал свою уникальную идентичность и сценический язык. В финале спектакля распятый на колесе Юсуф (аналог библейского Иосифа) призывает к разуму и добру: «Давайте не обижать друг друга, ведь все мы в конце концов умрём, и распадётся наше братство, если мы не сохраним его теперь». О важности человеческой солидарности говорил и другой персонаж первого фестиваля – Тевье в исполнении выдающегося украинского актера Богдана Ступки («Тевье-Тевель», Театр им. И. Франко, режиссер Сергей Данченко, художник Даниил Лидер). Примечательно так же, что на первом фестивале были показаны сразу три выдающихся «Вишневых сада» – быть может, главной пьесы о времени, его итогах и надеждах: Петера Штайна в берлинском «Шаубюне», Отомара Крейчи в пражском театре «За браноу II» и Андрея Щербана в Национальном театре Бухареста. Кульминацией в истории Чеховского фестиваля стал 2001 год, когда в Москве провели Всемирную театральную олимпиаду с огромным количеством выдающихся явлений от самых радикальных, элитарных до площадных и уличных представлений. Это был, как представляется, пик влияния фестиваля на творческое становление нового поколения театральных деятелей России.

Главным фестивальным центром Северо-Запада России стал Международный фестиваль «Балтийский дом», родившийся в мае 1991 года в Ленинграде; начиная с 1993 года сюда регулярно привозили свои спектакли Оскарас Коршуновас, Эльмо Нюганен, Римас Туминас, Алвис Херманис, здесь, одну за другой, показывал свои новые работы Эймунтас Някрошюс и его театр Meno Fortas.

В 1994 году родился фестиваль «Золотая Маска» – негосударственная инициатива большого объединяющего культурного проекта. В марте 1995

года прошел первый фестиваль, еще московский. Через год премия получила статус национальной. Размышляя о ее первых успехах и сложностях, историк театра, театральный критик Анатолий Смелянский утверждал, что в ситуации, когда «распался театральный круг, нет общения, люди не видят друг друга, не смотрят спектакли друг друга», фестиваль «Золотая маска» – единственное место, где сообщество проявляет себя, а с другой стороны, как все фестивали, создает возможность для «цивилизованного театрального рынка».⁷⁷ К этому времени сложился круг экспертов, необходимых для такого рынка – новое звено, которое начало формировать арт-сцену помимо государства. Молодые театроведы и критики наполнили новые медиа – телевидение, радио, новые газеты и журналы. «Маска» дала импульс для развития культурных проектов следующего десятилетия.

Именно коллаборация с Чеховским фестивалем создала возможность провести специальную программу российского театра на Авиньонском фестивале летом 1997 года. «Русский сезон» в Авиньоне был представлен Мастерской Петра Фоменко, а также спектаклями Анатолия Васильева («Плач Иеремии», «Амфитрион»), Камы Гинкаса («К.И. из «Преступления» по Достоевскому»), Валерия Фокина («Нумер в гостинице NN») и Резо Габриадзе (кукольная – и тоже новаторская по эстетике «Песня о Волге»). Был представлен и МДТ со спектаклями Льва Додина.

7.7. Конец 1990-х в российском театре

К концу 1990-х российский театр стал удаляться от того разнообразного, но все же пронизанного единством интеллектуального контекста, который возник в конце предыдущего десятилетия между западом и востоком Европы. Обретшие свободу поляки, венгры, немцы, чехи, словаки — прежде всего

⁷⁷ Смелянский А. Сообщество – это не мафия. Беседу ведет Наталья Якубова // Московский наблюдатель. 1998. № 1. С. 59.

посредством театра пытались осмыслить свою новую идентичность. Казалось, российский театр тоже должен был пройти через опыт такого осмысления. Конечно, имперская ментальность усложняла эту критическую работу. Но вопросы: кто мы — жертвы и участники колоссального эксперимента по самоуничтожению, наследники победителей и палачей, несовершенные европейцы, печальные азиаты — оставались среди самых острых. Тем не менее в российском театре они почти не обсуждались вплоть до 2010-х годов.

В конце 1990-х несколько театральных критиков и экспертов -- Василка Бумбарова (Болгария), Марина Давыдова, Роман Должанский, Наталья Якубова и автор этого текста, -- инициировали международный фестиваль нового типа, чтобы представить в России это поколение Центральной Европы. Так в 1998 году возник фестиваль NET («Новый европейский театр»). Как писала о нем спустя двадцать лет критик Кристина Матвиенко, «сила NET [была], прежде всего, в экспорте — российская/московская публика жаждала нового искусства, а российские театральные художники воспитывали свое сознание во многом под влиянием идей и художественных предложений поляков, немцев, литовцев и всех остальных».⁷⁸ Одновременно шел и обратный процесс влияния, таким образом, усиливая идею «сети», горизонтальной синергии поколения.

Главным «агентом» российского влияния оказался создатель кемеровского студенческого театра «Ложь», к тому моменту – независимый актер и режиссер Евгений Гришковец. В программу первого NET'а вошел только что сочиненный им спектакль «Как я съел собаку». Фрустрированные наследники распавшейся империи жаждали воссоединиться со своим прошлым. Гришковец дал идеальную формулу такого воссоединения: он связал советское прошлое с неотчуждаемым интимным опытом. Вместо сложной работы по критической деконструкции он включил знакомый

⁷⁸ Матвиенко К. Долгая счастливая жизнь. Фестиваль NET: первые двадцать лет // Colta.ru. 2018. 27 ноября (<https://colta.ru/articles/theatre/19829-dolgaya-schastlivaya-zhizn>).

механизм неразличения русского и советского, на котором основан весь нынешний ресентимент.

«Мы оказывались перед феноменом нового автора-перформера, «воплотившего на сцене новый тип персонажа, расположившегося между личным и «маской»». [...] Вопрос — «а почему это тоже театр?» — появляется именно тогда, на волне увлечения Гришковцом и его методом рассказывания историй». ⁷⁹

Примерно в это время начинается отсчет нового «горячего» периода отечественного театра. В 1998 году открылся «Центр драматургии и режиссуры», основанный Алексеем Казанцевым и Михаилом Роциным. Он стал первой профессиональной площадкой для нескольких поколений молодых режиссёров, драматургов, артистов, художников. А вскоре появился и спектакль «Пластилин» по пьесе Василия Сигарева в постановке еще мало кому известного режиссера из Ростова-на-Дону Кирилла Серебренникова. Он стал своеобразным манифестом социального театра в наступающей эпохе рыночной экономики, растущего благосостояния и политической стагнации. Символом поворота к театру прямых высказываний, обращенных к судьбам молодого поколения новой России. Родилось и стало энергично распространять свое влияние движение «новой драмы», которое возглавили драматурги предыдущего десятилетия Елена Гремина и Михаил Угаров.

Девяностые с их утопическими прорывами, выросшими из предыдущего десятилетия, остались далеко позади. Началась совсем иная театральная эпоха.

⁷⁹ Там же.