

УДК 792.2
ББК 85.334.3(2)
М82

Рецензенты:

д-р искусствоведения, проф. *А.В. Бартошевич*,
д-р искусствоведения, проф. *В.Н. Дмитриевский*

Московский художественный театр. После столетия. Репертуар и публика. Сб. ст. и мат-лов / Отв. ред. А.А. Ушкарев. М.: ГИИ, 2011. – 312 с. – ISBN 978-5-98287-031-5

Предлагаемый вниманию читателя сборник представляет основные итоги исследования репертуара и публики Московского Художественного театра в год его столетнего юбилея и в первое пятилетие XXI века. Это – своего рода хроника, запечатлевшая события театральной истории в тот момент, когда они происходили, и ту непосредственную, живую реакцию, которая рождалась в ответ со стороны публики, искусствоведов, общества. В исследовании объединились методы различных наук, широкий профессиональный спектр авторов и участников исследовательской группы.

Сборник предназначен для театральных деятелей, ученых и практиков, студентов и любителей театра.

ISBN 978-5-98287-031-5

© Государственный институт искусствознания, 2011

© Коллектив авторов, 2011

© Ушкарев А.А., оформление, 2011

Содержание

От составителя	5
----------------------	---

І. ПРЕДЫСТОРИЯ

СЕЗОН 1997/1998 гг.

Публика МХТ и ее социологический образ	9
Зрительские мотивации	16
Приоритеты мхатовской афиши	20
Главные выводы	23

ІІ. МНЕНИЯ

<i>Н.Ю. Казьмина. Пат, или игра победителя. Пять сезонов Олега Табакова в Художественном театре</i>	25
<i>А.В. Шендерова. Репертуар Московского Художественного театра в зеркале критики</i>	63
Жизнь после столетия или прошлое и настоящее Московского Художественного театра. <i>Материалы Круглого стола от 18 апреля 2007 г.</i>	142
Репертуар и публика МХАТ в начале XXI века. <i>Материалы Круглого стола от 27 февраля 2008 г.</i>	169

ІІІ. ХРОНИКА. ОБОЗРЕНИЕ СЕЗОНОВ

СЕЗОН 2000/2001 гг.

<i>Т.К. Шах-Азизова. Начало</i>	193
Об исследовании публики МХТ. Методология	197

СЕЗОН 2001/2002 гг.

<i>А.Я. Рубинштейн. Структура аудитории и предпочтения публики</i>	200
<i>Т.К. Шах-Азизова. Репертуар. Контуры программы развития</i>	212
<i>Ю.У. Фохт-Бабушкин. Аудитория театра и «свой зритель»</i>	224

СЕЗОН 2002/2003 гг.

<i>Т.К. Шах-Азизова. Репертуар. Сезон малых сцен</i>	233
<i>А.Я. Рубинштейн. «Групповой портрет» в интерьере Малой и Новой сцен</i>	239

СЕЗОН 2003/2004 гг.

<i>Т.К. Шах-Азизова.</i> Репертуар. Классика в современности	255
<i>Е.К. Соколова.</i> Социологические аспекты посещаемости МХАТа	265

СЕЗОН 2004/2005 гг.

<i>Т.К. Шах-Азизова.</i> Репертуар. Разброс исканий. Послесловие к периоду	287
--	-----

IV. ПРИЛОЖЕНИЯ

<i>Приложение 1.</i> Премьеры сезонов 2000/2001 гг. – 2006/2007 гг.	300
<i>Приложение 2.</i> Анкета для опроса зрителей МХТ	301
<i>Приложение 3.</i> Аналитические таблицы и материалы	305

От составителя

Московский Художественный театр без преувеличения – уникальное явление отечественной театральной культуры. Пожалуй, нет в нашей стране другого такого драматического театра, чья судьба и значение для развития культуры были бы столь велики. Поколения любителей театра на протяжении многих лет связывали свои представления об эталоне драматического искусства с деятельностью именно этого театра.

МХТ возник в конце XIX века как альтернатива императорским театрам. Появление Московского Художественно-общедоступного театра стало ответом на вызовы времени, попыткой освобождения расцветающей культуры в условиях кризиса старых театральных форм. Этот театр был востребован самой жизнью и логикой развития искусства. Он возник с ясной художественной, эстетической и этической программой, отвечая чаяниям публики, был современным и актуальным в истинном значении этого слова.

Но жизнь не стоит на месте. Сейчас другое время, другая страна, другая культура. Все чаще сегодня можно услышать слова о кризисе культуры, кризисе современного общества в целом. Ситуация характеризуется неопределенностью вектора развития, движения общества, художественной культуры. Это коренным образом меняет и усложняет условия существования театра в обществе. И вокруг Московского Художественного театра жизнь не стоит на месте, происходят культурные события, появляются новые проблемы и новые возможности, новые «предлагаемые обстоятельства», которые нельзя не учитывать – без такого учета театр не может быть современным. «Художественная программа театра» – не абстрактная вещь, она не рождается вдруг, из ничего, она каким-то образом соотносится с тем, что происходит вокруг театра. И театру, чтобы сохранить, насколько возможно, свое прежнее значение, место в искусстве и обществе, приходится учитывать нынешнюю непростую ситуацию в культурной жизни, приспособляться к ней. Если в этих условиях случаются художественные победы и достижения – они особенно ценны.

Столетний юбилей Московского Художественного театра, отмечаемый в 1998 году, стал поводом для того, чтобы вновь обратить свои взоры на этот театр и его судьбу. Тогда театральными критиками, историками, социологами была предпринята первая в новейшей истории театра попытка изучения публики МХАТа им. А.П. Чехова, ее отношения к театру и

к его репертуару посредством современных методов социальных измерений. С этой целью исследовательской группой Государственного института искусствознания под руководством А.Я. Рубинштейна была разработана специальная анкета и методика проведения социологических опросов публики. В ходе этого исследования были получены первые интересные результаты.

А два года спустя, в 2000 году, театр возглавил Олег Павлович Табаков – талантливый актер и педагог. Этот человек, будучи художником по своей натуре и в то же время остро чувствующий не только потребности развития искусства, но и чаяния публики, конъюнктуру театрального рынка, проявил себя и незаурядным организатором. В том переломном для театра сезоне 2000–2001 гг. О.П. Табаков открыто провозгласил свою программу и свою главную цель – вернуть зрителя в театр. В массе пестрого репертуара, словно сами собой, обнаружились возможные «опоры» для возрождения художественной программы театра; стали появляться спектакли совершенно разного свойства, что так важно для современного многожанрового театра. А на малых сценах ставились спектакли, отмеченные печатью эксперимента. Театр вновь стал обращаться к русской классике, пытаясь осмысливать ее с эстетических и социальных позиций сегодняшнего дня. И в этом прослеживались контуры особой программы обновления – постановка тех пьес и тех авторов, что были когда-то базовыми для этой сцены.

Возможно, результатом этих мер обновления стало то, что публика вернулась в театр. Но что за люди сегодня каждый вечер заполняют зрительные залы Художественного театра? Ясно, что это уже не тот слой «небогатой московской интеллигенции», для которого мечтали работать К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко. Идея общедоступности с самого начала оказалась утопичной. Но что произошло с публикой, каков стал ее состав, мотивы и репертуарные предпочтения, в чем состоят особенности ее поведения на рынке культурных благ? Можно поставить вопрос и иначе: что происходит сегодня с самим Художественным театром? Получила ли развитие программа обновления, насколько удастся театру быть современным и актуальным, соответствовать не только запросам публики, но и своему назначению и великому имени? Ответы на эти вопросы мы стремились найти в ходе дальнейших исследований.

Пожалуй, другого такого драмтеатра, как МХТ¹, сегодня нет еще и потому, что едва ли найдется в нашей стране театр, который привлекает столь же пристальное внимание критиков, историков, социологов. Возьмемся утверждать, что ни по одному театру не было собрано и такого объема социологического материала, какой удалось собрать нашей исследовательской группе в результате кропотливой работы в течение пяти театральных сезонов на каждом спектакле текущего репертуара. Будучи включенными в театральный процесс, мы стремились внимательно и объективно проследить движение театра, его судьбу за эти пять лет новой эпохи МХТ. Театр, его репертуар и публику мы рассматривали исторически и комплек-

¹ С 2004 года Московский Художественный Академический театр (МХАТ) вновь стал называться Московским Художественным театром (МХТ).

сно, имея в виду прошлое и настоящее, театральный репертуар и драматургию, учитывая зрительские предпочтения и оценки критики. И все эти аспекты работы театра оценивались как с искусствоведческой точки зрения, так и с точки зрения социальных измерений, отношения публики. До сих пор публика и профессиональное театральное сообщество были очень разобщенными, как было несовместимо искусство массовое и элитарное, существовавшие «как два берега у одной реки». Но сейчас, видимо, настало время эти «берега» соединять, находить новые, интегральные критерии в оценке явлений искусства, поскольку исключительно искусствоведческих критериев для оценки и понимания современного художественного процесса уже оказывается недостаточно.

Предлагаемый вниманию читателя сборник представляет некоторые итоги анализа жизни и деятельности Московского Художественного театра в начале второго столетия его существования. Во многом эта работа носит экспериментальный, «лабораторный» характер. Это – попытка осмысления накопленных данных, отработки новых, оригинальных методов исследования художественной жизни. Дальнейшее развитие этого исследования, по мысли авторов, должно завершиться созданием фундаментальной монографии о Московском Художественном театре.

Материалы, составляющие сборник, это не просто искусствоведческие статьи, описывающие историю театра, историю определенного периода его существования. Это – своего рода хроника, запечатлевшая события театральной истории в тот момент, когда они протекали, и ту непосредственную, живую реакцию, которая рождалась в ответ со стороны публики, искусствоведов, общества. Необычно и объединение в одном исследовании методов различных наук, широкий профессиональный спектр авторов и участников исследовательской группы. Идея хроники, дискуссионности, столкновения мнений определяет и структуру сборника.

Издание начинается с «**Предыстории**» – характеристики сезона 1997/1998 годов. Тогда, по просьбе Олега Николаевича Ефремова наша исследовательская группа предприняла первую попытку всестороннего анализа публики театра, ее отношения к репертуару. Этот предъюбилейный сезон, сезон перед столетием, стал своеобразной точкой отсчета в наших дальнейших исследованиях.

Вторая часть сборника – «**Мнения**». Этот раздел по существу – Московский Художественный театр глазами критики, он воссоздает картину общественного мнения вокруг деятельности МХТ первых сезонов нового столетия. Открывает раздел концептуальная аналитическая статья Н.Ю. Казьминой, дающая общую характеристику репертуарной политики МХТ в первое пятилетие художественного руководства О.П. Табакова. Статья А.В. Шендеровой «Репертуар Московского Художественного театра в зеркале критики» представляет собой обзор критических публикаций, посвященных спектаклям МХТ, поставленным в этот период.

Далее вниманию читателя предлагаются дискуссии специалистов по поводу Московского Художественного театра, его прошлого и настоящего. Здесь представлены материалы двух Круглых столов, проводившихся в разное время с участием ведущих театроведов – критиков, историков, социологов. В спорах, как известно, рождается истина, и эти Круглые столы

стали своеобразным «полигоном» для столкновения мнений, проверки гипотез – зачастую диаметрально противоположных.

Завершением триады становится третья часть – **«Хроника. Обзорные сезоны»**. Здесь представлены материалы, основанные на результатах социологических измерений, которые предполагают объективность и оторванность от сопутствующего театральной жизни эмоционального фона. Споры и субъективизм оценок в этой части уступают место беспристрастному анализу большого массива эмпирических данных, полученных в результате социологических опросов публики на спектаклях МХТ в течение шести лет. В начале раздела речь пойдет о целях и задачах проведенного социологического исследования, подробно представлена его методология. Затем приводятся основные результаты исследования, характеризующие публику МХТ и ее структуру, зрительские мотивации и репертуарные предпочтения. Большое внимание уделено отношению публики к репертуару театра, анализируются закономерности спроса и репертуарного предложения.

Весь материал этой аналитической части сборника сгруппирован и представлен последовательно, по мере его поступления и изучения, по сезонам. Каждый сезон в жизни театра специфичен и даже по-своему уникален. Поэтому материалы социологических измерений предваряются подробным анализом особенностей каждого сезона, где выявляются основные художественные тенденции, характерные черты и условия работы театра.

В разделе **«Приложения»** представлена объективная информация о театре и его репертуаре, а также некоторые эмпирические данные, используемые в анализе.

Кандидат искусствоведения
А.А. Ушкарев

І. ПРЕДЫСТОРИЯ

СЕЗОН 1997/1998 гг.¹

Публика МХТ и ее социологический образ

Для того чтобы ответить на вопрос о существовании «своей» публики, то есть особого мхатовского зрителя, для которого мотивацией посещения является привязанность именно к Художественному театру, а не вообще театральный интерес, сопоставим мнение зрителей МХАТа с высказыванием театральных кассиров – реальных продавцов на театральном рынке столицы. И тем и другим был задан вопрос о «любимом» или популярном театре. Результаты обработки ответов около сотни опрошенных московских кассиров и более тысячи мхатовских зрителей приведены на следующих диаграммах (рис. 1 и 2).

Приведенные диаграммы свидетельствуют о том, что перечень наиболее популярных театров Москвы значительно отличается от «пятерки» любимых театров мхатовской публики. Лишь только Ленком и Театр им. Маяковского оказались и в том и другом списке. Главный же вывод

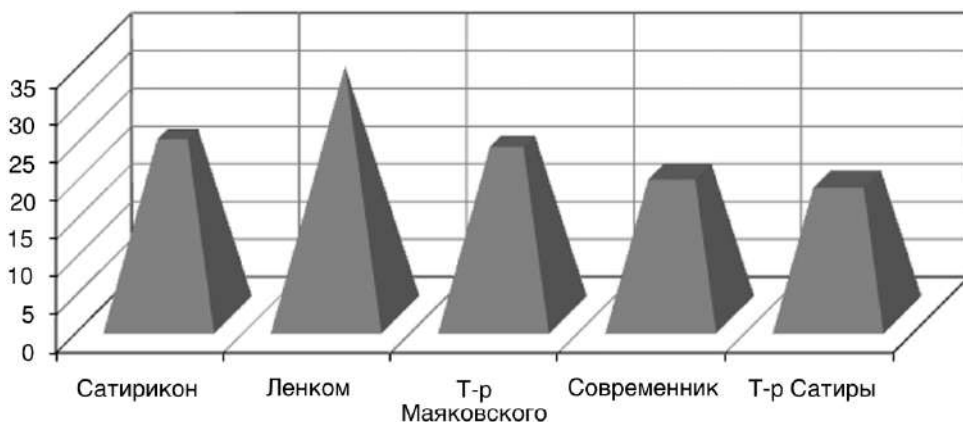


Рис 1. Пятерка популярных театров
(мнение театральных кассиров Москвы)

¹ Раздел подготовлен по материалам исследований авторской группы в составе: Г.Г. Гедовиус, А.Б. Голубовский, Е.П. Костина, Е.Л. Петрова, А.Я. Рубинштейн, Н.А. Скоморохова, А.А. Ушкарев, Ю.У. Фохт-Бабушкин, О.В. Хлопина.

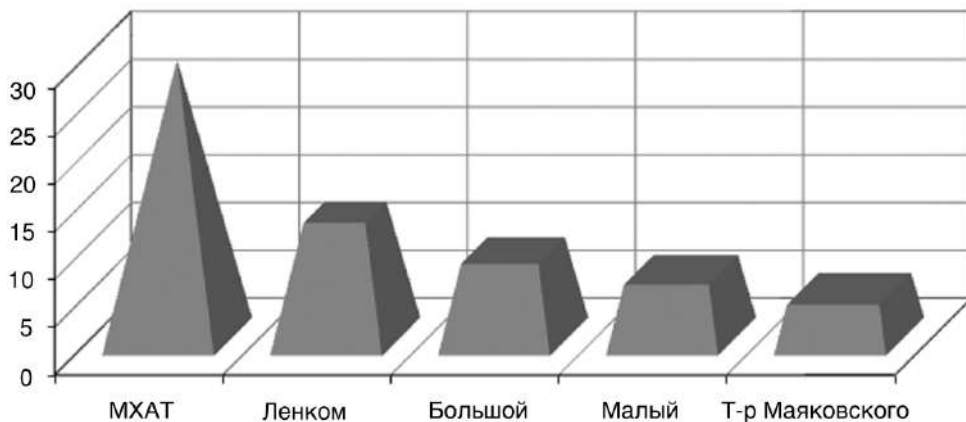


Рис. 2. Пятерка любимых театров
(мнение зрителей МХАТа им. А.Чехова)

связан с позициями самого МХАТа. Несмотря на то, что нынешний Художественный не входит в «пятерку» самых популярных театров столицы, около четверти его зрителей, ответивших на вопрос о любимом театре, остановили свой выбор именно на МХАТе. Если же иметь в виду только те зрительские сегменты, которые объединяют наиболее подготовленную часть публики, то среди них уже более трети зрителей назвали МХАТ своим любимым театром. Общий вывод очевиден: сам факт приверженности к этому театру, особенно в ситуации, когда он не входит в «джентльменский набор» театральной тусовки, указывает на *существование собственной мхатовской публики, театральные предпочтения которой однозначно связаны с Художественным*. Кто же они – эти нынешние «мхатовцы»?

Анализируя таблицу 1, можно дать следующий комментарий. Подавляющее преобладание на всех спектаклях МХАТа женщин, составляющих более двух третей зрительного зала, людей с высшим образованием и молодежи от 18 до 35 лет – картина, знакомая и по другим московским театрам, и в целом характерная для России. В объяснении эти цифры почти не нуждаются. Впрочем, и тут обнаруживаются незначительные аномалии, которым необходимо дать соответствующую трактовку.

Так, по сравнению с общероссийскими показателями, образовательный уровень зрителей Художественного театра оказывается несколько выше (в общероссийской аудитории люди с высшим образованием составляют около 49%, а среди тех, кто приходит в Камергерский переулок, их более 69%). Он превышает и среднемосковский уровень (66%) и существенно превосходит образовательный ценз, например театра им. Моссовета (58% зрителей). Это говорит о том, что интеллигенция испытывает традиционный пиетет по отношению к Художественному театру и по-прежнему считает его посещение знаком приобщенности к театральному искусству.

Более того, современная аудитория МХАТа им. А.П. Чехова склонна к трансляции своего театрального опыта молодому поколению. Об этом свидетельствует достаточно высокий уровень присутствия детей в театре, также превышающий среднемосковские показатели – около 22% моло-

Социально-демографические характеристики публики
(в % по зрительским сегментам, МХАТ, 1997 г.)

	Группы					Всего
	S-1	S-2	S-3	S-4	S-5	
Пол	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
мужчины	32,8	35,5	31,3	26,9	20,0	30,6
женщины	67,2	64,5	68,7	73,1	80,0	69,4
Возраст	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
младше 13	11,5	5,3	5,6	4,9	3,6	6,4
13–17	20,9	17,4	9,3	15,7	10,9	12,2
18–35	37,1	36,6	38,1	40,3	41,9	38,3
36–60	26,3	34,8	41,0	34,5	40,9	35,0
старше 60	4,3	6,0	6,0	4,5	2,7	5,0
Образование	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
не высшее	40,9	30,9	21,7	24,2	15,4	27,9
высшее	53,6	65,7	75,4	74,4	84,5	69,1

дежи до 17 лет на спектаклях Художественного против устойчивых 13% в целом по театральным залам столицы. Возможно, этот результат связан также и с тем, что большая часть опросов проходила на спектаклях по русской классической драматургии («Женитьба», «Три сестры», «Дядя Ваня»), традиционно привлекающих школьников.

Некоторое превышение уровня мужского присутствия в зале над общероссийским – около 31% на спектаклях МХАТа против 25% в общероссийской аудитории – не следует считать чем-то особенным. Это скорее является проявлением общей тенденции постепенной «маскулинизации» зала. В 1994 году мужчины составляли 27,9% театральной аудитории Москвы, а в 1995 году – уже 30,2%. Судя по всему, «поход в театр» все больше считается делом, достойным настоящего мужчины.

Одной из наиболее существенных характеристик театральной аудитории, в известной мере дающей представление об общем уровне «интеллектуальности» публики, является особенность использования зрителями своего свободного времени, их ориентации на те или иные виды досуга. В этом отношении публика МХАТа явно выделяется: структура ее досуга отличается как в целом от московской аудитории, так и от досуговых предпочтений зрителей отдельных театров. Лучше всего это можно увидеть, если сравнить «мхатовцев» со зрителями некоторых типичных для современной Москвы театров. С этой целью кроме суммарно взятой публики московских театров, в сравнительный анализ были включены зрители:

- традиционного по организации творческого процесса репертуарного театра – театра Сатиры;
- антрепризного театра Антона Чехова, не имеющего ни постоянной труппы, ни своего помещения, приглашающего на каждую новую постановку актеров со стороны;

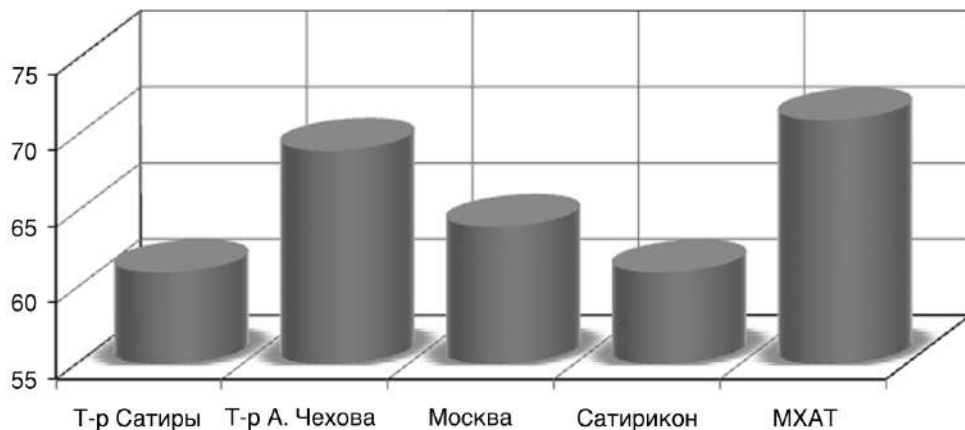


Рис. 3. Доля зрителей, предпочитающих театр
(в % к аудитории театра)

– промежуточного по принципам организации дела Сатирикона – театра стационарного, репертуарного, но использующего и антрепризные элементы в своей работе; Сатирикон к тому же примечателен и как театр, пользующийся в последнее время широкой популярностью, поэтому состав его зала особенно любопытен.

Прежде всего обратим внимание на театральные ориентации публики. Проведенный анализ досуговых предпочтений позволяет сделать вывод о том, что мхатовская публика самая театральная: доля зрителей, предпочитающих театр другим видам досуга, превосходит аналогичный показатель как в целом по Москве, так и по отдельным театрам (рис. 3).

Зрители МХАТа традиционно более интеллигентны и вообще больше интересуются искусством. Удельный вес публики, склонной бывать на симфонических концертах, в музеях и на выставках, читать художественную литературу составляет здесь три четверти всех зрителей и явно больше, чем в других театрах столицы (рис. 4). Кроме того, во МХАТе меньше

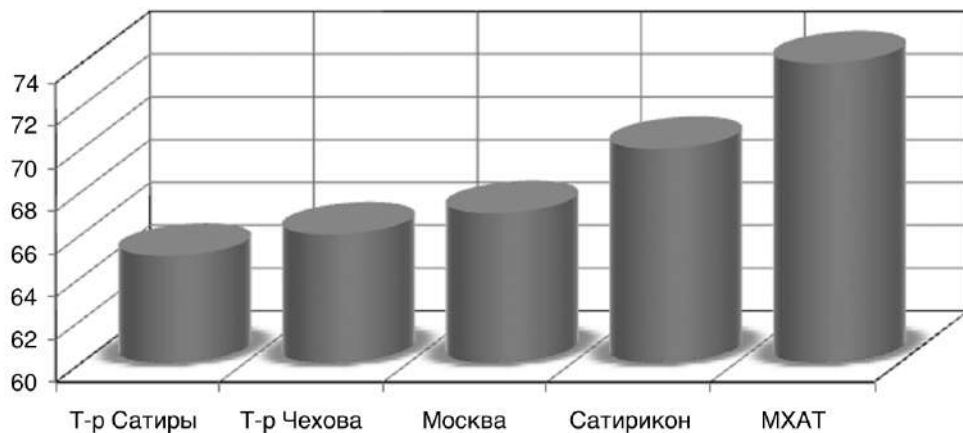


Рис. 4. Доля зрителей, интересующихся искусством
(в % к аудитории театра)

зрителей равнодушных к искусству, попавших в театр благодаря каким-то случайным обстоятельствам. Доля таких зрителей во МХАТе составляет 13%, в театре Сатиры – 22%, в театре А.Чехова – 18%, в Сатириконе – 17%, в целом по Москве – 19%.

Если же обратиться к другим сферам досуга, то выясняется, что мхатовский зритель чаще склонен к активным формам проведения свободного времени и реже – к пассивным. Иначе говоря, он более жизнедеятелен. Среди мхатовцев, например, меньше чем в других театрах столицы зрителей, которые предпочитают принимать гостей или ходить в гости, либо просто отдыхать, ничего не делая (рис. 5.). И больше людей, которые любят путешествовать, бывать на природе и т.п.: удельный вес этой категории зрителей составляет во МХАТе 55%, в театре Сатиры – 51%, в театре А.Чехова – 48%, в Сатириконе – 50%, в среднем по Москве – 51%.

В целом структура досуга мхатовцев больше соответствует существующим представлениям об интеллигентном времяпрепровождении. Похожий вывод можно сделать и по поводу материальной обеспеченности зрителей МХАТа – их доходах. Даже на фоне небогатой театральной публики мхатовцы отличаются еще меньшей долей зрителей с душевым доходом выше среднего уровня (рис. 6).

Конечно, процентные перепады во всех приведенных случаях невелики. Это и понятно: ведь речь идет о достаточно однородной публике – о театральном зрителе Москвы. Но характерно, что при всей незначительности перепадов мхатовские зрители выглядят неизменно интеллигентнее. И хотя среди поклонников Художественного меньше чем в других театрах людей богатых, зритель здесь в целом и более образованный, и в большей степени ориентирован на искусство, и чисто по человечески более живой. А интерес этого зрителя к ТЕАТРУ и МХАТу стал своего рода генетическим признаком театральной интеллигенции.

Завершая описание социологического портрета публики Художественного, вернемся к тому, с чего мы начали анализ, к вопросу о структуре аудитории театра, о ее своеобразной «кристаллической решетке», обусловленной соотношением зрительских сегментов (группы S-1, S-2, S-3, S-4 и

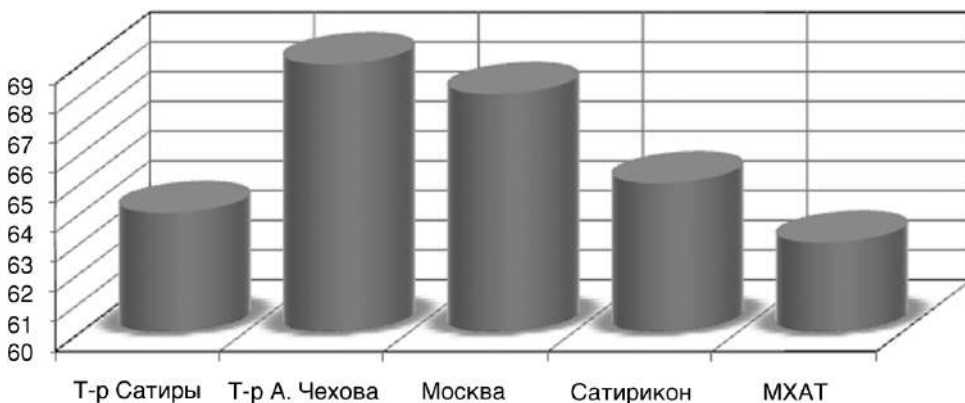


Рис. 5. Доля зрителей, предпочитающих домашние формы досуга (в % к аудитории театра)

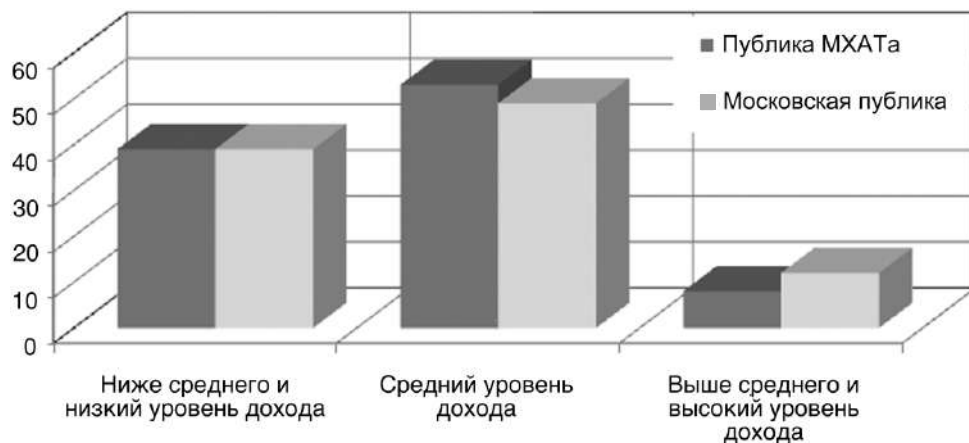


Рис. 6. Распределение зрителей по уровню душевого дохода (в % к числу опрошенных)

S-5), различающихся по степени детерминированности вкуса или по степени «разборчивости» респондентов. Отметим также, что низкий удельный вес групп «разборчивых» зрителей обычно наблюдается там, где невысокая театральная посещаемость. И наоборот, зрительская активность сопровождается, как правило, более значимым представительством рафинированной части публики. Рассмотрим в этом контексте структуру мхатовской аудитории и сопоставим ее с публикой ряда других столичных театров, а также с совокупной московской и российской аудиторией (табл. 2).

Прежде всего обращает на себя внимание достаточно ровное распределение мхатовских зрителей по всем сегментам, кроме группы S-5. При этом соотношение долей между группами существенно отличается от

Таблица 2

Зрительские сегменты отдельных театров
(в % к числу опрошенных зрителей театра)

	Г р у п п ы					Всего
	S-1	S-2	S-3	S-4	S-5	
МХАТ им. А. Чехова	21,3	24,1	24,3	20,3	10,0	100,0
Театр п/р О. Табакова «Смертельный номер»	22,3	19,4	24,9	23,1	10,3	100,0
Театр А. Чехова	23,3	24,3	23,0	19,2	10,2	100,0
Сатирикон	29,2	24,8	24,0	16,2	5,8	100,0
Театр им. Моссовета	31,7	25,0	19,8	16,5	7,0	100,0
в целом Москва	31,5	25,0	22,4	14,8	6,3	100,0
в целом Россия	37,0	25,0	21,0	13,0	4,0	100,0

типичного российского и общемосковского вариантов. Так, группа S-1, то есть неискушенные зрители, для которых театр никак не выделяется из ряда взаимозаменяемых культурных услуг, выглядит менее весомой, чем в целом по России и Москве (во МХАТе – 21,3%, в Москве – 31,5%, в России – 37%). Группа же наиболее «разборчивых» зрителей с четко выраженными пристрастиями (S-5) намного представительней, чем в целом по России (10% против 4%) и по Москве (10% против 6,3%). Группы S-3 и S-4 составляют во МХАТе около половины аудитории (44,6%).

Однако следует иметь в виду, что на любом спектакле есть зрители, тип поведения которых можно назвать «аномальным». По одним параметрам, демонстрируя определенность в выборе спектакля и персонифицированный интерес к его создателям, они ничем не отличаются от рафинированной части публики. По другим же характеристикам, проявляя слабую театральную подготовленность, эти зрители относятся к менее разборчивым потребительским группам. Причем высокую избирательность своих потребностей «аномалы» выказывают благодаря некоторым организационным особенностям спектакля, погружающим потенциального зрителя в сгущенное информационное поле, насыщенное сведениями о создателях спектакля, обстоятельствах его подготовки и т.п. Подобного рода особенности заставляют часто даже неискушенного зрителя вести себя как облеченного высшим знанием театрала.

Более всего указанный феномен проявляется при осуществлении антирепрезизных акций, на спектаклях, отличающихся аттракционностью затеи, способами «раскрутки» и преподнесения публике. Вместе с тем наличие «аномалов» зафиксировано и на более широком театральном поле среди зрителей самых различных спектаклей и в аудитории практически всех театров, где проводились исследования. Рассматривая же отдельные зрительские сегменты, отметим, что отсутствуют «аномалы» лишь в группе S-1. Во всех же других потребительских группах их удельный вес обычно не превосходит 10–15%, возрастая, как правило, при переходе от менее разборчивых зрителей к более рафинированной части публики. Выявлены «аномалы» и среди мхатовцев (рис. 7).

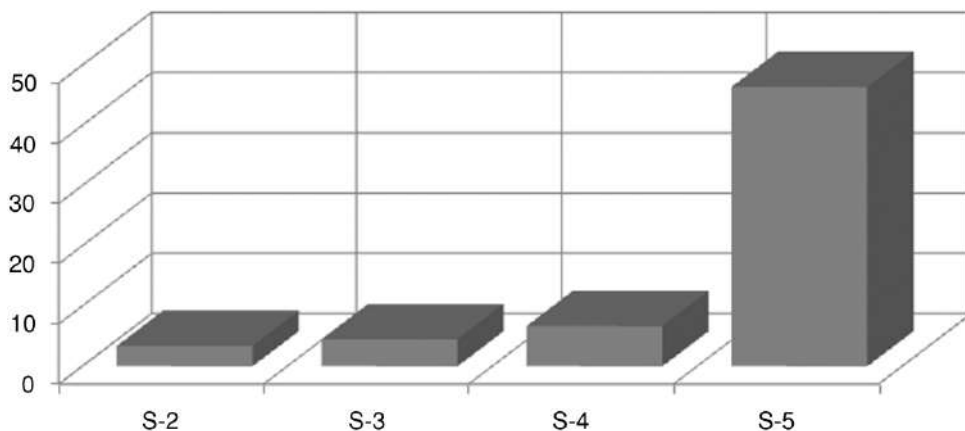


Рис. 7. Доля аномальных зрителей в аудитории художественного театра (в % по каждой группе)

Обратим внимание на необычайно высокий уровень присутствия «аномалов» в самой рафинированной группе (S-5), где почти половина мхатовцев лишь «демонстрирует» причастность к этой группе, сохраняя по сути свою принадлежность к менее взыскательным зрительским сегментам. Если перевести таких зрителей в «родные» для них потребительские группы, то весомость не «сверхтонченной», но четко ориентированной на театр части публики (группы S-3 и S-4) будет выглядеть еще более явственно.

В целом в аудитории МХАТа преобладает мощная группа «средних театралов», которые, с одной стороны, не отличаются равнодушием и ритуальной установкой на театральное посещение (группа S-1), а, с другой стороны, не претендуют на «гурманскую» разборчивость «сверхтеатралов» (группа S-5). *Причем для этого зрителя важен не интерес к театру вообще как виду искусства, а именно к Художественному театру как к конкретному явлению культуры.* Об этом же свидетельствуют рассмотренные раньше ответы на вопрос о любимом театре и приводимые далее результаты анализа зрительских мотиваций посещения спектаклей МХАТа.

Зрительские мотивации

Исследования показали, что для московской публики участие популярных актеров является главным побудительным мотивом посещения театра. Указанная особенность спектаклей оказалась наиболее привлекательной даже в самых «разборчивых» зрительских сегментах, объединяющих зрителей с развитым театральным вкусом. Выявленный факт отражает социально одобренный взгляд на актеров как главных действующих лиц в современном театральном процессе. В этом отношении Художественный театр не является исключением. И здесь «актерский фактор» занимает бесспорное первое место – на него указали 64% зрителей МХАТа (табл. 3).

Таблица 3

Репертуарные предпочтения публики МХАТа
(в % к числу опрошенных зрителей в каждой группе)

	Художественный театр					Всего
	S-1	S-2	S-3	S-4	S-5	
Участие популярных актеров	50,6	59,6	66,0	74,9	76,4	64,0
Спектакль по классической пьесе	21,7	41,1	45,1	52,0	62,7	42,3
Постановка спектакля популярным режиссером	13,2	24,9	41,8	40,4	56,4	32,8
Зрелищность спектакля	37,0	37,7	33,2	31,8	42,7	35,8
Экспериментальный характер спектакля	10,6	11,7	20,5	20,6	33,6	17,6

Причем даже если отвлечься от общего театрального фона, то и в этом случае повышенный интерес к актерскому искусству вполне объясним. Его природа станет совсем очевидной, если рассматривать мхатовскую публику как социокультурный феномен, сформировавшийся в контексте истории самого Художественного театра, труппа которого всегда считалась (и на самом деле была) абсолютно и непререкаемо звездной группой «корифеев». Присутствие же в современном коллективе всенародно известных звезд, имидж которых складывался в 70–80-е годы, поддерживает и закрепляет такого рода отношение. Иначе говоря, весомость «актерского фактора» отражает как общую тенденцию, так и собственно мхатовскую специфику.

Чрезвычайно показательными представляются нам данные, связанные со вторым и третьим по значимости (после абсолютного чемпиона – «актерского фактора») мотивами театрального посещения. Именно эти результаты свидетельствуют об отмеченной выше ориентации зрителей на МХАТ как явление художественной культуры. Расчеты показывают, в частности, что среди мотивов посещения спектаклей Художественного театра важнейшую роль играет ориентация зрителей на классический репертуар (42,3% респондентов выделили именно этот мотив) и зрелищность спектакля (35,8%). Обращает на себя внимание то, что привлекательность участия в работе над спектаклем популярного режиссера также чрезвычайно значимо для мхатовцев и очень близко «по рейтингу» к фактору зрелищности, а для рафинированных групп и вовсе его перекрывает (табл. 3).

Причем в самой представительной и не ориентированной на конкретный театр группе S-2 «классический» интерес превалирует над интересом к зрелищу и к режиссеру. В самой же многочисленной и идентифицирующей МХАТ как самоценное явление группе S-3 классический репертуар и известный режиссер почти равноправны как мотивы театрального посещения (на них указали соответственно 45,1 и 41,8% опрошенных в данной группе). Приведенные данные позволяют сделать общий вывод: по мере роста разборчивости и осведомленности зрителей значение «режиссерского» фактора увеличивается. В группе S-5, например, популярный режиссер привлекает более половины респондентов, и как мотив посещения он вплотную приближается к «классическому» интересу, почти на 15% опережая фактор зрелищности.

Конечно же, в самых рафинированных зрительских сегментах (исключая «аномалов») интерес к режиссуре связан с конкретным знанием достижений, реально работающих в театре режиссеров. Однако большая часть аудитории (включая «аномалов») ориентируется скорее на культурную мифологию Художественного как первого российского режиссерского театра, театра классического и хрестоматийного. Об этом свидетельствует тот факт, что, чрезвычайно высоко оценивая режиссерский мотив, подавляющая часть мхатовской публики не придает особого значения экспериментальному характеру спектакля: на него указали только 17,6% респондентов в целом по театру и лишь около 20% зрителей в двух самых мощных сегментах из рафинированной части публики (группы S-3 и S-4). При этом обычно повышенный интерес к режиссуре сопровождается одновременно и достаточно высокой ориентацией публики на экспериментальность постановки.

Для сравнения приведем данные зрительских опросов на очень разных спектаклях Современника, Магнитогорского драмтеатра и антрепризном «Смертельном номере» в театре п/р О. Табакова. Характерной чертой публики этих театров является высокая значимость режиссерского фактора. Однако, в отличие от МХАТа, повышенный интерес к режиссуре у зрителей этих театров явно коррелирует с фактором экспериментальности спектаклей. Так, свою заинтересованность в экспериментальных работах высказали около половины рафинированной части публики театра п/р О. Табакова и Магнитогорского драмтеатра, примерно треть наиболее подготовленных зрителей Современника и только пятая часть мхатовских театралов (табл. 4).

Таблица 4

Репертуарные предпочтения публики отдельных театров
(в % к числу опрошенных зрителей в каждой группе)

	Рафинированная часть публики		
	S-3	S-4	S-5
Постановка спектакля популярным режиссером			
Театр п/р О. Табакова	42,6	58,8	72,5
Магнитогорский драмтеатр	42,4	56,3	71,4
Современник	39,1	58,2	67,6
МХАТ им. А.П. Чехова	41,8	40,4	56,4
Экспериментальный характер спектакля			
Театр п/р О. Табакова	32,0	41,2	52,9
Магнитогорский драмтеатр	44,7	50,0	50,0
Современник	28,5	31,3	32,4
МХАТ им. А.П. Чехова	20,5	20,6	33,6

Добавим к этому, что мхатовская публика, ориентированная на режиссера, но не проявляющая интереса к экспериментальным спектаклям, голосует за классическую драматургию. Если в Современнике на данный мотив посещаемости указали 28% зрителей, в Магнитогорском драмтеатре – 20,8%, а в театре п/р О. Табакова – 17,6%, то в Художественном театре значимость «классического» фактора уступает лишь «актерскому». Свою приверженность к спектаклям по классической пьесе высказали свыше 40% публики МХАТа, а среди ее рафинированной части – более половины опрошенных зрителей.

Таким образом, «режиссура» и «эксперимент» в сознании нынешней аудитории Художественного театра не являются взаимодополняющими понятиями. И наоборот, режиссерский мотив тесно связан с «классической» ориентацией публики. Мы склонны предположить даже, что, говоря о режиссере и режиссуре, зрители в большинстве своем сознательно или неосознанно имеют в виду икононизированных мхатовской историей великих Станиславского, Немировича-Данченко и уже канонизированного Ефремова.

Для значительной части мхатовской публики в известной мере все, что появляется на сцене МХАТа в Камергерском переулке, – классика, поскольку любая постановка интегрируется в легенду и традицию, в которых главную роль играют тени отцов-основателей и аура места, куда приходит человек, купивший билет в театр. В этом контексте осведомленность зрителей, проявивших «аномальное» поведение и «незаконно» попавших в группы разборчивых театралов, также обусловлена, как нам кажется, включенностью в эту легенду и, главное, в эту традицию, которая, по мнению большинства респондентов, должна поддерживаться любым интеллигентным человеком.

Результаты опросов публики Художественного театра показывают, как уже отмечалось, что на его спектаклях всегда присутствует достаточно большое число «аномалов», особенно в группах с высоко детерминированными театральными пристрастиями. Похожая картина наблюдается на всех спектаклях антрепризного типа (например «Смертельный номер» В. Машкова или спектакли в театре А. Чехова п/р Л. Трушкина). Здесь также удельный вес разборчивых зрителей (группы S-4 и S-5) значительно выше среднемосковского уровня, и точно так же это происходит во многом за счет зрителей, проявивших нестандартное театральное поведение, не характерное для своей «естественной» театральной осведомленности.

Однако для «аномалов» мхатовской публики в целом, как и для «аномалов» из ее рафинированной части (из групп S-3, S-4 и S-5), есть нечто общее, в принципе отличающее мхатовцев от зрителей других театров – их характерной чертой является отмеченная выше привязанность к паре факторов – «классика» и «режиссура». Возникает впечатление, что главная антрепризная особенность, которая так привлекает зрителей и создает условия для проявления квазиразборчивости, – это имена Станиславского, Немировича, Ефремова и т.п. Причем «раскручены» эти «зрительские манки» не в рекламно-информационном пространстве, а в истории отечественной культуры в целом, в поле культурных мотиваций интеллигентного поведения современного человека.

В круг нашего внимания попал еще один театр, среди зрителей которого, также ориентированных на режиссера, чрезвычайно высок статус классики – это Малый театр (табл. 5). Здесь фактор «классика» по степени привлекательности для публики значительно опережает «зрелищность» и занимает устойчивое второе место с незначительным отрывом от «участия в спектакле популярных актеров». Поэтому сравнение зрителей МХАТа с публикой Малого поможет лучше понять зрителей Художественного театра.

Малый, как и МХАТ, – театр с исторически сложившейся репутацией «оплота русского реалистического театрального искусства». Однако здесь репертуарная политика почти не допускает на сцену современную драматургию. Высокая степень привлекательности классического репертуара во всех зрительских сегментах (даже в группе S-2, где пристрастия зрителей дифференцированы минимально, на «классический фактор» указали 44,8% опрошенных против 39,7%, выбравших зрелищность), свидетельствует о том, что в Малом преобладает интерес именно к классическим текстам, к хрестоматийной драматургии, безотносительно к собственно театральным решениям. Именно поэтому приоритет классики наблюдается в группах с

Предпочтения публики МХАТа и Малого театра
(в % к числу опрошенных зрителей в каждой группе)

	Рафинированная часть публики		
	S-3	S-4	S-5
Спектакль по классической пьесе			
МХАТ им. А.П. Чехова	45,1	52,0	62,7
Малый театр	53,2	72,7	80,6
Постановка спектакля популярным режиссером			
МХАТ им. А.П. Чехова	41,8	40,4	56,4
Малый театр	32,3	38,2	41,9

невыраженным интересом не только к конкретному театру, но и к театральному искусству вообще. Предпочтение классики в Малом – это интерес не столько театральный, сколько литературный. В Художественном же театре, как нам кажется, интерес к паре «классика – режиссура» уже не литературный, но и не совсем театральный, а скорее – общекультурный, сформировавшийся в мхатовской истории и определивший мхатовскую традицию.

Итак, по нашим наблюдениям, в аудитории МХАТа преобладает «средний эшелон» (напомним, три четверти его публики принадлежит группам S-2, S-3 и S-4) – интеллигентный и достаточно осведомленный театральный зритель, который прекрасно знает, куда он идет (в Художественный театр в Камергерском переулке), более или менее четко представляет, на что он идет (думает, что он увидит знаменитых артистов в спектакле по «классике»), ожидает, что ему предложат образец «режиссерского театра», скорее всего в его традиционной трактовке (низкая привлекательность экспериментальных спектаклей). К сказанному следует добавить, что ожидания и предпочтения мхатовской публики в значительной мере связаны с генетической памятью интеллигенции и в этом смысле воспроизводятся (пока!) вне зависимости от текущей театральной жизни. Насколько велик потенциал традиции – покажет время. Однако и сейчас ясно, что упование только на сложившийся культурно-генетический механизм, «заставляющий» каждое поколение интеллигенции вновь обращать свои театральные взоры на Художественный театр, может привести к утрате существующей традиции, а вместе с ней и «мхатовского гена» интеллигенции. Что же делает сам театр, как и в какой мере его деятельность отвечает запросам публики?

Приоритеты мхатовской афиши

Репертуар МХАТа, представляя собой ограниченное количество названий, имеющих конкретную прокатную судьбу, может быть рассмотрен и как результат направленной деятельности театра. В этом смысле его афиша отражает известную коллизию спроса и предложения, складывающуюся на

московском театральном рынке. Поэтому анализ приоритетов в репертуарном предложении Художественного театра представляется нам весьма важной частью маркетингового исследования. Воспользуемся для этого сравнением мхатовской афиши с совокупным столичным репертуаром.

Учитывая, что в настоящее время МХАТ предлагает своим зрителям 14 спектаклей для взрослых, то и в совокупной московской афише мы отобрали для сопоставлений также 14 названий из репертуара взрослых драматических театров России, исполненных на территории Москвы. Причем все характеристики этих 14 названий московской афиши являются суммарными по числу представлений данной пьесы, сыгранных одним или несколькими театрами. Кроме того, отбирая соответствующие названия из московского репертуара, мы использовали только те из них, которые можно отнести к лидерам проката. Именно эти спектакли, по мнению руководства театров, в наибольшей мере приближаются к оптимальной модели репертуарного предложения на московском театральном рынке. Сравнение мхатовской афиши с «оптимальной моделью» позволит лучше понять фактически существующие репертуарные приоритеты Художественного театра.

Итак, на сегодняшний день репертуар МХАТа состоит из 14 названий, из коих восемь, то есть подавляющее большинство – это спектакли по произведениям русской классической драматургии. При этом в полном соответствии со зрительскими мотивациями спектакли по русской классике находятся среди тех названий, которые пользуются устойчивым зрительским спросом и посещаются лучше других постановок МХАТа. Прежде всего это относится к «Горе от ума» Грибоедова и «Борису Годунову» Пушкина, «Женитьбе» Гоголя и «Трем сестрам» Чехова. Причем «Борис Годунов» в прокате почти отсутствует (рис. 8 и 9).

Структура мхатовской афиши отличается от оптимальной модели репертуарного предложения незначительно увеличенной долей спектаклей русского классического репертуара (57% против 50%) и значительно более высоким удельным весом спектаклей по современным зарубежным пьесам (21% против 7%). Если приоритет русской классики оправдан существующими зрительскими мотивациями, то акцент на современную зарубежную драматургию обосновать трудно. Так, «Тойбеле и ее демон» Зингера занимает по посещаемости предпоследнее место, еще очень свежий спектакль «После репетиции» Бергмана входит лишь в группу средних и только «Амадей» Шеффера посещается на уровне лучших спектаклей по русской классике (рис. 9).

Бесспорными лидерами по посещаемости на московском театральном рынке являются названия, относящиеся к «зарубежной классике». В оптимальной модели репертуарного предложения – это «Пигмалион» Б. Шоу, «Укрощение строптивой» В. Шекспира, «Безумный день, или женитьба Фигаро» Бомарше, общий удельный вес которых равен 21%. В репертуаре же Художественного театра драматургия такого рода почти полностью отсутствует (7%). Она представлена единственным спектаклем – мольеровским «Тартюфом», который, несмотря на почтенный возраст, никак нельзя отнести к непосещаемым названиям мхатовской афиши (рис. 9). Иначе говоря, интерес к зарубежной классике, зафиксированный на московском рынке, по всей видимости, присутствует и в аудитории Художественного театра.

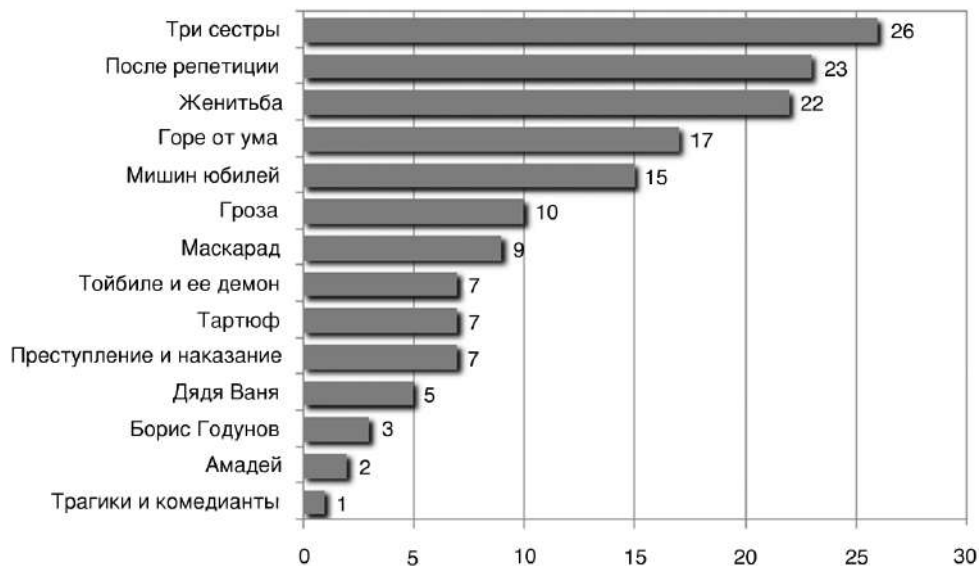


Рис. 8. Эксплуатационная афиша Художественного театра (число спектаклей в сезоне 1996/1997 гг.)

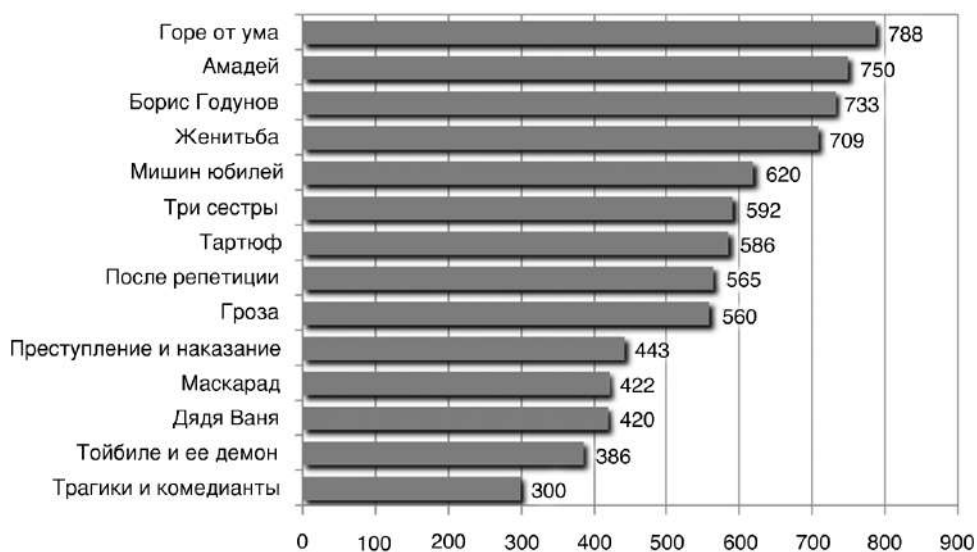


Рис. 9. Посещаемость спектаклей Художественного театра (число зрителей на 1 спектакль в сезоне 1996/1997 гг.)

В афише МХАТа есть два названия (14% репертуара) из драматургической категории, практически отсутствующей в оптимальной модели репертуарного предложения. Это современные отечественные пьесы «Мишин юбилей» Гельмана и Нельсона, а также «Трагики и комедианты» Арро. Подчеркнем, что афиша Художественного театра и ныне, в условиях

утраты доверия зрителей к отечественной пьесе на «актуальную тему», по традиции сохраняет данный тип драматургии. Причем современный зритель не очень-то склонен следовать этой традиции театра и тратить деньги по сути на «кота в мешке», то есть на спектакли по пьесам, качество которых не подтверждается ни их принадлежностью к рангу классики, ни наклейкой «Made in...». Нам кажется, что нынешняя рыночная ситуация подобный стереотип укрепила.

Таким образом, сравнение афиши Художественного театра с оптимальной моделью репертуарного предложения свидетельствует об определенных различиях между ними. Закономерность данного факта обусловлена продемонстрированными выше отличиями публики МХАТа от общемосковской аудитории. Вместе с тем анализ зрительских мотиваций и посещаемости отдельных названий мхатовской афиши (рис. 9) указывает одновременно и на значительные отклонения репертуарного предложения театра от фактического зрительского спроса.

И дело не столько в самой афише Художественного театра, сколько в его прокатной политике, приоритеты которой явно не в полной мере соответствуют зрительским предпочтениям. Так, среди названий-аутсайдеров проката есть и такие, которые по-прежнему пользуются повышенным спросом и лидируют по показателю посещаемости – это уже упоминавшиеся спектакли по зарубежной и русской классике «Амадей», «Борис Годунов» и «Тартюф». И наоборот, «Тойбеле и ее демон», представляющий современную зарубежную драматургию, эксплуатируется явно неадекватно зрительскому спросу. Будучи в «средней прокатной группе» (рис. 8) по посещаемости, этот спектакль занимает тринадцатое, то есть предпоследнее место (рис. 9).

Завершая разговор о предпочтениях публики Художественного театра, подчеркнем, что значительную роль в формировании зрительского спроса играет осуществляемая ценовая политика и материальные возможности самих зрителей. В зависимости от того, в какой мере они согласованы и насколько предложение и спрос сбалансированы между собой, достигается (или не достигается) эффективное рыночное равновесие. Причем нарушение этого равновесия связано не только с финансовыми потерями театра (платежеспособный спрос выше установленных цен на билеты), но и с утратой части публики (цены на билеты превышают материальные возможности зрителей). Безусловно, опыт и искусство менеджмента очень во многом определяют «точность попадания» в эффективные цены. Вместе с тем рассчитывать лишь на умение администраторов в условиях еще только формирующейся рыночной ментальности абсолютно безнадежно. Нужна информация о реальных ценовых предпочтениях зрителей, об их оценке собственных материальных возможностей.

Главные выводы

1. Проведенное исследование указывает на наличие у театра собственной публики, театральные предпочтения которой неизменно связаны с Художественным театром. Интерес этого зрителя к ТЕАТРУ и МХАТу стал своего рода генетическим признаком интеллигенции. Сложившийся культурно-генетический механизм, «заставляющий» каждое поколение интеллигенции вновь

обращать свои театральные взоры на Художественный театр, постоянно воспроизводит эту особую общую потребность и транслирует ее потомкам.

2. Мхатовская публика существенно отличается от аудитории подавляющего числа столичных театров своей специфической структурой. Среди зрителей Художественного театра явно меньше случайных и больше тех, кого принято называть театрами, обладающими не только отмеченной выше общей «мхатовской потребностью», но и способных получать удовольствие от чисто театральных особенностей спектакля. При этом самая рафинированная часть публики – «сверхтеатралы» – состоит наполовину из зрителей, лишь демонстрирующих свою принадлежность к данной группе. Их поведение в очень значительной мере определяется прежними установками интеллигенции и часто никак не связано с текущей театральной жизнью. Станут ли эти «аномалы» действительно рафинированными театральными зрителями – зависит от самого театра, от эффективности выбранной маркетинговой стратегии, от репертуарной политики.

3. Кроме фоновой ориентации публики на участие в спектаклях популярных актеров, среди других зрительских мотиваций посещения театра выделяется традиционная мхатовская пара – желание увидеть спектакль по **классической пьесе**, поставленный **популярным режиссером**. Подчеркнем, что и зрительские мотивации, обуславливающие определенные репертуарные предпочтения публики, воспроизводятся в рамках того же самого культурно-генетического механизма, отражающего социально одобренный опыт прежних поколений зрителей Художественного театра.

4. Выполненный анализ свидетельствует о наличии одинаковых ценовых предпочтений и ограничений во всех зрительских сегментах вне зависимости от меры взыскательности публики. При этом платежеспособный спрос публики Художественного театра главным образом формируется под воздействием сложившегося уровня душевого дохода их общей «мхатовской потребности» зрителей и фактически никак не связан с конкретными особенностями спектаклей. Такое положение дел даже в ситуации пассивного менеджмента, эксплуатирующего лишь общую «мхатовскую потребность» интеллигенции, воспроизводит стабильный денежный спрос на спектакли МХАТ.

5. Существующий потенциал дифференцированных театральных потребностей, которым в полной мере обладает большая часть мхатовской публики, способной наслаждаться **особенностями** спектакля, в нынешних условиях оказался невостребованным, а со стороны МХАТа – недоиспользованным. «Необнаруженные потери» доходов и зрителей – скрытая плата за **пассивный менеджмент**.

6. Продуманная и эффективная репертуарная стратегия, с ее рекламным оформлением, демонстрирующая не только **общее** – «фирменное мхатовское блюдо», но и **особенности** каждого спектакля в отдельности и всего репертуара в целом, позволит зрителям Художественного театра проявить свои истинные театральные привязанности, а вслед за ними и свои ценовые возможности. **Активный менеджмент**, опирающийся на прицельную работу в каждом зрительском сегменте и использующий весь арсенал маркетинговых средств, может значительно повысить посещаемость спектаклей Художественного театра и обеспечить ему необходимый прирост доходов.

II. МНЕНИЯ

Н.Ю. Казьмина

Пат, или игра победителя

Пять сезонов Олега Табакова в Художественном театре¹

Олег Ефремов умер 24 мая 2000 года. Эта смерть на рубеже веков для многих символизировала уход целой театральной эпохи. «Два МХАТа, доставшиеся нам в “наследство”, могут быть более или менее успешными театрами, но эпоха того Художественного театра, под знаменем и с идеей которого прожил XX век весь мировой театр, завершилась эпохой Ефремова»². Я бы сказала: с этой минуты рухнули последние иллюзии, что «тот» Художественный театр еще жив. В последние годы явного творческого кризиса МХАТа еще при жизни Ефремова эти иллюзии сохранялись только благодаря харизматичности его фигуры.

С уходом Ефремова стало восприниматься историей и шестидесятничество, о котором в 1990-х годах еще спорили или деспоривали. Со смертью главного «строителя театра» (так часто называли Ефремова) как бы исчерпал себя, перестал быть актуальным и принцип, определявший искусство 1960-х годов, а затем, подспудно, и театр 1970-х и 1980-х годов, – «театр в России больше, чем театр».

Многие со смертью Ефремова ощутили собственное сиротство, оплакали и свою судьбу. Пожалуй, все – и те, кто его обожал, и те, кто много лет был на него в обиде, имел серьезные претензии к лидеру современного театра, – почувствовали странную и неожиданную пустоту. В телевизионном интервью О. Табаков обронил: «Бороться не с кем!». Разговор с журналистом вовсе не касался Ефремова, но именно о Ефремове почему-то вспомнилось.

Как оказалось, Ефремов слишком много места занимал в нашей театральной жизни. Вызывал слишком сильные эмоции. «Он был огромен. В театральной мире его будет очень не хватать: не потому что незаменим, а потому что неповторим!»³. «К нему более чем к кому-либо применимы известные чеховские слова из записной книжки: “Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного

¹ Первый вариант статьи был опубликован в сборнике «Вопросы театра» (М., 2006). Нынешний текст исправлен, дополнен и дописан.

² Заславский Г. Памяти Олега Ефремова. Независимая газета, 2000, 26 мая.

³ Толмачева Л. Склоняюсь в благодарном поклоне. Уходят шестидесятники. Разве уже пора? Литературная газета, 2000, 31 мая.

счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то”. <...> Снова из Чехова: “Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей... А это скверно”. Здесь любили⁴.

9 июня 2000 года (еще до истечения «сорока дней», пока душа усопшего, как считается, пребывает среди живых) МХАТу был представлен новый художественный руководитель. Им стал Олег Табаков, назначенный, как объяснил министр культуры М. Швыдкой, после «изучения пожеланий худсовета и широкого мнения театральной общественности»: «Надеюсь, этот выбор оправдывает себя и не будет осмеян историей»⁵.

Смена вех

Началась новая эпоха первого театра страны. Мрачного, в последние годы часто печального, во всем вдруг начавшего сомневаться Олега Ефремова сменил Олег Табаков, бодрый, с аппетитом живущий и уверенно принимающий решения. Олега Первого сменил Олег Второй. Строителя сменил Победитель.

Табаков так часто повторял эту фразу – «Я – победитель», – что критика, давно стосковавшаяся по событиям в русском театре вообще и во МХАТе, в частности, услышала в этой фразе обещание перемен и с радостью эту мысль подхватила. Табаков предложил нам современно звучащую формулу успеха: «Я – победитель». «Во МХАТ вернется жизнь и искусство» – так расшифровала эту формулу доброжелательная к нему критика.

После летнего назначения Табакова и осеннего сбора труппы в Камергерском переулке, вслед назначенному худруку посыпались статьи с «говорящими» заголовками: «Олег Табаков собирается победить», «Во МХАТе все будет на просвет», «Человек из ведомства Шойгу» (*т.е. спасатель*. – *Н.К.*), «“Бульдозер” не сбавляет обороты» (с подзаголовком – «Олег Табаков: Подлее было бы не взять МХАТ»), «Не хотеть работать – ненормально», «Кто пьет, кто горбат, а я успешный»⁶.

Такая смена вех во МХАТе выглядела опять-таки символичной и, что называется, соответствовала духу времени. Кончался дикий капитализм 1990-х годов, десятилетие, в котором театр (и не только МХАТ) чувствовал себя страшно неуютно: был растерян, искушаем политикой, впадал в истерику, потому что зритель его покидал, метался в поисках некой худо-

⁴ *Шах-Азизова Т.* Год без Олега. Экран и сцена, 2001, № 18, май.

⁵ См.: *Каминская Н.* Новая власть в Камергерском. Олег Табаков назначен художественным руководителем МХАТа им. Чехова. Культура, 2000, 15 июня.

⁶ См. об этом подробнее: *Табаков О.*: «“Бульдозер” не сбавляет обороты. Подлее было бы не взять МХАТ». [Интервью с Мариной Райкиной]. МК, 2000, 12 августа; *Филитов А.* Олег Табаков собирается победить. Известия, 2000, 2 октября; *Райкина М.* Во МХАТе все будет на просвет. МК, 2000, 2 октября; *Львова В.* Олег Табаков для МХАТа – «человек из ведомства Шойгу». Комсомольская правда, 2000, 3 октября; *Райкина М.* Табаков побил все рекорды. МК, 2000, 11 октября; *Табаков О.*: Не хотеть работать – ненормально. [Интервью с Зоей Богуславской]. Культура, 2001, 4 октября; *Табаков О.*: «Кто пьет, кто горбат, а я успешный». [Интервью с Мариной Райкиной]. МК, 2002, июнь.

жественной идеи, пытался анализировать свое положение и новое предназначение. Сменилась в театральной среде и формула успеха. Если в советские времена формула «вписаться во время» звучала порой двусмысленно, а иногда и с оттенком осуждения, то для новой эпохи это стало пропуском в новую жизнь.

После 1990-х годов жизнь формально стала налаживаться, входить в некое русло. Зритель постепенно в театральные залы возвращался. Стало понятно, что политический возврат к прошлому скорее всего невозможен, и люди, устав сводить счеты с прошлым, попытались жить настоящим и смотреть вперед.

Вдруг припомнился легендарный фильм А. Митты «Гори, гори, моя звезда»... В недрах великолепного сюжета Ю. Дунского и В. Фрида, реалистичной истории первых послереволюционных лет, жила, как известно, и история аллегорическая, намекавшая на причудливые взаимоотношения власти с искусством и в 1960-е годы. Вспомните одну из лучших сцен фильма, когда румяные и распаренные после бани герои О. Ефремова, О. Табакова и Е. Леонова, художник, режиссер и киномеханик, «пионеры советского искусства», выпивают, закусывают и мечтают о будущей жизни. Киномеханик-ремесленник (Е. Леонов) уверен, что будет нужен всем режимам. Режиссер-романтик Искремас (О. Табаков) полон энтузиазма и веры в будущее: «Времена изменятся!». А на лице глухонемого художника-блаженного (О. Ефремов) мы видим рассеянную улыбку. В фильме погибают оба: и художник, и режиссер. Только художник погибает случайно и молча, все с той же печальной улыбкой на губах, а режиссер – предав, хотя и невольно, идеалы «высокого искусства», о котором говорил и мечтал.

Назначение Табакова на пост художественного руководителя МХАТа вряд ли стало для кого-нибудь неожиданностью. Еще при жизни Ефремова многие знали, что О.Н. думал о преемнике. Имена претендентов обсуждались, хотя и как-то вяло, грустно, глухо. Но имя Табакова повторялось чаще других. Имя С. Арцибашева официально промелькнуло, кажется, один раз, в репортаже «МК», опубликованном уже после смерти Ефремова. Табакова в качестве преемника часто называл и сам Ефремов.

«– ... наверное, надо уже думать о преемнике. И, когда был в больнице, позвал к себе Лелика (Олега Табакова. – *Н.К.*). Он прекрасный организатор, имя и так далее. И сказал: ты имей в виду... Но сейчас пока нет.

– А он что тебе ответил?

– Он кивал. Все-таки ученик.

Позже принесут «Общую газету» с монологом Табакова, в том числе об отказе возглавить МХАТ имени Чехова. Ефремов, читая, нахмурится, отложив газету, скажет: «Думаю, он не совсем верно меня понял» (выделено автором интервью О. Кучкиной. – *Н.К.*)⁷.

Конечно, эффект назначения был несколько смазан тем, что Табаков победил без борьбы. Примерно так, как Б. Ельцин или В. Путин на прези-

⁷ *Ефремов О.*: Мне многое делается неинтересным, когда нечем дышать... / [Беседа с Ольгой Кучкиной]. Комсомольская правда, 1999, 26 октября.

дентских выборах. Типичная для большой политики формулировка («не было достойной альтернативы») оказалась ходовой и в театре. Если уж в политике «худрукам» не нашлось альтернативы, то что говорить о театре? Театральная нива к тому времени оскудела изрядно и просматривалась насквозь до самого горизонта.

Табаков, что называется, и по рождению, и по воспитанию, имел на МХАТ все права. Ученик Ефремова, его соратник по «Современнику», много лет ведущий актер МХАТа, наконец, закаленный в театральных боях (еще советского времени) хозяйственник, имевший солидный опыт руководства двумя московскими театрами: «Современником» – в 1970-е годы и «Табакеркой» – в годы 1980–1990-е. Не случайно в интервью О. Кучкиной именно об организаторских способностях Табакова Ефремов вспомнил в первую очередь.

Кроме того, других желающих взвалить на себя ответственность за «первый театр страны» действительно не было. И это самый сильный аргумент в пользу Табакова, когда сегодня речь заходит об его ошибках и просчетах. Он добровольно взялся за это «безнадежное дело». Он проявил смелость (кто-то, возможно, назовет это «авантюризмом») и принял театр, который находился в очень тяжелом положении. Публика посещала МХАТ плохо, премьер было мало, дисциплина в театре хромала. Хотя, справедливости ради, заметим, что в схожем положении находился тогда не только МХАТ. Его творческий кризис, причину которого недоброжелатели часто связывают только с именем Ефремова, совпал с депрессивными для культуры годами в стране вообще. То, что празднование 100-летия МХАТа вышло, мягко говоря, легкомысленным, лишь добавило раздражение против Ефремова. Хотя он – из последних сил – старался: памятник Чехову (первый в Москве) поставил, имя Чехова для театра выбил, мечтал устроить какое-то режиссерское братание... И его ли только вина, что это не вышло?

Написав однажды, что Ефремов умер от отсутствия не воздуха, но «воздуха», я, пожалуй, не так уж была далека от истины. В последние годы он жил над схваткой. И не только, как можно предположить, по причине болезни. Выглядел человеком, который все свои бастионы уже взял, а других не видит, и потому с тоской взирает на простирающееся перед ним белоснежное поле свободы. Анализируя еще 1980-е годы Ефремова во МХАТе, С. Николаевич процитировал запись 1915 года Вл. И. Немировича-Данченко: «И вот я управляю оравнодушным театром без аппетита, без большой любви, словно рассчитывая на какую-то катастрофу, которая вскроет наконец правду»⁸. К концу 1990-х годов то, что за 10 лет до этого казалось только догадкой критика, изящным эвфемизмом, стало ощущаться, как горькая правда: «оравнодушный театр», «без аппетита», «рассчитывая на катастрофу».

Проблемы, мечты, амбиции, грандиозные планы новой эпохи «потребительского капитализма» (выражение драматурга М. Равенхилла) Ефремова, похоже, не увлекали. Плюс он оказался в типичной театральной ситуации, которую в свое время «проходили» и Ю. Любимов на Таганке, и А. Эфрос на Малой Бронной. Глухой конфликт с актерами, как казалось

⁸ Николаевич С. Долгое возвращение. Огонек, 1988, № 7, 13 февраля.

режиссеру, внутренне успокоившимися, потерявшими вкус к игре, радость в профессии, разрешился безумной усталостью. Судя по демонстративной дружбе Ефремова с опальным президентом СССР М. Горбачевым, ему не слишком нравились и шаги новой российской власти. Его смятение перед новым временем, досада на него, попытка оценить себя и время (и себя в этом времени) страстно, но ненадолго прорвались в монологах сыгранного им Бориса Годунова. (Хотя в целом по режиссуре пушкинский спектакль Ефремова был неудачен.) Затем снова все ушло вовнутрь. Смятение Ефремова последних лет, его печаль по поводу уходящей жизни сказались и в его «Трех сестрах». Именно этот спектакль стал его завещанием и при этом самой гармоничной его работой. В ней билась, как ни странно для Ефремова, не столько боль гражданина, каковым осознавали этого режиссера в русском театре всегда, сколько правда частного лица – большого таланта, большого человека с большими грехами, который на пороге смерти оценивал медленно покидаемую им жизнь.

В спектакле почти не было крупных актерских работ. Чаще других (и справедливо) хвалили А. Мягкова – Кулыгина, В. Невинного – Чебутыкина. Много спорили о Е. Майоровой – Маше, о В. Гвоздицком – Тузенбахе, порой кардинально расходились в оценках. Но при этом режиссерская мысль и боль в этом спектакле, как ни странно, были предельно ясно выражены и легко читались. Главный образ спектакля, образ разрушающегося дома, поддержанный музыкой А. Скрябина и сценографией В. Левенталья, был мощным. Боль трогала до глубины души, казалась необычным для Ефремова откровением.

Это был спектакль о том, как невыразимо прекрасна жизнь. Всегда. И когда тебя любят, и когда ты несчастен. И каждая минута этой жизни ценна, быть может, тем, что человек приближается не только к смерти, но и к высшему знанию о себе и о мире. Жизнь, оказывается, действительно похожа на нежные цветы, и надо жить, даже если кажется, что смысл исчезает. И жить хочется чертовски.

Для строителя театра (по природе своей строителя), борца, человека дела и долга, эти философские размышления выглядели неожиданно. Они обезоруживали. Были ли «Три сестры» переходом Ефремова к новому мышлению? Мог ли этот спектакль стать для него началом «новой игры» во МХАТе? Входило ли новое мироощущение Ефремова в противоречие с тем, чем он занимался раньше? Теперь об этом можно только гадать.

Об организационных переменах театра он говорил часто. Советовал, что после раздела МХАТа труппа опять разрослась. Мечтал о структурной перестройке. Как пример удачной организации театрального дела приводил Комеди Франсез. Об этом вспоминал после смерти Ефремова В. Гвоздицкий: «Я возразил: “Комеди Франсез – мертвый театр, французы над ним смеются и считают музеем”. – “Вообще-то, ты прав. Надо думать. Надо успеть”»⁹.

⁹ Чупринина Ю. С прологом и эпилогом. Так Олег Ефремов придумал свой последний спектакль / [Интервью с Виктором Гвоздицким]. Общая газета, 2000, 8 июня.

Но перемен не случилось. Может быть, потому так трагично, как попытка оправдаться, прозвучали после смерти Ефремова финальные слова его последнего спектакля «Сирано»: ««Важно быть человеком –/ лишь в этом решенье задачи!/ Я погибну. Но кто-то продолжит проигранный бой!». Видимо, Ефремов хотел, чтобы его услышали...

Они всегда были разными, два Олега, Табаков и Ефремов. С годами различие бросалось в глаза все больше. Оба шестидесятники, по призыву и по призванию. Закалены общей юностью, «оттепелью», временем реформаторства и художественного бунтарства «Современника». Оба неотразимо обаятельны, хотя и по-разному. Оба первоклассные актеры. Только один по амплуа – комик, а другой – все-таки трагик. Пара, как Счастливец и Несчастливец, как слуга Бутон и г-н Мольер, которых они играли в одном спектакле. Как известно, каждый комик мечтает о карьере трагика, а трагик своим амплуа тяготится. И все хорошие актеры без исключения стараются вырваться за рамки амплуа, преодолев «земное притяжение».

Они, что называется, генетически умели чувствовать время. На уровне интуиции ощущали его всегда очень остро. Но оценивали, пожалуй, тоже по-разному. Особенно в последние годы. Один это новое время как будто бы даже презирал. Другому этот темп, это новое разнообразие жизни и даже способ ее отражения в искусстве явно нравились. Один верил, что театр всегда создается в некоем конфликте или, на худой конец, диалоге с действительностью. Другой твердо понимал, что у театра, особенно в эпоху перемен, нет будущего времени: спектакль, как рукопись, в стол не положишь, он может быть признан только здесь и сейчас. Один в последние годы постоянно медлил, выбирая поступки, как выбирают мишени, по которым стрелять. Другой постоянно действовал, и самым решительным образом. Умел не сетовать на предлагаемые обстоятельства, а жить в них и жить с подобающим большому артисту и известному театральному деятелю размахом.

Почему Ефремов в разговорах о преемнике не раз и не два делал упор на организаторских способностях Табакова? Чувствовал, что, прежде чем строить новый МХАТ, надо снова его «собирать»? Или понимал, что перемены к лучшему во МХАТе произойдут только с приходом человека, который, в отличие от него, впишется в новую реальность? Доподлинно мы и этого уже не узнаем.

В одном Табаков точно не уступал Ефремову – в честолюбии. Это М. Козаков, сыгравший в фильме «Вся королевская рать» Джека Бердена, «человека Вилли Старка» (то есть человека стаи, человека в подчинении, на службе у другого), мог откровенно признаться драматургу Л. Зорину: «Я и в жизни такой, я хочу быть вторым человеком, вот я рядом с Ефремовым, рядом с Эфросом»¹⁰. Табаков никогда не мог, не умел и не хотел быть вторым. Блистательный профессиональный актер, он хорошо знал себе цену, давно изъясил слова «досада», «неудача», «ошибка» из своего лексикона. И невероятно сердится до сих пор, когда эти слова (даже робко) произносят журналисты по отношению к вверенному ему в 2000 году коллективу. Для Табакова библейский завет «не предаваться унынию» – это

¹⁰ Зорин Л. Авансцена. Мемуарный роман. М., 1997. С. 319.

жизненная философия, что, в сущности, и прозвучало в его тронной речи после назначения на пост художественного руководителя МХАТа. Очень характерно, как восприняла ее «новая» критика: «Упертый идеалист Олег Ефремов не боялся ввязываться в заведомо проигрышные дела. Жизне-любивому прагматику Табакову вся эта неоправданно возвышенная философия не близка, он рассчитывает только на победу»¹¹. Именно так в контексте нового времени было обозначено это выступление. Именно тут видится принципиальная разница между двумя Олегами. Стало ясно, что новое время сделало выбор в пользу «последнего героя», а хорошо это или плохо для театрального дела, для МХАТа, покажет время.

В той же статье театральный рецензент «Коммерсанта», поняв, что несколько переборщил, сравнивая двух Олегов, и что характеристика Табакова вышла небезупречной, тут же оговорился, подчеркнув преемственность власти во МХАТе: «Покойный Олег Ефремов парадоксальным образом стал первым, кто начал выполнять творческую программу Олега Табакова». Прозвучало это эффектно, но как-то двусмысленно. Хотя речь шла не об «идее МХАТа», а всего-навсего о том, что спектакль Ефремова «Сирано», доведенный театром до премьеры после его смерти, будет, по предположениям критика, иметь успех у публики. А именно успех у публики Табаков объявил в первом своем сезоне главным критерием оценки и старых, и новых спектаклей МХАТа.

Парадокс этого сравнения двух Олегов состоял еще и в том, что «творческая программа» Ефремова последних лет, увы, исчерпывалась лишь декларацией о необходимости перемен во МХАТе. А «творческая программа» Табакова, которую, конечно, ждали, ибо речь шла о МХАТе, знаковом театре в русской культуре, так и не была сформулирована. Табаков лишь мужественно признался, что «озабочен в данный момент не столько высокими материями, сколько презренной прозой»¹². Как умелый менеджер и хозяйственник, который прекрасно понимает ситуацию «не до жиру, быть бы живу», он поставил перед собой цель практическую и вполне конкретную – навести порядок в службах театра, укрепить дисциплину в труппе, вернуть в театр публику, для чего и сформировать афишу из тех спектаклей, что «делают кассу». Табаков выбрал своей целью «общедоступность», о «художественности» обещал подумать потом. А «делать кассу» тогда, по Табакову, означало, «не ориентируясь на низменные вкусы, все же начать учитывать зрительский спрос»¹³. Как он предполагает учитывать этот спрос, Табаков конкретизировал двумя днями раньше, в интервью «НГ»: «Это не будут спектакли о нетрадиционной сексуальной ориентации или – с раздеванием, или – с бассейнами, в которых станут купаться индивидуально и массово. Это даже не будут пьесы Чехова»¹⁴. Жизнь эту формулировку, надо сказать, сильно откорректировала. Бассейны на сцене

¹¹ Должанский Р. В день рождения, но после смерти. Коммерсантъ, 2000, 3 октября.

¹² Каминская Н. Указ. соч.

¹³ Там же.

¹⁴ Заславский Г. Руководить МХАТом имени Чехова государство предложило Олегу Табакову. Независимая газета, 2000, 7 июня.

МХАТа, правда, не появились, но разговора о нетрадиционной сексуальной ориентации избежать не удалось, как и раздевания, и мата (модной «фишки» современного театра вообще), и даже имитации полового акта. Пьесы Чехова во МХАТе тоже пошли.

Тема зрителя и аншлага стала главной темой первого сезона Табакова во МХАТе. Под нее была подведена и «идеологическая» база: «Если в театре будут идти плохие спектакли, это нанесет памяти Ефремова непоправимый ущерб»¹⁵. Вспоминать в 2000 году заветы Станиславского почти столетней давности («не увлекайся минутной наживой – смотри дальше»; «сохранение принципа, самого доходного и могущественного в нашем театре: художеств[енные] и гуманные интересы на первом плане, а материальные на втором»¹⁶) было тогда недосуг. Требовалось как можно скорее «расчистить авгиевы конюшни». Запомнились и еще два заявления Табакова того периода. Как всегда пошучивая с журналистами, художественный руководитель МХАТа пообещал, что в театре перестанет пахнуть супом и назвал полтора года как первый срок подведения итогов своего руководства: «Я хочу обозначить некий Юрьев день, когда я пойму, что в силу невыполнимости моих планов или в силу моих личных недостатков то, что запланировано, не получается»¹⁷.

Сезон первый

От «Сирано» до «№ 13»

Свой первый сезон Табаков начал с премьеры «Сирано де Бержерака» Э. Ростана. В день рождения Ефремова, 1 октября 2000 года, в первый день рождения без Ефремова, сыграли спектакль, который начинал репетировать О.Н., а завершил Н. Скорик. Позже Табаков скажет, что на тот момент «Сирано» стал одним из двух (наряду с «Амадеем») аншлаговых спектаклей МХАТа. Однако сегодня, когда спектакля уже нет в репертуаре (он продержался только сезон), очевидно, что аншлаг спектаклю обеспечили не столько удачное режиссерское решение и любовь к нему публики, сколько простое любопытство.

С самого начала ощущалась в этом спектакле и в самом факте его выхода к публике некая двусмысленность. Как, к примеру, и в характеристике, которую позволила дать спектаклю одна из центральных газет, – «спектакль, поставленный усталым и нездоровым человеком»¹⁸. Тот «Сирано», которого увидела публика, все-таки с большой натяжкой можно было считать ефремовским. Хотя, увы, в истории театра он останется «спектаклем Ефремова», поскольку именно так был заявлен в афише.

Как известно, репетиций с актерами Ефремов провел немного, репетировал чаще всего у себя дома или в кабинете, то есть пребывал на уровне

¹⁵ Каминская Н. Указ. соч.

¹⁶ Станиславский К.С. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М., 1988. Т. 8. С. 8. Письмо. 1904 год.

¹⁷ Заславский Г. Указ. соч.

¹⁸ Филиппов А. Последняя премьера Сирано. Известия. 2000, 3 октября.

«застольного периода». Правда, общий замысел и отношение к переводу Ю. Айхенвальда актерам излагал, сценографическую идею с художником В. Ефимовым обсудил, образ Сирано с В. Гвоздицким разбирал. Но до выхода на сцену, до мизансценической «разводки» спектакля, то есть объединения отдельных идей и сцен на уровне общего замысла, было еще далеко.

В такой ситуации не доделать «Сирано» означало пренебречь памятью Ефремова: друзья и ученики после смерти мастера обязаны привести его дела в порядок. Но доделать и выпустить спектакль означало, в общем, фальсификацию результата, ибо догадки Н. Скорика о замысле Ефремова – это еще не сам замысел, который, судя по всему, и Ефремову оставался не до конца ясен¹⁹.

Спектакль вышел громоздким, в отдельных сценах – досадно старомодным. Массовые сцены в своей монументальности выглядели порой пародийно. И это при острой современности перевода Ю. Айхенвальда. Почти все герои, кроме главного, казались ряжеными. Спектакль напоминал недопроявленную фотографию: одни сцены – четкая графика, другие – расплывчатое пятно; тут – ясный силуэт, там – «засвеченный» кадр, то кадр черно-белый, то цветной, то явно отретушированный. При желании можно было догадаться, что в этом странном «Сирано» – от Ефремова. Но при желании несложно было эти догадки и опровергнуть.

Очень емкой метафорой показалось оформление: одинокое «графичное» дерево на черно-белом полотне задника, который в финале густо насыщался синевой звездного неба; мобильная игровая установка посередине, увенчанная вертикальным овалом-кольцом. Второе кольцо, световое, расположенное параллельно сцене, спускалось сверху и накрывало кольцо первое. Образовавшаяся разорванная «восьмерка» будто символизировала собой знак бесконечности. «В этой работе, как никогда, ему были важны символы. Он много говорил о значении круга, циркуля, дерева, почти мистических знаниях»²⁰. Точной в рамках замысла, который Ефремов успел озвучить, показалась и музыка Г. Гладкова, этого последнего трубадура романтической темы. Музыка звучала по-мужски, очень сдержанно, несмотря на скорбные ноты, прорывавшиеся в финале. Обидным ефремовским просчетом выглядело назначение на роль Роксаны П. Медведевой. Только при «некомплекте» мхатовской труппы эта актриса могла претендовать на подобную роль. (Сезон спустя она же сыграет гоголевскую Пульхерию Ивановну в «Старосветских помещиках» М. Карбаускиса. Кстати, гораздо удачнее Роксаны. Однако и этот факт не подтвердит права этой актрисы на роли столь широкого диапазона – от «героини» до «комической старухи».) Принципиальным для Ефремова был выбор на роль Сирано В. Гвоздицкого, его последнего любимого артиста.

Странным образом ситуация с «Тремя сестрами» тут повторилась. При всех недостатках «Сирано» замысел Ефремова, местами «недопрояв-

¹⁹ См.: *Ефремов О.Н. Режиссерские уроки. «Мы должны быть предельно правдивыми...»* / Репетиции спектакля «Сирано де Бержерак», декабрь 1999 – май 2000. М., 2003.

²⁰ *Чупринина Ю. Указ. соч.*

ленный», а местами «передержанный» Н. Скориком, все же читался. Очевидно, опять слишком много личного вложил Ефремов в эту последнюю работу, что и подтверждали слова вспомиавшего ее В. Гвоздицкого: «Однажды Олег Николаевич произнес слова, которые стали для меня главным ощущением роли: “Айхенвальд был бесконечно скромный человек”. Вот и Сирано – блестящий фрондер, остролов, жуир, урод, а под всей этой громогласностью – тишина, скромность, почти закомплексованность. Так близко к сути самого Ефремова»²¹.

Было ясно, что и перевод Айхенвальда Ефремов выбрал по принципиальным соображениям. Он во многом уступал классическому переводу Т. Щепкиной-Куперник, но точнее и проще выражал ефремовскую мысль, должно быть, мучившую его в смертельной болезни. Стилль «Сирано» Щепкиной – это блеск афоризмов, романтическое бретерство, прославление таланта, воина, победителя. (Выбирай перевод Табаков, он наверняка предпочел бы Т. Щепкину-Куперник.) У Айхенвальда «Сирано» – это комканая строка, непреходящая тоска по гармонии, обнаженность сердечной муки и никакой, на самом деле, романтики. Поэт Ефремова и Гвоздицкого был не просто «другим» среди людей. Он ощущал себя «чужим» в мире, который не умел переделать. Вот что было самым досадным для этого Сирано. Мир, как и счастливый соперник Сирано Кристиан, не умеет жить ясно и говорить красиво, это автоматически означало для Сирано не уметь жить умно. А Сирано не умеет жить и говорить, как все. Поэтому выбирает удел шута, обручает талант с гордыней и делает своим богом одно лишь воображение.

Сирано Ефремова вышел фигурой не столько романтической, сколько трагической. И при этом выглядел лирическим героем режиссера. «Сирано – о том, что жить лучше, чем умереть. И это так просто и так правильно, и об этом можно размышлять внутри этой пьесы, внутри истории и внутри самой жизни»²². Сирано Ефремова и Гвоздицкого заслужил и свет, и покой, как булгаковский Мастер, но вместо этого признавался у гроба в своем поражении: «Мне ничего не удавалось./ Мне даже смерть не удалась!»²³. Признавался в том, что все уже поздно. Что игра, может быть, не стоила свеч. Что, может быть, и следовало за любовь поступиться честью. И не следовало смиряться и терпеть, когда страсть клочотала в горле. Что никогда так и не развернулся в полную силу, как хотел. От финального монолога Сирано – Гвоздицкого, в котором полуслепой и постаревший поэт в последний раз отбивал атаку «врагов-пороков», перехватывало дыхание. Многие критики усмотрели в спектакле тему последней романтической любви, но финал «Сирано» абсолютно это опровергал. Подобная тема как главная казалась мелкой для последнего замысла смертельно больного Ефремова. Не ради любовной коллизии, а ради этого последнего монолога, страшной исповеди без покаяния и безбожного проклятия миру («Не кланяюсь я, не каюсь!»), Ефремов и затеял своего «Сирано».

Впрочем, гадать и сопоставлять версии – это игры для интеллектуалов. А простой зритель интерес к спектаклю потерял быстро. На мой взгляд,

²¹ Чупринина Ю. Указ. соч.

²² Там же.

²³ Ефремов О.Н. Указ. соч. С. 309.

по той же причине. Уже в следующем сезоне МХАТа «Сирано» в репертуаре не стало. Скоро вслед за ним отправились и «Три сестры». «Сирано» было, в общем, не жаль, «Трех сестер» – жалко очень. Озвученная в печати официальная причина, по которой спектакль сняли, не выглядела убедительной. В театре якобы не нашлось актрисы на роль Маши после смерти Е. Майоровой. Однако смерть актрисы произошла еще при жизни Ефремова, вводы на эту роль делались, и спектакль продолжали играть. Предположить, что во всей Москве (а Табаков, придя во МХАТ, с ходу продемонстрировал, что может пригласить в свой театр кого угодно и откуда захочет) не нашлось ни одной достойной Маши Прозоровой? Это значило бы засвидетельствовать какой-то уж всеобщий кризис русского театра. Неофициальная версия закрытия, которую «разминали» в кулуарах (спектакль страшно разболтался, в последнее время шел плохо, а на праздновании 100-летия пьесы – ужасно), тоже не выглядит резонной. Спектакли везде и всегда разбалтываются, однако, если ими дорожат, их «подвинчивают», «подкручивают» и сохраняют в репертуаре. Как это делает, скажем, Ю. Любимов, спектакли которого славятся своим долголетием. Видимо, надо просто любить спектакль, чтобы его сохранить. Тем более, если речь идет о спектакле, про который в свое время писали, как про «один из самых сильных спектаклей» Ефремова, «быть может, самый пронзительный, самый сокровенный, личный» (К. Щербаков), как про спектакль, которого, зная Ефремова всю жизнь, от него не ждали (В. Максимова), как про спектакль, который «ранит» (Т. Шах-Азизова), в котором схвачен «некий наиважнейший сквозной сюжет бытия, который сообщает осмысленность человеческой жизни, ее радостей и страданий» (М. Швыдкой), в котором говорится о том, что «время людей уходит, уходит безвозвратно и безостановочно» (В. Гульченко), в котором «режиссер с мужеством и недекларированной настойчивостью, но все же постигает традицию, чтобы соединить распавшуюся связь времен» (О. Галахова), наконец, в котором «есть добротность психологической ткани, и нити в этой ткани образуют рисунок тонкий и прочный» (Н. Крымова)²⁴. Исчезновение из репертуара «Трех сестер» – по сути завещания Ефремова – поставило под сомнение и благородство задач, которыми театр руководствовался, выпуская к зрителю спектакль «Сирано».

Сегодня в репертуаре МХАТа сохраняется только один спектакль Ефремова, «Чайка», возобновленная в декабре 2001 года (режиссер Н. Скорик). Даже на фоне работ К. Серебренникова и М. Карбаускиса, новых и, как принято считать, «модных», «продвинутых» режиссеров МХАТа, эта «Чайка» не выглядит анахронизмом. Это качественная классическая работа в стиле психологического театра. В «Чайке» до сих пор сохранился актер-

²⁴ См.: *Щербаков К.* После отчаяния. Общая газета, 1997, 6 марта; *Максимова В.* Если бы жить... Независимая газета, 1997, 20 марта; *Шах-Азизова Т.* Драма настроений. Экран и сцена, 1997, 13 марта; *Швыдкой М.* Сквозной сюжет. Общая газета, 1997, 27 февраля; *Гульченко В.* Драма расставаний. Экран и сцена, 1997, 13 марта; *Галахова О.* Тоска по лучшей жизни. ДА, 1997, март; *Крымова Н.* Если бы знать... Надо полагать, «Три сестры» для Олега Ефремова спектакль программный. Литературная газета, 1997, 5 марта. См. также: *Казьмина Н.* Дневник метеорологических наблюдений. Театральная жизнь, 2000, №7. С. 16–19.

ский ансамбль, какого нет во многих других спектаклях этого театра. Классически хорошо (со знанием ремесла и методологии) играли В. Невинный (Сорин), И. Мирошниченко (Аркадина) и Б. Плотников (Дорн). Серьезной удачей актера «Табакерки» М. Хомякова можно считать его ввод на роль Тригорина. Первоклассно, на мой взгляд, работал Е. Миронов (Треплев)²⁵. В возобновленной версии «Чайки» время и новый выбор актеров словно бы переакцентировали содержание старого ефремовского спектакля: когда-то в нем играла А. Вертинская, и спектакль был про Заречную; теперь его главным героем стал, без сомнения, Треплев. Однако смена акцентов в данном случае не вызвала возражений. Перед нами предстала творчески осознанная новой труппой МХАТа «новая жизнь традиции»²⁶.

Две следующие премьеры – «Девушки битлов» С. Волынца (режиссер А. Марин) и «№ 13» Р. Куни (режиссер В. Машков) – стали для МХАТа тоже репертуарно знаковыми: одна – предложила современный разговор на современную тему, впервые «озвучив» увлечение Табакова новой драмой; другая – указала направление коммерческого поиска, возможного и в недрах академического театра. Спектакль А. Марина с шоуменом И. Угольниковым в главной роли выглядел чужеродным сцене МХАТа, был грубым по режиссерским приемам, развязным по актерской игре и, видимо, не случайно быстро сошел с дистанции. Спектакль В. Машкова был по-антрепризному крепко скроен, динамичен, смешон, что и требовалось от «комедии положений». Смущала, правда, и тут нетщательность актерских работ, отсутствие в них глубины, которая и для такого драматургического материала необходима, смущала размашистость режиссерских приемов, довольно типичных для режиссуры В. Машкова вообще. Смущало и то, что главные роли в спектакле играли не актеры МХАТа, а приглашенные Е. Миронов, А. Леонтьев и Л. Тимцуник (хотя играли они лучше всех), а мхатовские артисты во главе с И. Золотовицким на их фоне, безусловно, проигрывали им в мастерстве. Однако зритель, ставший для современного театра последней инстанцией в споре об искусстве, проголосовал за этот спектакль ногами. И «№ 13» с успехом идет в театре до сих пор.

²⁵ После смерти В. Невинного в мае 2009 года его роль стали играть В. Давыдов и С. Сосновский, на роль Тригорина введен А. Белый, на роль Аркадиной – Е. Добровольская, а роль Треплева теперь исполняет Ю. Чурсин. Справедливости ради, заметим, что возобновление «Чайки» О. Ефремова было воспринято некоторыми театральными рецензентами гораздо критичнее автора. См.: *Должанский Р.* «Чайка» опять полетела. Коммерсантъ, 2001, 25 октября; *Ситковский Г.* Иногда они возвращаются. Вечерний клуб, 2001, 26 октября; *Корнеева И.* «Чайка» двадцать лет спустя. Время новостей, 2001, 30 октября; *Заславский Г.* Чучело птицы? Российская газета, 2001, 31 октября; *Никольская А.* Всего понемногу. Ваш досуг, 2001, 10 декабря. Однако, при всем скептицизме критиков, их суммарным впечатлением можно считать то, что сформулировано Р. Должанским: «Но сам проект надо занести в безусловный актив Олега Табакова. Он убил сразу двух малосовместимых зайцев: обозначил верность памяти Ефремова и усилил столь важную для нынешнего худрука кассовость мхатовской афиши, не дав консерваторам ни одного повода для обид».

²⁶ Термин принадлежит не МХАТу, а В. Фокину и его программе развития Александринского театра.

Окрыленный этой удачей, МХАТ на оптимистической ноте закрыл сезон. Никто уже не вспоминал ни про Юрьев день, ни про «контрольные» полтора года, отпущенные Табаковым самому себе, ни про обещанные зрителю в ближайшем будущем спектакли Петра Фоменко, Римаса Туминаса и Камы Гинкаса. Они так и не появились на мхатовской сцене.

Сезон второй

«Мольер упал... У нас несчастье...»

Премьера булгаковской «Кабалы святош» (постановка А. Шапиро) должна была стать первым программным спектаклем нового МХАТа, к тому же с участием нового художественного руководителя. Ее ждали летом 2001 года, в рамках Всемирной театральной Олимпиады, но дождались только осенью.

Булгаков – автор для МХАТа не просто свой, но святой. Пьеса ставилась в этих стенах в третий раз. Известно, что Ефремов, будучи тяжело больным, сам просил Табакова заменить его в роли Мольера еще в спектакле 1987 года, где Табаков первоначально играл Бутона. Так что и на этот раз, казалось, Табаков выполнял волю умирающего. А. Шапиро, режиссер обеих версий, и 1987, и 2001 года, вспоминал о том, как родилась идея последней, так: «В день похорон Ефремова в “Табакерке” играли “На дне” (спектакль А. Шапиро. – *Н.К.*). После третьего акта ко мне подошел Табаков: “Давай сделаем то, что Олег хотел”. Я сразу понял, о чем речь: “Давай! Только это должен быть совершенно новый спектакль. С новыми исполнителями всех ролей, с новым художником, композитором. Всё заново”»²⁷.

Для стороннего человека история рождения мхатовской «Кабалы святош»-3 может показаться кощунственной. В день похорон следует говорить о делах более возвышенных, нежели творческие планы. На самом деле, история эта типично театральная. Жестокий закон театра известен: даже если у актера несчастье, он должен выйти на сцену; даже если хочется плакать, должен веселить публику. «Король умер, да здравствует король!» В том, как обычно реализуется эта формула в театре, есть и цинизм, и мужество, и кураж. Есть и отблеск трагедии, созвучный, кстати, сюжету о злключениях Мольера, каким его увидел Булгаков. Великий драматург вынужден лебезить перед властью, чтобы спасти своего «Гартюфа»; талантливого актера предадут ученики; стареющий мужчина молодеет от поздней страсти и ею же будет сведен в могилу.

Для участия в этом спектакле и для укрепления труппы МХАТа (ослабленной и растренированной, о чем Табаков говорил не раз) в театр были приглашены А. Ильин из Театра имени Моссовета и Н. Гундарева из Театра имени Вл. Маяковского. (А. Ильин все-таки сыграет в спектакле короля Людовика, Н. Гундарева уйдет из театра еще до премьеры, и положение придется спасать О. Яковлевой, прежде сотрудничавшей с Табаковым в «Табакерке».) В итоге премьеры, которая должна была торжественно

²⁷ См. программу к спектаклю «Кабала святош», 2001, июнь.

завершить первый сезон Табакова во МХАТе, состоялась только в начале второго. И ощущения события не было.

Казалось, выбор названия и стратегически, и тактически верен. Победа сразу бы пресекла разговоры вокруг назначения Табакова и сомнения по поводу того, сможет ли этот умелый театральный менеджер спасти тонущий мхатовский корабль. Отпала бы для Табакова и необходимость постоянно напоминать в своих интервью, что он победитель и не уйдет с поста худрука, как бы этого кому-нибудь ни хотелось. Случись удача, и спектакль подтвердил бы серьезность сразу всех намерений нового руководства МХАТа. В том числе намерений продолжать (или возрождать) творческую линию легендарного театра, Художественного и Общедоступного. Будь перед нами «спектакль, о котором мечталось» (М. Булгаков), полный энергии и огня, творческого волнения и высшего смысла, спектакль ответил бы и на вопрос, зачем Табаков сегодня МХАТу и МХАТ его нынешнему руководителю. Ответа на вопрос ждали, но не дождались.

«Кабала святош», увы, не удалась. Создавалось впечатление, будто поставлен спектакль «по обязанности»: не озарен вдохновением, скучен, помпезен, невероятно растянут псевдомхатовскими паузами. В общем, «бакалейный театр», «театр текста» (А. Арто), когда актеры скорее рассказывают сюжет, чем живут в нем, как в непрерывном потоке «жизни человеческого духа», о которой постоянно пеклись основатели театра.

В результате Табаков снова услышал за спиной шепот: новый глава театра сыграл в символичной для МХАТа пьесе, лишь оттягивая момент предъявления творческой программы труппе и публике. Единственная на тот момент четкая цель главы МХАТа – вернуть в театр публику – медленно, но верно воплощалась в жизнь. Однако выдать ее за творческую идею было трудно. В конце концов, какой театр сегодня не волнуют публика и касса?

После премьеры закралось подозрение, что Булгаков во МХАТе – автор не только свой, но и фатально невезучий. Вот и первую «Кабалу святош» (мистическое название!) репетировали безумно долго, актеры с ролей уходили, а те, кто не уходил, успеха не добивались, взаимные претензии театра и автора не прекращались, в итоге сам Булгаков признал многострадальную премьеру неудачей, и именно после «Кабалы» прервал свои отношения с МХАТом.

От спектакля А. Шапиро, на который уповали как на начало новой творческой эры МХАТа, веяло архаикой. Пожалуй, первая ошибка создателей спектакля состояла в том, что они излишне впрямую трактовали подзаголовок «Кабалы», автором в итоге убранный, – «пьеса из музыки и света». Музыка Э. Артемьева затопила пространство спектакля настолько, что театр драматический превратился почти в оперный. Музыка дано было право и иллюстрировать, и подменять собой психологические переживания героев. Стильная сценография Ю. Харикова вышла громоздкой и «эгоистичной», не учитывающей присутствие актера в этой среде. На фоне огромных вздымающихся полотен (театральный занавес Пале-Рояля? рок мольеровской судьбы?) булгаковские герои выглядели порой куклами, марионетками. А постоянно затемненное пространство (художник по свету С. Мартынов) часто не давало возможности разглядеть их лица,

а значит, и мимику, и страдания, и драму. Весь спектакль шел, что называется, на общем плане. Постоянно заботившиеся об актерском ансамбле основатели МХАТа были бы смущены тем качественным и стилевым разнообразием, который демонстрировали актеры. Массовка выглядела равнодушной. Волнение молодых героев, Арманды (Д. Калмыкова) и Муаррона (Н. Зверев), напыщенным. О. Яковлева (Мадлена Бежар), А. Ильин, С. Колесников (Лагранж), А. Смоляков (Одноглазый) и В. Кашпур (Справедливый сапожник) пытались реалистически и драматически «протянуть судьбу» своих героев сквозь весь спектакль, но это положения не спасало. Комедия о фарсере-победителе, которому подставили подножку завистники и ханжи, театру удалась без усилий. Но трагедия о таланте и преследующем его роке так и не выстроилась.

Казалось, роль Мольера принадлежала Табакову по праву. Уж ему ли не знать, как ради высокой цели сыграть перед властью роль обаятельного актера, как растрогаться мечтой об актерском братстве, как изобразить позднюю страсть, как передать счастье претворения любовной энергии в творчество... Вздохи артиста – только ощущение усталости и опустошения Мольера, фатальное и полное достоинства спокойствие, с каким он принимает удары судьбы и заглядывает в лицо смерти. Но волнение это приходило только в финале, когда переломить ход душераздирающей мелодрамы об инцесте, чтобы сыграть трагедию о мастере, уже не представлялось возможным.

Не знаю, какое объяснение удовлетворило бы создателей спектакля больше: то ли, намереваясь «сделать то, что хотел Олег», театр не вдохновился этим порывом; то ли пьеса Булгакова все-таки перестала звучать актуальной, а театр отнесся к ней, как к мхатовской святыне, и этот факт проглядел. «В сущности, эта “пьеса из музыки и света” <...> стала движущимся зеркалом, в котором отражалась жизнь страны и положение самого МХАТ»²⁸. Наверное, для 1930-х и 1980-х годов это было справедливо, но оказалось спорным в начале нового тысячелетия. Жизнь новой России и ее театра (отнюдь не только МХАТа) развивается сегодня стихийно, по воле обстоятельств: вне канонов, идей и табу, вне понятий о плохом и хорошем, моральном и аморальном, перспективном и бессмысленном. Очень трудно отразить и осмыслить зыбкость такой жизни при помощи пьесы, где все слишком определенно: королевская тирания и ханжество вызывают ненависть, талант рождает ответное великодушие, обманутая любовь – страдание, измена – презрение, а единственным лекарством от мыслимых и немыслимых бед является творчество...

Согласиться с тем, что в случае с «Кабалой святош» он не победил, Табаков не может до сих пор. На закрытии третьего сезона во МХАТе, перечисляя спектакли, «которыми театр может гордиться» («№ 13», возобновленный «Амадей», «Кабала святош», «Священный огонь» и «Копенгаген»), и, особо отметив, что эти спектакли «приносят деньги», О.П. в который раз возразил критикам, оценившим «Кабалу» прохладно: «Я ведь буду не “Тамлета” помнить, а то, что нравится зрителю... Вы мне за “Кабалу” воздали полной мерой, а зритель – ну что с ним будешь делать!? –

²⁸ См. программку к спектаклю «Кабала святош», 2001, июнь.

прет и прет... Так что мне иногда кажется, что я лучше Безрукова. Шутка такая»²⁹.

Пожалуй, не «Кабала святош», а «Антигона» Т. Чхеидзе может быть названа программным спектаклем второго сезона табакковского МХАТа. Но все еще занятый решением задач тактических (заботой о зрителе), а не стратегических (формированием репертуара, труппы, формулированием идеи) сам Табаков, похоже, этого не заметил.

В спектакле Чхеидзе не было вызывающей новизны, но задевали осмысленность посылка и серьезность поступка – качества, которые отличали лучшие спектакли МХАТа в разные исторические эпохи. Режиссер предложил зрителю драму идей и попытался говорить о серьезном в той общественной ситуации, которая культивировала несерьезное в принципе отношение к театру как таковому. Зритель пришел на спектакль с установкой, что трагедия – это страсть, темперамент, романтика, а Чхеидзе объяснил, что это покой: герои в трагедии живут без надежды и действуют без корысти. Умирая, иногда побеждают, а оставаясь жить, чувствуют себя побежденными. И выходят актеры на сцену не для того, чтобы назначить правых и виноватых, а чтобы смутить зрителя самой постановкой вопроса. Представив на сцене безвыходную «игровую ситуацию» Антигоны и Креонта, режиссер предложил публике самой искать (или выбрать) из нее выход. Задача оказалась трудной, поскольку на тот момент в театральные залы пришел зритель, у которого, как и у главных героев Ануя, готовых ответов на жизненные вопросы не было, и реальность ответов этих тоже не подсказывала. Но задача явно увлекала режиссера и не могла не заинтересовать зрителя. Спор между Антигоной (М. Зудина) и Креонтом (О. Мегвинетухуцеси) слушали в зловещей тишине, от которой закладывало уши. А эти двое сражались не на жизнь, а на смерть, хотя рассуждали об очень простых вещах, всегда актуальных, – о том, что хорошо, что плохо, что надо, что можно... Антигона выбирала бессмысленную, с точки зрения здравого смысла, жертву. Креонт – опасный, с точки зрения нравственности, компромисс. В нашей реальности позиция обоих выглядела и уязвимой, и безупречной одновременно, поэтому режиссер и сделал героев оппонентами не столько друг друга, сколько самих себя.

Всегда тщательно работающему с актером Чхеидзе удалось объединить актеров МХАТа в слаженный ансамбль, которого на этой сцене давно не было. Игра М. Зудиной убеждала простодушной искренностью. А в игре О. Мегвинетухуцеси, премьера тбилисского Театра имени К. Марджанишвили, восхищали и владение ремеслом, и мастерство. Увы, московской сцене оно выглядело даже укором. Актер жил на сцене, никуда не торопясь, откинув все заботы, обезоруживая свободой и безыскусностью искусной игры. При таком режиссерском решении это назначение на роль выглядело идеальным. Хотя этот факт с очевидностью обнаружил и другое: наши актеры сегодня так играть уже не умеют. И вообще так внутренне наполненно и серьезно, так «тратно» актеры существуют на сцене все реже и реже.

²⁹ Запись автора статьи, сделанная на пресс-конференции по случаю закрытия сезона. 2003, июль. Судя по всему, это высказывание противоречит и некоторым статистическим данным, опубликованным в этом сборнике.

Однажды, объясняя, чем грузинский актер отличается от всех прочих, Р. Стуруа заметил: грузины остро чувствуют, что должны умереть, и не обманываются на сей счет, как другие, поэтому и играют с таким отчаянием. Игра О. Мегвинетухусеси, признанная удачей не только МХАТа, но и всего московского сезона, собственно, и подсказала, чего в последние годы не хватает русской сцене и чего все еще ждешь от первого театра страны, даже себе в этом не признаваясь: разговора без обиняков, «полной гибели всерьез», сильного эмоционального впечатления, эталонного исполнения...

Приняв на себя управление МХАТом, Табаков, в определенном смысле, попал в ситуацию Креонта. Чтобы не уронить репутации победителя, ему надо было выиграть «шахматную партию» с МХАТом. А выиграть ее объективно (в современных условиях) вряд ли возможно. С каждым следующим сезоном Табакова во МХАТе это становится все очевиднее.

Второй сезон оказался невероятно щедрым на премьеры – их было 12 (эту практику «налета», «атаки», стремительного «наполнения репертуара» Табаков сохранит и в сезонах следующих). Почти каждый месяц художественный руководитель рапортовал в СМИ о событиях, совершившихся во МХАТе. Регулярные репортажи из театра поддерживали иллюзию, что во МХАТе постоянно что-то происходит, работа кипит. Однако каждая следующая премьера (особенно на большой сцене) выглядела то проходной, то полуудачной, то несолидной для первого театра страны.

Помнится, одна из статей, посвященных вручению ежегодных премий Фонда Табакова в «Табакерке», называлась так: «В “Табакерке” все делают по-быстрому». Заголовок был шутлив, немного фриволен, поскольку обыгрывал название известного фильма, и означал всего лишь, что церемония вручения премии длилась 20 минут. Во МХАТе п/р Табакова тоже стали все «делать по-быстрому». Слово «быстро» вообще оказалось одним из главных критериев нового времени, автоматически стало означать «правильно», «современно», «качественно». Но результаты 12 мхатовских спектаклей одного сезона 2001/2002 гг. убеждали в обратном: в театре, особенно психологическом, особенно Художественном, «делать по-быстрому» не есть «правильно». Чаще всего это означает «неглубоко» и «не слишком затрачиваясь».

«Священный огонь» С. Моэма в постановке С. Враговой снова качнул маятник табаковских предпочтений в сторону зрителя. Врагова и Табаков выбрали для постановки «хорошо сделанную пьесу», с элементами детектива, из тех, что называются самоигральными. Моэм – это не второсортная литература, так что упрекнуть их тут было не в чем. Оба рассчитали успех и вполне могли на него полагаться. Надо отдать должное Табакову, и актеров Враговой он дал лучших из тех, что имел (С. Безруков, О. Барнет, А. Ильин, Е. Добровольская, Д. Брусникин и др.).

Однако настоящего творческого контакта актеров с режиссером, видимо, не получилось. Спектакль вышел, на удивление, не атмосферным и не ансамблевым. Хотя можно было ожидать от него и того, и другого. То ли режиссер в своем желании укрепить сюжетный «базис» некой философской «надстройкой» (соединить «в одном флаконе» «общедоступность» с «художественностью») и тем самым вписаться в традиционную творчес-

кую программу МХАТа) несколько перемудрила... То ли актеры не поняли этот порыв или не поддержали режиссера без видимого жара... Но сдержанный «английский» стиль их игры показался нарочито холодным, даже манерным, а пьеса осталась элементарно непонятной по психологическим и логическим ходам. Даже «лучшие актеры МХАТа» выглядели не заразительными и, как шутят сегодня, играли по очереди, то есть формально, докладывая текст, не включаясь в сюжет эмоционально.

Самое сильное впечатление оставляло сценографическое решение В. Левенталя. Павильон в стиле модерн и панно-задник (фантазия на тему Бердслея) хотя бы визуально поддержали качественность этой работы. (Надо сказать, что и другие мхатовские спектакли, особенно большой формы, внешне выглядят сегодня очень качественно. Тут не бывает ощущения, что что-то сделано на бегу, впопыхах или «по-быстрому».)

История, подобная той, что случилась со «Священным огнем», произошла в том же сезоне и со спектаклем режиссера В. Петрова «Вечность и еще один день» по пьесе М. Павича. Однако в этом случае «художественность» попытались разбавить «общедоступностью». Кажется, и режиссер был «с репутацией», и оформление В. Левенталя – великолепным, и рождался спектакль на пике интереса к прозаику Павичу в России: его активно издавали, с любопытством читали, он стал популярен даже среди молодежи. Однако его философская притча на сцене МХАТа превратилась в экзотическую ориентальную сказку о любви. Но даже для «сказки о любви» игре молодых актеров (Д. Мороз и Е. Бероев) не хватало темперамента, чувственности. Привыкшие к съемкам в кино, они играли «кусочками», и только В. Гвоздицкий – в нескольких эксцентрических и даже экстравагантных эпизодах – подтверждал свой актерский класс, пытаясь «тянуть» непрерывную философскую линию спектакля. Но один в поле не воин.

Стремясь реализовать главную задачу большой сцены – угадать желания публики и максимально удовлетворить их, – МХАТ в этом сезоне представил спектакли, в основном, половинчатые. С одной стороны, театр как будто боялся прослыть слишком серьезным, остаться только в границах «художественности» и тем самым отпугнуть от себя широкую публику. С другой стороны, театр не решался «пуститьсь во все тяжкие» по коммерческому пути, помня, что он все-таки Художественный театр, театр-легенда. Сочетать интересы публики со своими собственными, объединить «художественность» с «общедоступностью» удалось только «чужестранцу» Т. Чхеидзе.

Внимание и критики, и зрителей в том сезоне начало перемещаться на Малую и Новую сцены МХАТа, где Табаков позволял себе забыть о кассе и демонстрировал терпимость ко всякого рода экспериментам. Однако и там спектакли выходили неровные, не выстраивались в логический ряд, отличались той или иной новизной, но не демонстрировали «позиции театра». Хотя каждый раз выбор был все-таки лично ориентирован. В скромных спектаклях «Ретро» по старой пьесе А. Галина (режиссер А. Мягков) и «Ю» О. Мухиной (режиссер Е. Каменькович) актеры старшего и среднего поколения демонстрировали класс психологической игры. Спектакль Е. Неужиной «Преступление и наказание», предложив неба-

нальную трактовку романа Достоевского, представил зрителю молодежь театра, хотя тут же и обнаружилось, что у молодых актеров есть серьезные профессиональные проблемы.

Спектакль М. Карбаускиса «Старосветские помещики» эти проблемы сгладил и тревогу успокоил. Он был остроумно придуман, динамичен, по-актерски заразителен, разнообразен по режиссерским приемам, щедро подсказанным гоголевской прозой и выдававшим в постановщике ученика П. Фоменко. Но и этому спектаклю в финале не хватило некой мировоззренческой глубины. Он так и не дотянул до события.

«Гамлет в остром соусе» А. Николаи (режиссер П. Штейн) был снят О. Табаковым почти сразу после премьеры. Известный телеведущий И. Угольников опять сыграл в нем главную роль, сыграл, как умел, репризно, смачно. Сразу бросалось в глаза, что такая игра генетически чужда природе, традициям и даже сегодняшнему профессиональному состоянию Художественного театра. Спектакль опасно близко подвел МХАТ к черте антрепризы. И замечательный интуитивист Табаков счел за лучшее от края пропасти отойти³⁰.

Создалось впечатление, что именно эта неудача, шумно обсуждаемая в прессе, впервые поколебала уверенность Табакова в том, что его победа над МХАТом будет легкой и быстрой. На «Гамлете» поссорились и расстались Табаков и Угольников: актер покинул театр в конце сезона. История с «Гамлетом» стала первым доказательством того, что тактика Табакова в формировании труппы небезупречна и постоянно дает сбой. Принадлежавшая Табакову же идея пригласить Угольникова во МХАТ с самого начала выглядела странно и казалась компромиссом: после Угольникова (речь даже не о таланте, но о репутации и имидже популярного телеведущего, автора и исполнителя комических и сатирических шоу) можно было уже приглашать во МХАТ разве что Е. Петросяна. Табаков объяснял свое приглашение тем, что актер талантлив. Но, на наш взгляд, свой талант он к тому моменту давно разменял. На деле вышла еще одна попытка «заманить» в театр широкого зрителя на «звезду», на «медийное лицо»...

Репертуарные ошибки, связанные с выбором А. Николаи, на этом не кончились. В следующем сезоне Табаков принял к постановке еще одну его пьесу («Немного нежности»), не учтя, что в глазах определенной части публики этот автор давно скомпрометирован дурными антрепризными поделками, а уровень его пьес для репертуара первого театра страны все-таки стыден. Зритель, которого интересует спектакль во МХАТе, вряд ли выберет на афише имя Николаи, а зрителю, который обычно ходит «на Николаи», не придет в голову искать его имя в афише МХАТа. Возможно, театр предполагал повторить зрительский успех знаменитого мхатовского

³⁰ Что характерно: после официального закрытия спектакль «Гамлет в остром соусе» некоторое время продолжали играть. Видимо, Табаков пытался частично вернуть средства, затраченные на постановку, качество которой его самого категорически не устроило. Примерно так же он поступит в четвертом сезоне со спектаклем «Скрипка и немножко нервно» (пьеса С. Савиной, режиссер А. Марин). Объявит, что закрывает спектакль, как некачественный, но до конца сезона изредка будет его прокатывать.

спектакля «Соло для часов с боем» А. Васильева и О. Ефремова. Пьеса «Немного нежности» давала для этого некоторый повод: как и в «Соло», речь в ней шла о стариках, а действие происходило в доме для престарелых. Но Альдо Николаи – не Освальд Заградник, и чудеса не случилось. Не спасла спектакль даже обычно крепкая режиссура А. Каца, не спасло и участие известных актеров. С. Любшин, О. Яковлева, И. Мирошниченко работали формально, прохладно, привычно. Спектакль в целом удручал банальностью психологических ходов, отсутствием динамизма, режиссерской изобретательности, которая только и могла бы спасти пьесу.

Затем зрителей удивили, а критиков ошарашили «революционным» решением «Утиной охоты» режиссера А. Марина, любимого ученика Табакова. Подозреваю, что «любимого», потому что Табаков с невероятным постоянством обеспечивает этого среднего по всем показателям режиссера работой во МХАТе, хотя ни один его спектакль, ни во МХАТе, ни в «Табакерке», ни разу не стал событием и не «сделал кассу», что, как мы уже поняли, для Табакова – очень веский аргумент. С другой стороны, спектакли А. Марина не могут быть выданы и за эксперимент, который тоже привлекает художественный руководитель МХАТа. Для него эксперимент – весомый аргумент в споре с интеллектуалами, вечно недовольными состоянием дел в первом театре страны и убежденными, что успех театра-легенды не следует ставить в полную зависимость от кассы.

Незадолго до премьеры «Утиной охоты» Табаков озвучил свою мечту поставить «всего Вампилова». Признавался в любви этому автору, в истории советского театра легендарному, создавшему собственное направление в драматургии и вдохновившему драматургию «поствампиловскую». После премьеры «Утиной охоты», где дебютировали приглашенные во МХАТ популярные киноартисты К. Хабенский и М. Пореченков, разговоры о постановке «всего Вампилова» на вверенной Табакову территории сами собой как-то иссякли. И явно неслучайно.

А. Марин не только не открыл нам «нового Вампилова». Он закрыл тему. Могу допустить, что невольно, но это не утешает. Спектакль убеждал в том, что драматургия Вампилова отжила свое и не сумела перешагнуть время. Знаменитому некогда герою «потерянного поколения» Зилову не везло в советские времена, не повезло и в постсоветские. «Там» его пытались играть человеком неприятным, циничным, но в глубине души совестливым, запутавшимся, трудно пробирающимся к истине, мучающим себя и других отсутствием жизненной цели. В исполнении К. Хабенского он превратился в обыкновенного хама и алкоголика, обаятельного, но «типичного представителя» современного мира без идей и ориентиров³¹. От этого затрещала по швам вся конструкция вампиловской пьесы. Стало неясно, почему такого героя любили (два друга, три хорошие женщины), почему такому герою сострадали (советские зрители), такого героя выбирали лучшие советские актеры и режиссеры и, наконец, почему не жало-

³¹ Этот типаж К. Хабенский еще не раз и куда убедительнее воссоздаст на экране. См., например, фильмы «В движении» (2002, режиссер Ф. Янковский) и «Час пик» (2006, режиссер О. Фесенко).

вала пьесу советская власть³². Пожалуй, единственной серьезной работой в этом спектакле стал официант Дима в исполнении М. Пореченкова. Образ был решен, что называется, в лучших традициях вампиловских постановок. Но то, с каким удовольствием в финале спектакля зрительный зал (и автор этих строк не исключение) принимал сторону официанта по отношению к Зилову, лишь доказывало, что А. Марин сильно промахнулся с решением «Утиной охоты».

Если идея «всего Вампилова» провалилась, то спектакль «Пролетный гусь» по двум рассказам В. Астафьева Табакову удалось сделать серьезным идеологическим козырем в своей большой и драматичной игре на посту худрука МХАТа. Педагог Школы-студии МХАТ М. Брусникина с бывшими студентами, а ныне молодыми актерами театра поставила спектакль искренний, незамысловатый, бережный по отношению к сильной и жесткой прозе В. Астафьева. И, надо заметить, зритель, которого часто справедливо и повсеместно обвиняют сегодня в невежестве, дурном вкусе, неразборчивости, живо откликнулся на «старомодное» доверие к себе. «Пролетный гусь» быстро стал и популярным, и аншлаговым спектаклем театра, а в 2004 году даже получил Государственную премию. Про своих бывших студентов Табаков с нескрываемой гордостью после премьеры сказал: «Как они бесстрашно пробуют, меня это трогает», – и вспоминал «Пролетного гуся» всякий раз, когда его пытались критиковать за репертуарную всеядность.

Бесстрашие молодых мхатовцев тронуло всех. Но прежде всего тронуло астафьевское слово, «обласканное» режиссером и актерами и подаваемое, подталкиваемое к зрителю. М. Брусникина умело использовала прием инсценировки прозы, еще лет 30 назад открытый и испытанный К. Гинкасом и ставший уже его фирменным знаком. Рассказ в спектакле переплетался с показом, чтение – с игрой, прямая речь перебивалась и как бы уточнялась словами «от автора». На крошечной Новой сцене МХАТа молодые актеры впервые играли так крупно, весело, зажигательно, помня при этом о трагизме астафьевской прозы. Постигая масштаб астафьевской мысли, казались одухотворенными. Играли роли и в то же время их комментировали. Неплохо освоив новую для себя «технику» («представление» и «переживание» разом), выглядели долгожданным для МХАТа ансамблем и даже осознавались как «лицо поколения». Прием для МХАТа был нетипичен, но спектакль выглядел органично мхатовским, если подразумевать под этим и пресловутую «жизнь человеческого духа», и обязательное внимание к сильному характеру, к личности, к человеческой судьбе, и умение говорить в театре о главном и сокровенном.

...Перед началом третьего сезона во МХАТе тон выступлений его художественного руководителя опять поменялся. Стал суше и строже. В сезоне втором Табакову было чем козырять, но было и что забывать. Поначалу

³² Ни один театралный спектакль по Вампилову не выходил без придинок цензуры. Самому О. Ефремову разрешили ставить пьесу десятилетие спустя, что оказалось и для его «Утиной охоты» непреодолимым обстоятельством. Был закрыт и положен на полку фильм В. Бортко «Отпуск в сентябре» (1979), где свою последнюю роль, роль Зилова, сыграл О. Даль.

обрадовавшее всех количество премьер оказалось далеко не всегда подержано качеством, что отметила даже критика, обычно к МХАТу лояльная. На сборе труппы 27 августа 2003 года Табаков выступил куда сдержаннее, чем за год до этого. Неожиданно для присутствующих бросил даже фразу, радикально меняющую его приоритеты: зритель в театре – это еще не все, а МХАТ – как-никак цитадель русского психологического искусства.

Осенью, на открытии третьего сезона, эту мысль поддержал и министр культуры М. Швыдкой, заметив, что «МХАТ – это все же не только труппа, касса и публика. Это все-таки миссия». Или, как точнее сформулировал еще в 1980-х, по отношению к ефремовскому МХАТу, С. Николаевич, «МХАТу не нужны были “спектакли вообще” и успех любой ценой. Нужны были своя линия, новый курс, достойная перспектива»³³.

Касса в театре уже второй сезон работала довольно бойко. Публика, подогретая грамотно ведущейся рекламной политикой, в театр вернулась. Во МХАТе перестало пахнуть супом, хотя... вместо одного ресторана появилось сразу несколько, а прямо перед кассой, на улице, раскинулась летняя «пивная» веранда. Чистота и покой во внутренних помещениях театра свидетельствовали о том, что в доме появился рачительный хозяин. Актеры начали получать большие зарплаты, о чем по ТВ не раз публично рапортовал сам Табаков. Актеров других театров Табаков в этом сезоне не переставал приглашать во МХАТ, видимо, предполагая таким образом ускорить воплощение в жизнь еще одного своего обещания – превратить доставшуюся ему растренированную и деморализованную, по его мнению, труппу МХАТа в труппу, лучшую в стране и самую звездную. Однако к концу второго сезона, когда МХАТ вдруг вспомнил, что служба в Художественном театре является не только работой, но и миссией, заветная мечта Табакова все еще оставалась мечтой.

Сезон третий

Легкий привкус измены «Копенгагена»

В 1970 году, когда Ефремов уходил из «Современника» во МХАТ, он звал своих товарищей с собой. Предлагал влиться в дряхлеющую академию всем коллективом и таким образом спасти ее от застоя творческой крови. Товарищи, как известно, категорически отказали своему «фюреру» (так О. Ефремова называли между собой актеры «Современника») и до сих пор не жалеют об этом. А свидетели тех событий и сегодня спорят, кто из них был прав.

Возможно, точку в этом давнем споре поставит как раз Табаков. Придя во МХАТ, он попробовал осуществить возрождение одряхлевшей академии как раз тем же способом, что предлагал Ефремов 30 лет назад, и даже (в каком-то смысле) сам К.С. Станиславский, всячески поощрявший открытие мхатовских студий. Не предлагая официального слияния МХАТа и «Табакерки» (более того, на словах категорически отрицая эту идею), Табаков слияние все-таки совершил. Активно задействовал своих

³³ Николаевич С. Указ. соч.

учеников с ул. Чаплыгина в новых постановках МХАТа, а актеров МХАТа – в спектаклях «Табакерки». «Табакерка» постоянно играет и собственные спектакли на большой сцене МХАТа, отчего в сознании зрителя два коллектива уже давно слились и кажутся частями одного неразрывного целого – МХАТ Табакова и его филиал. Для ревнителей традиций, уважающих легенду и школу Художественного театра, этот факт равносильен кончине последнего театрального мифа XX века. Поклонникам Табакова такая спутанность карт даже нравится. Они искренне полагают, что это самый короткий путь к омоложению труппы МХАТа, которая омоложения действительно требует.

Спору нет, актерам «Табакерки» давно уже тесно в подвале, и опытное среднее поколение студии (особенно мужское поколение, женское – так и не сложилось) давно заслужило право на лучшую участь и большую зрительскую аудиторию. Но порой кажется, что Табаков занимает своих учеников в спектаклях МХАТа не потому, что считает их лучшими, а потому, что на них, родных, по привычке больше надеется. К тому же порой это суровая необходимость: принятая к постановке пьеса просто не расходуется на труппе МХАТа без участия «Табакерки». А ведь в труппе сейчас больше 100 человек³⁴. Однако, если не всякая пьеса на труппе расходуется, в пору снова, как во времена Ефремова, подымать вопрос о целесообразности принципов ее формирования.

Сказать, что между игрой молодых актеров из Камергерского переулка и молодежью с ул. Чаплыгина существует принципиальная разница, нельзя. Проблемы, связанные и с теми, и с другими, одни и те же. С ними сегодня сталкиваются практически все главные режиссеры московских театров. «Ремесло у русских актеров хромает. Они по-прежнему слишком надеются на “авось”, на чувство, на врожденный темперамент: “Вот щас я выйду и как сыграю!”», – комментирует эту проблему на примере собственного театра Ю. Любимов³⁵. На фоне мхатовских «стариков», А. Мягкова, В. Невинного, А. Калягина, И. Саввиной, Н. Теняковой, О. Яковлевой, В. Хлевинского, О. Барнет, С. Любшина, Е. Киндинова, профессиональный разрыв между мастерством поколений очевиден.

Многие годы работы в подвале на ул. Чаплыгина приучили актеров «Табакерки» работать иначе. Они часто выглядят мелковато на сцене МХАТа. Как ни странно, забытовлены. Проигрывают и в стати, и в пластике, и в сценической речи. Особенно это ощущается в постановках А. Марина, много работавшего в «Табакерке». Впрочем, исключения из правила есть. Это Е. Миронов (в роли Треплева), А. Смоляков (в роли мольеровского Одноглазого и Гаева), М. Хомяков (в роли Тригорина), М. Зудина (в роли Антигоны).

Актеры, приглашенные Табаковым во МХАТ из других театров, за исключением Б. Плотникова, В. Краснова и С. Сосновского, тоже не выгля-

³⁴ По данным на январь 2010 года, в труппе МХТ – 136 человек и еще 65 человек, «занятых в спектаклях МХТ», среди которых, собственно, вся труппа «Табакерки» и примкнувшие к ним «актеры театра и кино».

³⁵ См.: *Любимов Ю. До и после / Интервью Натальи Казьминой. Планета Крассота, 2004, № 3–4. С. 12.*

дят на этой сцене «своими». До сих пор. Многие числятся в труппе будто «про запас», «на черный день», пока впервые выйдут на сцену. Некоторые на сцену так и не вышли. Н. Гундарева покинула театр еще до премьеры. Не появились в труппе обещанные худруком М. Филиппов и А. Домогоаров. А. Гуськов, числясь во МХАТе, сыграл только в «Аркадии», спектакле «Табакерки». П. Семак, приехав из Петербурга от Л. Додина и став актером МХАТа, сыграл премьеру тоже в «Табакерке» («С четверга до четверга») и тут же из МХАТа уехал снова в Петербург, в МДТ. Два года ничего не играл во МХАТе Д. Назаров (спектакль «Горячее сердце», который репетировали чуть ли не весь сезон, так и не состоялся), прежде чем вышел в роли Тетерева в «Мещанах». Роль, кстати, сыграл удачно, но вряд ли ее можно считать весомее тех ролей, что были сыграны им в Театре Российской Армии (шекспировский Бенедикт, Отелло, горьковский Сатин). Кроме «Утиной охоты», М. Пореченков и К. Хабенский два сезона не играли ничего и воспринимались не актерами труппы, а, скорее, гастролерами. В конце четвертого сезона оба сыграли в «Белой гвардии», хотя вопроса о целесообразности их приглашения в труппу и эти работы не сняли. Ничем существенным, кроме «Терроризма», не отличились в первые табакерские сезоны и принятые в труппу уже после премьеры спектакля М. Голуб и А. Белый.

В конце четвертого сезона А. Белый сыграет Шервинского в «Белой гвардии» (режиссер С. Женовач), но в его судьбе эта неплохо сыгранная роль все-таки окажется проходной, не став даже вровень с ролью Штольца в спектакле «Облом-off» М. Угарова (Центр драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина), которая сделала его знаменитым. Не «перевернет» творческую судьбу А. Белого и Лир в одноименном спектакле Т. Сузуки.

Главные роли молодых Е. Семеновой («Священный огонь») и А. Агапова («Обломов», «Легкий привкус измены», «Мещане») не убедят в том, что в их лице театр приобрел ценные «актерские кадры». А. Ильин, профессионально, но банально (по сравнению с тем, что делал иногда в Театре имени Моссовета и всегда – в рижском Русском театре драмы) сыграет во МХАТе две роли («Мольер», «Священный огонь») и уйдет из стационарного театра в кино и антрепризу. Собирался Табаков расстаться и с А. Семчевым, о чем объявил на брифинге с журналистами в конце третьего сезона. Однако в следующем сезоне эта информация «рассосалась», и А. Семчев сыграл сначала Лариосика в «Белой гвардии», а потом и Оргона в «Тартюфе».

По словам Табакова, он увольняет только артистов «невостребованных», «потерявших форму, попавших в беду», но проявляет при этом благородство – дает им 30 тысяч рублей «отступного»: «Я так решил»³⁶. Однако время от времени «освобождающаяся от балласта» труппа все равно не выглядит идеально укомплектованной, а «засадный полк» Табакова (так он называет свою молодежь) порой удручает «качеством» и лиц, и индивидуальностей.

³⁶ Табаков О. Сбылись мечты идиота [Запись Наталии Каминской]. Культура, 2003, 10 июля.

На встрече с журналистами в конце сезона 2002/2003 г. Табаков зачитал как пример идеальной труппы список актеров МХАТа образца 1935 года. В нем оказались почти сплошь звездные фамилии. (Уточним: по сегодняшним меркам – звездные, а по меркам старым – театрально-звездные, но не медийные.) Зачитал Табаков этот список с понятной для себя и для журналистов грустью. Есть у этой грусти и объективная причина: в русском театре вообще, а не только в Художественном, мало сегодня новых сильных актерских индивидуальностей. Но принципиальная разница между труппой МХАТа 1935 года и 2004-го заключается в том, что звезды старого МХАТа взращены и взлелеяны внутри театра, а нынешняя труппа МХАТа собирается с миру по нитке, с бору по сосенке, как хоккейная сборная страны. И в ансамбль, в коллектив, исповедующий одну веру, никак превращаться не хочет. По разным причинам не хочет или не может. В том числе и потому, что никакой общей верой (ни профессиональной, ни этической) современный МХАТ уже не скреплен. Коллектив «держат» вместе вполне утилитарные практические цели, достойные разве что Театра Корша, но не театра Художественного, каким он задумывался в 1898 году. Так что тревога Г. Заславского, прозвучавшая в рецензии на спектакль «Легкий привкус измены», не беспочвенна: «В конце мхатовской программы всякий раз уважительно перечисляется вся труппа, 78 человек, среди которых старые мхатовцы занимают все меньше и меньше места. Те, кто занят в премьерe, пришли им на смену. Среди них мало тех, о ком можно сказать: запоминающееся лицо, особенный голос (не говорю про манеру). “Распространенные” лица. В команде выступающие удачно, но как только наступает время сольного выступления, они тушуются, заметнее становится то, что так умело скрывалось в хоре, что не мешало, когда играли сообща. И никто вроде бы не виноват. И что с этим делать? Не знаю»³⁷.

Раз уж речь зашла о спектакле М. Брусникиной «Легкий привкус измены» по роману В. Исакова (сезон 2003/2004 г.), скажем, забегаю вперед, несколько слов и о нем, и о «Сонечке» по роману Л. Улицкой (сезон 2002/2003 г.). Оба спектакля были поставлены М. Брусникиной в той же «технике», что и «Пролетный гусь» В. Астафьева, но именно поэтому уже не восхищали. Однажды удачно найденный режиссерский прием стал походить на отмычку, с помощью которой любая проза вскрывалась, как банка консервным ножом. Интонация актерской игры-рассказа никак не менялась от смены литературного материала. Улицкую играли в том же среднем голосовом и пластическом «регистре», что и военную прозу Астафьева, что и странный «эротический роман» В. Исакова. Поставленные в ряд спектакли Брусникиной стали напоминать один бесконечный литературный сериал. К режиссерскому приему мы привыкли, а содержательная новизна и авторское своеобразие в каждом следующем спектакле М. Брусникиной выявлялись все меньше.

Разочаровавшей многих «Сонечкой» Табаков тем не менее с гордостью открыл третий сезон, а за ней последовал спектакль, которого, по понятным причинам, снова ждали. МХАТ объявил в бенефис В. Гвоздицкого (актеру исполнялось 50 лет) пьесу Л. Андреева «Тот, кто получает поще-

³⁷ Заславский Г. Легкий привкус измены. Русский журнал, 2003, 24 ноября.

чины». Однако на премьере стало ясно, что эту любопытную пьесу, очень русскую и очень андреевскую, которую и не всякий отечественный режиссер взялся бы одолеть, финский режиссер Р.-С. Ринталла, вдруг приглашенная Табаковым, элементарно завалила. Спектакль сыграли то ли три раза, то ли пять. Как прокомментировал этот факт Табаков, «тут уж я был непреклонен и не дал зрителю насладиться моим позором»³⁸. Бенефициант, правда, играл интересно, и роль принадлежала ему по праву, но существа дела эта «актерская режиссура» не меняла. Режиссер явно плохо понимала, с каким материалом столкнулась. Самое обидное, что неудачу эту легко было предвидеть, и самое странное, что звериное чутье Табакова в данном случае ему отказало. Уже предпремьерные интервью финского режиссера русской прессе заставили сомневаться, что спектакль получится. Биография Ринталла, подробно изложенная в программке спектакля, позволяет предположить, что ее появление в стенах МХАТа вызвано не столько творческими и производственными причинами, сколько дипломатическими. Дама-режиссер оказалась руководителем финского Театрального Союза и директором того самого театра в Финляндии, где не раз ставил спектакли Табаков-режиссер...

Фестивали «новой драмы», традиционно, несколько лет подряд проходившие на территории МХАТа, закрепили в сознании публики и определенной части критики имидж Табакова еще и как патрона современных пьес. Табаков щедро предоставлял сцену экспериментам с «новой драмой» и имел право выбирать из нового самое лучшее. Фаворитами первых фестивалей «новой драмы» стали бр. Пресняковы, драматурги-дилетанты из Екатеринбурга (один по первой профессии филолог, другой – психолог). Посему верхом новизны и эксперимента в третьем сезоне Табакова во МХАТе «позиционировали» «Терроризм», поставленный на Малой сцене К. Серебренниковым. Место, некогда принадлежавшее в афише МХАТа социальному драматургу А. Гельману, в новой «эре» Табаков попробовал отдать бр. Пресняковым и их с Серебренниковым «театру социального жеста»³⁹.

Название пьесы оказалось элементарной обманкой⁴⁰, и театр неплохо на этом обстоятельстве «заработал». Речь в пьесе шла не о государственном, не о национальном терроризме, занимающем весь мир в последние годы, но о терроризме бытовом – о том, что «среда заела». Мораль истории, рассказанной бр. Пресняковыми (вопреки претензиям на некое обобщение), свелась к довольно плоской, «книжной» и вульгарно-социологической формуле: родители, не занимающиеся своими детьми, рискуют вырастить из них бандитов; босс, третирующий подчиненных, плодит стукачей; жены и мужья, живущие без любви, обречены на пошлые измены и импотенцию. Пьеса, состоявшая из цепи эпизодов на тему того самого бытового терроризма, была срежиссирована молодым Серебренниковым довольно ловко – как связка энергичных, «узнаваемых» клипов. Хотя

³⁸ Табаков О. Сбылись мечты идиота.

³⁹ Определение К. Серебренникова.

⁴⁰ Премьера состоялась, когда все еще помнили свой ужас после 11 сентября 2001 года, однако с этим терроризмом сюжет пьесы не имел ничего общего.

режиссерские приемы, принадлежи они не модному Серебренникову, а кому-то другому, тут же были бы названы банальными. Электронные часы отсчитывали время назад и в финале спектакля замирали на цифре «0». В зале перед началом спектакля появлялся спецназ (с автоматами наперевес, в полной амуниции) и огораживал сцену по периметру желтой лентой, как место преступления. В советские времена схожими публицистическими приемами пользовались вполне конъюнктурные режиссеры. Актеры играли плакатно, шаржированно, в одну краску. Но дело даже не в этом, а в том, что жизнь в пьесе Пресняковых так же условно можно назвать реальной, как и ту, которую мы ежевечерне наблюдаем в телевизоре и о которой читаем в СМИ. Если некогда в позорном для МХАТа спектакле, суровской «Зеленой улице», имел место конфликт «хорошего с еще более лучшим», то театр «социального жеста» Пресняковых и Серебренникова предложил зрителю такую же ненастоящую борьбу «плохого с еще более худшим». Разница показалась невелика, а результат – столь же мало правдив.

Главным же козырем этого мхатовского сезона стал спектакль «Копенгаген» (режиссер М. Карбаускис).

Основной манок бродвейского хита М. Фрейна в том, что герои «Копенгагена» – реальные великие физики, Нильс Бор (О. Табаков) и Вернер Гейзенберг (Б. Плотников), а также жена Бора (О. Барнет), и в том, что сюжет выстроен на документальной основе. Физики, датчанин и немец, встречаются во время Второй мировой войны и говорят, естественно, на профессиональные темы (например о перспективах изобретения атомной бомбы), но по сути – о нравственной дилемме, которую поставили перед героями война и научный прогресс. Пьеса, однако, длинная, громоздкая, внешне бездейственная, монологи обильно напичканы специальными физическими терминами, и представить себе, почему эта пьеса имела огромный успех в Америке, непросто. Видимо, для американцев, у которых куда больше, чем у русских (сегодня уж точно), развито гражданское чувство, пьеса эта представляла собой как раз «театр социального жеста».

В «Копенгагене» внешне не происходит ровным счетом ничего. А для современного русского театрала, избалованного «мгновенной» и «не грузящей мозга» полуторачасовой антрепризой, это тоже сегодня проблема. С темпоритмом спектакля режиссер М. Карбаускис справился в одно талантливое касание с помощью сценографа, который развесил на сцене электронные табло с постоянно бегущей строкой. Актеры их покачивали, возле них присаживались, на них накрывали стол к чаю. Актеры оделись в просторные вязаные домашние куртки, которые носили естественно и красиво. Это сразу придало пугающим физическим формулам в тексте определенную «домашность» звучания. Атмосфера неофициального зрелища «утеплила» официальное наукообразие разговоров. Обаятельный, пыхающий трубкой О. Табаков, одолев длинный монолог со сложными «физическими» пассажами, то и дело подходил к авансцене и, обращаясь к залу, спрашивал: «Я понятно говорю?». Зал благодарно смеялся в ответ.

Три замечательных актера с присущим им уверенным мастерством делали в спектакле все, что могли, но в пределах одной октавы, хотя их талант позволял освоить и две, и три, и четыре... Ошибся молодой режиссер, на самом деле, только в одном, но существенном: он поставил спектакль

о физиках, а не о людях, которыми физики тоже являются. Случись иначе, и разговор из разряда частного перешел бы в общий, а талант замечательных артистов сумел бы послужить идее пьесы. В пьесе герои говорят ведь не только о физике, но и о главных вопросах XX века, которые стыкуются с физикой, – о войне, о верности отечеству, о Холокосте, о моральности науки и т.д. Режиссер же направил усилия на «раскрашивание» диалога именно двух физиков, а не на анализ и вскрытие отношений двух личностей, коллег по профессии, в прошлом друзей, в настоящем врагов, может быть, единомышленников в недалеком будущем, некогда соперников в любви (текст позволял предположить и это). Исследование душевных глубин этих неординарных характеров могло наполнить спектакль неким философским и человеческим смыслом, «поднять» его до события неординарного. В результате вышел спектакль просто добротный и скучноватый, еще один «социальный жест» МХАТа вместо откровения.

Когда «Копенгаген» называют спектаклем скучным, Табаков обижается. Честно признается, что после антракта на спектакле остается порой только треть зала, но объясняет это тем, что еще не все наши зрители способны понять интеллектуальное искусство. Любопытно, что, когда речь заходит об интеллектуальных спектаклях «наших реформаторов» (Табаков обычно произносит эти слова с нажимом и иронией), художественный руководитель МХАТа пускает в ход иную логику: «Настоящее искусство не может быть скучным!». И объясняет, что со спектаклей «реформаторов» зритель уходит (и правильно делает!), «просто потому что скучно», а не потому, что «не дорос». И даже в этой фривольности оценок Табаков безмерно обаятелен, как в актерской игре. То ли хитроумен, то ли простодушен, как все большие актеры. Хотя в этот момент напоминает ровно столько же больших актеров давнего прошлого, сколько и большого политика недавнего прошлого Б. Ельцина, который славился своими популистскими и эксцентричными поступками.

Сезон четвертый

«Последняя жертва», или «Мещане»

В этом сезоне удачи и неудачи на сцене МХТ чередовались⁴¹. Репертуарная политика (по крайней мере, на уровне деклараций) выглядела разумной и даже целенаправленной. Сезон четвертый стал сезоном классики.

«Учитель словесности» (спектакль Н. Шейко, пьеса В. Семеновского по роману Ф. Сологуба «Мелкий бес»), на мой взгляд, выглядел самым принципиальным спектаклем не только МХТ, но и всего театрального сезона Москвы. Вот уж где получился не просто «социальный жест», но веское художественное высказывание «на тему жизни». Можно было подумать, что Сологуб в начале XX века написал футуристический роман, достаточно точно предсказав наше российское будущее. Именно эту риф-

⁴¹ В 2004 году МХАТ, по инициативе своего художественного руководителя, утратил в своей аббревиатуре букву А, перестал быть «академическим», объявив это атавизмом «проклятого» советского прошлого.

му времен, разделенных веком, слышали, проанализировали и зафиксировали создатели спектакля, проявив при этом и стиль, и вкус, и иронию, и остроумие.

Ту же цель диалога с «культурным мифом», видимо, преследовал и драматург Е. Гришковец в своей «Осаде». Однако, как режиссер-дилетант, сделал из собственной пьесы «капустное» зрелище, которое выглядело не по рангу первому театру страны.

Время и место в сегодняшнем театре как никогда имеют значение. А иногда и очень многое решают. Где-нибудь в кемеровском театре «Ложа», где Гришковец начинал, в московском клубе Б-2 или в Театре.doc, или даже в театре «Школа современной пьесы», где И. Райхельгауз собирался «издать» полное собрание сочинений Гришковца, «Осада» могла бы, наверное, даже выглядеть концептуально. Но на территории МХТ воспринималась лишь еще одной модной забавой. Создавалось впечатление, что искренне начинавший как актер, Гришковец повторяется, быстро исчерпывает набор и без того ограниченных режиссерских приемов, известкует и тиражирует в других актерах собственную манеру игры, отчего стиль, им придуманный, теряет органику и выглядит все более деланным и манерным.

«Осада», самый громкий спектакль МХТ этого сезона на Малой сцене, вслед за «Терроризмом» К. Серебренникова обнаружила те же досадные промахи: в режиссуре – пробелы в работе с актерами, в актерам, как следствие, – репризный способ существования. «Идейный» смысл спектакля ограничился набором банальностей, поданных, конечно, как откровение.

Несколько скрасило «кислое» впечатление от Малой сцены появление на Новой сцене драматурга М. Угарова в качестве режиссера. Пару сезонов назад его пьеса «Облом-off» возникла в МХТ явно на волне успеха спектакля «Облом-off», поставленного им в Центре драматургии и режиссуры. Как талантливый менеджер, Табаков чутко уловил очередное веяние моды и мгновенно воспользовался этим обещанием успеха. Однако «Обломов» режиссера А. Галибина так и остался еще одним скромным проходным спектаклем МХТ, не сумев ни перебить эмоциональное впечатление от спектакля «Облом-off» М. Угарова, ни стать вровень с этим, в общем, событием целого театрального десятилетия.

Угаров-режиссер принес в МХТ современную пьесу англичанки К. Черчилл «Количество» и сделал, на удивление, «мхатовский» спектакль, если подразумевать под этим то, что подразумевалось всегда: точный событийный разбор пьесы, подробность и глубину актерской игры, естественность ее тона (очень профессионально работали в спектакле Б. Плотников и М. Виторган), ощущение режиссером сверхзадачи своей работы и способность ее выполнить. Любопытно, что Угаров-режиссер вступил своим спектаклем в заочную полемику с Угаровым-драматургом, который давно и яростно оппонирует и «старому» театру, и актерской психологической традиции, и даже любви русского театра к своим «культурным мифам» (в частности к Чехову). Угаров как идеолог «новой драмы» предсказал этому «старью» скорую гибель. Угаров-режиссер продемонстрировал, что сотрудничество «старого» и «нового» в театре возможно, что некие внутренние резервы во мхатовской школе все-таки есть, а почитание «культур-

ных мифов» не мешает зрителю волноваться на «новой драме», посвященной вроде бы узкой проблеме клонирования...

Впрочем, основное действие пьесы под названием «Сезон четвертый» развернулось на большой сцене МХТ. Главными спектаклями тут задумывались и стали «Последняя жертва» А.Н. Островского (режиссер Ю. Еремин) и «Мещане» М. Горького (режиссер К. Серебренников).

Этих спектаклей снова ждали и по многим причинам. Предполагалось, что в них художественная программа театра (так и не сформулированная) прояснится естественным образом. Во-первых, в МХТ наконец поставят большую русскую классику, то есть авторов, значимых и знаковых для Художественного театра в прежние времена. Во-вторых, обе премьеры состоятся на главной сцене, где ни один из спектаклей, выпущенных за четыре года (в отличие от сцен Новой и Малой), не стал пока принципиальным событием. В-третьих, имея за спиной скромный успех спектакля «Ретро», неуспех спектакля «Немного нежности», невыпуск «Горячего сердца», старшее актерское поколение получало возможность продемонстрировать себя и в «Последней жертве», и в «Мещанах». В-четвертых, именно в этих спектаклях должны были сойтись вместе разные поколения, а в результате можно было бы судить об актерском ансамбле театра и профессиональном состоянии труппы в целом. В-пятых, «Последнюю жертву» ставил Ю. Еремин, приверженец психологического направления театра и – в общении с классикой – опытный мастер. А «Мещан» придумывал К. Серебренников, модный режиссер-дилетант непсихологического направления, который завоевал Москву «экстремальными» спектаклями по современным пьесам. Очевидно, первый спектакль должен был предложить некий эталон психологической традиции, а второй – ее «новую жизнь».

В определенном смысле, оба спектакля и вышли программными, дав возможность почувствовать два генеральных направления, в которых и продолжил затем работать МХТ О. Табакова.

Успешнее всего в «Последней жертве» выглядело художественное оформление. Действие пьесы было приближено к нам, отнесено к началу XX века, что позволило оформить сцену в стиле модерн, одеть актеров в эффектные костюмы, прокрутить перед антрактом на заднике стилизованную «немую фильму» и превратить драму Островского в мелодраму в духе фильмов с участием Веры Холодной. Перед нами предстала скорее не купеческая Москва, но фабричная. Не купец Прибытков, но Прибытков – фабрикант и миллионер. Не бородатый прижимистый старосветский хозяйчик, а гладко выбритый и надушенный, в цилиндре, представитель нового (ново-русского) передового нарождающегося класса.

По сути, Табаков сыграл в этом спектакле (и с большим чувством собственного достоинства) самого себя, умелого и расчетливого хозяина. Сыграл, рассыпав роль на репризы, которые публика, не знакомая с пьесой Островского, приветствовала как остроумные афоризмы. Увы, в МХТ и вообще в театр сегодня пришла новая публика: почти все классические тексты ей в диковинку и потому вызывают первозданное удивление, как будто тексты современные и незнакомые. На самом деле, это обстоятельство достойно отдельного анализа. Оно упрощает и одновременно усложняет жизнь современного театра. Чтобы заинтересовать подобного рода

публику, достаточно правильно выбрать классическую пьесу, звучащую актуально, и грамотно разыграть ее по ролям или, как шутят актеры, «по очереди», не заморачивая себе голову режиссерским решением. Собственно говоря, Ю. Еремин так и сделал. Профессионально и грамотно, но не более того. Спектакль не дотянул до события, поскольку актеры существовали в нем опять вразнобой, так и не составив единого ансамбля. А, как говорил Ефремов, «если актер не постигает хоть немножечко загадки бытия человеческого, то это мне уже неинтересно. Значит, всем это не может быть интересным»⁴².

«Сюжет, который играет Табаков, в пору озаглавить другим названием из Островского – “Поздняя любовь”. В лучшей сцене спектакля, разговоре с Юлией в первом действии, видно, что всемогущий Флор Федулыч охвачен и смущен чувством. Ничто человеческое ему не чуждо»⁴³. Я бы согласилась с Р. Должанским, если б не излишняя сладость и лукавство «любовных» интонаций Прибыткова. Они типичны для него еще со времен телефильма «Красавец-мужчина», где он играл сугубо отрицательного героя Островского. Но такое сходство придало развитию любовной интриги в «Последней жертве» несколько водевильный оттенок. Табаков в спектакле то и дело забывал о любви, возвращаясь к теме, куда более для него интересной, – теме хозяина, человека властного, самостоятельного и свободного, который движет интригой и «из бюджета не выйдет». Поэтому все, что рецензент «Коммерсанта» описал дальше, могло относиться уже не к Прибыткову, а к самому Табакову: «Он умеет не стать рабом страсти, не потерять себя, рассчитать стратегию успеха и в конце концов победить. Ну чисто герой нашего времени, пример для подражания. Жаль, мало пока у нас таких, не на каждую достойную подобного счастья женщину хватит»⁴⁴. Чем, кроме красоты, оказалась «достойной подобного счастья» Тугина М. Зудиной, в спектакле тоже вряд ли можно было понять, ибо актриса создала характер милый, очаровательный, но... заурядный. «Бог с ними, с новациями, в конце концов, честная актерская игра, несамовлюбленная режиссура – уже почти событие»⁴⁵, – словно уговаривал и себя, и публику рецензент «Газеты». Но для МХТ такое снисхождение прозвучало, мне кажется, оскорбительно. Тем более что в других театрах подобный результат «честной актерской игры» и «несамовлюбленной режиссуры» критика сегодня часто разносит в пух и прах. «Последняя жертва» Ю. Еремина не столько предстала на сцене МХТ эталонным психологическим театром, сколько как раз продемонстрировала «новую жизнь традиции» с учетом запросов публики, уже привыкшей к «облегченным вариантам» классики в антрепризе.

Никак нельзя согласиться и с тем, что «Кирилл Серебренников, когда-то клявшийся не ставить классических пьес, именно на “запретном”

⁴² Райкина М. Последний день Олега Ефремова. МК, 2000, 26 мая.

⁴³ Должанский Р. Торгующие во МХАТе. «Последняя жертва» оказалась годной сделкой. Коммерсантъ, 2003, 18 декабря.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Соломонов А. Табаков и Зудина принесли последнюю жертву. Газета, 2003, 17 декабря.

материале поставил свой самый зрелый спектакль. Максим Горький звучит точно, напряженно, ответственно»⁴⁶. Хотя бы потому, что «зрелый» и «самый», да еще «ответственно» задевший публику за живое, спектакль вряд ли бы исчез из репертуара так быстро⁴⁷.

В «Мещанах» Серебренников, видимо, опять представил нам свой «театр социального жеста», который опять был столь же далек от серьезно-социального высказывания, сколь намерение от поступка. Не слишком определенно, но действие снова было перенесено вперед, в некие условно 1950-е годы. Можно было ожидать, что так конфликт «отцов» и «детей» в спектакле получит новое толкование. Теоретически это могло быть, наверное, и интересно, и актуально, поскольку диалог поколений в обществе, да еще в период социальных перемен, – всегда серьезная тема и проблема. Однако стиль времени даже в костюмах (не то что в психологии и общении героев) до конца выдержан не был. Не случайно одни рецензенты описывали чету стариков Бессеменовых (А. Покровская и А. Мягков) как типичных представителей хрущевской эпохи, а другие – усмотрели в них внешнее сходство... с Лениным и Крупской. Идея временного переноса действия так и осталась в спектакле всего лишь декоративным приемом – для развлечения публики и для узнавания публикой. Что касается внутреннего конфликта первоклассной психологической пьесы Горького, логики развития ее характеров и ситуаций, режиссер в работе с актерами снова обнаружил невладение методологией: психологическая пьеса была разобрана поверхностно, рассыпалась на эпизоды, удачные или менее удачные, где логика «срабатывала», в лучшем случае, в пределах одной сцены. Цель общего высказывания, сверхзадачу спектакля угадать было трудно. Думаю, ее и не существовало вовсе.

Поставить своих «Мещан» после товстоноговских, 30 лет признаваемых лучшими, идеальными, – это ведь задача и художественного, и мировоззренческого толка. Но Серебренников относится к тому распространенному типу современных режиссеров, у которых наличие мировоззрения (то есть этическую и эстетическую последовательность взглядов), несмотря на все «социальные жесты», обнаружить весьма затруднительно. Некоторые современные режиссеры понимают мировоззрение исключительно «по-советски», рифмуя с идеологией, несвободой, партийностью. Хотя речь идет в данном случае о системе собственных взглядов на мир. Сегодня этих взглядов либо нет, либо они столь гибки, что меняются по желанию заказчика. Поэтому некоторые современные спектакли так часто напоминают инсталляции: сильнее всего выходят в экспозиции, в первой

⁴⁶ Должанский Р. «Мещане» вернулись. Коммерсантъ, 2004, 6 марта.

⁴⁷ Хотя рассуждать на тему «исчез – не исчез из афиши» в табаковском МХТ трудно. Некоторые спектакли официально продолжают в репертуаре числиться, но играют так редко, что их как бы уже и не существует. Для особо любопытных могу назвать цифру ошеломляющую: на начало 2010 года в репертуаре театра числится более полусотни спектаклей (23 – на большой сцене, 13 – на Новой, 19 – на Малой и еще 3 – готовятся к постановке). При таком «товарообороте», если учесть, что многие спектакли идут один раз (редко – два раза) в месяц, можно сказать, что каждый месяц, согласно афише, мы общаемся с каким-то «другим» МХТ.

«картинке», и всего уязвимее – в общем решении, в доказательстве режиссерской идеи, что уж говорить о сверхзадаче.

В «Мещанах» основное внимание режиссера было сосредоточено на том, чтобы всякую реплику старой классической пьесы перевести в визуальный план, декорировать, сделать игровой, насытить модными режиссерскими приемами – «чтоб было нескучно» слушать. Вопрос «о чем?» и «зачем?» остался за кадром. Приемы же и метафоры были обильно заимствованы у самых разных режиссеров (Э. Някрошюс, А. Васильев, К. Гинкас, сам Серебренников времен «Пластилина» и т.д.), однако не выглядели ни сознательными цитатами, ни рефлексиями, ни органично присвоенным и развитым эстетическим языком.

Играя Горького, актеры существовали в насыщенной режиссерскими «символами» и звуками «Пан-квартета» среде, кто как умел, – в силу собственного профессионализма, опыта и чувства, способности самостоятельно разобрать свою роль. У всех получалось по-разному. Лучше других – у А. Мягкова (Бессеменов), Д. Назарова (Тетерев), В. Краснова (Перчихин), А. Покровской (Акулина Ивановна), К. Бабушкиной (Татьяна). Грубее всех, плакатнее – у А. Кравченко (Нил) и Е. Добровольской (Кривцова).

Как и в «Последней жертве», в «Мещанах» перед нами предстала как бы все та же «новая жизнь традиции». Только один режиссер декорировал Гармонию, а другой взялся «художественно» изображать Хаос. В обоих спектаклях ощущалась надуманность «концепции», неглубокое постижение «жизни человеческого духа» и не слишком в итоге ясное понимание цели высказывания. В этом сезоне в табакоском Художественном театре спектакли стали возникать по принципу «Были когда-то, пускай будут опять», то есть спектакли-римейки («Белая гвардия», «Вишневый сад», «Тартюф»). Знакомые названия в афише, видимо, автоматически должны были свидетельствовать, что театр свою историю помнит.

Под самый конец четвертого сезона С. Женовач поставил «Белую гвардию» («Дни Турбиных»), а А. Шапиро – «Вишневый сад». И снова оба спектакля продемонстрировали ставшие уже типичными достоинства и недостатки нового МХТ. Снова качественное и емкое решение спектаклей предложили художники – А. Боровский («Белая гвардия») и Д. Боровский («Вишневый сад») – и снова профессиональное «здоровье» мхатовской труппы вызвало тревогу.

Спектакль С. Женовача, за исключением нескольких неплохих, но не главных актерских работ (М. Пореченков – Мышлаевский, А. Семчев – Лариосик, И. Жидков – Николка, Д. Куличков – Студзинский), разочаровал некрупностью подачи легендарного для МХТ материала. В «Вишневом саде» А. Шапиро оригинальных актерских работ и вовсе не было. Создавалось впечатление, что спектакль, субсидированный фестивалем «Черешневый лес», возник только ради того, чтобы выпустить на сцену популярную киноактрису Р. Литвинову в роли Раневской. С. Дрейден, блистательный петербургский актер, абсолютно чужой, на мой взгляд, стилю современного МХТ, но близкий режиссуре А. Шапиро, стал Гаевым (эта работа и ему не принесла удачи), то есть главные роли (Лопахиным стал актер «Табакерки» А. Смоляков) опять сыграли приглашенные артисты. И это при труппе больше 100 человек! Опять приглашение Р. Литвиновой казалось

мотивированным не столько требованиями содержательности, сколько рекламными целями (в главной роли – модная теле- и кинозвезда), а приглашение С. Дрейдена – техническими проблемами.

Актер МХТ Б. Плотников, который сначала должен был играть Гаева, репетировал в это время Войницкого в спектакле «Табакерки» «Дядя Ваня». Кстати, спектакль М. Карбаускиса вскоре тоже сыграли на мхатовской сцене, что окончательно запутало и зрителей, и критиков, искавших и не находивших ответа на вопросы: чем отличается Чехов большого Художественного театра от Чехова маленькой «Табакерки»; и надо ли все-таки считать оба этих творческих организма одним целым?

Но «Вишневый сад» А. Шапиро все-таки прозвучал на сцене МХТ как событие символическое. Во-первых, он вышел через сто лет после первой постановки пьесы в Художественном театре. Во-вторых – через сто лет после смерти Чехова. И, в-третьих, лейтмотивом спектакля А. Шапиро и Д. Боровского стало не столько прощание с «вишневым садом», сколько прощание вообще с «уходящей натурой» – «другими» людьми и «другой» жизнью, которых, как прозрачно намекнули режиссер и художник, уже никогда в нашей жизни не будет, и с этим придется смириться.

То, что Д. Боровский использовал в оформлении декор, занавес и символику Художественного театра, только укрупнило аллегория. Когда Фирс В. Кашпура перед закрытым занавесом произносил свои последние слова «Эх ты... недотепа!..» и обводил взглядом родной зал театра, не оставалось сомнений: он относит эти слова и к себе, и к дому, в котором прожил всю жизнь, к дому Раневской и дому Художественного театра, построенного Шехтелем.

«Вишневый сад» А. Шапиро не столько внес ясность в картину творческого состояния дел в сегодняшнем МХТ, сколько поставил точку в наших с ним «неправильных» отношениях.

Сезон пятый

Последняя жертва

Первые четыре сезона Табакова во МХАТе довольно ясно показали, что выявлять в творчестве этого театра некую общественно значимую идею, искать сквозную репертуарную линию, наслаждаться единством эстетики, художественного стиля бессмысленно. Их не было. Спектакли сезона пятого («Лес» и «Изображая жертву» К. Серебренникова, «Тартюф» Н. Чусовой, «Гамлет» Ю. Бугусова и др.) только дорисовали картину. Богов не свергли с пьедестала, Богов просили «обождать». Портреты-иконы Художественного театра по-прежнему висели в красном углу, в фойе, а современников утешали: «Прибытков отлично “рифмуется” с жизнью, которая кипит вокруг: никакого диссонанса, он просто исполняет ведущую партию»⁴⁸.

Некое оправдание и «Прибыткова», и МХТ состояло в том, что во всем российском театре ничего *этого* (идеи, линии, стиля) почти не на-

⁴⁸ Соломонов А. Указ. соч.

блюдалось. Были (и, слава богу, пока есть) отдельные талантливые режиссеры, которые остаются верны себе, пытаются доверять своему чутью и художественному вкусу, через себя стремятся выразить время... Кстати, многие из них тоже имеют успех – и у публики в том числе, чего критика порой замечать отказывается. Хотя, увы, не для всех очевидно то, в чем признается К. Гинкас: «Всякий творческий человек, и театральный в частности, всегда ведь высказывается по поводу того, что происходит в его времени. Всегда высказывается по поводу себя – и по поводу времени»⁴⁹. Однако время, данное нам в ощущениях, сегодня «не знает разницы между добром и злом», поэтому и театр мы имеем, по большей части, похожий на предрассудок.

Перспектива в развитии современного русского театра (не только МХТ) пока просматривается с трудом, хотя новые стереотипы (и в оценке, и в самооценке театра) уже сформировались, а некоторые признаки стагнации театральной ситуации налицо.

Театр в целом, как и общество, живет сегодня одним днем. Использует, как и критика, «точечную» логику («работающую» в пределах одного спектакля). Старается следовать общей тенденции, «вписаться» в общую моду. Упрекать его в этом?.. Театр выживает. И порой у него получается. Внешне – даже эффектно, как у Табакова в МХТ. Это Станиславский, почувствовав в артистах равнодушие, подмену мастерства ремеслом, мог кричать «Караул!» и тревожно восклицать: «Нас начинают путать с Незлобиным!». Это Немирович-Данченко мог волноваться: «МХАТ подходит вплотную к тому тупику, в какой естественным историческим путем попадает всякое художественное учреждение, когда его искусство окрепло и завоевало всеобщее признание, но когда оно уже *не только не перемалывает свои недостатки, но еще укрепляет их*, а кое-где даже обращает их в «священные традиции». И замыкается в себе и живет инерцией» (курсив мой. – Н.К.)⁵⁰. Это Ефремов мог себе позволить сам устанавливать правила игры. Табаков играет по существующим правилам.

Если попробовать отнести к МХТ как к «одному из» театральных коллективов Москвы, то перед нами театр вполне успешный: буржуазный, как сейчас говорят, респектабельный, наподобие старого Театра Корша, идеально вписавшийся во время, посещаемый средним классом и «гостями Москвы», заполняемый всегда любопытствующей публикой... Правда, не претендующий на поиски новой театральной эстетики и руководство умами в обществе. Если нас это устраивает, то можно считать, что Табаков свою игру выиграл, и формально он по-прежнему Победитель.

Но когда дело касается Художественного театра, думать именно так не получается. Потому что Художественный театр для России – это особый театр. Не просто театр, но символ театра. С одной стороны, ему общий закон не писан и позволено (и прощается) то, что не позволено никому.

⁴⁹ Гинкас К. Почему у Чехова нет пьесы «Недотепы»? / [Беседу ведет Наталья Казьмина]. Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 350–351.

⁵⁰ Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2-х т. М., 1979. Т. 2. С. 551.

Так было всегда. С другой стороны, и счет МХТ интеллигенция всегда выставляла гамбургский. Даже Ефремов, человек куда более идейный, чем Табаков, куда более верный «отеческим гробам» и куда более любимый этой самой интеллигенцией, не избегал сравнений с предшественниками. И ему доставалось по первое число за «забвение традиций». Что уж говорить о Табакове. «Уготованный в гении, владеющий всеми жанрами и амплуа, восхитительный артист Табаков так и не освоил единственную роль – духовного лидера, за которым авторитет высшей художественной истины»⁵¹. Тут можно возразить, что на эту «роль» артист Табаков никогда и не претендовал. Но коль скоро он стал во главе Художественного театра, роль эта от прежнего исполнителя перешла к нему по наследству, автоматически. И в этом, если хотите, его трагедия. «Если ты вышел на носорога... Ты же вышел?! Ты на что надеялся? Что он удивится тому, что ты на двух ногах? К творческому человеку еще должен быть приставлен кто-то? Это что значит: вроде Станиславский был творческим человеком, а Немирович все за ним подчищал? Я отвергаю деление на творцов и продюсеров», – так говорил худрук «Табакерки» всего за три года до того, как участь его резко переменилась⁵².

После первого сезона во МХАТе Табаков расстался с директором В. Ефимовым, который был назначен еще при Ефремове. После третьего сезона распался недолгий альянс Табакова с М. Ревякиной, опытным провинциальным директором и продюсером, в прошлом руководителем новосибирского театра «Глобус» и Рождественского фестиваля, а в настоящем – директором фестиваля «Золотая маска». В сезоне 2003/2004 гг. Табаков возглавил МХАТ и как художественный руководитель, и как директор. Может быть, это упростило его ежедневную жизнь, но так вышло, что с тех пор он уж действительно один несет ответственность за все, что происходит с Художественным театром.

А Художественный театр в нашем сознании (и тут ничего не попишешь) – это театр-легенда, театр-пример, театр-школа, которая покорила весь мир и до сих пор уважаема мировым театральным сообществом. Это «театр с программой», возникший на базе определенных этических и эстетических убеждений и с тех пор с этим четко ассоциируемый.

Собственно, и Табаков ничего этого не отрицает.

В 1999 году он был уверен: «Так театр устроен, что его руководители, пропуская время через себя, ощущают болевые точки и находят в классике и современной литературе произведения, которые так или иначе помогают ответить на жгучие, в представлении этих руководителей, вопросы. Как говорил Лев Николаевич Толстой, цель искусства – помогать людям полюбить жизнь»⁵³.

⁵¹ Токарева М. Маэстро успеха. Нынешний глава МХАТа Олег Табаков изменил лицо легенды, продержавшейся сто два года. МН-люди, 2004, 3–9 сентября.

⁵² Табаков О.: «Если ты вышел на носорога... На что надеялся?» / [Беседу вела Наталья Казьмина]. Культура, 1997, 30 октября.

⁵³ Лана Гарон – Олег Табаков. Разговор о необходимости любви, о неподвижных поворотах судьбы и о жизни одного театрального подвала. Театральная жизнь, 1999, № 3. С. 16.

В 2000 году он уверенно признавался: «Я взялся за это чистое дело (*руководство МХАТом. – Н.К.*), чтобы попытаться вернуть былое в этот лучший театр мира». И далее, отвечая на вопрос корреспондента «Что для вас остается константой в этой жизни?»: «Это основатели МХАТа – Константин Сергеевич, Немирович-Данченко»⁵⁴.

Табаков не отрицает, что руководит, действительно, первым театром страны, который является достоянием русской культуры, не отрицает, что патронирует лучшую театральную школу в мире и преподает в ней. Не скрывает и своей ностальгии, то и дело припоминая старую мхатовскую гвардию и иногда даже требуя от своих актеров «немного больше служения делу. Тогда и наступит душевная гармония».

В определенных случаях художественный руководитель МХТ брендом театра-легенды не пренебрегает, а активно пользуется. Когда же критика МХТ раздается извне, позиция Табакова резко меняется. «Ну, увольте вы нас с вашими высокими мотивами! Сколько можно оглядываться на прошлое и сравнивать то, что сравнению давно не подлежит?!»⁵⁵ Так считает Табаков 2003 года. А Табаков 2004 года в начале театрального сезона объявляет, что отныне его театр «будет существовать под новой, а точнее – под своей старой, первородной аббревиатурой МХТ, без названия “академический”. И хотя никто у театра этого звания не отнимал, худрук Олег Табаков полагает, что оно ничего не добавляет к творческой сути этого уникального организма»⁵⁶. То есть Табаков снова напоминает нам о корнях и уникальности театра под названием МХТ и отсюда выводит свое первородство, а значит, в который раз не позволяет и нам забыть «высокие мотивы», а себя загоняет в довольно трудную ситуацию двойного стандарта, в которую Художественный театр за свою историю попадал не один раз. Что из этого выходило, историкам театра известно прекрасно.

«... Художественный театр был силен умением раскрывать идею, или, как теперь выражаются, сверхзадачу, спектакля *всеми средствами*: актерским ансамблем, единством творческого метода, единой манерой исполнения, единым *тоном* спектакля, декорационным оформлением, шумами, светом, цветовым колоритом и т.д. и т.д. Это искусство направлять в “точку общего схода”, эти выразительные средства театра и отличали МХТ от всех других театров того времени»⁵⁷.

Эти качества, отмеченные А.Д. Поповым, мхатовцем по воспитанию и убеждению, и сделали в свое время Художественный театр театром легендарным, театром с мировоззрением, на сцену которого нельзя было выйти, «делая одолжение» публике и «рассказывая свои рольки», как называл это учитель А.Д. Попова Л.М. Леонидов.

⁵⁴ Табаков О. «Бульдозер» не сбавляет обороты. Подлее было бы не взять МХАТ / [Интервью с М. Райкиной]. МК, 2000, 12 августа.

⁵⁵ Запись автора статьи, сделанная на пресс-конференции по случаю закрытия сезона. 2003, июль.

⁵⁶ Каминская Н. По-прежнему Художественный, но уже не академический. Культура, 2004, 2 сентября.

⁵⁷ Попов А.Д. Воспоминания и размышления о театре / Творческое наследие. М., 1979. С. 91.

Мировоззрение – пожалуй, главное, чего не хватает и современному театру вообще, и МХТ п/р Табакова, в частности. Произнеся это слово, я рискую быть неправильно понятой. В России это слово, увы, давно ассоциируется только с оценкой политических взглядов и с прилагательным «советское». Слово дискредитировано, но слово, по сути, правильное. И означает всего-навсего точку зрения на мир. На пьесу, которую ставишь, на театр, в котором существуешь. На театр, который был и может быть. Такое понимание этого «опасного» слова и позволило А.Д. Попову некогда уверенно сформулировать: без мировоззрения нет большого художника. А значит, и театра-легенды.

Репертуар Московского художественного театра в зеркале критики

От автора

Предлагаемый вашему вниманию обзор рассматривает отклики критиков на премьеры МХАТа 2001–2006 года, классифицированные по сезонам и по спектаклям. Рассматривались в основном газетные рецензии, выходявшие в печати непосредственно после премьеры. Анонсы, появившиеся до официальной премьеры, и интервью с режиссерами и артистами не рассматривались. Основные источники статей – сайт самого театра www.mxat.ru, сайт «Театральный смотритель» www.smotr.ru, ресурс www.yandex.ru и архив библиотеки Союза театральных деятелей. В некоторых случаях использовались тексты, опубликованные только на интернет-порталах.

Весь перечень статей по каждому из спектаклей помещен в конце каждого обзора, в тексте приводятся цитаты из наиболее ярких критических высказываний. Ввиду небольшого количества изданий, регулярно помещающих театральные рецензии, круг рецензентов достаточно невелик и постоянен – приходится смириться с одним и тем же набором фамилий и мнений. Принимались во внимание отклики, вышедшие в течение месяца после премьеры.

Обзор выстроен в хронологическом порядке – классифицирован по датам премьер: от «Кабалы святош» (сентябрь 2001) до «Живи и помни» (январь 2006).

Спектакль «Кабала святош»

(режиссер *Адольф Шапиро*, премьера – сентябрь 2001 года, на Большой сцене. Дата последнего представления 20.04.2006)

Спектакль «Кабала святош», премьера которого по различным причинам несколько раз откладывалась, принято считать самым громким и ожидаемым событием первого «табаковского» сезона во МХАТе. Первоначально планировалось, что она выйдет в мае 2001 – до премьеры кассовой комедии «№ 13», поставленной в театре Владимиром Машковым и имевшей бурный успех у публики. «Кабалу святош», вернувшуюся в репертуар по завещанию Олега Ефремова, кто-то из пишущих счел «нравственным оправданием» появления в афише театра коммерческих спектаклей, подобных «№ 13». Вопреки предсказаниям, кассовый успех сопутствовал и «Кабале святош» – красивый, пышно оформленный спектакль с участием народных любимцев привлек зрителей «в дорогих пиджаках, с конкретными затылками» (3). Однако, по мнению критиков, предмет художественного высказывания в новой версии спектакля Адольфа Шапиро не просматривался. Одной из главных неудач постановки пишущие называют роль Мольера, исполненную новым лидером МХАТа.

Напомним, что по просьбе О. Табакова, исполнявшего волю О. Ефремова, А. Шапиро поставил пьесу Булгакова во второй раз. Впервые «Кабала

ла святош» Шапиро вышла во МХАТе в 1988 году (и в свою очередь была откликом на закрытую после разгромной статьи в «Правде» постановку булгаковской пьесы 1936 года). Роль Мольера стала одной из последних и одной из самых сильных ролей О. Ефремова. Людовика XIV играл Иннокентий Смоктуновский. И актерский дуэт Ефремов – Смоктуновский, и сам спектакль вошли в легенды, но спектакль слишком рано исчез из репертуара – из-за болезни Ефремова, который, желая сохранить «Кабалу святош», предлагал О. Табакову (игравшему в версии 1988 года роль слуги Бутона) вестись на роль Мольера.

«В случае с “Кабалой святош” Адольфу Шапиро пришлось соревноваться в первую очередь с самим собой. Пятнадцать лет назад он уже ставил эту пьесу на этой сцене. Взаимоотношения художника с властью были куда как актуальны для перестроечной поры, а булгаковская драма о Мольере, терпящем поражение в борьбе с самодержавием и Кабалой, казалась для этого материалом почти идеальным. Между тем перестроечной конъюнктурности режиссеру счастливо удалось избежать. Ведущей в спектакле стала тема одиночества и усталости. Олег Ефремов играл человека, пережившего предательство друзей и замученного внутритеатральными дрызгами и взаимоотношениями с женщинами едва ли не больше, чем борьбой с мракобесами. Роль удивительно ложилась на психофизические данные артиста и на реальную ситуацию, сложившуюся тогда во МХАТе, пережившем незадолго до премьеры знаменитый раздел», – пишет Марина Давыдова (1).

«Постановка конца 80-х была помимо прочего еще и актом покаяния Художественного театра перед писателем. Она же в известном смысле исчерпала взаимоотношения театра и этой пьесы. Добавить к сказанному было уже почти нечего, и Шапиро сам понимал это, упорно не возобновляя свой спектакль и не вводя на главную роль Табакова, о чем неоднократно просил Ефремов. Между тем просьба Ефремова после его смерти обрела силу закона, а для Табакова, занявшего место своего учителя на посту худрука МХАТа, сыграть Мольера стало делом чести. Спектакль решили не возобновлять, а ставить заново. В сложившейся ситуации это было единственно правильное решение, но внутренних оснований для обращения к булгаковской пьесе ни у МХАТа, ни у Шапиро все же не было», – продолжает Давыдова, делая вывод о том, что новый спектакль получился достаточно изящным, но «чего уж точно нет в нынешней игре, так это масштабности» (1).

«Органичайший Александр Семчев (Бутон) играет в фарсовом ключе, Ольга Яковлева (Мадлена) в трагически исповедальном, Борис Плотников (Архиепископ) в отвлеченно-символическом, Андрей Ильин (Людовик) в психологическом. И каждый из них явно не слышит и не видит своего партнера. <...>. С Табаковым и того сложнее. В то, что этот Мольер руководит театром, поверить легко, в то, что он великий драматург, непросто, в то, что несчастный человек – нет решительно никакой возможности» (1).

В итоге, как считает Давыдова, долгожданный спектакль МХТ получился «добротным, а не этапным» (1).

Более жестко оценивает его Роман Должанский:

«Новая “Кабала святош” – нескучный, в меру пышный, сложно-сочиненный спектакль в трех действиях, соответствующий репутации важнейшего академического театра. Он вполне мог бы служить статусным украшением репертуара. Но в постановке Шапиро, к несчастью, отсутствует важная составляющая: из спектакля не вычитывается побудительный мотив. В нем не просматривается предмет высказывания» (2).

«Роль булгаковского Мольера совершенно не идет Олегу Табакову. Вся его, как принято говорить, актерская психофизика противоречит персонажу, и это не тот спор, в котором рождается истина, а фатальное непонимание. Излучающему здоровую энергию и победоносное жизнелюбие, находящемуся в зените славы и успеха Табакову очень неловко играть Мольера, затравленного, трагического героя, запутавшегося между театром, женщинами и государственной властью. <...> Причем сражение идет буквально за каждую реплику. Начнет фразу вроде бы с неподдельным чувством, с нервом, а ближе к точке все равно выполняет откуда-то неотвязный Матроскин, мурлычет и гримасничает, будь он четырежды неладен» (2).

«Спектакль Адольфа Шапиро воистину бесподобен – если относиться к нему как к череде сменяющих друг друга картинок», – продолжает ту же тему Алексей Филиппов (3). «Табаков как всегда обаятелен и органичен (главная профессиональная проблема артиста заключается в том, что любая его роль обречена на бурный успех – зал будет ему хлопать только за то, что он Табаков), но значительно, одаренного, крупного человека за его героем не видно.<...> МХАТ получит свои анилаги, “Кабала” будет жить в репертуаре, и, может быть, станет расти – это свойственно спектаклям Шапиро. Но по гамбургскому счету, знаковый спектакль МХАТа, отнявший у театра много времени и сил, не задался (3).

«Все дело, очевидно, в отсутствующем стержне. На сцене нет Мольера. Перед нами толстенький суетливый старичок-бодрячок, более всего оживляющийся в интимных сценах с Армандой Божар», – считает Глеб Ситковский (5).

«От версии 1988-го года в 2001-м не осталось и следа – времена социального неоромантизма прошли, никакой горечи. В новом спектакле царит отреставрированный Мольер – уютный, лаковый, крестово-купольный», – пишет Екатерина Васенина (6). В финале своей статьи она приходит к выводу о том, что «булгаковская пьеса, несмотря на пафос разрыва с традицией и даже как раз благодаря ему, вновь выполнила свою функцию “движущегося зеркала”, отразив пафос освобождения от высокой темы, а точнее – ее рыночной демократизации» (6).

«В предыдущей мхатовской “Кабале” Мольера незабываемо играл Олег Ефремов. Вот где было полное попадание в роль <...>. Конечно, всякое сравнение больших актеров уязвимо. Но создатели нового

спектакля сами попросились на него. Олег Табаков неоднократно подчеркивал, что выполняет волю покойного, в последние годы жизни не раз уговаривавшего его сыграть Мольера. Олег Ефремов был пронизательным человеком. Неужели эта воля была жестокой насмешкой над наследником?» – таким вопросом итожит свои рассуждения о мхатовской премьере Роман Должанский (2).

Перечень рассмотренных статей:

1. Давыдова М. Некоролевские игры. Время новостей. 11.09.2001.
2. Должанский Р. Мольер по завещанию. Коммерсантъ. 11.09.2001.
3. Филиппов А. Красота с двумя антрактами. Известия. 11.09.2001.
4. Корнеева И. Лучшее – только любовь. Время МН. 11.09.2001.
5. Ситковский Г. Мольеру не хватило места. Вечерний клуб. 14.09.2001.
6. Васенина Е. «Кабала святош» во МХАТе. Живое зеркало 2001: мотив «художника и кассы». www.polit.ru. Сентябрь 2001.

Спектакль «Антигона»

(режиссер Темура Чхеидзе, премьера 29.09.2001, на Большой сцене, впоследствии с сезона 2003–2004 перенесен на Малую, сохраняется в репертуаре)

Вероятно, на судьбе этого спектакля сказалось то обстоятельство, что премьеру сыграли вскоре после трагедии 11 сентября 2001 года. Пишущие так или иначе отмечают, что в сложившейся на тот момент общественной ситуации симпатии зрителя отданы не фанатичной Антигоне, возмущающей общественное спокойствие, а царю Креону, всеми силами это спокойствие сохраняющему.

Как полагает Марина Давыдова, пьеса была «привязана к своему времени» и быстро потеряла актуальность. Другие рецензенты, скажем, Алексей Филиппов, напротив, считают, что пьесу Ануя можно было поставить как эпизод из истории современной России, но Темура Чхеидзе не смог или не захотел сделать свой спектакль злободневным.

Абсолютное большинство пишущих сходится в том, что центром спектакля стал царь Креон – не только из-за упомянутого выше смещения акцентов в пьесе, но и из-за мощной игры грузинского актера Отара Мегвинетухуцеси, впервые выступившего на мхатовской сцене.

Первоначально спектакль шел на основной сцене театра – причем ряды зрителей были поставлены прямо на сцене, в непосредственной близости от актеров. Позднее спектакль перенесли на Малую сцену.

«Жан Ануи написал “Антигону” в 1943 году. В шестидесятые годы Львов-Анохин поставил пьесу в театре Станиславского и началась ее отечественная сценическая история. Не так давно Темура Чхеидзе выпустил премьеру “Антигоны” в БДТ, день назад его “Антигона” вышла во МХАТе – на этом сценическая история ануевской драмы может и кончиться. Во всяком случае, до тех пор, пока не переменимся мы», – считает Алексей Филиппов (3).

«Дело в пьесе: Ануи написал ее, когда протест одиночки, восставшего против буржуазного общества и здравого смысла, обыватель-

ской пошлости и государственной власти, был актуален. На дворе немецкая оккупация, впереди Освобождение и 1968 год: все отлично понимали, чему ануевская Антигона говорила “нет”. Спектакль Львова-Анохина вышел на закате оттепели – Антигона из театра Станиславского протестовала против родной, советской пошлости, а зрители (и ополчившееся на спектакль начальство) видели в этом протест против Советской власти. Времена изменились: в постсоветской действительности 2001 года своих Антигон нет, буржуазность стала высшей, труднодостижимой добродетелью, сияющей перед нашим раздрозанным обществом путеводной звездой. <...> Зато оппонент Антигоны Креон стал героем сегодняшнего дня. Это очень современный персонаж: его слова о невыносимом бремени власти в расплывающейся, готовой рухнуть и похоронить всех под своими обломками стране звучат куда как современно. <...> В России 2001 года “Антигона” интересна тем, что ее смотрят люди, ощущающие себя гражданами ануевских Фив, но режиссера это не интересовало. Зато его занимали общечеловеческие проблемы: Темур Чхеидзе поставил пьесу о Добре и Зле, смелости и трусости, духовном убожестве и проблеме выбора. Его спектакль вышел чрезвычайно достойным – и скучным. <...> Режиссер выверил спектакль, как мастер часы, исполнители, в целом, удачны, но значительным театральным событием “Антигона” не станет: беда в том, что спектакль не несет эмоцию и мысль. Во всяком случае – свежую мысль и яростную эмоцию. Эту пьесу нельзя ставить как Чехова – персонажи говорят, а в это время у них разбиваются судьбы. “Антигона” нужна затем, чтобы что-то доказать и с чем-то поспорить: дело здесь не во взаимоотношениях людей, а в столкновении идей, но с этим в спектакле Чхеидзе дело обстоит неважно», – продолжает Алексей Филиппов (3).

“Антигона”, <...> театральное знамя французского экзистенциализма, привязана к своему времени такими толстыми канатами и морскими узлами, что их не то что развязать, разрубить не просто», – считает Марина Давыдова (4). И замечает, что «на сюжет этого мифа существует еще как минимум одна (причем гораздо более талантливая) пьеса. Ее написал Софокл. Однако, как почти все античные трагедии, большинству режиссеров она оказывается не по зубам. Куда лучше взяться за ануевскую адаптацию» (4). «Вот и Чхеидзе ставит “Антигону” уже в третий раз, – продолжает Давыдова. – Прежде были БДТ и Театр имени Марджанишвили. Теперь МХАТ. Не так давно БДТ приезжал в Москву с гастрольями, которые, прямо скажем, не вдохновили. <...> Мхатовская версия выглядит куда лучше. Спектакль приобрел более камерное звучание (зрители сидят прямо на мхатовской сцене). В нем нет больше противоречия между современными костюмами (свитерки, джинсы, кожаная куртка) и сценической средой» (4). «Он (Отар Мегвинетухуцеси. – Прим. ред.), а не Антигона подлинный герой этого спектакля», – считает Давыдова (4). И все же подводит итог: «... в “Антигоне”, как и во всех последних произведениях Чхеидзе, есть добротность, но, как сказали бы сейчас, совершенно нет драйва. Да и откуда ему взяться? Ведь пьеса Ануя

устарела не только идеологически <...>, но и безнадежно протухла эстетически. Ее философичность и декларативность могут оживить (да и то лишь местами) артисты масштаба Мегвинетухуцеси. В остальном же, как ни крути, получится скука» (4).

Не вдаваясь в упомянутые выше идеологические и эстетические тонкости, Марина Райкина констатирует:

«Московские театры могут кусать себе локти: МХАТ имени Чехова за один сентябрь выпустил аж три премьеры. Последняя – “Антигона”, которая состоится сегодня, особенно примечательна. <...> “Антигона” обещает стать событием политическим, поскольку чрезвычайно актуальна» (1).

«Отар Мегвинетухуцеси и Марина Зудина – играют прежде всего людей. Да, он все тот же царь Фив Креон, она все та же невеста его сына, решившая похоронить тело брата, зная, что по указу будущего свекра за это ее ждет смертная казнь. Но на “Антигоне” Т. Чхеидзе во МХАТе обливаешься слезами, словно речь идет не о далеких античных страстях, всегда поражающих прежде всего максималистским подходом к событиям и готовностью при первом же достойном случае положить жизнь свою и своих детей ради торжества справедливости. И не о параллелях со второй мировой войной, в разгар которой Жан Ануи написал “Антигону”. На сцене – не политический театр, занимающийся делами сегодняшними и общечеловеческими проблемами, в число которых входит и бремя власти», – пишет Ирина Корнеева (7).

«Жан Ануи создал “римейк” трагедии Софокла в 1943 году. Поступок Антигоны выглядел как бунт против фашистов, а также тех, кто принял оккупацию Франции как некую данность. <...> В постановке, показанной во МХАТе имени Чехова, расстановка сил принципиально другая. Нет фашистов за окном. Нет той мерзкой стены пошлости и трусости, в которую билась головой Антигона до того, как ее замуровали за стеной настоящей. Есть правитель, спасающий страну от раздора. Который не хочет больше ни крови, ни войн. <...> Креона во МХАТе играет дивный грузинский актер Отар Мегвинетухуцеси. Описать скудными словами то, что он делает на сцене, просто нет возможности <...>. Антигону изображает Марина Зудина, порывистая, искренняя (в глазах ее даже слезы блестят), но... Ее пафос публику не убеждает. Надуманным кажется, потому что время сейчас несколько другое. Потому что камикадзе, готовые умереть ради идеалов – это не вызов “пошлому миру”, а угроза человеческой жизни. <...> Видимо, прав был Хорхе Луис Борхес, не включив миф об Антигоне в четверку историй, повторяющихся во все времена. Стоило смениться декорациям – и барышня перестала быть настоящей героиней. Героем же оказывается Креон. Человек, который после смерти близких идет на государственный совет», – пишет Валентина Львова (8).

«Нетрагические актеры послушно примут трагическую смерть своих персонажей, согласно античному правилу, за сценой. А единственный трагический актер в этом спектакле, легендарный исполнитель ролей Отелло и Эдипа Отар Мегвинетухуцеси, узнав о смерти

семьи, рассеянно переспросит Хор: “Что у нас там по расписанию?”. <...> И нетрагический царь Креон пойдет действовать по расписанию. Это, конечно, скучно, но долг есть долг. Долг – это вообще одна из основополагающих категорий искусства. Может быть, поэтому долг режиссера Чхеидзе перед зрителями велит ему ставить скучные, но правильные спектакли, а долг зрителей перед искусством велит им досматривать эти спектакли до конца», – такой двусмысленностью заканчивает свою рецензию на спектакль «Антигона» Глеб Ситковский (11).

Перечень рассмотренных статей:

1. Райкина М. Борьба за труп на сцене МХАТа. МК, 29.09.2001.
2. Лебедина Л. Антигона за железным занавесом. Труд, 29.09.2001.
3. Филиппов А. Год Креона. Известия, 30.09.2001.
4. Давыдова М. Трагическая скука. Время новостей, 1.10.2001.
5. Дьякова Е. От Эдипова комплекса мы излечились. Газета.ru. 1.10.2001.
6. Красовский А. Братская могила. Независимая газета, 2.10.2001.
7. Корнеева И. Фивы наших дней. Время МН, 2.10.2001.
8. Львова В. Зачем вы, девушки, идете в камикадзе? Комсомольская правда, 2.10.2002.
9. Алпатова И. Приговоренные к жизни. Культура, 4.10.2001.
10. Ситковский Г. Спектакль по расписанию. Вечерний клуб, 20.10.2001.
11. Давтян Л. Для царей. Новое время, 11.11.2001.

Спектакль «Старосветские помещики»

(режиссер Миндаугас Карбаускис, премьера 25.12.2001,
на Новой сцене. Сохраняется в репертуаре)

Премьера первой мхатовской постановки Миндаугаса Карбаускиса совпала с открытием Новой сцены. Критики практически единодушно приветствовали нового талантливый режиссера и талантливый менеджера Табакова, сумевшего разглядеть выпускника курса Петра Фоменко.

«Табакову, как и всем, приходится лавировать между кассой и искусством, но даже при том, что “Старосветские помещики” – зрелище для искушенного зрителя, очень не хочется, чтобы Карбаускис “застрял” в пространстве малых сцен. За ним так или иначе будущее – достаточно посмотреть, с каким восторгом играют в его спектаклях молодые артисты и как принимает его молодой интеллигентный зритель», – пишет Нина Агишева (3).

«Режиссер спектакля Миндаугас Карбаускис – недавний выпускник курса Петра Фоменко в ГИТИСе, и его профессиональная родословная явственно проявляет себя в этой мхатовской работе. Всего сезон назад учитель Карбаускиса выпустил превосходный спектакль “Одна абсолютно счастливая деревня”, и о нем нельзя не вспомнить, глядя на работу ученика <...>. ...Фоменко – один из самых важных и нужных персонажей для сегодняшнего театра, а его эстетика внутренне сродни мхатовской традиции. Может, поэтому так существенно, что на Новую сцену МХАТа первым пустили молодого режиссера фоменковс-

кой школы, которая в последнее время сильно упрочила свои позиции на нашей сцене. Табаков, выйдя после премьеры поздравить актеров, нагнулся, подобрал осколок разбитой тарелки и важно спрятал его себе в карман. На счастье», – рассказывает Глеб Ситковский (9).

Анализируя творческую родословную молодого режиссера, рассматривая, как школа Фоменко сочетается с исконной метафоричностью литовского театра, пишущие, однако, отмечают, какой холодной и отстраненной стала история гоголевских старичков в версии Карбаускиса. *«В концептуальной жесткости Карбаускису не откажешь, хотя в случае с Гоголем правильнее говорить не о содержательном, полноценном спектакле, а об упражнении на податливость литературного материала режиссерскому решению...», – рассуждает Роман Должанский (8). «Фоменко – это ансамбль, внимание к психологической детали, тонкость сценических реакций и особая душевная милота. В том, что делает Карбаускис, эта школа видна, но она привита к другому дереву. В его “Староветских помещиках” есть жесткость и отстраненность, метафоричность литовского театра – на новой сцене МХАТа вышел очень необычный Гоголь», – пишет Алексей Филиппов (5).*

Режиссер *«придумал староветских помещиков и их мир» (5)*, причем, как кажется некоторым рецензентам, мир этот очень далек от гоголевского. Как замечает Мария Хализева, *«Миндаугас Карбаускис далек от протодушия ровно настолько, насколько сочиненный им спектакль, мрачно-новато-бесчувственный, отстоит от гоголевского признания: “Я до сих пор не могу позабыть двух старичков прошедшего века, которых, увы! теперь уже нет, но душа моя полна еще до сих пор жалости?” Любопытная чудаковатой престарелой четой (к слову сказать, весьма моложавой в исполнении Полины Медведевой и Александра Семчева) показалось постановщику занятием не слишком увлекательным. А потому их трогательно-бессмысленные диалоги и проникновенные паузы безвозвратно теряются за назойливым мельтешением громкоголосой дворни. <...> Все, что было столь любезно сердцу Гоголя, Карбаускис констатирует и комментирует более чем отстраненно» (2)*. Впрочем, в конце своей статьи автор соглашается, что спектакль поставлен *«не без режиссерской изобретательности» (2)*.

Алексей Филиппов пишет, что *«почти безупречный профессионализм Карбаускиса пока не наполнен человеческим содержанием» (5)*, но призывает коллег по цеху и рядовых зрителей запомнить имя нового режиссера.

Марина Давыдова и Роман Должанский отмечают оригинальное распределение ролей, умение молодого режиссера работать с актером, *«стилизировать самобытную и плохо поддающуюся огранке актерскую фактуру, какой обладает господин Семчев» (8)* и умение *«удачным крупным планом показать хорошую актрису (имеется в виду Полина Медведева. – Прим. ред.), которой много лет давали неверный репертуар» (8)*.

«Олег Табаков, который некоторое время назад любил порассуждать о возврате актерского театра и кризисе театра режиссерского, на деле дает прочим театральным олигархам положительный пример. Режиссеров надо выращивать на практике, с небес они не падают...», – подводит итог Должанский (8).

Перечень рассмотренных статей:

1. *Карась А.* На пиру у старосветских помещиков. Российская газета, 27.12.2001.
2. *Хализева М.* Старосветская челядь. Вечерний клуб, №1, 2002.
3. *Агишева Н.* Старосветская печаль. Московские новости, 5.02.2002.
4. *Заславский Г.* Карбаускис во МХАТе. Русский журнал, 8.01.2002.
5. *Филиппов А.* Сочинение о двух влюбленных. Известия, 8.01.2002.
6. *Давыдова М.* Гоголь в гостях у Уайлдера. Время новостей, 9.01.2002.
7. *Васенина Е.* Осколки разбитого вдребезги. Новая газета, 9.01.2002.
8. *Должанский Р.* Тихие смертельные этюды. Коммерсантъ, 16.01.2002.
9. *Ситковский Г.* Одна абсолютно счастливая семья. Газета, 19.01.2002.
10. *Ковальская Е.* Старосветские помещики. Афиша, 1.02.2002.

Спектакль «Священный огонь»

(режиссер Светлана Врагова, премьера 17.01.2002,
на Большой сцене. Дата последнего представления 27.04.2007)

«Священный огонь» стал четвертой премьерой, выпущенной на Большой сцене в сезон 2001/2002 – самый урожайный сезон МХАТа при Табакове. К этому спектаклю, ставшему мхатовским дебютом режиссера Светланы Враговой, критики отнеслись более-менее единодушно, сочтя его традиционной, местами скучноватой, порой балансирующей на грани безвкусицы, но в целом – вполне профессиональной постановкой. Некое разочарование, сквозящее в рецензиях на «Священный огонь», объясняется тем, что после многочисленных, но не слишком удачных премьер рассматриваемого сезона, пишущие невольно ожидали, что, по крайней мере, эта премьера окажется событием ярким.

«Так или иначе, но во мхатовском репертуаре появилась надежная, стабильно работающая единица, – пишет Роман Должанский. – Она могла бы достойно “подпереть” другие спектакли, спектакли-события. Собираение новой, табаковской афиши главной мхатовской сцены – сюжет едва ли не более любопытный, чем обсуждение достоинств и недостатков каждой из постановок чеховского МХАТа нынешнего сезона. Но именно в этом смысле “Священный огонь” пока что попадает в неблагоприятный для него контекст. После пышной, но несобранной “Кабалы святош”, после программно-снотворной “Антигоны” Ануя и реанимированной ефремовской “Чайки” (удачно возвращенной к жизни, но все же в статусе мемориального спектакля) всякая новая премьера Художественного театра автоматически нагружается невольной дополнительной ответственностью. Так вот, расплачиваться по чужим счетам “Священный огонь”, конечно, не в состоянии. Однако по собственным вексям отвечает без минуса» (1).

«На Большой сцене МХАТ имени Чехова поставили “Священный огонь”, никогда раньше не шедшую на русской сцене пьесу английского классика Сомерсета Моэма. Режиссер Светлана Врагова вполне вписалась в рациональную творческую программу Олега Табакова: театр показал крепкую кассовую продукцию, которая не разоча-

рует зрителя. <...> “Священный огонь” ровно горит в камине традиционной, смирной театральности. Здесь важны стильность универсального павильона в духе ар-нуво, правильный подбор актерских фактур и темпераментов<...> Важно также, что сделана реальная попытка опереться на силы собственно мхатовской труппы и обойтись на Большой сцене минимальным количеством рекрутов-спасателей из “Табакерки”. Единственный guest star оттуда, Сергей Безруков в роли бывшего летчика, манкость премьерной растяжки над Камергерским переулком, конечно, усиливает, но по качеству работы пока проигрывает едва ли не всем законным мхатовцам...» (1).

Другое мнение высказывает Артур Соломонов:

«Олег Табаков пригласил для постановки пьесы Сомерсета Моэма художественного руководителя театра “Модерн” Светлану Врагову. Мог бы получиться хороший кассовый спектакль, но вышел коктейль из салонной драмы и детектива, приправленный мистикой и попытками философствования» (4).

«У этого спектакля своя кассовая логика. На него пойдут поклонницы Безрукова и любители детективов; остальных приведет интерес к Моэму и МХАТу. Но Безрукова, повторяю, убивают в конце первого акта, детективная линия смазана, а Моэм растворен в мистикомелодраматических постановочных наслоениях, задрапирован позаимствованным у Экзюпери монологом и обильно сдобрен музыкой Вагнера. Зал чувствует себя озадаченным – публике не вполне ясны правила игры. Когда персонажи обсуждают возможные причины смерти летчика Тэбрета и предполагают, что паралитик мог встать с кресла, дотащить до ванной и при помощи палки вытащить из шкафчика пузырек с ядом, кое-кто в зале, не разобравшись в происходящем, пытается хихикнуть. Но затем люди спохватываются: спектакль убийственно серьезен, такой же должна быть и публика», – пишет Алексей Филиппов (5).

««Священный огонь» слабоват драматургически, недаром эту пьесу до последнего времени не удосуживались перевести. Тем более что у Моэма имеется однотипная вещь под названием “Боже, храни короля!”, там тоже конкретная судьба, искалеченная большой войной, и семья, живущая под мрачной тенью этой войны и этой судьбы <...>. “Священный огонь” слабоват режиссерски. Все-таки дамская рука не способна возвести прочную плотину на пути соплей и сантиментов. А в целом, по-моему, “Священный огонь” – это очередное заблуждение легко увлекающегося Олега Павловича», – пишет Елена Ямпольская.

А Марина Давыдова, считающая эту постановку «добротным спектаклем для немолодых респектабельных зрителей», оценивает режиссуру Светланы Враговой как то единственное средство, которое могло спасти слабую пьесу Сомерсета Моэма:

«Этот сомнительный драматургический выбор Табаков испытал выбором театральным. На постановку “Священного огня” он пригласил Светлану Врагову. Чуть больше десяти лет назад Вра-

гова создала театр с говорящим названием “Модерн” и поставила в нем программный спектакль по Леониду Андрееву “Катерина Ивановна” о роковой, но добродетельной красавице, пустившейся под влиянием обстоятельств во все тяжкие. Это была попытка найти невозможному в сегодняшней эстетической ситуации тексту единственно возможный сценический эквивалент. Здесь все (от игры актеров до декораций) было пронизано гибельным надрывом и приторной красотой Сецессиона. Спектакль упрекали в пошлости, и это самое нелепое обвинение, которое можно ему предъявить. Потому что пошлость есть неразрывная часть подобного искусства, нашедшего в лице Враговой своего нового апостола. Недаром Немирович-Данченко, пытавшийся некогда поставить “Катерину Ивановну”, используя средства психологического театра, потерпел поражение» (3).

Поясняя свою мысль, критик пишет:

«В опус Сомерсета Моэма Врагова тоже добавила чуточку артуво. В особняке, где разворачивается действие пьесы (художник Валерий Левенталь), явно угадываются характерные черты этого стиля, а в финале спектакля навстречу героям распахивается сценографическое подобие “Острова мертвых” Арнольда Беклина. Даже артисты (особенно Ольга Барнет) кажутся подобранными по принципу соответствия их внешнего облика приметам Сецессиона. Этот ход кажется мне правильным (без декадентского привкуса, который Врагова придала пьесе Моэма, последняя была бы сегодня совершенно несъедобной), неправильным кажется другое. Во-первых, выбор артиста на главную роль. Модерн модерном, но жанр английского детектива требует некоторой сдержанности. <...> Во-вторых, вся линия, связанная с идеей переселения душ <...> Когда в кульминационный момент пьесы служанка с энigmatической улыбкой на устах и индийской точкой во лбу начинает совершать у правой кулисы ритуальные поклоны, это выглядит так же странно, как безруковская есенищина. И не потому, что мистика противоречит искусству модерна (совсем даже не противоречит). Просто и так всего много – мелодрама, детектив, мотивы из Достоевского, Беклин, в начале спектакля монолог из Сент-Экзюпери. Ну куда еще индийскую женщину».

По мнению Давыдовой, Светлане Враговой «не давала покоя мысль, что на сцене МХАТа надо непременно поставить нечто глубокомысленное и духоподъемное». Разобравшись с причинами полуудачи «Священного огня», автор заканчивает рецензию следующим рассуждением:

«Чего действительно не хватает современной русской сцене, так не духоподъемности, а качественного буржуазного спектакля. Потому что точно так же, как в России нет среднего класса, в ней нет и буржуазного искусства. <...> Так вот именно Врагова одна из немногих умеет изготавливать буржуазные спектакли, используя приемы стиля, возникновение которого совпало с недолгим расцветом российского капитализма и выходом на историческую сцену интересующихся искусством буржуа. Последние, заметим к слову, сыграли немалую роль в судьбе самого Художественного театра» (3).

Перечень рассмотренных статей:

1. Должанский Р. Во МХАТе зажгли. Коммерсантъ, 19.01.2002.
2. Красовский А. Умирающий лебедь. Независимая газета, 19.01.2002.
3. Давыдова М. На радость всем буржуйам. Время новостей, 21.01.2002.
4. Соломонов А. Кто убил несчастного инвалида? Газета, 21.01.2002.
5. Филиппов А. Повесть о настоящем человеке. Известия, 23.01.2002.
6. Ямпольская Е. Тяжело во МХАТе, светло в подвале. Новые известия, 24.01.2002.
7. Алпатова И. Сердечная недостаточность. Культура, 31.01.2002.
8. Ковальская Е. Модерн в Камергерском. Ведомости, 4.02.2002.
9. Львова М. Врачующая рука убийцы. Вечерний клуб, 7.02.2002.

Спектакль «Ретро»

(режиссер Андрей Мягков, премьера 29.01.2002,
на Малой сцене. Сохраняется в репертуаре)

Во всех перечисленных статьях критики сходятся в едином мнении: написанная в конце 70-х пьеса Александра Галина безнадежно устарела, а появление этого спектакля в афише МХАТа объясняется необходимостью занять в репертуаре немолодую часть труппы.

«МХАТ имени Чехова показал премьеру спектакля “Ретро” в постановке Андрея Мягкова. Театр сделал вид, что с времен появления пьесы Александра Галина, то есть за двадцать с лишним лет, в мире и в театре ничего по сути не изменилось», – пишет Роман Должанский (1). И поясняет причины, по которым пьеса попала в афишу: «Так получилось, что со времени прихода во МХАТ имени Чехова Олега Табакова (то есть больше полутора лет) несколько ведущих народных актрис и актеров этого театра не получали новых работ. А старые спектакли меж тем один за другим из репертуара исчезают. Господин Табаков – и как дальновидный руководитель, и как практикующий актер – знает, что актеры должны непременно выходить к зрителю, играть на сцене, ну в крайнем случае, если им уж очень хочется, даже режиссировать иногда имеют право. Пусть не самые лучшие на свете пьесы. Но только не бездельничать. Главное достижение “Ретро” состоит в том, что над пьесой Александра Галина поработали народный артист Андрей Мягков в качестве постановщика и три замечательные мхатовские народные артистки – Наталья Тенякова, Анастасия Вознесенская и Раиса Максимова. Они играют трех одиноких пожилых женщин, которым предложили посвататься к вдовцу <...> Принято считать, что такие житейские театральные истории об одиноких стариках и их современных детях не могут устареть <...> Так что если вы считаете, что самый правильный театр (или “настоящий МХАТ”) – это когда на сцене горит яркий свет, стоит много мебели, а артисты в приличных костюмах честно, то есть в меру таланта и профессиональной формы, целый вечер разыгрывают немудреную, умело сколоченную пьесу с антрактом, а в конце спектакля торжественно уходят под музыку вверх по лестнице со свечками

в руках, – в этом случае спокойно ступайте на “Ретро” и получайте удовольствие» (1).

«Ретро у Мягкова не получилось, но драматургической публицистики – тоже. Зато в полной мере название пьесы отозвалось в постановочных приемах...», – итожит Марина Давыдова (2).

Более мягко отзывается о «Ретро» обозреватель газеты «Культура»:

«...Галинская пьеса отчасти спроецировалась на мхатовскую актерскую ситуацию, судьбу актеров, в “Ретро” занятых. Все они как нельзя лучше вписываются в определение “уходящая натура”, столь популярное с недавних пор внутри нынешнего МХАТа. Мягков, и сам блистательный актер, по-актерски же эту пьесу и срежиссировал. Растворил унылый “быт” в отчасти гротесковой театральности, подарил актерам эффектные “выходы” и “номера”, но не забыл и о традиционном мхатовском переживании. Спектакль получился словно бы с двойным дном: давно знакомый сюжет наложился на конкретные примеры конкретных актерских судеб»(6).

Однако наиболее часто встречающееся в статьях предостережение неутешительно: молодую часть зрительской аудитории спектакли, подобные «Ретро» могут отвадить не только от МХАТа, но и от театра вообще.

«Публике нет дела до того, что на театре первично – тексты, режиссура или артисты. Молодежь видит, что это архаичное, несовременное, немодное искусство, и идет в кино на нашумевший западный фильм. Или проводит вечер за отрекламированной в журналах книгой, или сидит у компьютера, а театр становится удовольствием немолодых людей, привыкших к нему в иной, советской цивилизации. Они заполняют театральные залы, в том числе и на мхатовском “Ретро”».

Перечень рассмотренных статей:

1. Должанский Р. «Ретро» оказалось глубоким. Коммерсантъ, 31.1.2002.
2. Давыдова М. И смех и слезы. Время новостей, 31.1.2002.
3. Корнеева И. Ретро в квадрате. Время МН., 1.2.2002.
4. Филиппов А. Ангел, падший на сцену. Известия, 4.2.2002.
5. Львова М. Победа антиквариата. Вечерний клуб, 7.02.2002.
6. Алпатов И. Старик и горе. Культура, 7.2.2002.
7. Зинцов О. Женить бы. Ведомости, 8.2.2002.

Спектакль «Пролетный гусь»

((режиссер Марина Брусникина, премьера 24.02.2002
(с начала декабря 2001 года спектакль шел в рамках цикла
«Мхатовские вечера»), на Новой сцене. Сохраняется в репертуаре))

Этот спектакль возник как самостоятельная работа педагога Школы-студии Марины Брусникиной с ее недавними учениками, принятыми в труппу МХАТа. Спектакль по двум рассказам Виктора Астафьева – «Пролетный гусь» и «Бабушкин праздник» сначала сыграли для коллег и друзей

театра в рамках «Мхатовских вечеров», но вскоре Олег Табаков принял решение включить его в репертуар Новой сцены.

Поначалу с некоторым недоумением воспринявшие это решение критики постепенно сходятся в одном: камерная постановка, напоминающая чтецкий вечер, стала одним из ярких событий не только для МХАТа, но и для всего московского сезона.

«Второй такой вызывающе, принципиально несовременной постановки в Москве нет», – пишет Алексей Филиппов (2). И продолжает: «По своей стилистике он напоминает раннюю Таганку: полупустая сцена, одинаковые платья на актрисах, а на актерах похожие на униформу темные свитера <...>. Здесь нет тонких режиссерских ходов, нет ярких актерских работ: режиссер растворилась в астафьевской прозе, артисты стали частичками постановочной мозаики – все по мере сил работают на результат, а он заведомо скромнен. Создатели спектакля хотят донести до зрителей астафьевское слово, перед нами чистой воды литературный театр.

И все же у “Пролетного гуся” есть свои (и не только гражданские) достоинства. Постановочный аскетизм плюс чистая молодая интонация, плюс серьезная проза – где еще сегодня можно увидеть такое? Теперешний театр ужасно хочет быть успешным, а эта мхатовская премьера существует вне любой конъюнктуры. На маленький, неброский, негромкий спектакль стоит сходить» (2).

«На этом спектакле зрители вспоминают, что Художественный театр начинался как театр сценической правды и “программного” реализма. Так близко подойти к истокам МХТ за последние десятилетия смогла только нынешняя мхатовская молодежь», – рассуждает Павел Руднев.

«В репертуар нынешнего МХАТа имени Чехова новые названия попадают самыми разными путями. Один спектакль делается “по завещанию Олега Николаевича”, другой рождается из насущной необходимости наполнить кассу, третий заваривается, чтобы занять простаивающих народных артистов, четвертый ставится просто для порядку. “Пролетный гусь” попал сюда неожиданно. Сначала он был диким – педагог и актриса Мария Брусникина по собственной инициативе, вне репертуарных планов занималась с молодыми актерами современной прозой. Время от времени они устраивали на малой мхатовской сцене литературно-театральные вечера, приглашая на них друзей, коллег и знакомых театралов. Постепенно по Москве пошли слухи: мол, пока все пристрастно обсуждают противоречивые репертуарные новинки Олега Табакова, молодые актеры незаметно делают благие дела. Один из таких полудомашних спектаклей, сделанный по рассказам Виктора Астафьева, наконец увидел худрук. “Гусь” был немедля одомашнен и включен в афишу только что открытой Новой сцены МХАТа. Теперь на него продают билеты всем желающим. <...>

Играют Астафьева без инсценировки, на почти пустой сцене, в простых темных одеждах, без запоминающихся мизансцен, метафор и каких-либо прочих сценических затей. Такой театр принято называть литературным и считать неполноценным, культуртрегерским

жанром: давно уже пережитый сценой приоритет слова здесь закреплён правилами игры, а амбиции режиссёров и актёров изначально ущемлены. Но вот под руководством Марины Брусникиной молодые мхатовцы нашли удачный баланс между актерством и простым посредничеством между текстом и залом. Ни одно слово не глушится, не теряется, но назвать происходящее читкой язык не повернется<...> Впечатление от “Пролетного гуся” очень сильное<...>», – подводит итог Роман Должанский (4).

Перечень рассмотренных статей:

1. Алпатова И. Сердечная недостаточность. Культура, 31.01.2002.
2. Филиппов А. Молодежный «Гусь». Известия, 27.02.2002.
3. Ямпольская Е. Развязавшие язык. Новые известия, 28.02.2002.
4. Должанский Р. Гусь печальный. Коммерсантъ, 6.03.2002.
5. Руднев П. Что такое жисть. Ваш досуг, 11.03.2002.

Спектакль «Вечность и еще один день»

(режиссер Владимир Петров, премьера 21.04.2002,
на Большой сцене. Дата последнего представления 9.01.2004)

МХАТ оказался не только первым российским театром, но и первым театром в мире, которому удалось поставить «Вечность и еще один день» – пьесу Милорада Павича, признанного при жизни классика конца XX века. Эту пьесу Павич написал по мотивам знаменитого «Хазарского словаря» – постмодернистского сочинения, которое, по мнению критиков, поставить куда сложнее, чем пресловутую телефонную книгу. Результаты поединка между театром и пьесой Павича большинство пишущих приравнивают к ситуации «ничья» в спорте: режиссер Владимир Петров превратил витиеватую, полную загадок историю в более-менее внятный спектакль, главные и бесспорные достоинства которого – красота декораций Валерия Левенталя и красота артистов Егора Бероева и Дарьи Мороз, сыгравших главных героев пьесы Павича.

«Перед началом зрители получают ламинированные розово-голубые квадратики. Каждый из них извещает, что театр подготовил спектакль “Вечность и еще один день” в двух вариантах – “мужском” и “женском”. Выбор остается за публикой. <...> Но результаты определялись, видимо, все-таки на глазок, потому что буквально через считанные минуты, когда свет стал гаснуть, публике объявили, что она высказалась в пользу мужской версии. <...> Главное отличие, впрочем, заключено в эпилогах. У женской версии конец счастливый. Мужская же на пять минут длиннее, а завершение ее печально <....>. Если хочется увидеть более оптимистическое завершение пьесы, надо идти на спектакль еще один раз, но гарантий никаких: демократия есть демократия. В соответствии с идеологией свободного выбора можно и сам спектакль рассматривать двояко. С точки зрения женского оптимизма дело выглядит так: Художественный сделал большое дело, вписав в московскую афишу имя великого современного писателя. Важно, что это произошло именно теперь и именно в театре

Табакова, потому как чеховский МХАТ пользуется с недавних пор огромным доверием и спросом. Следовательно, билеты на “Вечность и еще один день” будут быстро раскуплены и зрители волей-неволей станут приобщаться не к какой-нибудь коммерческой лабуде, а к серьезному произведению. Перед смелостью Владимира Петрова как режиссера и Олега Табакова как менеджера надо снять шляпу. <...> Есть такое театральное понятие – “самоигральная” пьеса, то есть та, которая сама ведет за собой актеров, сама провоцирует игру. Так вот в этом смысле произведение Павича можно назвать антиигральным», – так пишет Роман Должанский (1).

Однако, далее, отбросив витиеватость, критик приходит к неутешительным выводам:

«От спектакля остается стойкое ощущение многозначительного притворства – как будто все пытаются приобщиться к чему-то невероятно сакральному и потому опасаются любых естественных проявлений. <...> Мастер оперной пышности художник Валерий Левенталь выдает себя за аскета-дизайнера (чернота, прямые линии, строгие занавески), но срывается на каких-то бутафорских арокчалесенках, будто из детского утренника. Играть актерам приходится как-то надменно-абстрактно, однако где-то посередине всей лепоты появляется Виктор Гвоздицкий в крохотной роли, утепляет ее, окрашивает каждую фразу – и публика провожает актера аплодисментами облегчения» (1).

«Пьеса Павича просто не освоена», – таков окончательный вердикт Должанского.

Марина Давыдова, напротив, рассуждает в своей статье о том, что пьесе Павича поставить невозможно в принципе:

«Порожденные могучей фантазией сербского писателя удивительные миры, невероятные события и колоритнейшие герои, облекаясь в театральную плоть, немедленно теряют все свое обаяние. Ибо в пространстве книги с ними рядом все время находится лукавый, ерничающий, притворяющийся то Борхесом, то Маркесом автор; в пространстве спектакля они остаются с нами один на один. И вдруг ясно понимаешь, что это не живые люди (и даже не персонажи), а функции и производные авторской мысли» (2). «Герои очень красивые. Их играют молодые, фактурные и обаятельные Егор Бероев и Дарья Мороз. Смотреть на них одно удовольствие. Так смотреть бы, наверное, на две ожившие статуи где-нибудь в городском саду, которые мало того что расхаживают, так еще время от времени придают лицам приличествующую случаю глубокомысленность. Но мы не в саду, а в театре» (2).

«Единственную пьесу Милорада Павича “Вечность и еще один день” желали ставить десятки храбрецов еще до того, как она была опубликована. Когда же пьесу прочли, многим пришлось оставить эту идею: драматический гипертекст Павича оказался весьма далек от их представлений о сценичности. Предпринятые же попытки носили характер лабораторный, студийный и света не увидели. Все

писали Павичу электронные письма на английском языке, тот отвечал с радушной готовностью и просил только прислать ему режиссерскую экспликацию и программку. Удивительное дело – русскоязычная премьера все же состоялась и где – на главной театральной площадке города, во МХАТе имени Чехова», – пишет Дарья Коробова (3). Но и этот автор в ходе рассуждений приходит к выводу о том, что «адекватного пьесе театрального языка режиссер не изобрел» (3).

«Мхатовский Павич оказался чем-то средним между этнографическим действием и живыми картинами в стиле фэнтези. Но на репертуарной судьбе спектакля это скажется самым положительным образом», – считает Алексей Филиппов, упрекающий спектакль в пустоте и отсутствии мысли, но предрекая ему кассовый успех за «красивые картинки» (5).

Другие критики, в частности Александр Соколянский, считают эту красоту – следствием слабости драматургического материала, в котором актерам попросту нечего играть:

«Они не особо выразительны, но им и выразить-то, в сущности, нечего. Искать у Павича живых людей – думающих, чувствующих и так далее – бессмысленно» (9). «Это не значит, что у мхатовской премьеры нет достоинств, – продолжает Соколянский. – Метаморфозы пространства, придуманные Валерием Левенталем, эффектны и изящны: особенно впечатляет начало спектакля, когда зеркало сцены сужается до размеров небольшого экрана и фигуры актеров кажутся голограммами. Роли Петкутина и Калины сыграны мило, старательно, а на Дарью Мороз, вдобавок, просто приятно смотреть. <...> Весьма остроумны актерские трансформации Виктора Гвоздицкого, играющего в “женской версии” три существенные, хотя и небольшие по объему роли (в “мужской” всего две). Что ж, будем благодарны и за эти маленькие радости <...>» (9).

«Жизнь человеческого духа» в этом мхатовском сочинении включена из меню, подобно суточным щам с расстегаями. Вместо нее предложены искренность и темперамент Д. Мороз и Е. Бероева. Отдельный ингредиент – игра В. Гвоздицкого, кто единственный умело держит интонацию – некую пряную смесь метафизики с иронией», – пишет Наталия Каминская (7).

«Если к монументальности “Кабалы святош” прибавить наивно-трогательные интонации “Ретро”, чуть углубить философией “Антигоны” и подать под высокопарно-вычурным соусом “Священного огня”, то получится последняя премьера МХАТа», – иронизирует Артур Соломонов, считающий, что красота главных героев – «едва ли не единственное не обманутое ожидание от спектакля» (8).

Однако среди всех критических отзывов можно обнаружить и популярное мнение. Его высказывает Елена Ямпольская, безоговорочно принявшая постановку Владимира Петрова. «Двухметровый режиссер взял Москву без боя. “Вечность и еще один день” – спектакль упоительный, нежный, почти бесплотный, сделанный в ровной, “буддийской” манере – кратко и полно, как вдох и выдох», – считает Ямпольская (4).

Перечень рассмотренных статей:

1. Должанский Р. «Вечность» слегка затянулась. Коммерсантъ, 23.04.2002.
2. Давыдова М. Миссия невыполнима. Время новостей, 23.04.2002.
3. Коробова Д. Мой первый Павич. Независимая газета, 23.04.2002.
4. Ямпольская Е. Выбирай или проиграешь. Новые известия, 23.04.2002.
5. Филиппов А. Мальчики направо, девочки налево. Известия, 24.04.2002.
6. Корнеева И. Вечность мужская и женская. Время МН, 24.04.2002.
7. Каминская Н. Интерактивные песни западных славян. Культура, 25.04.2002.
8. Соломонов А. Мхатовская каракатица. Газета, 26.04.2002.
9. Соколянский А. Интерактивный комплексный обед. Ведомости, 27.04.2002.

Спектакль «Гамлет в остром соусе»

(режиссер Петр Штейн, премьера 4.09.2002, на Малой сцене.
Снят после нескольких представлений)

Спектакль, премьерой которого открылся сезон 2002/2003 года, был признан неудачей не только критиками, но и самим руководством театра. Побывав на этой премьере, худрук МХАТа Олег Табаков принял, вероятно, единственно правильное решение: снять постановку с репертуара. На московских критиков «Гамлет в остром соусе» произвел столь сильное впечатление, что они поминали его в своих статьях в течение нескольких последующих сезонов – каждый раз, когда театр выпускал продукцию, отвечающую сомнительным вкусам аудитории телепередачи «Аншлаг». Так, в частности, Роман Должанский, два года спустя жестко критикуя «Тартюф» Нины Чусовой, вспомнил и «Гамлета в остром соусе»: *«... пару лет назад на малой сцене МХАТа имени Чехова появился спектакль “Гамлет в остром соусе”, отмеченный дурным вкусом и явными признаками невменяемости. Худрук снял его с репертуара через несколько представлений – но тем “острым соусом” актер Олег Табаков залит, к счастью, не был и потому смотрел на недоразумение из зала»* (6).

«Страшным сном театрального критика» (5) и откровенным провалом сочли этот спектакль и остальные пишущие. Рецензии на «Гамлета...» написаны в форме фельетона.

«Давайте вообразим невероятное. В.В. Путин нарядился Маврикиевной, повязал платочек, нацепил очки и в таком виде явился на какой-нибудь саммит. На встречу “большой восьмерки”, например. Вокруг – одетые по протоколу Ширак, Шредер, Буш напускают на себя серьезный вид и изъясняются дипломатическим языком, а наш президент складывает губки бантиком и называет Буша Никитичной. Примерно столь же нелепо выглядит на афише и на сцене главного театра страны спектакль “Гамлет в остром соусе”», – пишет Марина Давыдова (1). И продолжает: «Я не ханжа, приветствую в целом усилия Олега Табакова по превращению подведомственного ему заведения из богадельни в основного театрального ньюсмейкера, но на всякое безобразие должно быть свое приличие. Одно дело забубенная комедия Рэя Куни “№ 13”, вызвавшая недавно споры в теат-

ральных кругах – можно ли такое на сцене МХАТа играть, другое – “Гамлет” Альдо Николаи. Про Куни я, не задумываясь, скажу – можно. Потому что и в самой пьесе, и в поставленном по ней Владимиром Машковым спектакле безупречно выдержан жанр. Это чистая, как слеза ребенка, комедия положений безо всяких – как вредных, так и полезных – примесей. Остроумная и стильная шутка, которую может позволить себе самый респектабельный театр, так же как В. Путин на встрече самого высокого уровня может позволить себе к месту сосстричь. “Гамлет” Альдо Николаи, поставленный Петром Штейном, – это описанная выше Маврикиевна» (1). «Самое удивительное, что в спектакле задействовано целое созвездие мхатовцев-шоуменов – Игорь Угольников, Игорь Верник, Игорь Золотовицкий и, наконец, весь вечер на арене Александр Семчев в роли Гамлета. И все они, сколько мне известно, люди остроумные. Что обнаружили они в совершенно неостроумных перепевах хрестоматийного сюжета, остается только гадать» (1).

«Дальше будет наверняка легче, потому что свой худший спектакль МХАТ уже показал», – таким философским замечанием начинает свою статью Роман Должанский (2).

«На сцене царит дух радостного, бессознательного идиотизма, <...> над макулатурой, подобной кухонному “Гамлету”, бессмысленно работать, в ней отсутствуют исходные потребительские качества. Пьеса тухлая по рождению – ее вари не вари, соли не соли, хоть взбитыми сливками залей, хоть острыми соусами, хоть костюмов нашей сколько угодно и заставь всю сцену декорациями, хоть танцуй и кривляйся до упаду, – все равно в рот не взять» (2).

При столь резком неприятии пьесы и спектакля, Должанский отдает дань актерам, замечая, что если они и кривляются, «то совести не теряют»: «Даже рекламные лица сегодняшнего МХАТа Игорь Угольников (Фрогги), Александр Семчев (Гамлет) и Игорь Верник (Гораций) более или менее держат себя в руках. Честным труженикам сцены искренне хочется, чтобы вся эта заведомая бессмыслица выглядела непринужденной и остроумной, чтобы зрители смеялись. Поначалу ничего не выходит, потом смешков в зале больше, но не потому, что актеры поддают газку, а потому что публика сдается: ну не зря же она пришла на комедию в умело раскрученный за последние два сезона театр. Это пусть критики сидят с каменными лицами, пусть основоположники в гробах ворочаются» (2).

Обещанный «золотой дождь» мхатовских премьер начался с провала, – замечает Артур Соломонов. И продолжает: «По этому спектаклю можно составить краткий справочник театральных штампов: как жеманиться актеру, изображающему даму, как напустить на лицо побольше идиотизма, как играть кокетливую служанку, вертлявую, прыгучую, стреляющую глазками. Все наперебой задаются вопросом: “Пить или не пить?” – а ведь эта острота, пожалуй, возникла немногим позднее того, как Шекспир “Гамлета” написал. <...> Странно, что, вооружившись силами трех приличных комиков, – Золотовицкий, Семчев, Угольников, – взяв непритязательную пьеску, выстроив уютную кухню, режиссер не смог испечь какое-нибудь незатейливое, но удобоваримое блюдо» (3).

«Петр Штейн – мастер народного театра. В “Рождественских грезах”, репертуарнейшем мхатовском хите, делающем отличную каску под Новый год, он выжимает из почтеннейшей публики слезы. Здесь режиссер решил выжать из нее смех и сделал это с грацией слона, вальсирующего в посудной лавке», – пишет Алексей Филиппов (4). Как и Должанский, Филиппов отдает должное артистам, ставшими участниками столь сомнительной постановки: «Александр Семчев – тонкий и трогательный актер, но здесь играет не он, а его необычная внешность и телевизионная популярность. Игорь Верник – хороший профессионал, а в “Гамлете” он изо всех сил изображает Настоящего Мужчину, замороженного датскими тетками стилизую. Нечто подобное Верник играет и в качестве телеведущего – Петру Штейну были нужны не артисты, а маски, узнаваемые зрителем функции. <...> Главный герой спектакля – Доктор Угол. Он широко улыбается, мелко семенит, играет и голосом, и всей фигурой, машет ручками, шаркает ножками. Он совершенно упоен ролью, спектаклем и самим собой: на сцене МХАТа появился тот же двухмерный и самовлюбленный штамп, что некогда занимал прайм-тайм на российском канале» (4).

Перечень рассмотренных статей:

1. Давыдова М. Срочно пейте аллохол! Время новостей, 6.09.2002.
2. Должанский Р. Черные шекспировские технологии. Коммерсантъ, 6.09.2002.
3. Соломонов А. С чем его едят. Газета, 6.09.2002.
4. Филиппов А. Доктор Угол снова в бою. Известия, 6.02.2002.
5. Заславский Г. Общедоступный, но не художественный. Независимая газета, 6.09. 2002.
6. Должанский Р. Карнавал отжившей мебели. Коммерсантъ, 12.11.2004.

Спектакль «Сонечка»

(режиссер Марина Брусникина, премьера 30.09.2002, на Новой сцене)

Все авторы рассматриваемых отзывов называют «Сонечку» полуудачей – по сравнению с поставленным Мариной Брусникиной в сезоне 2001/2002 спектаклем «Пролетный гусь» по прозе Виктора Астафьева, после которого о Брусникиной всерьез заговорили не только как об актрисе МХАТа и педагоге Школы-студии, но и как о самостоятельном режиссере. Наиболее вероятной причиной этой полуудачи критики считают очевидные недочеты литературной основы, то есть повести Людмилы Улицкой.

«Удачей, сопоставимой с предыдущей работой Марины Брусникиной, “Сонечка” не стала, – пишет Алексей Филиппов. – Но она доказала, что в нашем театре появилось новое – и интересное – режиссерское имя. А литературный театр вполне может быть жизнеспособным сценическим жанром. Во всяком случае, тогда, когда его создатели следуют рецепту Сонечкиной бабушки, рекомендовавшей смешивать в одной чашке любовь, веру и юмор» (2).

По мнению Романа Должанского, спектакль «Сонечка» подтвердил, что «самые интересные дела табаковского МХАТа пока творятся именно на стоместной Новой сцене» (4).

«Это не инсценировка в привычном смысле слова. Повесть Людмилы Улицкой не превратилась в диалоги и эпизоды трудами какого-нибудь драматурга, а играет именно как литературный текст, и прямая речь свободно продолжается косвенной, как на бумаге. Двенадцать молодых мхатовских актеров (приглашенный в компанию заслуженный артист «Табакерки» Виталий Егоров смотрится среди них почти ветераном) впрямую общаются друг с другом в привычном театральном смысле только тогда, когда нужно передать из уст в уста эстафету повествования. А в основном они общаются со зрительным залом. Не в том смысле, в котором публику призывают к отклику в публицистическом театре, а так, как в театре литературном. <...> Здесь рассказывают историю жизни, но не выстраивают взаимоотношений, скорее пытаются постичь объем литературы <...>».

Сюжету повести Улицкой эти задачи сродни: жизнь ее героини проходит среди книг, классическая литература становится для Сонечки второй реальностью, прекрасным сном, спасающим от яви. Именно такой способ бегства, сознательно или нет, выбирали для себя в описанные Улицкой до- и послевоенные годы очень многие. Разумеется, трудно представить себе, что кто-то из разыгрывающих сейчас “Сонечку” молодых актеров всерьез примерял на себя возможность советского эскапизма. Но историей они, кажется, прониклись <...>. Публика смотрит как зачарованная: степень искренности, обаяния и одновременно профессионализма работающих на сцене столь велика, что трудно не включиться в происходящее. Однако астафьевская проза – в большей степени языковой феномен, чем проза Улицкой. А следовательно, и замечательная театральная “возгонка” прозы давала более чистый продукт» (4).

Сходным образом отзывается о «Сонечке» Павел Руднев: «Оставаясь правдоподобной, история о Сонечке не может не казаться выдуманной. Идея повести, кажется, родилась намного раньше, чем сложились ее основные сюжетные линии. Читать текст на бумаге – легко. Слушать этот же текст из уст актеров – архисложно. Зритель, он же “слушатель”, вязнет и утопает в тяжелом слоге, разрыхленном массой придаточных конструкций и лишних слов» (6).

Однако, как и его коллеги, чьи статьи цитировались выше, Руднев приходит к выводу о том, что «“Недостаточность” спектакля, который все равно остается сильным высказыванием на фоне художественного молчания в иных московских театрах, не должна затмить главного вывода из “Сонечки”. МХАТ делает очень правильные шаги в сторону современной прозы. В наши дни писатели слишком закованы в рамки одного жанра. Прозаик и драматург в одном лице – сегодня редкость. И опыт “Сонечки” может привести к тому, что современные прозаики начнут писать для театра, как это делали их именитые предшественники. Кажется, только так отношения между современной литературой и современным театром могут быть сбалансированы» (6).

Перечень рассмотренных статей:

1. *Корнеева И.* Сонечки да Танечки. Время новостей, 02.10.2002.
2. *Филиппов А.* Театральная проза. Известия, 02.10.2002.
3. *Заславский Г.* Литературно-драматическая студия. «Сонечка» на Новой сцене МХАТа имени Чехова. портал www.russ.ru. 04.10.2002.
4. *Должанский Р.* Уроки чтения. Коммерсантъ, 04.10.2002.
5. *Тихоня-Сонечка* (7.10.2002, Евгения Поливанова, Газета.Ru) Сонечка. МХАТ.
6. *Руднев П.* Сонечкина хрестоматия. Независимая газета, 08.10.2002.
7. *Дьякова Е.* Ярче всего бог рисует белым. Новая газета, 24.10.2002.

Спектакль «Терроризм»

(режиссер Кирилл Серебренников, премьера – 9 ноября 2002 года, на Малой сцене. Дата последнего представления – 11.04.2006)

Спектакль «Терроризм» стал заметным событием в московской культурной жизни. Причина, разумеется, не только в том, что на сцене МХАТ впервые репетировалась пьеса модных авторов новой драмы, Олега и Владимира Пресняковых (ставших победителями драматургического конкурса, организованного МХАТом имени Чехова совместно с Минкультом).

К репетициям Кирилл Серебренников приступил еще летом 2002-го, но по стечению обстоятельств премьера вышла в ноябре – ее показали на открытии фестиваля NET, вскоре после трагических событий в Театральном Центре на Дубровке. В многочисленных интервью Олегу Табакову и Кириллу Серебренникову пришлось объяснять, что никакой прямой связи между реальным захватом заложников и бытовым терроризмом, который описывается в пьесе братьев Пресняковых, не было и не могло быть – пьеса написана задолго до произошедшего. И все же остро злободневный «Терроризм» действительно можно считать театральным комментарием к тому, что происходило в те дни в Москве.

«Подлинная жизнь и настоящий театр в Московском художественном новом столетии наконец-то встретились», – пишет Ирина Алпатова (8), комментируя тот факт, что задолго до премьеры на афишных тумбах в Камергерском переулке появилось две фотографии. Одна – хрестоматийный снимок А.П. Чехова в окружении артистов Художественного театра, сделанный во время репетиций «Чайки». Другая – Кирилл Серебренников и братья Пресняковы с молодыми мхатовцами, занятыми в «Терроризме». Когда взглянешь на эти фотографии, рассуждает Алпатова, становится понятно, сколь высока была «ставка» на «Терроризм», который во МХАТе сочли театральным манифестом нового времени.

«По отношению к этой пьесе совершенно уместен бессмысленный, как правило, вопрос: “А что хотели сказать своим сочинением авторы?”, – пишет Марина Давыдова (1). И поясняет: *“Пресняковы хотели объяснить нам, что мешки с гексогеном и экстремисты с заложниками – это лишь частный случай терроризма. На самом деле “терроризмов” великое множество – бытовой, офисный, сексуальный, психологический. <...> Зло рождает зло, насилие порождает насилие.*

Жертва становится палачом, палач – жертвой. И вся наша маленькая жизнь вписана в этот порочный круг» (1). Как замечает Давыдова, «в пьесе Пресняковых правит бал тотальный детерменизм. Выведенное ими уравнение жизни (X глумится над Y, Y изгаляется над Z, Z измывается над X), отменяет свободу, а значит отменяет и героя. В “Терроризме” есть типаж, но нет персонажей. Есть характеры, но нет индивидуальностей. Даже имен нет. Пассажир, спецназовец, жена, любовник, муж... Все они похожи на картинки из детской книжки с подписями: бабушка, дедушка, милиционер, мальчик» (1).

«Из всех московских режиссеров есть, кажется, только один, для кого такая особенность пьесы – не препятствие, а руководство к действию», – продолжает Давыдова. По ее мнению, Кирилл Серебренников стал первым, кто «сумел найти для новой драмы новый и, главное, адекватный сценический язык».

Поясняя свою мысль, критик пишет:

«Серебренников верно смекнул, что приемы бытового театра применительно к Пресняковым решительно не годятся, и пошел другим путем – не преодолел типажность, а усугубил ее, эстетизировал, в некоторых случаях довел до абсурда. Наложил одну картинку на другую. В его спектакле спецназовцы в камуфляжной одежде до боли напоминают шахидов. Мальчик – собака, собака – мальчика. Русские бабульки носят какой-то татарский прикид <...>. Чтобы как-то расцветить свои невеселые картинки, Серебренников изобрел новый, прямо противоположенный придуманному Станиславским “метод физических действий”. Артисты у него слова в простоте не скажут, то припрыгнут, то прилягут, то выполнят какой-то акробатический трюк. Физические действия не провоцируют нужное состояние (вам надо, произнося монолог, сыграть напряжение – возьмите бутылку и тащите из нее пробку), а иронически иллюстрируют его. Спектакль в целом напоминает какой-то модерн-данс, только положенный не на музыку, а на текст пьесы. Что вполне логично. Дегуманизация – это ведь не только верный признак модерн-данс, это в значительной степени его суть. И вот Кирилл Серебренников отважно и безоглядно скрестил дегуманизованную новую драму с дегуманизованным современным танцем и получил сценический продукт страшнее слова “терроризм”. Того самого, что незадолго до премьеры сама жизнь наполнила не метафорическим, а первоначальным беспощадным смыслом» (1).

«Фестиваль NET открылся важнейшей московской премьерой осени, – пишет Олег Зинцов. – Во-первых, с пьесой братьев Пресняковых, озаглавленной пугающе актуально, МХАТ впервые всерьез вступил на территорию того самого “нового европейского театра”, что зашифрован в названии фестиваля. Во-вторых (и это, конечно, важнее), “Терроризм” – редкий спектакль, который убедительно и внятно рассказывает про то, что происходит здесь, сейчас и касается каждого <...>. “Терроризм” не спекулирует на реальности, но регистрирует и, если угодно, эстетизирует ту сейсмическую активность массового сознания, от которой в конечном итоге гибнут заложники,

взрываются дома и самолеты. До Пресняковых с такой снайперской точностью попадал в настоящее время, по-моему, один только Гришковец. Но он рассказывал о другом и совершенно иначе», – продолжает свою мысль Зинцов (2).

«В программке к своему спектаклю режиссер Кирилл Серебренников счел необходимым сообщить, что пьеса написана год назад и в ней с тех пор не изменено ни строчки. Все совпадения – результат предвидения и художественной интуиции авторов. Пьеса действительно оказалась куда как актуальна» – размышляет Алена Солнцева (3). Далее, сравнивая упомянутые выше два «программных» снимка – с участниками «Чайки» и участниками «Терроризма», – она пишет: «Так, слегка иронически, отмечен приход в старые стены новой драмы и новой режиссуры. Я бы скорее сравнила новых реформаторов с “Современником”. Конечно, Ефремов доводил своих актеров до “шепталого реализма”. А игру актеров Серебренникова можно назвать “кричальным гротеском” – жанр спектакля обозначен как трагифарс, и буффонады, острой формы, режиссерской изобретательности здесь не на один, а как минимум на три спектакля. Сходство в другом. Тогда, как и сейчас, прямая связь драматургии с жизнью потребовала новой театральной формы» (3). Однако, как считает Солнцева, эта новая форма еще не найдена – в спектакле, затрагивающем волнующие общество вопросы, слишком много «витиеватости и многозначительности» (3).

Алена Карась, напротив, считает, что режиссер Кирилл Серебренников, «принес чувство современности в саму игру актеров, в манеру их существования»(5). Но и суть этой новой манеры, и подлинный смысл пьесы проступит, на ее взгляд только тогда, когда заглушится первая острая реакция на трагедию, случившуюся во время мюзикла «Норд-Ост» (5).

Перечень рассмотренных статей:

1. Давыдова М. Проверено. Мины есть. Известия, 11.11.2002.
2. Зинцов О. «Терроризму» – НЕТ. Ведомости, 11.11.2002.
3. Солнцева А. Терроризм бытовой, обыкновенный. Время новостей, 11.11.2002.
4. Соломонов А. Во МХАТе поиграли в террористов. Газета, 11.11. 2002.
5. Карась А. Стильное зло. Российская газета, 11.11.2002.
6. Дьякова Е. Все это уже взорвалось. Внутри. Новая газета, 11.11.2002.
7. Шимадина М. Терроризм пришел во МХАТ. Коммерсантъ, 12.11.2002.
8. Алпатова И. «Терроризму» – НЕТ. Культура, 14.11.2002.
9. Ямпольская Е. Нулевая заповедь. Новые известия, 16.11.2002.

Спектакль «Нули»

(режиссер Ян Буриан, премьера 22.12.2002, на Большой сцене.

Дата последнего представления – 22.11.2004)

Мнения рецензентов о «Нулях» расходятся. Так, Роман Должнаский пишет что «удачная репертуарная идея мхатовцев позволила знаменитому актеру (Сергею Юрскому – Прим. ред.) наилучшим образом реализовать свою склонность к публицистике» (1). А Олег Зинцов оканчивает

свою статью таким пассажем: *«Посмотрев на эту унылую политинформацию три с лишним часа, понимаешь, что МХАТ выпустил в своем роде гармоничное произведение: все мысли и шутки в спектакле совершенно отвечают определению “место общего пользования”, а коль скоро действие “Нулей” происходит именно там, упрекать авторов не в чем – что пообещали, то и показывают»* (8). Однако даже наиболее тепло встретившие эту мхатовскую премьеру критики отмечают несовершенства драматургического материала – пьесы Павла Когоута, известного автора 60-х, чья легендарная «Такая любовь», поставленная в конце 50-х в Студенческом театре МГУ Роланом Быковым, буквально взорвала театральную Москву. Рецензенты вспоминают и тот факт, что пьеса Когоута «Третья сестра» продолжала идти во МХАТе и после того, как войска стран Варшавского договора оккупировали Прагу – и оставалась в репертуаре до тех пор, пока во МХАТ не поступило строжайшее распоряжение Кремля. Пишут и о тайной встрече Олега Ефремова с Когоутом в Вене, во время которой Ефремов пообещал драматургу поставить его новую пьесу – это обещание и выполнил новый худрук МХАТа Олег Табаков. Словом, как иногда случается, предыстория у спектакля «Нули» оказалась куда более богатая, чем рассказанная в пьесе история.

«Мхатовская премьера вызвала много воспоминаний. На пресс-конференцию Павла Когоута пришла Ия Саввина, которая когда-то сыграла в его пьесе “Такая любовь” первую прославившую ее роль и с тех пор с ним не виделась. Получилось что-то в духе передачи “От всей души”. Сам драматург не был в Москве 35 лет, за это время успел стать диссидентом и гражданином Австрии. <...> Еще, разумеется, вспоминали Пражскую весну – Олег Табаков как раз тогда играл в Праге Хлестакова. А Сергей Юрский именно в те дни, когда туда вошли советские войска, был в городе и ходил сдавать кровь для раненых, стесняясь спросить дорогу по-русски. Словом, премьера была обставлена еще и как некий символический акт окончательного расчета советской интеллигенции по старым долгам перед чешскими товарищами. И драматург Когоут принимал все почести именно как воздаяния за прошлое», – пишет Роман Должанский (1).

«... Пьеса начинается с краткого экскурса в это самое прошлое. Действие происходит в общественном туалете под Вацлавской площадью, за которым полвека присматривает Ярда, выпускник философского факультета, когда-то решивший, что как раз из публичного сортира удобнее всего наблюдать за историей страны, при этом в ней не участвуя. Расположение отхожего места очень выгодное – самый центр. Поэтому за годы “правления” Ярды сюда забегали по нужде и фашистские оккупанты, и пролетарские дружинники, и гэбэшники, и жулики, и коммунист с человеческим лицом Александр Дубчек, и советские танкисты, почему-то думающие, что попали в Германию, а не в Чехословакию, и диссидент Вацлав Гавел. Все они буквально в секундных дозах появляются на сцене, то бишь мелькают в воспоминаниях постаревшего Ярды–Юрского. <...> В послании зрителям почтенный драматург сравнивает свое сочинение с горьковским “На дне” и тем самым обнаруживает первые симптомы мании величия.

Нет, это не “На дне”. <...> Режиссеру Яну Буриану за московские “Нули” медалей тоже не полагается, но он сработал грамотно и профессионально. Награда полагается тому, кто придумал отдать главную роль Сергею Юрскому. Его герой Ярда написан драматургом так, что партнерству с другими актерами исполнитель этой роли может на “законных” основаниях предпочесть прямое партнерство с залом. А ведь это именно то, к чему последние годы тяготеет знаменитый актер Юрский и в чем он находит свою миссию. Право на это за ним признает и публика <...> Но Сергею Юрскому уже давно скучно играть просто театральные роли. Он стал монологистом, причем, судя по его высказываниям, настроенным весьма критически по отношению к новым правилам жизни и новым реальностям театра. Поэтому в театре ему все труднее найти себе место. А в “Нулях” и сама социальная критика, и способ резонерского собеседования с публикой смотрятся естественно, не как признаки слабости, а как факты художественного творчества. Главное, конечно, не переборщить» (1).

«Спектакль, бесспорно, один из лучших в этом сезоне, и во многом благодаря Сергею Юрскому, который играет превосходно (впрочем, весь актерский ансамбль очень хорош)», – пишет Артур Соломонов (2).

«В “Нулях” много специфического чешского юмора и шестидесятилетнего гражданского пафоса, но главное достоинство спектакля – калейдоскоп судеб, по которым тоже прокатилась история. Тем более, что на актерские кадры для “Нулей” МХАТ не поспешил: Сергей Юрский, Наталья Тенякова, Татьяна Лаврова, Андрей Ильин, Виктор Сергачев, Вячеслав Жолобов, Валерий Хлевинский, Дмитрий Брусникин, Янина Колесниченко – всего 40 человек. Многие сцены именно благодаря им становятся яркими отдельными спектаклями», – восторгается Ольга Фукс (7).

«... в мхатовском фойе развернута фотовыставка “Прага 45-го, 68-го и 89-го годов”, то есть проекту придается не только художественное, но и общественно-политическое значение», – отмечает Елена Ямпольская (5). И все же приходит к выводу, что «пьеса написана дубово и режиссер слабенький <...>. Основной постановочный принцип явно заимствован из передачи “Кабачок ‘13 стульев’” (5).

«Все, что происходит на мхатовской сцене в 2002 году, очень хорошо знакомо российским зрителям, пережившим ломку 90-х годов, – пишет Наталия Каминская. – Большинству из них знакомо и многое множество произведений, написанных, снятых и сыгранных в XX веке на те же темы. Ткань пьесы вся сшита из этих лоскутов и напоминает удачный капустник (однако слишком длинный). Здесь всего – по чуть-чуть, и все вместе как-то уютно, не болезненно, не слишком всерьез. Отдельные реплики, диалоги и актерские волеизъявления вызывают искреннее сопереживание. Однако целое остается общим местом» (6).

Еще резче оценивает «Нули» Алексей Филиппов: «...наделавший шуму спектакль увидел свет рампы, после просмотра его можно спе-

циально рекомендовать молодым драматургам – на его примере они поймут, как не надо писать пьесы <...> Больше всего жалко изумительного Сергея Юрского. У него свой собственный миф, на взгляд московского театра ничуть не уступающий когоутовскому, – Юрский может вытянуть плохую пьесу, закрыть посредственную режиссуру. Но здесь ему не за что зацепиться, и происходит то, чему не поверят не видевшие спектакль “Нули”: Юрский пуст, за его фирменными жестами, улыбками, интонациями ничего нет. А без Юрского нет и спектакля ...» (4).

О слабости драматургического материала размышляет и Марина Давыдова: «... опусы нашего Гельмана супротив опусов ихнего – венец драматургии <...> “Нули” Павла Когоута лишены структуры, как червь позвоночника. В этой пьесе примерно пять пьес, причем первая из них вообще не пьеса, а краткий драматургический экскурс в новейшую историю Чехии. Сам автор уверяет, что его произведение написано по мотивам шедевра Горького “На дне”, но это все равно как если бы сороковаттная лампочка стала уверять, что она взяла за образец солнце» (3).

Выводы, к которым приходит Давыдова, весьма неутешительны: «Юрский не просто артист (давно и нежно мною любимый), то есть не просто человек играющий. Он человек думающий, пишущий, верящий в учительскую роль искусства и всегда живо обеспокоенный происходящим вокруг. Без пяти минут совесть нации <...> Но слушать Юрского, комментирующего события пьесы и исторические события, на фоне которых пьеса разворачивается, глубокомысленными сентенциями Когоута (мол, жизнь непростая штука, судьба злодейка, свобода – это вам не фунт изюма, а демократия преподносит нам сюрпризы похуже тоталитаризма) нет решительно никакой возможности. На современном русском языке подобная публицистическая банальщина называется выразительным словом отстой» (3).

«Абсолютно весь смысл нового мхатовского спектакля изложен в предыстории, рассказанной в программке автором пьесы», – считает Олег Зинцов (8). В репертуаре МХАТа спектакль, по его мнению, появился только лишь потому, что Олег Табаков решил выполнить обещание, данное Олегом Ефремовым Павлу Когоуту. «И вот теперь у нас есть “Нули”», – не без двусмысленности констатирует Зинцов (8).

Перечень рассмотренных статей:

1. Должанский Р. МХАТ нашел отхожее место. Коммерсантъ, 23.12.2002.
2. Соломонов А. Дело было в туалете. Газета, 23.12.2002.
3. Давыдова М. Без палочек. Время новостей, 24.12.2002.
4. Филиппов А. Суета вокруг сортира. Известия, 25.12.2002.
5. Ямпольская Е. Кабачок «13 писсуаров». Новые известия, 25.12.2002.
6. Каминская Н. Ты с этим шел ко мне и мог остановиться у сортира? Культура, 26.12.2002.
7. Фукс О. Свобода приходит нагая. Вечерняя Москва, 9.01.2003.
8. Зинцов О. МХАТ имени чехов. Ведомости, 20.01.2003.

Спектакль «Копенгаген»

(режиссер Миндаугас Карбаускис, премьера 25.02.2003,
на Большой сцене)

Спектакль «Копенгаген» стал определенным рубежом и для МХАТа, возглавляемого Табаковым, и для самого Табакова. Поговаривают, что во время репетиций «Копенгагена» – спектакля по интеллектуальной, написанной для радио и от того не слишком зрелищной пьесы Майкла Фрейна, постановку которой худрук МХАТа доверил Миндаугасу Карбаускису, Олег Табаков даже давал обещание: если спектакль провалится, он откажется от художественного руководства театром.

Итак, «Копенгаген» стал чистейшим экспериментом: сложная пьеса, изначально предназначавшаяся для постановки Т. Чхеидзе, была передана недавнему выпускнику РАТИ Миндаугасу Карбаускису, для которого «Копенгаген» стал первой работой на большой сцене. А артист Олег Табаков попробовал новое для себя амплу актера-интеллектуала. При таких предпосылках трудно было ожидать успеха. Однако критика отреагировала на спектакль почти единодушным одобрением. Среди многочисленных откликов – поддержать этот спектакль большинство пишущих, видимо, сочли делом чести, и оттого пресса у спектакля обширнейшая, – можно встретить лишь один безоговорочно отрицательный отзыв.

«Скучнее учебника по физике» – название статьи Полины Игнатовой говорит само за себя (1). «Премьера МХАТа вряд ли встанет в европейский триумфальный ряд, даже несмотря на то, что Бора и Гейзенберга играют лучшие русские актеры Олег Табаков и Борис Плотников», – пишет автор. И добавляет: «Режиссер – один из лучших молодых постановщиков, выпускник мастерской Петра Фоменко Миндаугас Карбаускис, впервые выйдя на большую площадку, оказался очень скован в средствах сценического выражения. Виной ли этому давление драматурга, высочайший статус занятых в “Копенгагене” звезд или самого театра, неизвестно. Но на этот раз режиссура Карбаускиса, умеющего делать очень нервные, насыщенные и темпераментные постановки, кажется замороженной. <...> лекция по квантовой механике на фоне этого спектакля кажется необычайно увлекательной. Сокращать пьесу надо было обязательно, а если уж автор так протестовал, то и не ставить вовсе (1).

По-другому восприняли спектакль остальные рецензенты. *«Обозреватель Ъ Роман Должанский убедился, что установка руководства театра на коммерческий успех спектаклей большой сцены может давать сбой, и очень этому обрадовался», – пишет «Коммерсантъ» (4).*

«Речь в ней (в пьесе. – Прим. ред.), разумеется, идет не о ядерной физике, а, так сказать, о физике истории, не дающей надежных формул для поиска одной-единственной истины, и о физике человеческой памяти, которая способна то будоражить совесть, то, наоборот, усыплять ее. Художник Александр Боровский отлично придумал эти яркие бегущие строки как метафору памяти – сочетание внезапной отчетливости и неумолимой мимолетности. Актеры вроде бы не делают ничего особенного, но эффект непреходящего сценического

напряжения достигается именно потому, что они в своей игре как бы соответствуют технике: работают четко, подробно, информативно, но ни на чем излишне не фиксируясь. Что касается Бориса Плотникова в роли Гейзенберга, то он, кажется, сыграл лучшую свою роль за последние годы. А что же хваленый Миндаугас Карбаускис, спросят те, кто недоверчиво относится к славе новых имен и полагает, что критика слишком уж раскручивает их в последнее время? Как хотите, но молодого режиссера есть за что похвалить и на этот раз. Во-первых, за то, что не напридумывал ничего лишнего <...> Во-вторых, попробуйте-ка убедить Олега Табакова, что он может и сегодня отлично сыграть театральную роль без всякой милой сердцу миллионеров (в том числе и сердцу вашего обозревателя) “табаковщины”, сдержанно, сосредоточенно, ничуть при этом не теряя силы своего сценического обаяния и не отваживая от кассы умного зрителя. Господина Табакова за последние десять лет пытались убедить в возможностях такой игры многие режиссеры, включая столь авторитарно-авторитетных, как Кама Гинкас и Валерий Фокин. Но хитрая актерская природа суперлицедея все равно брала-таки верх над режиссурой. В лаборатории Миндаугаса Карбаускиса этот театральный закон наконец-то не сработал. Такая вот получилась во МХАТе физика» (1).

Не столь безоговорочно принимает новый спектакль Марина Давыдова: «“Копенгаген” Майкла Фрейна – яркий пример катастрофического зазора между нелепой формой и весьма непростым содержанием. Строго говоря, “Копенгаген” вообще не пьеса. Это скорее сценарий научно-познавательной телепрограммы, в которую – для лучшего усвоения материала – введен игровой элемент», – пишет она (2). И продолжает: «К Карбаускису претензий нет. Он сделал один из самых культурных спектаклей большой мхатовской сцены – негромкий, не пытающийся завоевать аудиторию любой ценой, настойчиво, но ненавязчиво раскрывающий главную, хотя и не для всех очевидную тему “Копенгагена”. Но тема темой, а форма формой. Если бы Майкл Фрейн написал повесть или, скажем, эссе, у него, наверняка получилось бы интереснейшее произведение, но он написал пьесу, словно забыв, что в театре, как и в физике, есть свои неотменимые законы <...> Ведь ни превосходно справившемуся с громадой текста Борису Плотникову, ни мужественно сдерживающему свой актерский темперамент Олегу Табакову по большому счету играть в “Копенгагене” нечего. Их героическое превращение сомнительного драматургического материала в качественный сценический продукт, безусловно, заслуживает уважения, но высокой оценки по гамбургскому театральному счету заслуживает вряд ли... Что же касается кассового успеха новой мхатовской премьеры и репертуарной политики МХАТа в целом, то здесь Табакова, пожалуй, надо поддержать. Русский зритель сильно подустал от театральной развлекухи. Ему опять хочется воспринимать театр как кафедру – и общественно-политическую, и даже физико-математическую. Ему хочется узнать здесь неочевидные вещи. Ему хочется проникать с помощью ис-

куства в тайны вселенной. Даром что ли столь высокий рейтинг имеют на ТВ передачи Александра Гордона?..» (2).

«Вряд ли Олег Табаков сумеет объяснить со всей определенностью, зачем во мхатовском репертуаре появился этот трехчасовой, малоподвижный, суховатый спектакль, зачем он оформлен в темно-серых тонах, зачем он играет с такой сдержанностью, с такой боязнью преувеличения и эмоционального нажима. Табаков по своей природе склонен к игре щедрой, напористой, ему нравится обольщать публику – а уж публике-то оно как нравится! Однако Бора он играет с нарочитой неброскостью, да и Плотников оставляет за кулисами свою вдохновенную, привычно эксплуатируемую “не-от-мира-сегойность”. В их сценическом существовании на первое место выходит простое и важное чувство серьезности – обесцененной и умирающей на вселенском пиру халтуры», – считает Александр Соколянский (3). И продолжает: «Будет ли “Копенгаген” иметь успех у зрителя, представляется мне вопросом первостепенной важности. Если сегодняшняя мхатовская публика способна получить удовольствие от трех часов неспешного раздумья <...>, можно считать, что все разговоры о “смерти интеллигентского театра”, о горестном и ничтожном положении книжечеев, любомудров и т.д. – обычное вранье и самохвальство пошлости. Если же зал театра начнет пустеть, значит, нам все еще нечем ответить на вранье и самохвальство» (3).

«По всем примитивным сегодняшним расчетам, “Копенгаген” должен был провалиться, а он выстоял. Без коммерческих подпорок, без потакания сложившимся вкусам, хотя, правду сказать, можно, можно было бы на полчаса подсократиться <...> Ну да ладно. “Копенгаген” красив, ироничен и философски глубок. Это прекрасный спектакль. Это большая удача», – отмечает Елена Ямпольская (8).

«Среди несомненных свойств “Копенгагена” – благородная манера (самого замысла спектакля “для ума”, равно как и его воплощения) <...> Кажется, он не ошибся. Но и актеры давно уже не играли на этой сцене с таким благородством и достоинством», – соглашается Григорий Заславский (7).

«Почти три часа три человека – Нильс Бор, его жена Маргрет (Ольга Барнет) и Вернер Гейзенберг (Борис Плотников) много говорят, и все о непонятном. С одной стороны, физическая наука здесь – как повод поговорить об общечеловеческих проблемах, с другой – как конкретные понятия: квантовая механика, магнитные поля... Только отчаянные люди могут взяться за подобный материал. И тем не менее эта физическая история на мхатовской сцене решена весьма любопытно, и молодой режиссер Мигдаугас Карбаускис вместе с актерским трио выступил на равных с учеными-экспериментаторами», – пишет Марина Райкина (6).

«Режиссура “Копенгагена” предельно аккуратна и спокойна: ничего лишнего, никаких вольностей, физика безо всякой лирики – неброско, но добротнo, хочется сказать, по-европейски <...> Почти так же лаконична актерская игра. Если учесть, что первым делом персонажи сообщают публике о том, что давно умерли, эта сдер-

жанность эмоций оправдана: чего уж, в самом деле, суетиться, когда вечность впереди. Впрочем, проблему изображения вечности на сцене везде решают по-разному и, например, в одном немецком театре целый акт “Копенгагена” актеры играли голыми. Но, разумеется, во МХАТе покойные нобелевские лауреаты ведут себя значительно скромнее», – сдержанно-положительный отзыв Олега Зинцова полон иронии (9).

«Сказать, что “Копенгаген” легко смотреть, не получится никак. Пьеса Фрейна не столько сложна, сколько многословна, как все западноевропейские интеллектуальные пьесы. При этом автор, известный английский драматург, журналист и переводчик пьес Чехова, не разрешил сокращать в своем творении ни слова. Заблудиться в этом словесном лесу легче легкого, но создатели спектакля проявили волю и устояли. Их работа, может быть, вовсе и не проста, как хотелось бы любителям “Анилага” и “мыльных опер”, но в ней нет высокомерия, это точно <...> Поставлено (режиссер Миндаугас Карбаускис), оформлено (сценограф Александр Боровский) и сыграно все это сухогато, но очень элегантно и даже с юмором, весьма неожиданным в таком непростом философском рассуждении. Что там публика понимает, судить не берусь, но она внимательно слушает – это факт», – к такому выводу приходит Марина Зайонц (12).

«Копенгаген» – «это своеобразная игра на преодолении всяческих стереотипов: постановочных, сценографических, актерских, зрительских <...> Наверное, искренне полюбить этот спектакль тоже пока трудно, уж слишком он не похож на все привычное. Но то, что он в конце концов появился на мхатовской сцене, изрядно себя скомпрометировавшей в последнее время, появился без всяческих скидок, уступок и реверансов кассе или публике, есть безусловная мхатовская победа», – так итожит свою статью о «Копенгагене» Ирина Алпатова (15).

«Предложить сегодня публике интеллектуальную драму, вежливо, но настойчиво потребовать от зала сосредоточенности и терпения – шаг умного и решительного человека», – вторит ей Мария Хализева (16).

Перечень рассмотренных статей:

1. Игнатова П. Скучнее учебника по физике. Газета.Ru. 25.02.2003
2. Давыдова М. Неочевидное вероятное. Известия, 26.02.2003.
3. Соколянский А. МХАТ расследует дела физиков Третьего рейха. Время Новостей. 27.02.2003.
4. Должанский Р. Элементарные частицы. Коммерсантъ, 27.02.2003.
5. Соломонов А. Не Копенгаген. Газета, 28.02.2003.
6. Райкина М. Во МХАТе изучают физику. Московский комсомолец, 28.02.2003.
7. Заславский Г. Лабораторная работа. Независимая газета, 28.02.2003.
8. Ямпольская Е. Только для умных. Новые известия, 28.02.2003.
9. Зинцов О. Что сказал покойник. Ведомости, 28.02.2003.
10. Дьякова Е. Девять дней одного 1941 года. Новая газета, 3.03.2003.
11. Лебедина Л. У Нильса Бора улыбка Табакова. Труд, 4.03.2003.
12. Зайонц М. Слова, слова, слова... Итоги, 4.03.2003.

13. Галахова О. Производственное совещание физиков во МХАТе. Россия, 4.03.2003.
14. Агишева Н. Ядерная физика в действии. Московские новости, 5.03.2003.
15. Алтатова И. Очная ставка физиков и лириков. Культура, 6.03.2003.
16. Хализева М. Чистейший Эльсинор. Вечерний клуб, 6.03.2003.
17. Шендерова А. О любви к метафизике. Экран и сцена, 12.04.2003.

Спектакль «Немного нежности»

(режиссер Аркадий Кац, премьера 5.03.2003, на Малой сцене)

Премьера этого спектакля состоялась во МХАТе, одновременно с декадой новой драмы. Неудивительно, что все пишущие об этой премьере отмечают, что вневременная история о запоздалой любви пожилых людей, придуманная кассовым итальянским драматургом Альдо Николаи, находится на другом полюсе от злободневных тем новой драмы.

Большинство рецензентов сходятся на том, что пьеса не соответствует актерскому уровню Ольги Яковлевой и Станислава Любшина – в портфеле театра она, вероятнее всего, появилась из-за репертуарной «всеядности» руководства нынешнего МХАТа.

«Московский художественный театр в последнее время не успевает напоминать о том, что когда-то он назывался общедоступным, и в своей репертуарной политике твердо следует этому кредо, стараясь удовлетворить вкусы как утонченные, так и массовые. На каждого Чехова тут найдется своя Птушкина, а на всякий “Терроризм” – очередное “Ретро”», – выражает мнение большинства Марина Шимадина (2).

Однако дальше критики делятся на два лагеря: одни утверждают, что талантливым актерам Яковлевой, Любшину, Ирине Мирошниченко и Наталье Кочетовой удалось победить слабость пьесы и отсутствие режиссуры и «спасти» спектакль. *«Актриса Ольга Яковлева своим присутствием на подмостках и азартом сценического существования способна оправдать любые огрехи и проколы постановки. В данном случае ей приходится отдуваться за малохудожественность драматургии итальянца-современника, очеловечивая ходульный сюжет и штампованные реплики, а порою – и за самоустранившегося режиссера. Победа Актрисы над среднестатистическим сереньким примитивом несомненна», –* считает Мария Хализева (5).

«Спектакль состоялся во многом не благодаря чему-то, а вопреки расплывчатой концепции режиссера Аркадия Каца, до последнего момента, кажется, так и не решившего, чего же он хочет. Невзирая на поверхностное, на первый взгляд, произведение “Немного нежности” современного итальянского драматурга Альдо Николаи, чей “Гамлет в остром соусе” уже бесследно исчезал из репертуара театра после нескольких премьер. И несмотря на красивое, но нефункциональное художественное решение Татьяны Швец...», – пишет Ирина Корнеева (1).

«Трогательная и немного смешная история о любви двух стариков в доме для престарелых, поставленная режиссером Аркадием Ка-

цем, чем-то переключается с тем же мхатовским “Ретро” <...> По проблематике “Немного нежности” ближе знаменитому спектаклю с Фаиной Раневской “Дальше – тишина”. И в мхатовской постановке есть такие же сильные, пронзительные и щемящие моменты. И ими спектакль, сделанный по-простому, без изысков, обязан исключительно исполнительнице главной роли Ноэми – артистке Театра Маяковского Ольге Яковлевой» (2).

«Ольга Яковлева и Ирина Мирошниченко рассказывают о том, что театр может быть насквозь условен и в то же время правдив – правдой актерского мифа и живой игры, не пытающейся притвориться жизнью», – пишет Алексей Филиппов (3).

Другие критики все же замечают, что в этой премьере слишком сильно заметны «технические» причины появления спектакля в афише (то есть потребность занять в репертуаре простаивающих без дела артистов), а художественный результат в итоге не оправдывает ни зрительские ожидания, ни затраченные актерские усилия.

«За все время спектакля плакать не захотелось ни разу, да и с вельем тоже случались длительные перебои: Ирина Мирошниченко в роли Пьеры буквально вытягивала из зала каждую улыбку, но в конце концов эта ее настойчивость и шумная “итальянская” экспрессия начинали утомлять <...> Не слишком любя многократно растиражированные (в том числе и многократно разыгранные самой актрисой) шутки Фаины Георгиевны Раневской, тут я не раз вспомнил ее знаменитую репризу: “Играть такие роли, – жаловалась она на свой репертуар, – все равно что плавать баттерфляем в унитазе”. Сегодня редко случается возможность увидеть актеров ранга Яковлевой и Любшина. Не их время, – нет режиссуры, немного достойных партнеров. Когда же они наконец получают новую роль, почти ничего, кроме вышеуказанного баттерфляя, и нет <...> Очередная (четвертая? пятая в этом сезоне?) премьера, на мой взгляд, продолжает традицию, начатую «Тот, кто получает пощечины». Это – традиция “одноразовых” бенефисов, которые задумываются и заявляются как полноценный спектакль, но снимаются вскоре после юбилея бенефицианта», – к такому выводу приходит Григорий Заславский (4).

Перечень рассмотренных статей:

1. Корнеева И. Танцы минус, танцы плюс. Время МН, 7.03. 2003.
2. Шимадина М. Ромео и Джульетта из дома престарелых. Коммерсантъ, 7.03.2003.
3. Филиппов А. Немного мифа. Известия, 12.03. 2003.
4. Заславский Г. Немного нежности для Александра Волошина. Независимая газета, 12 марта 2003 года.
5. Хализева М. Побег из «Знаков зодиака». Вечерний клуб. 13.03.2003.
6. Смольяков А. Сотворить легенду. Где, 3.03.2003.
7. Леонидова И. Немного нежности при нашей бедности. Культура, 20.03. 2003.

Спектакль «Обломов»

(режиссер Александр Галибин, премьера 9.04.2003,
на Новой сцене)

Спектакль Александра Галибина по пьесе Михаила Угарова вышел на Новой мхатовской сцене через несколько дней после того, как на фестивале «Золотая маска» с триумфом сыграли эту же пьесу в постановке самого Угарова. Таким образом, каждый из пишущих волей-неволей сравнивает обе версии. Сравнение получается не в пользу мхатовской постановки. Одни критики, как Марина Шимадина, считают, что мхатовский спектакль оказался ближе к классическому гончаровскому «Обломову», чем к пост-модернистской пьесе Угарова (2). Другие, высказывающиеся более резко, называют постановку лубком: «На самом деле это даже не лубок, а какой-то совершенно глянцевоый, механистический лубок, палех машинной выделки», – утверждает Олег Зинцов (6).

Историю появления пьесы Угарова в несколько фельетонной манере излагает Александр Соколянский:

«Ходит молва, что пьесу про Обломова заказал Михаилу Угарову покойный Олег Ефремов. Режиссер и драматург сошлись в главном: таких людей, как милый гончаровский ленивец, больше нет на свете, и вместе с ними ушло что-то глубоко важное – теплое, душевное, до боли родное. То, что придавало русской жизни особое обаяние и, быть может, обеспечивало ее цельность. Выполняя заказ, Угаров превзошел сам себя: “Облом-off” (“Смерть Ильи Ильича”), безусловно, лучшее из его сочинений.

Написанная пьеса, однако, залежалась в репертуарной части. Та же молва, охочая до анекдотов, объясняла заминку весьма забавно: дескать, строптивый Угаров никак не соглашался вымарать из пьесы реплику старого слуги Захара “А ... его знает!” и пространный ответ Обломова: нет, Захар, этот самый предмет ничего не может знать, он же только маленькая часть человека и т.д... Поверить молве трудно, хотя тема “цельный человек и часть человека” – главная тема пьесы, и вряд ли драматург согласился бы ее корезжить. Иное дело, что резкость угаровских приемов действительно могла смутить театр – но об этой резкости мы поговорим чуть позже. События развивались так: нетерпеливый автор забрал пьесу из МХАТа и самолично поставил ее в Центре драматургии и режиссуры п/р Казанцева и Рощина. Успех превзошел все ожидания: постоянные переносы спектаклей, номинация в “Золотой маске”, титул “Гвоздь сезона”, официально присвоенный пьесе Московским отделением СТД. Естественно, Художественный театр одумался, пригласил на постановку Александра Галибина, возглавляющего сейчас новосибирский “Глобус”, и пьеса таки вышла – на Новой (самой маленькой) сцене. Спектакль называется просто: “Обломов”» (3).

Несколько другая версия у Марины Шимадиной:

«Согласно истории, современный драматургический вариант романа Гончарова Михаилу Угарову предложил написать сам Олег Ефремов, которому пришла в голову идея, что Обломов как тип в

наши дни вымер, остались одни деловитые Штольцы. Поставить выполненный заказ он так и не успел. Но спустя несколько лет, в августе 2002 года, угаровская «Смерть Ильи Ильича» выиграла в организованном МХАТом драматургическом конкурсе наряду с «Терроризмом» братьев Пресняковых и «Пьемонтским зверем» молодого драматурга Андрея Курейчика и была принята к постановке. К этому времени Михаил Угаров сам сделал спектакль по своей пьесе в казанцевском Центре драматургии и режиссуры, и тот уже успел прогреть по Москве <...>. Посему спектакль МХАТа изначально был обречен на сравнение с той, успешной и раскрученной постановкой. Режиссеру Александру Галибину оставалось только отойти от нее как можно дальше. Он так и сделал <...>. Обои в цветочек, большая рюшевая люстра <...>. А еще девушки в сарафанах, мелодично поющие русские народные песни, которые, по мысли режиссера, должны передать атмосферу среды, в которой родился и воспитывался Илья Ильич, его сладкие грезы о своем райском деревенском детстве. Актер Алексей Агапов, бывший студент Олега Табакова и сокурсник Сергея Безрукова, выписанный на роль Обломова из Театра-студии «Человек», очень органично вписался в это дремотно-сарафанное пространство спектакля. Большой, уютный, улыбчивый, мягкий, ненавязчивый и весь какой-то плюшевый, этот Обломов под стать своей старой мебели и любимому халату» (2).

Но при всей симпатии к мхатовскому спектаклю автор статьи приходит к выводу, что «этот Обломов – скорее типаж, чем личность. И его смерть – это не трагедия человека, а скорее, факт истории, вызывающий у зрителя такое же сочувствие, как, скажем, вымирание динозавров» (2).

Куда более резко оценивают эту премьеру Глеб Ситковский, Марина Давыдова и Олег Зинцов.

«Спектакль плотно напичкан народными повизгиваниями крепостных девок, доносящимися, по всей видимости, из имени Ильи Ильича. “Все птички громко пели”, – выводят они вместе с Ольгой Ильинской (Дарья Калмыкова). У Гончарова, равно как и у инсценировщика, Обломов был ошарашен неземным голосом Ильинской, исполнившей знаменитую *Casta diva*, но в галибинском спектакле Ольга явно предпочитает народные распевы», – замечает Ситковский (1).

«Новоявленный лауреат, – размышляет Марина Давыдова про спектакль, поставленный самим Угаровым в Центре драматургии и режиссуры, – подарил нам, по сути, совершенно нового героя – не добродушного, но бездеятельного лежебоку, а человека, более всего боящегося, что его личность утратит свою целостность и превратится в набор функций – хороший специалист, удачливый финансист, заботливый муж, привлекательный любовник. Вокруг все суется по инерции, живут по инерции, влюбляются, потому что так заведено, мимикрируют, дробятся, спешат делать добро, приумножая зло. И вот Угаров написал пьесу о настоящем человеке, который предпочитает действие созерцанию, всюду остается самим собой, не знает экивоков, путает лицемерие и вежливость и, говоря “я умираю от любви”, падает и умирает. “Об-

ломов” изготовлен вроде бы по классическим лекалам и кажется поначалу самоигральным – ясный сюжет, любовно выписанные характеры, теплые человеческие отношения. Между тем “классичность” угаровской пьесы кажущаяся. Это тонкая стилизация и весьма прихотливая интерпретация знаменитого романа <...> Главная удача спектакля “Облом-off” – верно найденная интонация, адекватная пьесе, герои которой принадлежат в равной степени и нашему веку, и позапрошлому и говорят на странной разновидности русского языка, вбирающей в себя разом старомодную церемонность и новомодную отвязанность». В итоге, автор статьи приходит к выводу, что «главная неудача постановки Александра Галибина – отсутствие верной интонации» (4).

«Получилась история про Емелю, простоватого малого, который полеживает на диване, слушает красивые народные песни и с аппетитом поедает пироги с курицей, морковью да грибами. Спору нет, насквозь национальная фигура Ильи Ильича имеет на корневом уровне родство со сказочными, фольклорными персонажами. Впрочем, ровно настолько же, насколько Дон Кихот или Король Лир. Однако сказка – вещь прямая, с притчевой ясностью ходов, лобовой образностью и обязательно хорошим концом. В эти рамки (за исключением *happу end*) и втиснута на мхатовской сцене вся полифония гончаровско-угаровского мира», – объясняет причину неудачи Наталия Каминская (5). И продолжает: «Илья Ильич в угаровском спектакле поражал своей чистосердечной живостью, детской конструкцией души, в которой и гнезился злосчастный “тотус” (здесь – “цельный человек”. – Прим. ред.). Обломов же в галибинской транскрипции хитроват, неотесан и неуправляем, как пресловутый “третий сын” в сказках не только русского народа, но, кажется, всех народов мира» (5).

«Возникает ощущение, что Галибин взял угаровскую пьесу не по велению души, а по разрядке: победитель конкурсов, номинант, лауреат, то да се, надо бы поставить. При таких исходных условиях событием спектакль не мог стать по определению. Равно как и провалом. Режиссер – грамотный, площадка – раскрученная, Новая сцена – такая маленькая, что меньше не придумаешь, аншлаги обеспечены <...> Но театр это все же не фабрика. На трех сценах МХАТа за последнее время появилось так много крепких, среднестатистических спектаклей, что начинаешь с нетерпением ждать подлинных свершений, рискованных экспериментов, наконец, громких провалов. Они, как мне кажется, теперь куда нужнее Художественному театру, чем невооруженным глазом незаметный, только самим художником, да горсткой критики осознаваемый, очень тихий, почти бесшумный облом», – так итожит историю возникновения мхатовского «Обломова» Марина Давыдова (4).

Перечень рассмотренных статей:

1. Ситковский Г. Обломова сгубила добродетель. Столичная вечерняя газета, 10.04.2003
2. Шимадина М. Обломов опять умер. Коммерсантъ, 11.04.2003.
3. Соколянский А. Чужаки на поминках. Время новостей, 15.04.2003.

4. Давыдова М. Бесшумный «Обломов». Известия, 15.04.2003.
5. Каминская Н. Суета вокруг дивана. Культура, 17.04.2003.
6. Зинцов О. Смерть Диван Диваныча. Ведомости, 22.04.2003.

Спектакль «Пьемонтский зверь»

(режиссер Василий Сенин, премьера – июнь 2003, на Малой сцене.
Снят после нескольких представлений)

Начало и конец необычайно урожайного (с сентября по июнь было выпущено двенадцать премьер!) сезона 2002/2003 связано с двумя неудачами: в сентябре 2002-го вышел «Гамлет в остром соусе», показанный несколько раз и затем снятый Олегом Табаковым с афиши, в июне 2003-го та же судьба постигла спектакль «Пьемонтский зверь». Его успела посмотреть лишь горстка пишущих. Опубликованных отзывов мало. Из них следует, что и драматургический материал, и сам спектакль – первая и единственная работа молодого режиссера Василия Сенина во МХАТе – оставляли желать лучшего.

«Пьеса белорусского журналиста и начинающего драматурга Андрея Курейчика была принята к постановке во МХАТе по итогам конкурса современной пьесы, учрежденного Олегом Табаковым совместно с Министерством культуры. Рядом с другими финалистами этого конкурса, нашумевшим “Терроризмом” братьев Пресняковых и уже увенчанным театральными лаврами “Обломовым” Михаила Угарова, “Пьемонтский зверь” выглядит более чем странно. Пьеса о жизни средневекового монастыря, приютившего у себя коварную женицину-воительницу Изабеллу Пьемонтскую, не может похвастаться ни актуальностью, ни продуманностью темы, ни искрометными диалогами, ни хорошо прописанными ролями. Что привлекло в ней чеховский МХАТ, совершенно непонятно», – недоумевает Марина Шимадина (1).

«Андрей Курейчик хотел написать что-то философски-символическое про добро и зло, Бога и дьявола, душу и тело, короче, про Человека с большой буквы. Но для этого молодому драматургу явно не хватило опыта, ни жизненного, ни писательского. На постановку пригласили Василия Сенина, ученика Петра Фоменко, который очаровал московских театралов своим дипломным спектаклем “Фро” по Платонову и с тех пор ходил в “подающих надежды” <...> Скажем сразу, что перед молодым режиссером стояла непростая задача, с которой, возможно, не справился бы и более опытный мастер. Но факт остается фактом – господину Сенину не удалось собрать в единую прочную конструкцию расплзающиеся сюжетные линии и смысловые векторы пьесы. Зачем звереныша Изабеллу, убившую собственной рукой родного брата и поджаривавшую своих врагов на пирах, приняли в монастырь, а потом почему-то отпустили обратно в мир?.. <...> Актеры никак не могут попасть в нужную ноту. В особенности это касается исполнительницы главной роли Екатерины Соломатиной <...>. Роли второго плана удались несколько лучше. <...> Но отдельные актерские удачи, как и выразительная сценография Анны Ходорович, не могут восполнить общую несостоятель-

ность спектакля, после которого не то что в монастырь, в театр идти не хочется» (1).

«После грандиозного фестиваля “Новая драма”, завершившегося больше года назад, чеховский МХАТ взял на себя обязательства включить в репертуар лучшие пьесы молодых авторов. Обещание сдержал: в афише появились “Терроризм” братьев Пресняковых в постановке Кирилла Серебренникова, “Облом-off” Михаила Угарова, свою версию которого представил Александр Галибин, и под занавес сезона – “Пьемонтский зверь” белорусского драматурга Андрея Курейчика и режиссера Василия Сенина. И как-то так случилось, что и значимость спектаклей в контексте сценических событий МХАТа, и их художественный уровень с каждой новой постановкой все уменьшались. “Терроризм” был встречен восторгами и шумными дискуссиями. “Облом-off” прошел спокойно и не слишком заметно. А вот “Пьемонтский зверь”, как метко сказал один из критиков, явно подвел МХАТ под монастырь», – замечает Ирина Алпатова (2).

«Молодой режиссер Василий Сенин подошел к делу основательно и серьезно. Ему бы чуть-чуть иронии и вкуса к игре, которые явно угадывались в его прежних постановках, глядишь, и вышло бы все не таким запутанно-тяжеловесным. Так нет же, он этим глубокомысленным серьезно попытался повязать и актеров, педалируя “страсти” до упора <...> Особенно не повезло Екатерине Соломатиной (Изабелла), у которой и крики, и корчи, и истерики – все чрезмерно, грубо, вперехлест. И понимаешь, что она не виновата, просто по молодости лет слепо доверилась режиссеру. Трагические же по задумке сцены вызывают лишь иронию <...> В общем, как водится, трагедия вновь обернулась фарсом. Обидным (в который уже раз!) для чеховского МХАТа, переживающего не лучшие времена. Но куда не деться от мысли, что в знаменитом театре воцарились непродуманность, спонтанность и необязательность. Интересно, надолго ли?» (2).

Перечень рассмотренных статей:

1. Шимадина М. МХАТ подвели под монастырь. Коммерсантъ, 24.06.2003.
2. Алпатова И. Горе-аллегория. Культура, 10.07.2003.

Спектакль «Гримерная»

(режиссер Елена Невежина, премьера 15.06.2003, на Новой сцене)

Спектакль по практически неизвестной в России пьесе японского драматурга Кунио Симидзу, по общему выводу критики, итожит не слишком удачный мхатовский сезон. Однако оценивают его весьма по-разному.

«Персонажи “Гримерной” – четыре актрисы: А, В, С и D. Актриса С (Марина Зудина) – хозяйка гримерной, театральная прима, переживающая кризис среднего возраста: играет Нину Заречную, хотя по всему (в особенности по характеру) ей больше подошла бы роль Аркадиной. Актриса D (Юлия Шарикова) – посетительница, полумная суфлерша, которая мечтает Заречную сыграть. Актрисы А и

В (Галина Киндинова и Янина Колесниченко) тоже мечтают об этой роли и вообще о сцене. Вернее, мечтали, пока были живы. Теперь они привидения, по-японски – “юрэй” <...>. Будь они обычными призраками, они бы, как все, баловались полтергейстом и материли спиритов при помощи чайного блюдечка, но А и В все-таки были актрисами (работали, впрочем, как и D, суфлерами). <...> Гримерка, облюбованная привидениями, – закоулок бессмысленной вечности, но покойницы не променяют ее ни на какой Элизиум. Если уж привидениям никак нельзя на сцену (А и В знают: нельзя), то что делать, как не куролесить в гримерке <...> “Гримерная” – умный, изящный, веселый, короткий спектакль. На закуску – самое оно. Аппетит, однако, лишь раздражен: будем ждать, когда во мхатовском меню появится новое основное блюдо», – пишет Александр Соколянский (2).

«В мхатовском репертуаре появился красивый, изящный, ловко сделанный спектакль <...>. Но понять, чего ради режиссер и театр взяли за эту пьесу, мне, честно говоря, не удалось – как авторское режиссерское высказывание “Гримерная” слабовата», – замечает Алексей Филиппов (3). “Гримерная” плавно вписалась в череду весьма скромных и средних спектаклей», – пишет и Ирина Алпатова (5). И поясняет: «В “Гримерной” огромное количество фраз, реплик и монологов из “Чайки” и “Трех сестер”. Невежина призналась, что в процессе работы этот пласт еще увеличился. И случилась парадоксальная вещь – гений Антона Павловича в общем-то “задавил” японского драматурга. То, о чем последний хотел поведать миру, стало ясно уже в первые минуты, а через полчаса исчерпалось до предела. Остался более или менее изящный парафраз на темы Чехова <...> Сценическая же и зазеркальная история выглядела хоть и местами драматичной, но до банальности простой и понятной, без тайн и загадок. Эдакий “пустячок”, который хоть и красив, но, безусловно, не столь приятен. Особенно, как уже говорилось, на фоне тусклого сезона одного из самых престижных московских театров» (5).

Меж тем в спектакле заняты признанные актрисы – Галина Киндинова, Марина Зудина и молодые, но безусловно талантливые Янина Колесниченко и Юлия Шарикова. «Это сильные исполнительницы – и уж здесь-то они могли бы поиграть... Но впечатление остается странное: актрисам очень долго не удастся нащупать верный тон», – пишет Алексей Филиппов (3).

Впрочем, эти недостатки, по мнению других рецензентов, искупаются обаянием спектакля, тема которого – любовь к театру и к актерам.

«Самое замечательное из свойств режиссера Невежиной – любовь к театру вообще <...> Актеры для нее прекрасны – не тем, что талантливы, а тем, что актеры. Невежина влюблена в повседневное бытование театра <...> Я не уверен, что сюжет великой никчемной любви так уж отчетливо прописан в пьесе Кунио Симицзу. “Гримерная” тем и хороша, что заданных параметров в ней немного: режиссеру приходится напрягать воображение», – считает Александр Соколянский (2).

Самое же остроумное объяснение появления «Гримерной» во мхатовском репертуаре дается в статье Марины Шимадиной: «*Должно быть, мхатовские почтенные тени порадуются, что в театре появился спектакль и про них*» (4).

Перечень рассмотренных статей:

1. Ямпольская Е. Театр – он и жизнь – off. Русский курьер, 17.06.2003.
2. Соколянский А. Только б вечность проводить. Время новостей, 17.06.2003.
3. Филиппов А. Три девушки в саванах. Известия, 17.06.2003.
4. Шимадина М. Из жизни привидений. Коммерсантъ, 18.06.2003.
5. Алпатова И. Суши из чайки. Культура, 19.06.2003.

Спектакль «Последняя жертва»

(режиссер Юрий Еремин, премьера – 15 декабря 2003 года.
На большой сцене)

Почти все отзывы критиков на спектакль «Последняя жертва» поначалу напоминают заметки светских хроникеров – они сообщают читателям, что главных героев Островского, идущих к венцу в финале пьесы, играет худрук МХАТа Олег Табаков и его жена Марина Зудина. Сходятся авторы рецензий и насчет созвучия пьесы Островского нашему времени – времени нарождающегося капитализма, и в оценке общего, весьма среднего, уровня игры, за исключением актрисы Ольги Барнет, чье исполнение роли Глафиры Фирсовны в ряде статей названо великолепным. Примечательно, что в оценке игры Табакова мнения пишущих полярны. Одни считают роль купца Прибытков – очередной удачей Табакова, другие, отдавая дань мастерству артиста, задаются вопросом: а не слишком ли сладким и неоправданно благодостным играет Табаков своего Флора Федулыча?..

«Театр подогнал чуть вперед время спектакля – за его окнами не конец 70-х годов, а начало 20-го века: на выставках продаются авангардисты, в купеческом клубе можно посмотреть немую фильму, на Тверском горят первые газовые фонари, а сам век вот-вот сорвется и помчится во весь опор к потрясениям и катаклизмам, каких история еще не знала <...> На эту пару (Табаков и Зудина. – Прим. ред.) “отцентрирован” весь спектакль, их сцены – главные. Все остальные герои расположились где-то между откровенными шаржами и, что называется, яркими типажками, которые Островский умел выписывать как никто. Разве что Ольге Барнет (Глафира Фирсовна) удалось раздвинуть границы этой заданности и пройти путь от умерительной пародии на бедную родственницу до некой усталой Парки, которая соткала очередную нить судьбы, зная ей цену <...> Олег Табаков набирает обороты медленно, но неудержимо, как запущенный огромный маховик. Благоклонно пережидает аплодисменты на первом выходе – дань положению <...> Сибаритствует, роскошествует и вдруг совершенно не по-актерски болезненно поморщится при виде попрянутого достоинства... Или зажмурится от нежности к этой девочке-женщине, вдруг озарившей его жизнь <...> Островский дал

возможность увидеть в Прибыткове полновластного хозяина жизни, холодного и циничного покупателя красоты, который прекрасно знает: за очень большие деньги можно купить все. Но Табаков предпочел пойти другим путем – он сделал эту роль зеркалом своей судьбы», – пишет Ольга Фукс (5).

«Как только человек появляется на сцене, будь то Флор Прибытков (Олег Табаков), его племянник Лавр (Валерий Хлевинский), Вадим Дульчин (Сергей Колесников в очередь с Максимом Матвеевым), старая сводня Глафира Фирсовна (Ольга Барнет) и кто бы то ни было, про него все ясно: кто он такой, чем занимается и чего стоит <...> “Последняя жертва” – спектакль без загадок», – к такому выводу приходит Александр Соколянский (7).

«Похоже, во МХАТе имени Чехова попали в “десятку”, обратившись к пьесе Александра Островского “Последняя жертва”: билеты на этот спектакль распроданы на месяц вперед. Певец Замоскворечья со своими оборотистыми купцами отлично вписался в нашу рыночную действительность, где деньги являются мерилом всего, а жертвенная любовь считается чуть ли не роскошью, поскольку это могут позволить себе лишь слишком богатые женщины. <...> Еремин знал, что делал, когда назначал на эту роль Олега Табакова, ибо обаяние этого артиста безмерно, и поэтому его герою хочется верить, как бы мы плохо ни относились к современным олигархам...», – пишет Любовь Лебедина (10).

«Прибытков у Островского – очень богатый купец. У Олега Табакова, волей режиссера Юрия Еремина, он – очень богатый фабрикант <...> Обсыпанная пушистым снегом, облаченная в милые фасоны начала XX столетия, эта пара навеивает тоску по радостям Серебряного века, окончательно покидает мир Островского и вступает в эпоху Мамонтова и Морозова. Режиссера так и тянет нащупать новую национальную идею и подкинуть простодушному зрителю положительного героя. Ах, какой чудный капиталист этот Флор Федулыч Олега Табакова! Очень богатый, очень честный и очень продвинутый!», – иронизирует Наталия Каминская (12).

«Громкой премьерой, которую, несомненно, ждет большой зрительский успех» называет «Последнюю жертву» Полина Богданова. Однако в конце своей статьи автор замечает: «Здесь все чуть-чуть преувеличено, все подано так, чтобы произвести эффект, создать впечатление. И в то же время во всем присутствует тонкая ирония. Ведь Еремин понимает, что он делает и ради чего. Он создает образчик буржуазного театра, который должен нравиться публике» (3).

Спектаклем «без затей» называет мхатовскую премьеру Артур Соломонов: «Бог с ними, с новациями, в конце концов, честная актерская игра, несамовлюбленная режиссура – уже почти событие» (1).

«Московский Общедоступный Художественный Театр здесь сначала общедоступный, а затем – художественный», – вторит ему Елена Дьякова («Новая газета»).

«Новейший мхатовский спектакль так и тянет назвать соул-казом <...> Сюжет вполне сводится к тому, что молодая вдова, на-

страдавшись от жениха, промотавшего все ее состояние, в конце концов предпочитает ему богатого старика: он умеет заниматься делами и строить даже сердечные отношения на выгодной для обеих сторон основе. На мхатовской сцене правильность этого выбора демонстрируется с какой-то анекдотической наглядностью. Вот Флор Федулыч (Табаков) – образец ума, рассудительности и несомненного положительного обаяния. А вот г-н Дульчин (Сергей Колесников), у которого чуть не на лбу написано, что он человек пошлый, пустой и никаких последних жертв не стоит <...> Прямодушие, с которым спектакль подает этот поучительный вывод, достоин если не умиления, то понимания – по крайней мере со стороны уважаемой публики», – иронизирует Олег Зинцов (2).

Более резко и определенно высказывается Мария Хализева:

«Нелегкое это дело, упрекать артиста такого уровня, как Табаков, если в его исполнении что-то не так. Между тем в табаковском обаятельном и деловом Флоре Федулыче, душой болеющем за опрометчивую Юлию Павловну, определенно не хватает изыяна, червоточинки. А ведь не из одного только благородства хлопочет этот старик с “молодыми капризами” – свои интересы блюдет еще как! В спектакле же выходит, что утруждает себя почтенный седовласый мужчина почти из чистого альтруизма. Потому-то и не удается Зудиной передать безысходность финала: вместо отчаянного спокойствия, с каким героиня Островского воспринимает неизбежный брак с властным стариком, актриса играет некое подобие чудесного избавления от бед, разумеется, не без флера легкой грусти. Благостность оккупирует территорию трагизма. Возможно, для деловых времен это и выход» (6).

А вот Роман Должанский решительно разделяет средний уровень спектакля в целом и безупречную, на его взгляд, игру Табакова: *« Сам спектакль Юрия Еремина не отнесешь к числу выдающихся театральных сочинений. В нем немало банальных, проходных сцен и пока еще понастоящему не сложился актерский ансамбль. Хотя пьеса Островского так написана, что в ней, кроме откровенно служебных, любая роль – подарок для актера. Если говорить об удачах, то это прежде всего прохиндеистая хлопотунья Глафира Фирсовна в исполнении Ольги Барнет. (И зачем это госпожу Барнет во МХАТе столько лет насильно томили в героинях?) <...> Все дело в том, что Флора Федулыча изумительно играет Олег Табаков. Именно его персонаж становится смысловым центром и героем всей мхатовской истории. Не колоритный купчина, не коварный паук, не старый сладострастник <...>, а образованный, работающий капиталист, крепко стоящий на ногах и держащий руку на пульсе большого, эффективного бизнеса <...> Олег Табаков играет уверенно, ненапористо, не по-хозяйски. Режиссер Юрий Еремин ли поработал, сам ли господин Табаков освободился от своих беспризорных, жирных актерских приемов, но спектакль словно сам валится к нему в руки, как деньги стремятся к другим деньгам...» (4).*

Перечень рассмотренных статей:

1. Соломонов А. Табаков и Зудина принесли последнюю жертву. Газета, 17.12.2003.
2. Зинцов О. Миллионщик. Ведомости, 17.12.2003.
3. Богданова П. Последняя любовь делового господина. Театральные Новые известия, 17.01.2004.
4. Должанский Р. Торгующие во МХАТе. Коммерсантъ, 18.12.2003.
5. Фукс О. Семейный Бенефис. Вечерняя Москва, 19.12.2003.
6. Хализева М. У женщины деньги всегда отберут. Вечерний клуб, 19.12.2003.
7. Соколянский А. Давнопрошедшее настоящее время. Время новостей, 19.12.2003.
8. А. Соколянский. Чудесные новые старые русские. Время новостей, 26.12.2003.
9. Дьякова Е. Раз в сто лет колесо до Москвы доезжает. Новая газета, 22.12.2003.
10. Лебедина Л. Из жизни новых старых русских. Труд, 23.12.2003.
11. Зайонц М. Сентиментальный роман. Итоги, 23.12.2003.
12. Каминская Н. Очень хороший капиталист. Культура, 25.12.2003.
13. Райкина М. Жертвоприношение во МХАТе. Московский комсомолец, 27.11.2003.

Спектакль «Мещане»

(режиссер Кирилл Серебренников. Премьера –
2 (6?) марта 2004 года. На Большой сцене)

Обращает внимание разброс мнений о спектакле. «Мещане» – первый опыт работы над классикой Кирилла Серебренникова, ранее выбиравшего для экспериментов лишь пространство новой драмы. В случае с «Мещанами» и горячие сторонники, и не менее рьяные противники этого режиссера новой волны сходятся примерно в следующем:

1. Серебренников, как и герои пьесы Горького, сам оказался в центре поколенческого конфликта, происходящего сегодня в нашем театре.

2. Проявив, как и всегда, режиссерскую изобретательность, с избытком насытив свою постановку сочной театральностью, режиссер остался на удивление равнодушен к самой сути происходящего в пьесе Горького. Спектакль распадается на множество ярких сцен и удачных находок, которые, однако, не выстраиваются в единое целое.

3. Позволив старшему поколению актеров – Алле Покровской и Андрею Мягкову – существовать в спектакле по правилам психологической школы, он предоставил младшему поколению существовать на сцене в современной манере ироничного отстранения от образа, тем самым разительно подчеркнув контраст в уровне актерского профессионализма.

«В постановке Серебренникова вообще важна разница актерских стилей. Естественно, что молодых героев молодые актеры играют не так, как зрелые мастера играют стариков. Татьяна (Кристины Бабушкиной), Петр, Нил (Алексей Кравченко), Цветаева (Юлия Чебакова) сделаны несколько ломаными, показными <...>. Стилевой контраст, впрочем, в мхатовских “Мещанах” уместен и работает не на моду, а на содержание, – пишет Роман Должанский (3).

Эту «разницу стилей» Олег Зинцов объясняет так:

«Эклектичность вообще свойственна Серебренникову, и это, как правило, далеко не лучшее свойство его постановок. В “Мещанах”, разумеется, многое привычно: отменные эпизоды запросто соседствуют с какой-нибудь дикой цыганиной или с кустарным символизмом – вроде массовой сгорбленных старушек в черном, зловеще-хлопотливо спящих по сцене в тревожные моменты. <...>

Серебренникову, конечно, не откажешь в напоре – главном рыночном качестве новой режиссуры. Привлечь внимание, найти хороший рекламный ход, наконец, грамотно упаковать товар – да, это он умеет. <...>

Современность Серебренникова ведь не только в том, что он микширует старый театр с новым и вообще все со всем. Она еще и в том, что “Мещане” Горького были, грубо говоря, “про жизнь”, а у Серебренникова про театр, и только. Кому, в самом деле, нужен сегодня революционный задор пролетария Нила (Алексей Кравченко) – приемного сына и главного антагониста мещанина Бессеменова? Кому нужен вообще конфликт идеологий, образа жизни и т.д.? Может, кому-нибудь и нужен, и даже наверняка, но Серебренников-то твердо знает, что главный предмет рефлексии современного искусства – само искусство. И для него серьезность Андрея Мягкова, которая в этом спектакле дорогого стоит, все-таки по большому счету такой же знак, как многоуважаемый шкаф и старый диван, поставленные не в соответствующем интерьере, а посреди почти пустой сцены рядом с гимнастической перекладиной» (1).

«Новый спектакль Серебренникова не обещает стать ровным никогда. Он иначе задуман. Здесь полный стилиевой разницей – психологический реализм, театр представления, символический театр. Здесь действие происходит одновременно в двух, трех, четырех точках», – пишет Елена Ямпольская (2).

«Все дело в ожиданиях. В том, что имя Кирилла Серебренникова нынче первым приходит на ум, когда спрашивают: “А кто тут у вас самый модный?” В том, что ему не могут забыть, как он пару лет назад, только входя в моду, обещал, что классиков ни за что ставить не будет. В том, наконец, что еще до нынешней премьеры подробно рассказывал в интервью, что ставит горьковских “Мещан” в первую очередь как эстетическое столкновение двух миров: старики будут жить в психологическом театре, а молодым достанется авангард. Ну и плюс к этому, конечно, смущают воспоминания об отличном спектакле Товстоногова сорокалетней давности, где стариком Бессеменовым был гениальный Евгений Лебедев, а детьми – лучшие актеры БДТ эпохи расцвета <...>

Проблема только в том, что в большом количестве артистов, находящихся на сцене и произносящих громаду текста (спектакль идет почти четыре часа), почти нет людей, которые понимают, про что, собственно, эта история <...> Но вот главное. Если вы считаете, что настоящий психологический театр умер, что рассказы про “жизнь человеческого духа” остались только в анекдотах и бездар-

ных рецензиях, вы должны сходить на спектакль Серебренникова и посмотреть, как приглашенная из “Современника” Алла Покровская играет старую мамашу Бессеменову», – пишет Дина Годер (4).

«Вовсе не предложенная театром пьеса Горького увлекла режиссера, но возможность посредством ее создать собственную театральную мифологию, знак нового времени <...> Серебренников сделал тот единственный ход, который необходим сегодня и ему, и МХАТу: он рассказал историю про то, как легко можно вступить на территорию, заказанную не одному поколению режиссеров великим творением Товстоногова, как эффектно, просто и естественно можно соединить на мхатовских подмостках старое и новое, психологически мотивированное и немотивированное ничем, кроме логики режиссерских фантазий. То, что еще несколько лет назад казалось невозможным, сегодня воспринимается вполне естественно. Эkleктика как главный закон театральных сочинений Серебренникова царствует здесь в полную силу. И впервые – с полным на то основанием <...> он (Кирилл Серебренников. – Прим.ред.) до удивления равнодушен к целостной логике психологических мотиваций.

Его сюжет иного свойства. Он целиком погружен в сочинение затейливой и неожиданной театральной фактуры. Наследник оборванных театральных традиций, он и не пытается их связать в какое-то единство. Что оборвано, то оборвано и откровенно свисает в самых неподходящих местах. Вот эти места обрывов и фиксирует его фантазия. Потому так нелепо и странно выглядит приход четы Бессеменовых домой из церкви. Оба – в пыжиковых шапочках-таблетках, в знакомых пальто из бабушкиных гардеробов нашего детства, трогательно и мучительно неразделимые – скандалист и тиран отец и вечно перепуганная мать. Они приходят в этот дом, как цитата из давно виденного спектакля, как коллажный стык, как напоминание о чужом искусстве – смонтировать можно, вжиться нельзя. С этого сложносочиненного, изобретательного спектакля, населенного множеством ассоциаций, референций, цитат и несколькими отличными актерскими работами, уходишь, тем не менее, со странным чувством пустоты. Впрочем, может быть, смысл нарастет потом, как-нибудь сам по себе...», – пишет Алена Карась (5).

«Постановщик спектакля Кирилл Серебренников тоже оказался в нынешнем раскладе средоточием поколенческого конфликта, но не социального, а скорее театрального. Для немалой части культурного сообщества именно Серебренников – безбашенный радикал, готовый сбросить с парохода современности то, что было нам в театре дорого и свято, а взамен предложить пирик на палочке. Поставив Горького с артистами МХАТа, он словно пытается доказать, что это наивное представление о нем – не более чем наивное представление: с парохода современности он никого сбрасывать не собирается <...> Незадолго до премьеры Серебренников так сформулировал смысл своей постановки: мол, старики будут жить у него по законам психологического театра, а молодым достанется авангард. На самом деле тут совсем другой конфликт – между стилем, вне которого старшее

поколение не мыслит свое театральное бытие, и нынешним многостильем. Это самое многостилье (в одежде, в дизайне, в искусстве) вообще есть знак времени, и словом “авангард” его не обзовешь. Ибо авангардист, как и революционер, всегда хочет поменять одни правила на другие, свято веря в важность этих самых правил. Серебренников верит в то, что придумывание правил – тоже игра. Он стал едва ли не главной фигурой нынешнего театрального поколения именно потому, что овладел цветистым многостильем лучше и бесстрашнее других. Твердо усвоил главную заповедь наших дней: не принимай стиль жизни за ее смысл», – так формулирует режиссерское кредо Серебренникова Марина Давыдова (6).

Куда менее дружелюбно настроенная к Серебренникову часть критики говорит не об игре с «придумыванием правил» и даже не о травестировании классических сюжетов. А об инфантильности его постановок, рассчитанных на «тюзовское восприятие» (одна из статей о спектакле «Мещане» недаром называется «Зайчики-мещане»). Отсюда, как считают пишущие, по-детски неумелое обращение с пьесой, неспособность выявить серьезность заявленной Горьким темы в сочетании с неспособностью помочь молодым мхатовским актерам выстроить объемные образы персонажей.

«Серебренников демонстрирует все, что может. И просто некрасиво упрекать его за то, чего он делать не умеет. К сожалению, поставит “Мещан”, честно идя за сюжетом, ему не удастся», – пишет Ольга Егошина (8). И продолжает: «Горький требует не просто суммы приемов, но и позиции постановщика, его отношения к персонажам, его взгляда на жестко и объемно выписанный мир, его отношения к сдвоенной ноте ужаса и восторга перед разламывающейся жизнью, которая есть в первом драматургическом опыте писателя. Многомерность выписанных в пьесе человеческих типов, сложный узел взаимоотношений всех со всеми опять же требует предельной тонкости в налаживании связей между персонажами <...> Во мхатовском спектакле две отличные актерские работы: Акулина Ивановна (Алла Покровская) и Бессеменов (Андрей Мягков) <...> Убедительны Тетерев (Дмитрий Назаров) и Елена (Евгения Добровольская). Остальные роли сыграны поразительно однотонно, бесцветно и профессионально беспомощно. Выясняется, что в отсутствие выстроенных режиссером ясных силовых линий спектакля молодые, плохо обученные мхатовские актеры навыком самостоятельного выстраивания рисунка ролей (пока или уже) не обладают <...> “Мещане” – спектакль, показательный и для театра, и для режиссера. Спектакль, где проблемы сегодняшнего МХАТа (пресловутый кадровый вопрос) встают с такой отчетливостью, что от них трудно отмахнуться. “Мещане” – постановка, важная и для Серебренникова. В конце концов, можно сколько угодно твердить, что, мол, классику ставить не буду, но когда-то приходит время покинуть детскую “новой драмы” и выйти в мир больших мыслей, сложных чувств, противоречивых характеров, перейти из мира зайчиков в мир людей» (8).

«Как только кто-то из персонажей начинает занудничать и страдать, Серебренников говорит всем нам: не слушайте, ребята, не слушайте, я вам сейчас что-то интересное покажу. И показывает. Громогласный великан Тетерев (Дмитрий Назаров), давя ручищами сок из мандаринов, балансирует на стуле; во время любовной сцены у Нила (Алексей Кравченко) с Полей (Екатерина Соломатина) горят синим пламенем подошвы, а перенос через сцену старенького самовара превращается в отдельный увлекательный аттракцион. Фокусам нельзя не порадоваться и не восхититься, поскольку выполнены они с хорошим куражом, но горьковский текст забалтывается вусмерть», – констатирует Глеб Ситковский (9).

«по просмотру спектакля стало очевидно, что режиссер Серебренников немного имеет сказать миру по поводу Горького. <...> Трудно приходится актерам, многие из которых откровенно не понимают, что происходит, кто кому друг и враг и про что, собственно, вся эта грустная история. А в результате каждый гнет в свою сторону: с максимальным психологизмом страдают старики Бессеменовы – Андрей Мягков и Алла Покровская, гудит во всю мощь неумного темперамента великан Дмитрий Назаров, иронически ненатурально отыгрывают свои сцены молодые актеры МХАТа», – пишет Мария Львова (13).

Итог, к которому приходят в финале своих размышлений авторы многих, положительных поначалу, рецензий, неутешителен: объявленный режиссером прием сочетания разных стилей игры на самом деле представляет собой один стиль, просто старшее поколение играет лучше, а младшее – намного хуже.

«Новые театральные люди легко играют понятиями, жонглируют смыслами. Буржуа, мещане – какая разница? Жизнь все равно интереснее. Они часто работают, что называется, на грани фола, весело балансируя между шарлатанством и новаторством, профессией и любительщиной. Они иллюзионисты: там, где не хватает мастерства, заслоняются трюками или умением зрителя обескуражить и удивить. У этого поколения, воспитанного на клипах и MTV, в ушах все время звучит музыка, и тот же Серебренников прежде всего стремится ритмически организовать пространство. В его спектаклях есть внутренняя подвижность, пластичность структуры. Когда она подкреплена большой актерской работой, многое получается, как в той же “Сладкоголосой птице” с Мариной Нееловой или в “Демоне” с Олегом Меньшиковым. Во МХАТе с артистами оказалось труднее всего. Пишут, что в новых “Мещанах” сосуществуют два принципиально разных стиля игры, – увы: просто одни играют лучше, как Алла Покровская (жена Бессеменова) и Евгения Добровольская (Елена), а другие, и их большинство, – совсем плохо, что становится особенно очевидным при длинных монологах и обилии разговоров. Текст постановщик хоть и игнорирует, но сильно сократить не решился. И текст ему отомстил. Оказывается, героям новой эпохи тоже не все позволено», – к такому выводу приходит Нина Агишева (11).

Перечень рассмотренных статей:

1. *Зинцов О.* Немного уважаемый шкаф. Ведомости, 04.03.2004.
2. *Ямпольская Е.* Мандаринка от яблони далеко падает. Русский курьер, 04.03.2004.
3. *Должанский Р.* «Мещане» вернулись. Коммерсантъ, 06.03.2004.
4. *Годер Д.* Детей не жалко. Газета.ru., 05.03.2004.
5. *Карась А.* Где тонко, там и рвется. На сцене МХАТа им. Чехова Кирилл Серебренников попытался связать времена. Российская газета, 10.03.2004.
6. *Давыдова М.* Играй, а то проиграешь. Известия, 10.03.2004.
7. *Фукс О.* Концерт для половицы с оркестром. Вечерняя Москва, 10.03.2004.
8. *Егошина О.* Зайчики-мещане. Новые известия, 11.03.2004.
9. *Ситковский Г.* Серебренников победил Горького. Газета, 11.03.2004.
10. *Каминская Н.* От забора до обеда. Культура, 12.03.2004.
11. *Агишева Н.* «Мещане» в культуре глюка. Московские Новости, 12.03.2004.
12. *Дмитриевская Е.* Драматический эскиз. Экран и сцена, 12.03.2004.
13. *Львова М.* Половицы не хватило. Вечерний клуб, 15(?).03. 2004.
13. *Зайонц М.* Нехорошая квартира. Итоги, 16.03.2004.
14. *Поюровский Б.* Мещане, или Дон Сезар де Базан. Литературная газета, 19.03.2004.
15. *Мамаладзе М.* Холодная зима пятьдесят третьего. Россия, 25.03.2004.

Спектакль «Белая гвардия»

(режиссер Сергей Женовач, премьера – 30 марта 2004 года на Большой сцене)

Среди мхатовских премьер этого сезона «Белую гвардию» выделяет то, с каким единодушием ее приняли критики. Большинство пишущих сходится в том, что спектакль наследует традиции знаменитых мхатовских постановок булгаковской пьесы, отмечают также, что режиссеру Сергею Женовачу, собравшему в своем спектакле актеров совершенно разных школ – от узнаваемых сериальных звезд до студентов Школы-студии МХАТ – удалось впервые за несколько лет добиться знаменитой мхатовской ансамблевости. Отмечают и то современное звучание, которое режиссер придал пьесе.

«Табаков сделал ставку на Женовача и опять сорвал банк <...> Примерно треть всех театральных событий сезона в Москве генерируется теперь в хозяйстве Олега Павловича – на трех мхатовских площадках и в “подвале” на Чаплыгина», – так начинает свой текст Елена Ямпольская. И продолжает: «Прелесть “Дней Турбиных” Сергея Женовача – как раз в вольном обращении с легендами. Их не отрицают, о них просто не думают. Ни о том, что это четвертая постановка булгаковской пьесы во МХАТе, ни о Хмелеве, ни о Яншине, ни о Прудкине, ни о Станицыне, ни даже о “Театральном романе”; и все эти занимательные исторические коллизии: любил Сталин – не любил Сталин, приняли спектакль – сняли спектакль, травила критика – не травила критика (хотя в отношении Булгакова это уже коллизия не историческая, а личная), – не имеют ровно никакого значения для пуб-

лики в зале, а заодно, кажется, и для актеров на сцене. Понятно, что они принципиальны для самого Женовача, но он справляется с этим в одиночку, никого не отягощая ответственностью перед контекстом. “Дни Турбиных” населены нормальными, современными людьми, причем компания эта настолько обаятельна, что в нее нельзя не влюбиться. Прекрасный актерский ансамбль составлен преимущественно из новых звезд: помимо театралов, жадных и страстных до впечатлений изящного, во МХАТ непременно ломанутся толпы сериальных фанатов. Константин Хабенский – Алексей Турбин, Михаил Пореченков – Мышлаевский, Анатолий Белый – Шервинский (все трое официально приняты в труппу только в текущем сезоне и впервые вышли на основную сцену МХАТа). Александр Семчев в роли Лариосика тоже обречен на радостное узнавание у широких зрительских масс» (3).

«Нынешняя “Белая гвардия” – четвертая мхатовская редакция булгаковской пьесы, которой на этот раз возвращено ее первоначальное название <...> «Белая гвардия» Сергея Женовача, таким образом, априори вписана в историю – как первая мхатовская постановка этой пьесы в постсоветской России. В стране, пережившей серию потрясений, сравнимых с испытаниями, которые выпали на долю героев Булгакова. Недаром в новой сценической редакции пьесы вдруг разросся финальный монолог штабс-капитана Мышлаевского о том, что прежней России не будет, так новая будет. Раньше конформистские речи воспринимались как согласие с новым большевистским укладом, как признание исторически неизбежного краха белогвардейского движения. Сергей Женовач повернул этот монолог как пророчество о постсоветском возрождении России», – пишет Марина Шимадина (1). «Сдается, что неслучайно Женовач пригласил в свою гвардию именно этих молодых мхатовских актеров. Конечно, по стати и сути бывшие герои телесериалов не дотягивают до офицеров голубой крови, а молодая и немного жеманная актриса Наталья Рогожкина – до булгаковской Елены. Но и странно бы было требовать от них соответствия типажам, которых больше не существует. Ведь речь идет не столько о канувшем в небытие белом движении и не о людях, живших столетие назад, сколько о нас с вами» (1).

«Нет нужды объяснять, что такое “Дни Турбиных” для МХАТа. Именно с помощью этой булгаковской пьесы Художественный театр в 1926 году впервые попытался выяснить отношения с безвозвратно ушедшим прошлым и вступить в компромиссные отношения с советским настоящим. Режиссер спектакля Сергей Женовач о прошлом думает меньше всего. Он давно уже понял: власть – советская ли, антисоветская ли – приходит и уходит, жизнь продолжается <...> Еще совсем недавно он, лишенный своего дома режиссер-скиталец, заглянул на огонек в Малый театр и поставил там один из лучших спектаклей прошлого сезона “Правда – хорошо, а счастье лучше”. “А ведь и правда, хорошо! – воскликнула театральная общественность. – Они с Малым просто созданы друг для друга”. Теперь Женовач оказался во МХАТе. И снова пришелся ко двору. Его талант совместим, похоже, с любой труппой. Он из тех театральных садовников,

которые не только с любовью окучивают на клумбе каждый цветок, но и знают секрет их непростых сочетаний. В новом мхатовском спектакле, в котором, не считая многочисленной массовки, занято разом 25 артистов, это его умение явлено во всей красе. Женовач добился-таки вождеденной мхатовской ансамблевости, о которой мы давно уже не смели и мечтать. Это тем более удивительно, что ансамбль “Дней Турбиных” собран фактически с бору по сосенке. Главный манок для широкого зрителя – звезды сериалов Константин Хабенский (Алексей Турбин) и Михаил Пореченков (Мышлаевский) – были совсем недавно рекрутированы МХАТом из Петербурга, звезда нового театрального поколения Москвы Анатолий Белый (Шервинский) – из Центра драматургии и режиссуры, обаятельный и органичный Иван Жидков (Николка) – из Школы-студии МХАТ. И все они, включая малозаметную прежде и вдруг обнаружившую всю свою неотразимую сценическую грацию Наталью Рогожкину (Елена), приведены Женовачем к единому знаменателю его неагрессивной, но точной режиссуры. Даже большегазмерный пропагандист пива “Толстяк” Александр Семчев, рискованно выбранный на роль хрупкого, юного Лариосика, не особенно выпадает из общей молодежной команды, хотя по виду годится Турбиным и их приятелям едва ли не в отцы. Команду эту так и тянет назвать немного другим словом – компания. Женовач – вообще “компанейский” режиссер. Я бы даже сказала так: он умеет выстроить ансамбль, потому что умеет собрать компанию. “Дни Турбиных” 1926 года вывели в большую жизнь второе поколение мхатовцев, нынешние доказали, что молодежь Художественного театра – не безликие имяреки, как казалось еще совсем недавно. Это тоже поколение со своим необычим и весьма приятным выражением лица», – пишет Марина Давыдова (2).

«Героев спектакля так и тянет описывать одного за другим. Потому что у каждого есть биография, характер, судьба. Но при этом все вместе они составляют тот самый долгожданный ансамбль, бывший некогда гордостью Художественного театра и ставший редкостью в наши времена эстрадной напористости и торпливых режиссерских трюков <...> Сергей Женовач, впервые во МХАТ пришедший, поставил, может быть, самый мхатовский спектакль за все годы перемен в этой труппе», – к такому выводу приходит Марина Зайонц (9).

«Снимаю перед Женовачем шляпу уже за одно то, что он сам поверил в булгаковский текст и заставил поверить в него актеров. В свое время (а именно в конце 20-х годов) мхатовский завлит Павел Марков говорил о постановке “Турбиных”: “...все обставлено так, чтобы можно было посмотреть в лицо человека”. В этой фразе сегодня – вся театральная идея постановки Женовача. Поражают актерские лица <...>. Речь вовсе не о том, что физиономии артистов К. Хабенского (Алексей Турбин), М. Пореченкова (Мышлаевский) и тем более А. Семчева (Лариосик) не сходят с телеэкранов. Тут некое другое узнавание, связанное с памятью о театре иной эпохи, о чтении книг в иные времена, о способе играть не роль в пьесе, а

мир автора, биографию и судьбу персонажа», – отмечает Наталия Каминская (12).

«Добротный классический театр несомненно входит в моду. Только этим можно объяснить, что в постановке режиссера-традиционалиста с явным удовольствием играют сразу несколько рекламно-сериальных звезд <...> “Ниточка, связывающая этот спектакль с прошлым Художественного театра, просматривалась во всем”, – так вспоминают о “Днях Турбиных” 1926 года. Все-таки было бы нелегко сказать, что в нынешней “Белой гвардии” есть эта ниточка. Но есть сильная ностальгия по этой оборванной ниточке» (11).

Однако часть рецензентов сочла, что эту «ниточку» режиссер Сергей Женовач уберечь не смог – то есть нарушил мхатовскую традицию.

«Первое, что бросается в глаза при первых тактах спектакля, – отсутствие всего того, что составляло миф “Дней Турбиных”. Пьеса, ставшая легендой советского МХАТа, благодаря которой в 1926 году в театр вошло его знаменитое второе поколение, еще дважды осуществлялась на его подмостках <...>. В этих мхатовских спектаклях, да и в чудесном телефильме Басова “Дни Турбиных”, сам дух Белой гвардии, благородных, трепетных отношений людей, которых не существует больше, становился важнее, чем попытка встроиться в новый режим. Дух Дома с его кремовыми шторами, навсегда утраченный бедными жителями советских коммуналок, дарил ту радость тайного протеста, которая проходит через всю сталинско-брежневскую эпоху. На пьесу “Дни Турбиных” ходили и роман “Белая гвардия” читали, точно причащаясь старому, досоветскому миру. Звезды ментовских сериалов Константин Хабенский (Алексей Турбин) и Михаил Пореченков (Мышлаевский), как и все остальные актеры играют каждый по-своему хорошо. Только совсем не тех офицеров Белой гвардии, о которых писал Булгаков. Они кто угодно – парни из ближайшего дома, простые, хорошие, трогательные и нелепые. Только не офицеры царской армии.

Создателям этого спектакля вовсе не хочется навешивать на себя чужие мифы. Они понимают пьесу, как могут. И разыгрывают ее как простые современные ребята – без натуги, но и без большого вдохновения. Подумаешь, “Турбины” – не больше и не меньше любой хорошей пьесы. Каждому времени, очевидно, – своя мера правды. Женовачу такой меры хватило ровно на то, чтобы создать приличный ансамбль и рассказать насквозь фальшивую, хоть и печальную историю про то, что стул всегда стул, а Россия при любом режиме – всегда Россия», – так считает Алена Карась (10).

Другие, более положительно воспринявшие спектакль рецензенты сходятся в одном – современные мхатовские актеры слишком не похожи на «господ офицеров» из романа Булгакова. Больше всего недовольства выпадает на долю Константина Хабенского, сыгравшего Алексея Турбина. Справедливости ради некоторые критики соглашаются, что, возможно, роль полностью удастся актеру лишь со временем. Иное мнение высказывает Марина Зайонц:

«Труднее всех пришлось Константину Хабенскому. Роль Алексея Турбина считается центральной, а между тем в его распоряжении всего две сцены и совсем не так много слов. Кроме того, все знают, как потрясающе играл когда-то эту роль Николай Хмелев. Практически уже никто не видел, но знают все. Еще всем известно, как должен выглядеть русский офицер, на которого Хабенский, конечно же, ничуть не похож. Фигурой не вышел, выправка не та, не офицер, и все тут. Ну да, не офицер, зато он сыграл человека, который подставился под пули потому, что не смог пережить стыда за позорное бегство военного начальства, бросившего мальчишек умирать. Вот спорят сегодня, что такое интеллигентный человек, и пожимают плечами в недоумении: вроде перевелось на Руси это странное племя. А Хабенский-то как раз интеллигента и сыграл, что, согласитесь, гораздо сложнее, чем смотреться настоящим офицером» (9).

Еще одну важную черту режиссуры Женовача, и, следовательно, спектакля, критики формулируют по-разному: *«Талант Женовача не тянет на спектакль о судьбах Родины»*, – считает Марина Давыдова (2). *«Музе Женовача пушки противоположны»*, – замечает Глеб Ситковский (5). Однако большинство пишущих сходится в одном – Сергей Женовач компенсировал этот недостаток удивительно тонко и точно воссозданной на сцене атмосферой, так редко встречающейся на современных подмостках.

«При всей аполитичности эту “Белую гвардию” можно назвать полотном о жизни целого поколения, только жизнь эта показана, как учил чеховский герой: люди обедают, только обедают, а в это время решается их судьба. Там, за кремовыми шторами, решается судьба России, а в доме Турбиных пьют и закусывают – и мы не можем оторвать глаз» (11).

Перечень рассмотренных статей:

1. *Шимадина М.* Белая и пушистая гвардия. Коммерсантъ, 01.04.2004.
2. *Давыдова М.* Жизни грянули «ура!». Известия, 01.04.2004.
3. *Ямпольская Е.* «Белая гвардия» («Дни Турбинных»). МХАТ им. Чехова. Русский курьер, 01.04.2004.
4. *Зинцов О.* Душевная драма. Ведомости, 02.04.2004.
5. *Ситковский Г.* Счастье хорошо, а правда хуже. Газета, 02.04.2004.
6. *Агишева Н.* Спрятаться негде. Московские новости, 02.04.2004.
7. *Игнатова П.* Вышли из ментовской шинели. Газета.ru, 02.04.2004.
8. *Заславский Г.* Кому пролог, а кому и эпилог. Независимая газета, 06.04.2004.
9. *Зайонц М.* А абажур висит. Итоги, 06.04.2004.
10. *Карась А.* Стулом по России. Российская Газета, 07.04.2004.
11. *Шендерова А.* Покосилась жизнь. Вечерний клуб, 8.04.2004.
12. *Каминская Н.* Предлагаемые обстоятельства. Культура, 08.04.2004.
13. *Годер Д.* Турбины – первые и последние. www.russ.ru. 09.04.2004.
14. *Лебедина Л.* Жизнь за кремовыми шторами. Труд, 10.04.2004.
15. *Дмитревская М.* Честь имею. Петербургский театральный журнал, май, 2004.

Спектакль «Вишневый сад»

(режиссер Адольф Шапиро, премьера – 3 июня 2004 года,
на Большой сцене)

Отзывы критиков на «Вишневый сад», поставленный Адольфом Шапиро по заказу фестиваля «Черешневый лес», как правило, содержат три основные темы:

1. Эта постановка – не совсем (или совсем не...) соответствует чеховской пьесе.

2. Приглашенная режиссером на роль Раневской и дебютировавшая на театральных подмостках Рената Литвинова – не совсем (или совсем не...) чеховская героиня.

3. Единственное, что связывает эту постановку с мхатовской и чеховской традицией, – оформление спектакля, придуманное Давидом Боровским, главным элементом которого стал знаменитый мхатовский занавес с вышитой на нем чайкой.

В части статей утверждается, что стиль оформления в спектакле существует отдельно от исполнения. Но, скажем, Марина Давыдова замечает, что аскетичная сценография Боровского идеально соответствует эстраднему стилю исполнения:

«Художественная интуиция подсказала Шапиро единственно возможный ход: подчинить этот “Вишневый сад” не законам психологического театра (петелька-крючок, зерно роли, сквозное действие и т.п.), а законам некоего почти эстрадного зрелища. Тут удивительным образом пригодился и бесподобный сценографический аскетизм Боровского. Главное в его декорации – мхатовский занавес. Он не разъезжается в разные стороны, а неожиданно раздвигается в глубину сцены, образуя вместе с линией рампы и линией театрального горизонта что-то вроде трапеции. Перед нами пустое пространство, фланкированное с обеих сторон знаменитой сероватой тканью с парящими чайками. В этом пространстве можно было бы поставить “Вишневый сад” в эпическом стиле, можно было бы вплести в сюжет пьесы историю отношений Чехова и Художественного театра, можно было бы... Пофантазируйте сами! У Шапиро пустое пространство Боровского стало фактически пустым пространством эстрады, где Рената Литвинова отлично сыграла кинодиву Ренату Литвинову, Сергей Дрейден – мэтра театральной иронии Сергея Дрейдена ...» (5).

Сходный взгляд высказывает и Вера Максимова:

«Сам спектакль восторга не вызывает. Есть такой термин для оперы: “концертное исполнение”. Вот и постановка Шапиро выглядит как концертное исполнение пьесы – без четких художественных решений, на пустой сцене <...>, все персонажи представлены в самом расхожем и привычном измерении» (9).

Однако, в отличие от большинства рецензентов, Вера Максимова считает, что играющая Раневскую Литвинова выгодно выделяется на общем фоне:

«В этих условиях Литвинова исполняет свой этюд о женщине – на этот раз с чеховскими словами на устах, которые она добросовестно выучила и все равно сделала своими. Играет она просто и хорошо. Искренне переживает драматические перипетии судьбы своей героини. И если она и не полностью свободна на сцене, то роль ею прожита осмысленно. Конечно, это она, наша “Ренаточка Ру” (так называется ее сайт), ломающая руки и вьющая извилистые нити из голоса, но “Я” всерьез вошло в предлагаемые обстоятельства – провинциальная Россия, начало века, немолодая женщина-дворянка сложной судьбы» (9).

«Чеховским ли получился образ у Литвиновой? По-моему, да, – задается вопросом Татьяна Москвина. – Она прелестна и бесполезна <...> Она и есть чудесный и никому не нужный цветущий вишневый сад, мгновение красоты, напрасный привет царства гармонии падшему миру» (14).

Другая часть критики придерживается противоположного мнения, полагая, что Шапиро, как когда-то Анатолий Эфрос, попытался сделать Раневскую символом Вишневого Сада, но эта попытка не увенчалась успехом:

«С явной оглядкой на Эфроса ставил свой “Сад” и Адольф Шапиро: у него Раневская так же выхватывает из-за пояса телеграммы парижского любовника, как выхватывала когда-то незабываемая Раневская–Алла Демидова, так же отчуждена от остальных героев. Вроде бы так же, но... Сценарист и кинодиректор Рената Литвинова, впервые вышедшая на подмостки, ни на минуту не может отрешиться от себя <...>. Символом Сада у Эфроса становилась Раневская. Вот и Шапиро решил пойти по тому же пути, но Литвинова не может этого оправдать ни как актриса, ни как личность. Никакого Сада у этой собранной, преуспевающей женщины быть не может <...>. Тщетно пытаюсь сделать Раневскую центром спектакля, Шапиро пренебрег другим эфросовским принципом: все персонажи должны держать Раневскую внутренним зрением, попросту – “играть королеву”. Театроведы до сих пор вспоминают, как мучительно был влюблен в Раневскую Лопухин Владимира Высоцкого. Нынешний Лопухин – Андрей Смоляков – громко кричит про дачи и дачников, глядя куда-то вдаль, сумасшедшая Шарлотта – Евдокия Германова – декламирует чеховский текст а ля Белла Ахмадулина. Все они отлично знают, что никакого Сада нет и в помине, а Раневская им не только чужда, но и неинтересна ...» (14).

«Среди классических актеров, выученных по школе Станиславского, она (Рената Литвинова. – Прим. ред.) смотрится так же, как выглядела бы среди настоящего деревенского вишневого сада какая-нибудь экзотическая пальма. Но ее присутствие на сцене – это, пожалуй, единственное, что не дает спектаклю скатиться к классической рутине. Замечательные актеры – Андрей Смоляков (Лопухин), Сергей Дрейден (Гаев), Евдокия Германова (Шарлотта), Владимир Кашпур (Фирс) – добросовестно, но неинтересно и предсказуемо в энный раз разыгрывают по ролям до оскомины знакомый текст.

Остальные персонажи и вовсе существуют на сцене только потому, что так доктор Чехов прописал. В такой ситуации зрительский интерес сводится к тому, как прозвучат хрестоматийные фразы в устах неопытной, но харизматичной Ренаты <...> Но если отвлечься на время от госопози Литвиновой и вернуться собственно к спектаклю, то в нем обнаружится еще один не предусмотренный пьесой герой – мхатовский занавес. Художник Давид Боровский, который когда-то придумал легендарный занавес для таганского “Гамлета”, в этой постановке использовал похожий прием. Он не оставил на подмостках почти ничего: ни вишневого сада, ни усадьбы. Все декорации заменяет один занавес <...> Именно к нему обращает Гаев свой монолог, посвященный столетнему шкафу. За него судорожно цепляется Раневская, прежде чем уйти со сцены. И когда за кулисами начинают рубить сад, кажется, что Ермолай Лопухин хватил топором по перекрытиям старого МХАТа», – пишет Марина Шимадина (2).

«... не Вишневый сад продают в этом спектакле с молотка, а сам старый МХАТ», – вторит ей Алла Шендерова (14).

«Наверное, Адольф Шапиро хотел поставить спектакль про МХАТ – про тот художественный и общедоступный вишневый сад, который мы потеряли. Шехтелевский оливковый занавес с чайкой художником Давидом Боровским обыгран элегантно и изобретательно <...> Прекрасным дополнением к шехтелевскому занавесу Шапиро посчитал актрису Ренату Литвинову <...> Кто у нас лучше, чем Литвинова, заломит острые руки? Кто элегантней отведет в сторону папироску в мундштук? <...> Но все, что в силах продемонстрировать в роли Раневской Рената Литвинова, – это туалеты (она, отдадим ей должное, носит их отменно) и всем знакомые интонации <...> Такое впечатление, что режиссер, сосредоточившись на Шехтеле с Литвиновой, про остальных просто позабыл», – считает Глеб Ситковский (1).

Гораздо жестче по отношению к главной героине и спектаклю в целом настроен Александр Соколянский:

«Рената Литвинова, наша Небо-Самолет-Девушка, – конденсат той самой культуры потребления, в которой хороший вкус приобретается оптом, а амбиции надменно выдаются за полномочия. Трудно вообразить что-нибудь более чуждое дворянской усадебной жизни, конец которой зафиксировал и отрефлектировал Антон Чехов <...> главным мучеником в этом спектакле оказывается театр как таковой. Театральное имение, перед которым некогда стоял выбор: либо окончательно сгнить, либо истребить в себе все самое дорогое и распродаться по кускам всяческим дачникам. И выбор Художественного театра, живущего в настоящем времени, уже сделан и вполне понятен: Куснирович (Михаил Куснирович, спонсор и организатор фестиваля «Черешневый лес». – Прим. ред.) заплатил деньги, МХАТ выпустил спектакль. Где тут вишневый сад? – не было тут вишневого сада ...» (6).

Тему продолжает Алена Карась:

«Сцена пуста... тени, огромные тени человеческих фигур ложатся на занавесы, на белые портьеры между ними, образуя единственную зону таинственности в опустошенном, давно лишенном всяких иллюзий пейзаже. Созерцать его так же тоскливо, как и слушать вульгарные изломанные интонации Литвиновой. Неужели теперь ей принадлежат таинственные тени в вишневом саду, неужели теперь она владеет душами забытых предков, которые смотрят с его деревьев? О, прекрасный сад, что с тобой стало?» (7).

Диаметрально противоположное мнение высказывают не только упомянутые выше Татьяна Москвина и Вера Максимова, но Лариса Юсипова и Дина Годер.

«Появился “Вишневый сад” про Раневскую <...> Внешне Раневская от Литвиновой будто сошла со страниц альбома историка моды Александра Васильева “Красота в изгнании”. Она и пребывает в вечном изгнании, на которое сама себя обрекла изначально, вне зависимости от обстоятельств ...», – полагает Лариса Юсипова (3).

«Литвинова в спектакле хороша. Нет, разумеется, она равна себе: все та же манерная пластика <...> Знакомые капризные интонации, хоть и без фирменного томного шепота – весь этот декадентский имидж очень идет к роли. И все же это не совсем Литвинова. Она старше и как-то отстраненней <...> Питерская знаменитость Сергей Дрейден играет Гаева, и то, что Раневская его сестра, у Дрейдена очевидно. В нем та же уходящая, выморочная порода <...> Это пара восхитительных вырожденцев, неуместных и странных, это клочок того самого газона, который растили 300 лет, а теперь случайно забыли залить асфальтом», – пишет Дина Годер (4).

По-другому формулирует ту же мысль Марина Зайонц: *«Может быть, впервые видишь, что в этой пьесе брат и сестра – одна сатана. На роль Гаева Шапиро пригласил из Петербурга удивительного актера Сергея Дрейдена, тоже, знаете ли, страннейшее существо. Лет уж немало, а все гуляет, как кошка, сам по себе. Характер вздорный, вид несолидный, голос глухой, невыразительный, словом, ничего не делает для того, чтобы нравиться людям. Дрейден и Литвинова в этом спектакле – какие-то диковинные райские птицы, нелепо раскрашенные павлины в перьях, прекрасные и ужасные. Но, кажется, только они смогли наконец абсолютно естественно озвучить такие странные современному уху красоты, как “О мое детство, чистота моя!” или “О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием...”» (10).*

В целом же сразу после премьеры спектакль был признан не слишком удачным. *«Шапиро вступает в диалог с великим “Вишневым садом” Станиславского и Немировича, вышедшим ровно век назад. Игриво окликает Шехтеля... И только в диалоге с Чеховым рассеянно молчит – вроде и спросить нечего: не о погоде же с Антоном Палычем разговор заводить»* – так, словами критика Глеба Ситковского можно сформулировать общую претензию представителей критического цеха к постанов-

щику спектакля Адольфу Шапиро. Остается напомнить читателям, что все цитируемые выше статьи были написаны сразу после премьеры. По устным свидетельствам многих представителей критического цеха в сезоне 2004/2005 годов и сам спектакль, и роль Раневской, ставшая театральным дебютом Ренаты Литвиновой, обрели объем, которого так недоставало на премьере.

Перечень рассмотренных статей:

1. *Ситковский Г.* Шапиро поставил Шехтеля. Газета, 3.06.2004.
2. *Шимадина М.* Пальма в вишневом саду. Коммерсантъ, 04.06.2004.
3. *Юсипова Л.* Пробегающая красота. Ведомости, 04.06.2004.
4. *Годер Д.* Не совсем Литвинова. Газета.ру. 04.06.2004.
5. *Давыдова М.* К лесу – садом. Известия, 04.06.2004.
6. *Соколянский А.* В отсутствии ведущего. Время новостей, 07.06.2004.
7. *Карась А.* Тени забытых предков. Российская газета, 07.06.2004.
8. *Ямпольская Е.* Чехов. Девушка. Анекдот. Русский курьер, 07.06.2004.
9. *Максимова В.* «Теперь хоть и помереть». Независимая газета, 08.06.2004.
10. *Зайонц М.* Продано!.. Итоги, 08.06.2004.
11. *Каминская Н.* Вкус последней черешни. Культура, 10.06.2004.
12. *Львова М.* Изгиб лодыжки узкой. Вечерний клуб, (?) июня 2004.
13. *Москвина Т.* «Не называй ее небесной...». Московские новости, 11.06.2004.
14. *Шендерова А.* Вишневый МХАТ. Театральные новые известия, июнь, 2004.

В начале сезона 2004/2005 гг. МХАТ имени А.П. Чехова переименован в МХТ имени А.П. Чехова.

Спектакль «Изображая жертву»

(режиссер Кирилл Серебренников, премьера – 18 сентября 2004 года, на Малой сцене. Сохраняется в репертуаре)

Это второй спектакль, поставленный Кириллом Серебренниковым на Малой сцене МХАТ – МХТ (в начале сезона 2004/2005 Олег Табаков объявил о решении изъять из названия театра букву «А» – «Академический»). И вторая – после «Терроризма» – постановка в МХТ пьесы братьев Пресняковых. Основным и главным качеством остроумного, весьма схожего с театральным капустником спектакля можно назвать то, что он стал неким поворотным этапом для режиссера Кирилла Серебренникова – после «Изображая жертву» (к сюжету которой Серебренников вернулся в кино, сняв два года спустя одноименный фильм) он вплотную занялся классикой. «Эта кольчужка этому режиссеру уже мала», – напишет после премьеры Марина Давыдова, отмечая, что для будущих своих постановок Серебренников выбрал «Лес» Островского и «Господ Головлевых» Салтыкова-Щедрин (2).

Второй отличительной и немного комичной чертой данного спектакля стало то, что в нем – впервые в истории Художественного театра – на сцене употреблялась ненормативная лексика: финальный монолог капитана милиции почти сплошь состоял из нецензурных выражений. Однако большинство пишущих сходятся в одном: никакого скандала из-за попиранья

нравственных норм и заветов основателей Художественного театра раздуть не стоит, монолог абсолютно уместен – и в спектакле, и в пьесе Олега и Владимира Пресняковых. Как пишет Роман Должанский, *«вряд ли сегодняшний зрительный зал всерьез проникся темой, если бы подобный монолог произнесли высоким штилем»* (1). Вместе с тем рецензенты сходятся в том, что за занятым сюжетом – некой современной вариацией «Гамлета», остроумной – *«буквально снятой с языков наших сограждан»*(1) речью, проступает пустота, ощущение тупика – пьеса братьев Пресняковых хоть и талантлива, но, как считает Олег Зинцов, сходна с *«совершенно плоской картинкой»* (3). *«Новый мхатовский спектакль, – продолжает Зинцов, – наверняка будет иметь успех. В нем все точно рассчитано: доза смеха и морали, цитат из классики и социальной озабоченности, броской театральной формы и злободневного содержания. При этом спектакль Кирилла Серебренникова как будто куплен в супермаркете. Современность странным образом сочетается в нем с полным отсутствием чего бы то ни было живого. Это, может, и хороший театр, но он очень уж похож на продукт в вакуумной упаковке»* (3).

Прочие рецензенты менее категоричны. *«Кирилл Серебренников сделал все, чтобы не упасть лицом в грязную правду жизни и не запачкать брызгами зрителей. В строгой и функциональной черно-белой геометрии Николая Симонова режиссер поставил праздничный спектакль-концерт об убийстве»*, – пишет Роман Должанский (1). Что же касается упомянутого выше монолога, то, признается Должанский, *«если бы не предварительная информация, на лексику капитана милиции я лично не обратил бы особого внимания. Во-первых, как еще выразиться капитану милиции? Во-вторых, такова уж суть отчаянного монолога: что же это в стране делается, если молодому парню, упакованному и прикинутому, ничего не стоит пнуть в школьного друга насмерть из-за какой-то мелочи? А тот, прежде чем умереть, только одно успевает выдохнуть: “Наплевать!” Что это за поколение такое новое, которое живет не всерьез, не по-настоящему, бездумно и положив на все?»* (1).

Собственно, попытка разобраться или хотя бы зафиксировать черты этого поколения и есть главная тема пьесы и спектакля, по форме напоминающего «сборник эстрадных юморесок» (2), не предполагающего погружения в глубины психологии персонажей и игры, в соответствии с принципами «школы переживания» (5). Артур Соломонов, иронично называющий эту мхатовскую премьеру *«Синей птицей»* для взрослых», пишет: *«В спектакле этом есть драйв, есть юмор, есть голоса, запахи, ритмы современной жизни, есть говор улицы, но никакого смысла. А может, бог с ним, со смыслом?..»* (7). Как бы итога этот критический спор о смысле и отсутствующей глубине новой постановки Серебренникова, Марина Давыдова заканчивает свою статью так: *«Собственно, главное достоинство спектакля Серебренникова в том и состоит, что режиссер правильно почувствовал: персонажей этой пьесы невозможно играть, их надо именно изображать. То есть поступать по отношению к ним точно так же, как сами Пресняковы поступают по отношению к жизни. Изображают у Серебренникова, что и говорить, здорово, просто эта кольчужка этому режиссеру, по-моему, уже мала. Он, как*

кажется, умеет относиться к жизни всерьез <...>. Время изображать у этого режиссера медленно, но верно подходит к концу. Наступает время быть» (2).

Перечень рассмотренных статей:

1. Должанский Р. МХТ поставил следственный эксперимент. Коммерсантъ, 20.09.2004.
2. Давыдова М. Изображая Гамлета. Известия, 20.09.2004.
3. Зинцов О. Милиция нравов. Ведомости, 20.09.2004.
4. Ситковский Г. Изображая трагедию. Газета, 20.09.2004.
5. Гордеева А. Рассекая волны. Время новостей, 21.09.2004.
6. Годер Д. Зачем футболистам стилисты. Газета.ру, 21.09.2004.
7. Соломонов А. Жертвы до шестнадцати не допускаются. Новый очевидец, № 3, сентябрь, 2004.

Спектакль «Король Лир»

(режиссер Тадаси Судзуки, премьера 30.10.2004,
на Большой сцене)

Этот необычный спектакль – первую (и единственную на сегодняшний день) работу в МХТ знаменитого японского режиссера Тадаси Судзуки, создателя уникального театрального центра в японском городе Сидзуока и не менее уникальной театральной системы, скрещивающей технику Но и Кабуки с европейским авангардом и сюжетами европейской классики – нельзя назвать безоговорочной удачей. Единого, определенного мнения об этой мхатовской премьере не высказывается ни в одной из рецензий. Большинство пишущих сходятся в том, что «Король Лир», поставленный Судзуки с мужским составом МХТ, – эксперимент, очень полезный для российских актеров, но не более того.

«Конечно, пусть овладеют еще и такой техникой, – считает Елена Ямпольская. – Это не называется «беситься с жиру». Чем больше нектара, в том числе и экзотического, они соберут с разных цветов, тем ярче будут играть у нас» (5).

Более резко отзывается о спектакле Григорий Заславский:

«На фоне нового “Лира” лучше и мотивированнее кажутся недавние работы Кирилла Серебренникова, в пору премьеры показавшиеся собранными из случайных компонентов. То есть, наблюдая за более или менее эффектными – в японском стиле – перемещениями актеров, в конце концов уподобляешься самому Лиру, который от одной неверной дочери бежал к другой, которая теперь ему казалась лучше. Что же получает публика? Дайджест, дающий тем не менее определенное представление о сюжете шекспировской трагедии» (6).

«На прошлом Театральном фестивале им. Чехова спектакль “Сирано де Бержерак” со всей убедительностью подтвердил: метод работает. Точно так же, как работает культурологическая идея режиссера, последовательно соединяющего сюжеты Еврипида, Шекспира, Чехова и Беккета с основами театра Но и собственными разработ-

ками», – пишет Александр Соколянский (2). И продолжает: «Пригласить всемирно известного режиссера в Художественный театр было делом столь же заманчивым, сколь опасным. В чем заманчивость идеи, ясно без слов, а опасностей было как минимум две. Первая: проблема тренинга. Научиться работать по методу Судзуки за восемь или сколько их там было репетиционных недель немыслимо <...>. В театральной игре что-то еще не срослось, “японское” не уравновесилось с “русским”. Это в большей или меньшей степени касается всех актеров, за исключением Анатолия Белого <...> Вторая опасность, угрожавшая премьере, – изношенность театральных мыслей и жизненных ощущений, заложенных в спектакль двадцать лет назад: она посерьезнее первой. Разумеется, в программке Тадаси Судзуки ритуально утверждает, что мхатовский “Король Лир” – это “абсолютно другой и свежий спектакль”, но так всегда говорят постановщики всех театральных ремейков. И комментарий к спектаклю, написанный двадцать лет назад, режиссер, без сомнения, считает по-прежнему актуальным» (2).

«Встреча разных культур, обещающая стать плодотворной, оказалась на сей раз смехотворна. Но небесполезна и поучительна», – считает Марина Давыдова (1). И далее обстоятельно поясняет свою мысль: «Призванный под знамена МХТ неутомимым Олегом Табаковым знаменитый японский режиссер Тадаси Судзуки – не просто режиссер. Как и всякий авторитетный японец, он сэнсэй, учитель жизни, предложивший свою философию существования человека на сцене. Его метод – нечто вроде театральной йоги, требующей от исполнителя безупречного владения всем своим организмом. Тренированные артисты Судзуки напоминают мастеров восточных единоборств. Если они двигаются, то кажется, что движется электрический заряд. Если говорят, то кажется, что говорят всем телом. Их гортанные голоса словно бы зажаты в тиски. Их трескучее тремоло нас трепетать заставляет. Это предельная концентрация энергии с последующей ее эманацией. После встречи с таким искусством выходишь, как после гипнотического сеанса – да что это было в самом деле? Спектакль, говорите? Может быть <...> Его (Тадаси Судзуки. – Прим. ред.) театральные сочинения точно выверены и завораживающе красивы. Это сдержанная красота гравюры с редким вкраплением ярких красок. Аскетизм, доведенный до эстетических высот. Безоговорочная победа минимализма. В лучших спектаклях Судзуки нет ни грана пошлости. До такой степени, что иногда хочется, чтобы была. Ведь именно она позволяет хоть как-то соотнести события, происходящие с героями, с событиями твоей собственной жизни. В последней постановке сэнсэя, которую он осуществил со способной молодежью Художественного театра, пошлости (причем специфической, театральной) хоть отбавляй, и кажется, что появилась она сама собой – от простого соприкосновения двух бесконечно далеких друг от друга культур. Дело даже не в том, что наши артисты, мужественно и в чем-то небезуспешно овладевшие приемами судзуковской методы, все равно смотрятся в стилизованном японском

одеянии так же странно, как эскимос, исполняющий танец с кастаньятами. Беда в том, что сам способ их пребывания на сцене остается прежним. В странном спектакле, где трагедия Шекспира укомплектована в 1 час 35 минут, а все мотивировки и логические связи нарушены, играть решительно нечего. Но ничего другого европейский артист не умеет. Артисты МХТ тоже» (1). В финале своей статьи Давыдова приходит к неутешительному выводу: «... если встреча двух театральных культур возможна лишь в пространстве китча, не лучше ли им вообще никогда не встречаться» (1).

«Спектакль “Король Лир” похож на усердно выполненное упражнение по сценической речи и движению, и в этом качестве смотреть его вполне занимательно. С этой точки зрения, наверное, не очень даже важно, на каком тексте тренироваться. Но есть какая-то раздражающая несуразность в сочетании отменной физической формы артистов и унылого больничного содержания нового мхатовского спектакля», – замечает Олег Зинцов (3).

«Очень специальный, очень буддистский взгляд на вещи – в Художественном театре такого еще не было», – так заканчивает свой пересказ «японского» сюжета, сыгранного в МХТ, Глеб Ситковский (4).

Другой взгляд на эту премьеру у Марины Токаревой: «... основное впечатление этого спектакля – красота. Мизансцен, костюмов, пластики. Звука и жеста. Света, скромного и скульптурно точного. Просчитанной до такта партитуры. Тому, кто не видел премьеры во МХАТе, трудно вообразить, что одна из самых жестоких трагедий великого Уильяма может быть превращена в такой декоративный, зрелищный спектакль. Почти что вне Шекспира» (7). Однако и этот критик в ходе размышлений задается вопросами, ответить на которые вряд ли возможно: «... то, чем Судзуки занимается со своими артистами больше 20 лет, молодые мхатовцы в итоге “дрессуры” восприняли за два с лишним месяца. Научились посылать голос в зал, плавно двигаться, не “красить” эмоциями речь <...> Но ради чего? Острили ли постановщик старую пьесу, одев героев в тускло сияющие подобию кимоно или превратил их в ряженых? В какой мере странное соединение японского менталитета и русской души приблизило нас к пониманию Шекспира? Это, собственно, главные вопросы состоявшегося» (7).

Перечень рассмотренных статей:

1. Давыдова М. Чужой против МХТ. Известия, 01.11.2004.
2. Соколянский А. Русская игра по японским правилам. Время новостей, 01.11.2004.
3. Зинцов О. Мнимый больной. Ведомости, 01.11.2004.
4. Ситковский Г. Лира объявили. Газета, 01.11.2004.
5. Ямпольская Е. Не надо бояться самурая с мечом. Русский курьер, 01.11.2004.
6. Заславский Г. Японский бог. Независимая газета, 02.11.2004.
7. Токарева М. Сумасшедший дом для МХАТа. Московские новости, 05.11.2004.

Спектакль «Тартюф»

(режиссер Нина Чусова, премьера 10.11.2004, на Большой сцене)

«Тартюфа» пишущие о театре дружно признали неудачей. В данном случае рецензии различаются в основном лишь степенью неприятия спектакля. От Олега Зинцова, вполне снисходительно замечающего, что *«самое удивительное в новом “Тартюфе” – то, как запросто соединяются здесь откровенная развлекательность и вполне откровенная социальность. По обоим параметрам спектакль точно прописан в календарном “сегодня” – он хочет быть и метафорой времени, и его продуктом»* (7). До Елены Левинской, полагающей, что «Тартюф» – парадный портрет самого Художественного театра: *«фальшивый блеск и позолота при голом заде»* (8).

«Спектакль поставлен по важной внутритеатральной причине – по той же, по которой пишутся самые гениальные (впрочем, также и графоманские) стихи. Он сделан ради собственного удовольствия», – пишет Александр Соколянский (2). Другие, как, скажем, Роман Должанский, полагают, что появление этого спектакля в мхатовской афише – результат «коллекционерского азарта» Олега Табакова, привлекающего в театр всех самых модных и востребованных постановщиков. Наконец, третью причину указывает Ольга Егошина, полагающая, что спектакль сделан «для кассы и для массы» – и тут режиссер Нина Чусова незаменима: *«она знает вкусы “Марь Ивановны”, как никто, и потрафляет им опять же, за что ни возьмется...»* (9).

«Убрав из названия театра слово “академический”, Олег Табаков открыл сезон экспериментальных постановок. МХТ сегодня – плацдарм для пробы сил самых разных режиссерских индивидуальностей от Юрия Бутусова до Тадаси Судзуки. Нина Чусова со своей трактовкой «Тартюфа» Мольера в этой компании оказалась фигурой самой отвязной», – пишет Ольга Егошина (8).

«Говоря грубо, пафос “Тартюфа”, поставленного Ниной Чусовой в Художественном театре, это пафос балаганного гаерства, осложненного претензией на декоративную изысканность. Актерские задачи нарочито грубы, затуплены; сценография (Анастасия Глебова, Владимир Мартиросов) и костюмы (Павел Каплевич) столь же нарочито хитроумны... Напридумано очень много, и все лишь для того, чтобы власть повалить дурака <...>, авторский сюжет размыт, а собственный не придуман», – считает Соколянский (3).

Тартюфа, сыгранного Олегом Табаковым, Соколянский характеризует так: *«Табаков, сообщающий в программке, что на данный момент его не интересует ни историческое правдоподобие, ни авторский стиль Мольера, существенным образом оговорился. «Генотип Тартюфа все-таки живет и побеждает в России XXI века... Задевает проблема: наш “простой, советский” Тартюф жив!»*

Задевает, так задевает, хотя и это можно поставить под сомнение. Важнее понять, что актер игнорирует разницу между современным, действительно опасным типом лицемера (примеры выберите сами) и “простым советским” Тартюфом. Табакову, по сути,

важна не проблема, а типаж: забавный уголовник. И он, несколько не тушуясь, берет его напрокат из кинокомедий брежневской поры: с повадками, наколками и всем прочим. Даже парик Тартюфа-Табакова вызывает в памяти что-то из “Джентльменов удачи”: этакий отросший, слегка взлохмаченный ежик – волосы, больше похожие на шерсть, чем на человеческие волосы. На самом деле это может быть страшно – нам делают так, чтоб было смешно» (3).

Впрочем, к финалу статьи автор все же делает вывод о том, что «Тартюф» – «один из худших спектаклей Основной сцены», но его существование оправдывается двумя актерскими работами.

«Первая – роль Оргона в исполнении Александра Семчева. Здесь можно увидеть, как откровенное гаерство соединяется с тонкостью и высоким напряжением душевной жизни <...>. Вторая – комический Тартюф в законе, сыгранный Табаковым: простое и блестящее паяничанье; шутовство как отдохновение души. Табаков наслаждается ролью, простодушием ядерной буффонады, обилием гримас и ужимок, откровенностью грубых приемов и, конечно, собственным умением исполнять грубый прием с фантастической изоциренностью» (3).

Более резко отзывается об игре Табакова Роман Должанский:

«Олег Табаков совершает титанические усилия, чтобы спасти затею. Для этого он мобилизует все свои улыбки и интонации, жесты и мимику, приемы и хватки, то есть, говоря без обиняков, все свои штампы. Все то, что тяжело, но бережно счищают с него ответственные, разумные режиссеры, в результате работы которых в прошлом сезоне в МХТ появились неожиданно решенные Флор Федулыч в “Последней жертве” и Серебряков в “Дяде Ване”. Казалось, что и в “Тартюфе” будет предпринята попытка показать мольеровского обманщика с неожиданной стороны. Но подобную работу актеру в одиночку совершить не под силу, даже такому титану, как Олег Павлович. Конечно, табаковское обаяние скрашивает вечер. Но участие господина Табакова имеет и отрицательный эффект: худрук не видит спектакль со стороны. Вот пару лет назад на малой сцене МХАТа имени Чехова появился спектакль “Гамлет в остром соусе”, отмеченный дурным вкусом и явными признаками невменяемости. Худрук снял его с репертуара через несколько представлений – но тем “острым соусом” актер Олег Табаков залит, к счастью, не был и потому смотрел на недоразумение из зала» (4).

«Чувство после этого спектакля как после какого-то зловещего политического события – страшно одному и хочется держаться вместе с теми, кто тоже испугался. Но не потому, как можно было бы подумать, что постановка “Тартюфа” наполнена какими-то пророчествами и прозрениями, а потому, что она пугающе, звеняще пуста и глупа. Собственно говоря, никто и не рассчитывал увидеть спектакль, исполненный глубокомыслия и глубины переживаний. У Олега Табакова, пригласившего Нину Чусову на постановку Мольера, могло быть два резона. Первый – азарт коллекционера: в собрании востребованных режиссеров нового призыва, успевших поработать в МХТ,

госпожи Чусовой, конечно, недоставало. Можно сказать, на ее месте в коллекции просто зияла дыра. Тем более что у Нины Чусовой сложилась репутация режиссера, умеющего соорудить что-то яркое и прикольное. Вот он и второй резон – господин Табаков хотел получить хорошо продаваемый продукт» (4).

«В этом стремлении сделать успешный, кассовый спектакль ничего зазорного нет, – считает Должанский. – Но, – пишет он, – для актерского организма тяжело и вредно, должно быть, играть спектакль, в котором нет ни идеи, ни решения, ни стиля. В котором, черт возьми, нет ни одной по-настоящему смешной шутки, ни одного стоящего гэга, одно только неостроумное кривлянье <...> Вообще, актеры в “Тартюфе” выходят на сцену не сыграть, а повертеться так и эдак в пестрых полосатых костюмах из обивочных тканей, над которыми старался Павел Каплевич. Не спектакль, а карнавал ожившей мебели» (4).

«Режиссер Нина Чусова отлично знает, как угодить публике: ее “Тартюф” – из тех стопроцентных хитов, которые не снулись антрепризам», – полагает Олег Зинцов (7).

«Нынешний “Тартюф” – третья мхатовская постановка хрестоматийной мольеровской комедии о богатом простаке и его хитром приживале. Первую начинал делать Станиславский, и, по свидетельству театральных историков, Василий Топорков в роли Оргона играл в 1939 г. трагедию обманутого доверия. Вторую версию, с Калягиным–Оргоном и Тартюфом–Любиным, поставил в 1981 г. Анатолий Эфрос: те, кто застал этот спектакль в начале его долгой жизни, вспоминают о легкости и тонком юморе. “Тартюф” Нины Чусовой запомнится, конечно же, совсем другими вещами» (7). В финале своей статьи Олег Зинцов поясняет, чем именно, на его взгляд, запомнится этот «Тартюф»:

«Нина Чусова хочет быть веселой и доходчивой – и то и другое ей, в общем, удастся. Ее “Тартюф” недвусмысленно фиксирует на сцене ситуацию, в которой все одновременно помпезно и шатко: уже есть признаки застывания, стремления к новому имперскому стилю, но в порядке вещей как недавнее быстрое обогащение, так и быстрая конфискация имущества, а скрывать уголовное прошлое пока что излишне. В новой постановке все нарочито и напоказ – и Тартюфова наглость, едва-едва прикрытая ленивым лицемерием, и Оргонова не столько доверчивость, сколько способность до последнего отмахиваться от всем очевидных вещей (и Табаков, и Семчев четко и смешно отыгрывают свои актерские задачи). Кажется, самое удивительное в новом “Тартюфе” – то, как запросто соединяются здесь откровенная развлекательность и вполне откровенная социальность <...> Вряд ли кто-нибудь назовет эту работу среди удач сезона, но самой показательной она окажется наверняка» (7).

У других рецензентов «Тартюф» вызывает куда более однозначные отклики.

«Талантливая витальность Чусовой вдруг стала выглядеть пошлейшей провинциальностью и потянула за собой весь Художественный театр», – считает Дина Годер (1).

«Уж что-что, а превращать спектакль в увлекательную театральную игру Чусова умеет», – пишет Марина Давыдова (6). И с сожалением замечает: «Во мхатовской премьере, однако, не задается сама игра. Ведь у забавы, даже самой глупой, все равно должны быть свои правила: играешь в жмурки – не прячешься под стол. Прежде эти правила худо-бедно Чусовой соблюдались <...> Во что играет Чусова в новой мхатовской постановке, я не понимаю решительно. Что это? Сценические комиксы? Зачем же рисовать их такими масляными красками? <...> Пока Олег Табаков не появится перед зрителем и не задействует на полную мощь весь богатейший ресурс своих актерских штампов, тут не удастся даже улыбнуться <...> Расписные костюмы Павла Каплевича, резные с позолотой декорации, напоминающие интерьеры церкви для новых русских, вечно пританцовывающие домочадцы, навязчивый музыкальный фон – все это явно к мюзиклу тяготеет. И этот не обремененный смыслом жанр Чусовой вообще-то в самый раз. Мюзикл по определению не предполагает глубины, дружит со сценическим штампом и среднего качества шуткой. Но пусть тогда уж поют, что ли. И не стихи Мольера в звонком переводе Михаила Донского, а какую-нибудь адаптацию великого текста. Пусть это будет хоть что-нибудь. Любая самая смелая игра с любым жанром. Главное решить, с каким. Но артисты (и какие артисты!) не дают себе труда задуматься даже над этим нехитрым, в общем, вопросом, а режиссер (один из лидеров нового поколения русской режиссуры) его, собственно говоря, и не ставит. И это уже не раскрепощение лицедеев (а Чусова их как умеет раскрепощать), а их развращение. Не тонкая стилизация, а бессовестная халтура. Не пресловутая легковесность, а фантастическая вседозволенность. Уверенность, что драматический театр (и Художественный, и не очень художественный) все стерпит. Время такое пришло: веселись – не хочу» (6).

«Г-жа Чусова, наделенная от природы потрясающей интуицией, не ведала, что творила. Но угодила в яблочко. Перед нами парадный портрет нынешнего МХТ. Как был портретом МХАТа Ефремова прежний, эфросовский “Тартюф” с наивным романтиком Оргоном, третирующим любимое семейство ради святой идеи. И когда в финале герои Чусовой, картонно разряженные спереди, вдруг поворачиваются спиной, обнаружившая неприглядную изнанку, портрет получает завершение: фальшивый блеск и позолота – при голом заде», – к такому крайнему выводу приходит Елена Левинская (8).

Перечень рассмотренных статей:

1. *Годер Д.* Тартюфом меньше. www.gazeta.ru. 11.11.2004.
2. *Карась А.* Тартюф в полосочку. Российская газета, 11.11.2004.
3. *Соколянский А.* Хитрости дурацкого дела. Время новостей, 12.11.2004.
4. *Должанский Р.* Карнавал отжившей мебели. Коммерсантъ, 12.11.2004.
5. *Давыдова М.* Веселись – не хочу. Известия, 12.11.2004.
6. *Ситковский Г.* Беспредел в полоску. Газета, 12.11.2004.
7. *Зинцов О.* Матроскин. Ведомости, 12.11.2004.
8. *Левинская Е.* Сестра Тартюфа. Московские новости, 12.11.2004.
9. *Егошина О.* Классик в неглиже. Новые известия, 12.11.2004.
10. *Фукс О.* Оборотни в сутанах. Вечерняя Москва, 12.11.2004.

Спектакль «Лес»

(режиссер Кирилл Серебренников, премьера 23.12.2004,
на Большой сцене)

«Лес» Кирилла Серебренникова – самое крупное событие мхатовского сезона 2004/2005 годов – вызвал почти единодушную поддержку прессы. Даже те критики, кто замечал, что концы в этом «Лесе», действие которого режиссер перенес в партийный санаторий эпохи советского застоя, не сходятся с концами, признавали, что «Лес» – *«первый за много лет российский спектакль, в котором последовательно и внятно озвучен обличительный пафос»* (9), что *«в «Лесе» Кирилл Серебренников окончательно закрепил за собой позицию самого социально-ориентированного режиссера нового поколения»* (6) и что *«придуман спектакль очень остроумно и заразительно»* (10).

Словом, «Лес» – первый за годы постсоветского театра пример удачной социально-политической сатиры, родившейся на театральной сцене. Вместе с тем критики отмечают переимчивость этого «Леса», множество скрытых цитат и откровенных заимствований. Впрочем, режиссер этого и не скрывает, объявляя в программке, что спектакль посвящен «Советскому Театру и Всеволоду Мейерхольду».

«Совсем как когда-то Мейерхольд в своем легендарном “Лесе”, Серебренников взял в руки классическую пьесу, чтобы высказаться о дне сегодняшнем. Не только о рубеже 60–70-х годов прошлого века, куда перенесено действие пьесы Островского, ведется речь в его спектакле, но и о нас с вами <...> .

В одной из рецензий на этот спектакль утверждается, что Серебренников не мыслитель, а придумщик. Мол, скачет с кочки на кочку, выдумывая эффектные номера, а все глобальное, вдумчивое, исследовательское – совсем не его. Спорить не хочется <...> . В пересказе и получается – классический «монтаж аттракционов», трюки, гэги, неостановимый смех зрительного зала <...> . Но в том-то и штука, что разбитый на номера спектакль сливается в конце концов в единое целое, режиссером продуманное и прочувствованное, и мысли вызывает отнюдь не веселые, несмотря на гомерический хохот, то и дело возникающий. Трудно выговаривается – уж больно затрепанно и пошло звучит, но тут, знаете ли, о судьбе страны задуматься вынуждают», – пишет Марина Зайонц (10).

«За мхатовскими приключениями Кирилла Серебренникова следить делается все любопытнее. Внятный режиссерский почерк и изобретательность по части мизансцен в один миг сделали Серебренникова persona grata для всяческих московских театров, но в последние два сезона этого постановщика едва ли не приватизировал смекалистый продюсер Олег Табаков, в руках которого Серебренников пристрастился к классике. Через год после неоднозначных горьковских “Мещан” режиссер взялся за пьесу Островского “Лес”, достигнув при этом куда более значительных успехов», – отмечает Глеб Ситковский (2) и резюмирует: «памфлетность и откровенная фарсовость не вступили <...> ни в какое существенное противоречие с текстом

Островского, и эдакий подход к старой пьесе не мог не напомнить о легендарной постановке мейерхольдовского “Леса” в 1924 году. Именно Мейерхольду посвятил свой спектакль Кирилл Серебренников, и это посвящение не показалось натуженным. В конце концов, знаменитый “монтаж аттракционов” – явно по серебренниковской части. Взявшись за Островского, он высадил целый “лес” аттракционов – большинство из них оказались уместны и остроумны».

Тему продолжает Григорий Заславский: *“Лес” в постановке Кирилла Серебренникова – лучшее, что можно было увидеть в этом сезоне <...> Веселый вышел спектакль, причем веселье Серебренников извлекает из текста, а несоответствия картинки со словами Островского только усиливают комизм. Скажем, в спектакле Гурмыжская взрослее положенных Островским лет, а Улита (Евгения Добровольская), напротив, моложе. Что же противоестественного в том, что собравшаяся замуж Гурмыжская называет себя ровесницей Улиты? А та, желая подсластить пилюлю и – “по Островскому”, вступает в спор: вы – моложе... Еще смешнее» (3).*

«“Лес” – самая переимчивая работа Серебренникова, что совсем не мешает ей быть важнейшим из всего, что за несколько лет суперуспешной московской карьеры сделал этот режиссер. В том, что во мхатовском спектакле то и дело виден четкий немецкий почерк Томаса Остермайера, ничего зазорного нет – Серебренников из тех людей, для кого следить за модой не только естественно, но и необходимо. Действие пьесы Островского в МХТ перенесено на 100 лет вперед. То есть не в “сегодня”, как в остермайеровской “Норе”, совсем недавно показанной в Москве, а в начало 1970-х, где разворачивалось, например, действие другой постановки Остермайера – “Родня”, очень близкой к новому “Лесу” по степени сарказма. В том же времени, кстати, уяз и рижский “Ревизор” Алвиса Херманиса, разыгранный в интерьере советской столовой, из которой, кажется, пришли в “Лес” две тучные кухарки», – замечает Олег Зинцов (9).

Почти все пишущие отмечают великолепную игру Наталии Теняковой – Гурмыжской: *«Гурмыжскую Теняковой вообще можно считать возвращением большой актрисы в большое театральное плавание (сцена, где она в разговоре с Аксюшей обнаруживает не барскую власть, а граничащую с истерикой женскую слабость, сыграна почти гениально)», – пишет Марина Давыдова (4).*

На примере «Леса» Марина Давыдова пытается определить место и значение молодого режиссера Серебренникова для нашего театра вообще и дать формулу его режиссуры:

«Серебренников всегда был для русского театра каким-то посторонним. Теперь, после премьеры “Леса”, стало окончательно ясно – почему. Действие российских спектаклей (и это их главная отличительная особенность!) разворачивается, как правило, в лишенном примет времени волшебном мире прекрасного. Для Серебренникова категория времени, напротив, стала едва ли не самой важной. Он умеет ставить спектакли про людей в конкретных исторических обстоятельствах, про людей из художественного (а чаще малохудожественного)

далека – не умеет и не хочет. В мхатовской премьере ответы на вопросы, где и когда случились события пьесы, в значительной степени исчерпывают режиссерский концепт. Но заданы исходные условия жестко и умно <...> Специфически российская бенефисная манера игры в сочетании с принципами театрального европейского авангарда (только слепой не заметит, что в сценографическом решении этого спектакля переночевали Кристоф Марталер вместе с его верной союзницей Анной Фиброк) и создают особый стиль Кирилла Серебренникова, вокруг которого театральная общественность не устает ломать копыта, словно забыв, что наличие своего стиля само по себе есть синоним таланта. Смущает, правда, что ближе к концу этот стиль как на грех начинает скатываться в чистый соцарт, а из него – вообще в какую-то «Смехопанораму», – продолжает Давыдова, в заключение делая вывод: Спектакль Серебренникова вообще очень избыточен и неровен. За его постмодернистским «лесом», терпко пахнущим свежестью и манящим в свои дебри, уже порой не разберешь деревьев. Но есть во всем, что он делает, такой драйв, такая мощная энергия заблуждения, такое желание быть современным, что это само по себе дорогого стоит. Ведь театр – вообще искусство для современников. И заниматься этим искусством должны лишь те, кто слышит голос времени. Кирилл Серебренников его слышит» (4).

К схожим выводам, однако, заметно снизив пафос и оценивая «Лес» скорее как проходной спектакль, чем выдающееся достижение, приходит Наталия Каминская:

«До новых форм, конечно, далековато. Как и до новых смыслов. Зато срабатывают тот кайф, с которым играют хорошие артисты свои хорошие роли, и тот драйв, в который режиссер их отпустил...» (7).

Перечень рассмотренных статей:

1. Должанский Р. «Лес» стал пушей. Островский в Художественном театре. Коммерсантъ, 27.12.2004.
2. Ситковский Г. Дети зубров твоих не хотят вымирать. Газета, 27.12.2004.
3. Заславский Г. Хорошо в лесу! Независимая газета, 27.12.2004.
4. Давыдова М. К «Лесу» передом. Известия, 27.12.2004.
5. Гордеева А. Кому свадьба, кому правда. Время новостей, 27.12.2004.
6. Карась А. Пуше леса. Российская газета, 27.12.2004.
7. Ямпольская Е. Гурмыжская пуца. Русский курьер, 28.12.2004 .
8. Каминская Н. Чувство глубокого удовлетворения. Культура, 30.12.2004.
9. Зинцов О. МХТ нашел корень. Ведомости, 11.01.2005.
10. Зайонц М. К лесу – задом, к зрителю – передом. Итоги, 11.01.2005.

Спектакль «Господа Головлевы»

(режиссер Кирилл Серебренников, премьера – 7 октября 2005 года, на Малой сцене. Сохраняется в репертуаре)

Спектакль «Господа Головлевы» стал первой совместной работой Кирилла Серебренникова и Евгения Миронова. И хотя «Головлевы» – отнюдь не первое обращение Кирилла Серебренникова к классике: до того

на Большой сцене МХТ им были поставлены «Мещане» (сезон 2003/2004) и «Лес» (сезон 2004/2005). Однако именно после этого спектакля критика всерьез стала говорить о режиссере Серебренникове не только в связи с новой драмой, но и применительно к классике, традициям и основополагающим темам русского театра. Поставив «Головлевых» и режиссер, и артист Миронов невольно ставили себя под удар: театралы хранят память о знаменитом мхатовском спектакле Льва Додина с Иннокентием Смоктуновским в роли Иудушки. И многие рецензенты волей-неволей сравнивают нынешних «Головлевых» с прежними не в пользу последнего. С другой стороны, как метко замечает Марина Зайонц, *«считается, что сравнивать нечестно, неправильно <...> А с кем же тогда Миронова равнять прикажете? С сериальными артистами? Недостойн он этого, ему, чтобы планку, Богом отпущенную, перепрыгнуть, именно Смоктуновский нужен в качестве образца»* (10).

Некоторым рецензентам, напротив, обращение Серебренникова к роману Салтыкова-Щедрина дало повод поиронизировать над режиссером, *«обнаружившим, что в традиционном театре ему тоже вполне комфортно»* (2). Однако большинство пишущих сходятся в том, что «Головлевые» – работа серьезная, хотя и не всегда ровная. Так, Роман Должанский пишет: *«Поскольку на московские сцены в этом сезоне косяком пошли кассовые комедии положений, есть смысл поздравить МХТ с искусством. Сложносочиненным, длинным, не играющим со зрителем в поддавки и интересным даже в своих несовершенствах и противоречиях»* (1). Но замечает, что *«весь спектакль в первом действии довольно долго петляет среди режиссерских решений и мотивов, из которых Кириллу Серебренникову, исправив несовершенства своей инсценировки Салтыкова-Щедрина, еще предстоит выбрать самые сильные, отказавшись от попутных и необязательных»* (1). Он же называет сыгравшего Иудушку Евгения Миронова – *«лучшим современным русским артистом»* (1).

«Как всякий художник, осознавший принадлежность к традиции, Кирилл Серебренников занялся-таки анатомированием русской души со всеми ее потемками — причем не теперешними, а, понятное дело, всегдашними. И если первый акт “Господ Головлевых” еще выдает какое-то режиссерское смущение по данному поводу, то второй устроен по принципам тех богоугодных театральных заведений, где всякую грубо сыгранную сцену предлагается понимать как крик души», – так воспринял новую премьеру Олег Зинцов (2).

Более дружелюбно приняли «Головлевых» Ольга Егошина, Глеб Ситковский, Алена Карась, но все они сходятся в одном: во втором действии спектакль не получает никакого развития.

«Набросав пейзаж грустной России, укрытой сугробами, будто саваном, Серебренников, увы, не смог ничего добавить к этой картине во втором действии. Миронов, не изменившись по сравнению с первым актом, произносит все те же пустые тягучие речи, а спектакль, который заело на одной ноте, как испорченный патефон, никак не кончается», – пишет Ситковский (3). Ольга Егошина объясняет это тем, что в *«крепко сделанном, на полной режиссерской выкладке»*

спектакле «из эсхатологической истории о гибели души и мира» вычленена камерная летопись одного семейства – «фантасмагорический мир Салтыкова-Щедрина сужается до комнатных размеров» (4).

«Отсутствие масштабного решения оказалось губительным, прежде всего для центральной роли – роли Иудушки Головлева, – продолжает Егошина. – Ясный чистый взор, приятный тембр голоса, мягкая ласка интонаций – Иудушка–Миронов точно каждой фразой возвещает о светлом празднике и искренне обижается, почему никто не радуется ни ему, ни празднику. Виртуозный артист Евгений Миронов показывает, как много оттенков можно извлечь, играя на одной струне, как можно сплясать вальс на пяточке режиссерского рисунка <...> Кажется, еще чуть-чуть – и распахнутся двери в другие комнаты Иудушкиной души. И развернется во всю свою оглушительную громаду этот тать и кровопивец. Но нет. Где-то уже посередине роль начинает буксовать на месте. Иудушка проходит по спектаклю, не меняясь <...>. Даже финальную сцену раскаяния он проводит все на той же убеждающей интонации, которая успела за четырехчасовой спектакль потерять и прелесть открытия, и убедительность» (4).

«Затейливый, умный и бесстрастный спектакль, в котором есть все, кроме чего-то главного, что не берусь определить», – рассуждает Алена Карась (6).

«Евгений Миронов – великолепный артист, знающий все премудрости ремесла, но все же кажется, что он – лишь тень Иннокентия Смоктуновского, который вне себя и вне всяких концепций играл и Мышкина, и Гамлета, и Иудушку Головлева в мхатовском спектакле Льва Додина. Он сводит свой персонаж к изысканно-виртуозной карикатуре, пародии, над которой с удовольствием смеется публика. И хоть хочется после спектакля назвать Иудушку главным персонажем русского мифа, с готовностью узнавая в нем политиков и политтехнологов, и идеологов, и главных редакторов прогрессивных изданий, но страшно после этого не становится. Видимо, рациональное начало полностью вытеснило из театра его таинственную и иррациональную природу», – к такому выводу приходит Алена Карась (6).

О более конкретных причинах несовершенства спектакля рассуждает Марина Зайонц.

«Жужжание навозной мухи время от времени становится отчетливым, а потом на героя, Порфирия Головлева, прозванного Иудушкой (Евгений Миронов), наденут прозрачные крылышки, чтобы уж никто не сомневался, о чем речь. Он, Иудушка, и есть разносчик всего, что ни на есть самого мерзкого, отравитель, душитель всего живого и символ зла. Теперь надо признаться: это становится очевидным минут через пятнадцать после начала спектакля. Спрашивается, что делать понятливому зрителю остальные три часа? Ответ один: скучать», – так описывает критик спектакль, отдавая должное талантливым режиссерским выдумкам, которых в «Головлевых» множество. «Вот только жизни вокруг них нет совсем», – замечает она (10).

Причина этой безжизненности, на взгляд Марины Зайонц, кроется в инсценировке – «в ней все только обозначается, не давая возможности актерам хоть что-то прожить и прочувствовать» (10). «В этих “Господах Головлевых” нет процесса (необходимое, заметим, профессиональное условие), спектакль внутренне неподвижен, а картина, нам представленная, плоская, как всякая иллюстрация <...> Все это касается, увы, и Евгения Миронова...» (10).

«Евгений Миронов сыграл в новом спектакле Кирилла Серебренникова Иудушку Головлева. Точнее говоря, он сыграл анти-Мышкина, создав в МХТ жуткого двойника своего экранного героя. Обе эти роли – первую (Мышкина) в БДТ, вторую (Иудушку) в Художественном театре – играл когда-то гений русской сцены Иннокентий Смоктуновский», – пишет Марина Давыдова (9). Отдавая должное и актеру Миронову, и режиссеру Серебренникову («После “Господ Головлевых” стало окончательно ясно, что Серебренников тоже расположен к трудным духовным поискам»), она, как и остальные рецензенты, замечает, что в спектакле «нет характеров, и уж тем более нет их развития» (9). «У Додина все герои романа были людьми <...>. Смоктуновский играл человека, ставящего эксперимент над собственной душой <...> Миронов играет не погубление собственной души, а ее отсутствие», – пишет Давыдова, замечая, что «у пустоты не может быть развития» (9). И если, на взгляд Давыдовой, Лев Додин взглянул на Салтыкова-Щедрина глазами Достоевского, то «Головлевы» Серебренникова – «эдакое моралите времен братьев Пресняковых, где иронический прищур не отменяет важности разговора, но и не предполагает движения вглубь» (9).

Перечень рассмотренных статей:

1. Должанский Р. Идиотушка. Коммерсантъ, 8.10.2005.
2. Зинцов О. Свое именице. Ведомости, 10.10.2005.
3. Ситковский Г. Земля пухом. Газета, 10.10.2005.
4. Егошина О. Смертельный номер. Новые известия, 10.10.2005.
5. Заславский Г. Космос как предчувствие. Независимая газета, 10.10.2005.
6. Карась А. Совершенство тени. Российская газета, 10.10.2005.
7. Соломонов А. Пришел упырь. Известия, 10.10.2005.
8. Ямпольская Е. Тирания суффиксов. Время новостей, 12.10.2005.
9. Давыдова М. Блуждание по вертикали. Эксперт, 17.10.2005.
10. Зайонц М. Проклятьем заклеянный. Итоги, 18.10.2005.
11. Пивоварова Н. Сумерки, или Мерзлая земля. Экран и сцена, 19.10.2005.
12. Алтатова И. Поцелуй Иудушки. Культура, 20.10.2005.

Спектакль «Гамлет»

(режиссер Юрий Бутусов, премьера 14.02.2005, на Большой сцене)

Названия приведенных ниже рецензионных откликов на спектакль «Гамлет» говорят о том, что критики, как и рядовые мхатовские зрители, отчасти смотрели на шекспировских героев нового спектакля Юрия Бутусова – Гамлета (Михаил Трухин), Клавдия (Константин Хабенский) и Полония (Михаил Пореченков) – сквозь призму их ролей в сериалах, при-

несших им известность. Однако, в отличие от рядовых зрителей, критики разглядели в новой постановке питерца Бутусова, впервые работавшего на сцене МХТ, и другой сюжет: в спектакле оказалась зашифрована вся история взаимоотношений между режиссером и актерами.

«Кое-кто уже успел назвать нового мхатовского “Гамлета” главным событием сезона. Так это или нет, мхатовского “Гамлета” в постановке Юрия Бутусова очень ждали. Для театралов тут самым главным было возвращение в знаменитую питерскую троицу Михаила Трухина. Для неискушенных зрителей – выход на сцену в “пьесе пьес” главных кино- телевизионных героев вместе: Трухина, Хабенского и Пореченкова – мента, убойной силы и агента национальной безопасности сразу.

Десять лет назад эта троица, заканчивая ЛГИТМиК вместе с Бутусовым, одновременно с ними учившимся на режиссера, и Александром Шишкиным, на год раньше закончившим сценографическое отделение, сделала легендарный спектакль “В ожидании Годо”, на который валом валил весь Питер. Мрачноватая и абсурдная пьеса Беккета превратилась в историю о бродячих артистах-клоунах, которые до самой смерти не перестают играть друг перед другом и перед собой. После выпуска этого “Годо” восстановили уже в театре Ленсовета, куда всю компанию пригласили работать. Тогда он и получил “Золотую маску” со специальным упоминанием “за ансамбль”. Это было важно. В театре очень чувствуется, когда между артистами есть не только сценические отношения, но какая-то своя давняя история, какая-то “химия”, которая манит и заражает публику помимо сюжета. Потом были и другие спектакли – удачные и не очень. Главный неврастеник и центр команды – Трухин – ушел первым и стал “ментом”, бросив недорепетированного “Идиота”. Играли и без него: Хабенский – Калигулу, Пореченков – Клопа, потом оба тоже ушли в сериалы и уехали в Москву. Бутусов на несколько лет перестал ставить в театре.

И вот теперь, когда Трухин вернулся и все пятеро – три актера, режиссер и художник, уже знаменитые и заваленные наградами – снова делают вместе спектакль, Бутусов вспоминает о той, первой, счастливой работе и в прологе почти цитирует ее. Тут вместо офицеров, в страхе ждущих на дежурстве появления призрака, на пустую сцену выходят Трухин, Хабенский и Пореченков и разыгрывают почти клоунаду, дурачась, деланно пугаясь, подкалывая друг друга и лупя рогатинами соседа вместо невидимого призрака. А может, Годо <...> Они ведут себя, как старые друзья, в одночасье превратившиеся во врагов. И потом, заметив, что из спектакля исчезла роль главного гамлетовского друга – Горацио – думаешь: может, это Горацио, бывший однокурсник принца, женился на Гертруде, и теперь потерявший отца Гамлет враз лишился матери и друга», – так описывает спектакль и историю его создания Дина Годер (2).

«В этом “Гамлете” оказалась зашифрована вся история взаимоотношений между режиссером и актерами. Команда однокурсников, игравшая в питерском Театре Ленсовета философские пьесы Бек-

кета, Бюхнера и Камю и получавшая за это “Золотые софиты” и “Маски”, разбежалась по “ментовским” телесериалам. Юрий Бутусов уехал работать в Москву, ставил в “Сатириконе” и “Табакерке” и вот на сцене МХТ снова встретился со своими прежними соратниками. Константин Хабенский к этому времени уже завоевал свою “корону” – получил работу в главном театре страны и благодаря кино стал одним из первых лиц своего поколения. Михаил Пореченков тоже неплохо устроился, переехал в Москву и стал любимцем телезрителей. А вот Михаил Трухин остался в Петербурге и, хотя тоже много снимается, славы своих друзей пока не достиг. Но и без биографической подоплеку его Гамлет выглядит просто как неудачник, злящийся и завидующий успеху своего более решительного и пронырливого соперника», – пишет Марина Шимадина (1).

«Гамлета вполне можно было отыскать и в стенах МХТ, эту “самую главную” роль мог сыграть, например, Анатолий Белый или – если фантазировать дальше – Валерий Трошин, Юрий Чурсин или Роман Гречишкин (последнему Бутусов доверил роль Лаэрта). Но чего-то же ради Бутусов настоял на привлечении Трухина?! Чем больше было сомнений, тем сильнее становилось и любопытство: ведь бороться с сомнениями приходилось и Бутусову, и, наверное, Табакову. Раз они взялись за непростое это дело, значит, придумали что-то такое, что выше любых предрассудков.

«Что они такое придумали, осталось неясным. На сцене стараются все, но что именно стараются они сделать, понять невозможно. Во всяком случае, спектакль так и не проявил каких бы то ни было внятных художественных смыслов...» – считает Григорий Заславский (9).

Дальше мнения расходятся. Большинству газетных рецензентов видится, что спектакль сделан на потребу времени, что им режиссирует толпа:

«Принято говорить, что у каждого времени свой Гамлет <...> Юрию Бутусову со своей актерской командой пришлось отвечать не только за себя, но и за все первое десятилетие нового века. Еще бы, главный драматический театр страны ставит главную пьесу мирового репертуара, которая почти сто лет не появлялась на этих подмостках, с самыми популярными актерами своего времени. Такой спектакль просто обречен стать знаковым независимо от воли режиссера. Юрий Бутусов, судя по всему, не собирался ставить “эпохалку”. Его волновали не судьбы мира и даже не судьба его собственной страны (все острые, политические реплики вроде “Дания – тюрьма” здесь проброшены вскользь), а вполне частная, можно даже сказать семейная, история <...> Внутреннее содержание спектакля никак не проявляется, если, конечно, не считать за содержание показательное отсутствие такового. Спектакль превратился в веселый балаган, где орудием убийства служит конфетти <...>. Публика сегодня приходит в театр развлекаться, и ее развлекают по первому разряду. Ничего не поделаешь, таков “Гамлет” нашего времени», – убеждена Марина Шимадина (1).

«“Гамлет” – яркий пример того, как публика режиссирует спектаклем, как “убойные” моменты выходят на первый план <...>. Зритель переструктурировал спектакль, и тот, не будучи пока крепким, сделал явный крен в сторону задорного, не обремененного смыслом действия», – считает Артур Соломонов (10).

Двоим рецензентам кажется, что спектакль Бутусова надо рассматривать как музыкальное произведение: смысл нового «Гамлета», которого так недостает их коллегам, они видят прежде всего в его музыкальности, в слаженности исполнения.

«Своей постановкой “Гамлета” (Бутусов. – Прим. ред.) резко поднял профессиональную планку московской сцены. Сцена МХТ, кажется, давно не переживала такого мощного выплеска художественной энергии, она точно встряхнулась и с радостью обнаружила талящиеся возможности <...> Сыгранность великолепной тройки (вот уж чувствуют друг друга затылком), их чувство локтя и целого определили ритм мхатовского “Гамлета” в духе джазовой импровизации. <...> Идя по тексту классической пьесы, откликаясь на мельчайшие нюансы ее подначек, Бутусов строит каждую сцену как замкнутый в себе фрагмент. И именно поэтому головокружительная мозаика кусочков не складывается в единство. И можно предположить, что, давая своим зрителям предельную свободу прочтений, Бутусов вовсе и не ставил задачей очерчивание цельной линии трактовки. Спектакль объединяет не столько энергия общей мысли, сколько единство настроения и ритма», – пишет Ольга Егошина (5). «Есть тут и почти чаплинская плотность гэгов, фирменная бутусовская чувственность, экспрессия, а также джазовое мышление. Именно оно придает смертельным играм людей кураж печальных и стремительных импровизаций», – вторит ей Ольга Фукс (13).

Однако даже самые положительно настроенные рецензенты сходятся в том, что отказывают спектаклю в цельности.

«Бутусов – режиссер очень изобретательный, однако он привык продумывать лишь ближайшие последствия своих рабочих догадок: два-три хода, не более. Поэтому в его спектаклях всегда есть доля приблизительных и вынужденных решений, постановочного брака. В “Гамлете” она довольно высока», – считает Александр Соколянский (3). «Из этого трехчасового спектакля можно наделать шикарных клипов – на четыре часа, фотосъемка тут такая, что захватывает дух от разнообразия, но зритель чувствует себя как Буратино, у которого мысли коротенькие-коротенькие. Чуть только началась одна сцена и вдруг – раз – перебита другой, причем играют ее те же актеры, хотя персонажи, возможно, имеются в виду другие. Но поймет это только тот, кто хорошо знает шекспировский текст – другим ни за что не разобраться <...> Впрочем, большую часть публики это не особенно беспокоит – дробный клиповый монтаж всем давно привычен...» – пишет Дина Годер (2).

«Порвалась связь времен? Так уж раздергаем и пьесу – других внятных объяснений монтажным фокусам в спектакле не сыскать:

разложить бутусовскую нарезку можно хоть так, хоть эдак – и эта необязательность любых решений не дает толком оценить даже явные удачи», – пишет Олег Зинцов (6).

«В “Гамлете” Юрия Бутусова масса достоинств. Нет только одного – внятного режиссерского разбора и ясного понимания того, для чего ему понадобилось браться за шекспировскую трагедию. А если этого нет, то ничего остального и не надо. Хотя за попытку, конечно, спасибо», – считает Глеб Ситковский (4).

Интересно, что даже у тех критиков, кто придерживается сходного мнения, полярный взгляд на образ Гамлета, сыгранного Михаилом Трухиным. Рецензенты сходятся на том, что актер пока «недотягивает»:

«Этому Гамлету хватает сил и времени на то, чтобы ужасаться, горевать, придумывать интриги <...>, единственное, чего он никогда не успевает, так это подумать», – пишет Соколянский (3). Парадоксально, но при этом нравственную суть персонажа рецензенты воспринимают и оценивают диаметрально противоположно: одним, как Елене Дьяковой, кажется, что Гамлет просто завидует успеху бывшего приятеля Клавдия: «Они почти взаимозаменяемы. Разница лишь в том, что на данном этапе один победитель» (12). Другим же, как Марине Зайонц, кажется, что смысл спектакля в том, что «одному из выросших мальчиков убить легко, а другому – нет» (11).

При внимательном знакомстве со статьями, понимаешь, что чем глубже удалось рецензенту проникнуть в режиссерский замысел Юрия Бутусова, тем больше автор находит оправданий «клиповому монтажу», который фигурирует в отзывах как основной прием постановщика, и необычному оформлению, придуманному художником Александром Шишкиным:

«Похоже, здесь вообще никто не отвечает за свои деяния <...> Какое-то вселенское людское мельтешение без отчетливых стратегий и тактик – возникает вполне экзистенциальный мир, в котором люди не смотрят под ноги и спотыкаются на каждом шагу. Так, в одной, с виду “шекспировской” мизансцене, вся семья сидит за длинным столом. Но стулья какие-то дурацкие, будто погнутые от плохого обращения. Стулья падают, бокалы вываливаются из рук. Морские волны сделаны из натянутых тросов с нанизанными на них жестянками, которые дребезжат от прикосновений. Лодки старые и похожи на гробы ...» (14).

Итожит и развивает мысль о том, что у «бессмысленной», «клочковатой», рассыпающейся на ряд гэгов истории, рассказанной Бутусовым, был свой смысл, Марина Зайонц. Она же емко объясняет свойственное не только Юрию Бутусову, но и сегодняшнему театру в целом стремление превратить трагедию в трагифарс, снизить пафос. Дело, по ее мнению, вовсе не в том, что режиссеры и актеры в «Гамлете» работают на потребу публике, а в том, что «новейшее искусство <...> как огня боится всех этих “шекспировских страстей” и ненужного подъема чувств. И страсти, и прямо выраженный пафос, изрядно обветшавшие от частого использования не по делу, теперь выглядят чем-то бесконечно фаль-

шивым, притворным и приторным до отвращения. Их, не сговариваясь, стали сдирать с драматических произведений, заменяя фарсом, шутовским гротеском или, на худой конец, триллером-страшилкой (модный нынче жанр, особенно популярный в кинопроизводстве) <...> Не знаю, стремился ли Бутусов открыть в этой пьесе какие-то новые, неведомые до сих пор мотивы, но получилась у него вот такая история. Она о сверстниках, о выросших где-то в сумрачных и холодных питерских дворах-колодцах мальчишках, которые играли вместе в снежки, пили кофе в “Сайгоне”, музыку слушали, кто Кинчева любил, кто Башлачева, книги запрещенные читали, а потом один из них убил. Теперь они – смертельные враги... Ясное дело, что трех дружков-товарищей должны были сыграть Хабенский–Трухин–Пореченков (он играет шута Полония), их питерское происхождение, их дружба и ранние совместные работы страшно важны для этого спектакля. В таком назначении нет ничего от надоевшего пиара, а в их работе не стоит искать пресловутых “Ментов” и “Ночного дозора”. Когда успокоится премьерное волнение, когда криков на сцене станет меньше, а внимания зала, наоборот, больше, легко можно будет увидеть, что Константин Хабенский, например, играет здесь просто мощно. Такого Клавдия, во всяком случае, видеть еще не приходилось. Этим человеком руководит столь страстное, через все переступающее стремление жить и победить, что даже молитву покаянную он заканчивает словами: “Все поправимо”. Один убил, чтобы жить, другой умер потому, что не смог убивать. Михаилу Трухину, Гамлета играющему, конечно, приходится трудно. Он очень хороший актер и некоторые сцены играет просто замечательно. Вот только кажется, что текста роли для него здесь слишком много, не весь на заданный смысл ложится. Вина тут режиссера, кое-что и сократить можно было, раз уж слова так и остались просто словами, оправдание им не придумано. Ну а Михаил Пореченков, как всегда, всяким своим появлением срывает аплодисменты, такая уж у него роль – любимца публики <...> “Гамлет” Бутусова, нет сомнений, рассказывает о нашем времени, о поколении, не на словах знающем, что такое террор и насилие. Тут все вспыхивают, как порох, и чуть что, готовы дать в глаз без лишних разговоров. Недаром ведь взята первая редакция перевода Бориса Пастернака, там текст гораздо грубее, прямолинейнее, чем канонический. Но и стихия эта игровая, карнавальная не только для сценического эффекта тут придумана, а еще и потому, что без нее в наши дни и в самом деле никуда не деться. И ложь, и фальшивую красоту сдирает до дыр, иное дело, что иногда смысл туманит. Тут стоит сказать, что далеко не все сейчас к смыслу прорваться хотят, иным и формы красивой вполне достаточно, но к Бутусову, по-моему, это не относится. Смысл его разодранного в клочья “Гамлета” в том, что одному из выросших вместе мальчишек убить легко, а другому – нет. И пусть кто-нибудь попробует сказать, что этого мало» (11).

Перечень рассмотренных статей:

1. *Шимадина М.* Тень мента Гамлета. Коммерсантъ, 16.12.2005.
2. *Годер Д.* Менты в Эльсиноре. Газета.ру. 15.12.2005.
3. *Соколянский А.* Однокорытники. Время новостей, 16.12.2005.
4. *Ситковский Г.* Распалась слов связующая нить. Газета, 16.12.2005.
5. *Егошина О.* Гамлет-банд. Новые известия, 15.12.2005.
6. *Зинцов О.* Гамлет-шашлык. Ведомости, 16.12.2005.
7. *Райкина М.* Лица без набитых фонарей. Московский комсомолец, 16.12.2005.
8. *Карась А.* Мещанский вальс. Российская газета, 16.12.2005.
9. *Заславский Г.* Гамлет без злого умысла. Независимая газета, 19.12.2005.
10. *Соломонов А.* Убойная сила. Известия, 16.12.2005.
11. *Зайонц М.* Три товарища. Итоги, 19.12.2005.
12. *Дьякова Е.* ШексПИАР: все тонет в фарисействе. Новая газета, 19.12.2005.
13. *Фукс О.* Один как перст. Вечерняя Москва, 19.12.2005.
14. *Каминская Н.* Три бойбрэнда. Культура, 22.12.2005.

Спектакль «Живи и помни»

(режиссер Владимир Петров, премьера 17 января 2006 года,
на Малой сцене)

Спектакль был принят критикой довольно противоречиво. Одни, как, скажем, Глеб Ситковский, Алексей Филиппов и Ольга Фукс, считают мхатовский спектакль «негромкой и очень достойной премьерой» (4). Другие, как Марина Зайонц, полагают, что хотя спектакль ставился «с душой и честно», но постановщикам не хватило «нужного размаха» (6). Однако не меньше и тех, у кого, подобно Роману Должанскому, от премьеры МХТ осталось «чувство отсутствия внятных побудительных мотивов для постановки» (2).

«Зрителю, которого приглашают на “Живи и помни”, в пору несколько раз переспросить: а точно ли в Камергерский переулок направляется, не на Тверской бульвар? Произведения Валентина Распутина, в прошлом честного советского писателя, а ныне угрюмого почвенника и борца с тлетворным влиянием новых времен, привычнее видеть на афишах МХАТа имени Горького под руководством Татьяны Дорониной. Почему вдруг именно Валентину Распутину выпало стать афиши связующей нитью (речь, конечно, не о классических, а о современных авторах), очень хотелось прояснить для себя на спектакле», – так начинает свою рецензию на спектакль Владимира Петрова Роман Должанский (2). И продолжает: «Режиссер Владимир Петров поставил очень простой и безыскусный вечер. Никакого предметного мира, никаких подробностей военного жителя-бытья сибирской деревни <...> Настену играет Дарья Мороз, Андрея – Дмитрий Куличков. Отрадно, что роли героев “Живи и помни” поручили способным молодым актерам. Главной в этом дуэте и для автора, и для тех, кто выбирал произведение для постановки, была, несомненно, Настена. Но в сценическом дуэте заметно сильнее на премьере выглядел

господин Куличков, актер с сильным темпераментом, со сценической хваткой и внутренним стержнем, и, если все будет развиваться по справедливости, с большим будущим. И отчаяние, и затравленность, и незащищенность обреченного чувствуются в его Гуськове. Но в игре и Дмитрия Куличкова, и Дарьи Мороз чувствуется некая неутоленность, какой-то острый голод по более точным и разнообразным заданиям. Отсутствие оных не дают сценическим характерам настоящему укрупниться. В этом и заключается главная проблема спектакля. Ведь Валентин Распутин никаких притч не писал. “Живи и помни” является, если использовать старые добрые понятия, типичной социальной драмой <...> В сравнении с официозной макулатурой той эпохи повесть “Живи и помни” по праву была записана в выдающиеся произведения. Если же взять в расчет все то – и русское, и зарубежное, – что в то время было запрещено, а потому неизвестно читателю, значение распутинской прозы меркнет <...> Трезвое понимание смены масштабов вкупе с внутренними противоречиями спектакля оставляет от премьеры МХТ чувство отсутствия внятных побудительных мотивов для постановки – досадное ощущение, кстати говоря, очень часто навещающее присяжного зрителя на спектаклях последнего времени» (2).

Схожие взгляды высказывает в своей статье и обозреватель «Ведомостей» Олег Зинцов:

«Спектакль средней руки, но не то чтоб вовсе жалкий, по-театральному пошловатый лишь в паре сцен, где постановщик хотел побольше красоты, отчего главные герои должны были обниматься в стеклянном кубе, запорошенном снежными блестками, под такую специально приторную музыку, какую пускают в лирических эпизодах производители типовых мелодрам во всем мире <...>. Могла ли получиться у Владимира Петрова достойная вещь? Почему бы нет? В играющем дезертира Дмитрии Куличкове несомненна типажная точность: с его внешностью и актерской манерой удачно рифмуется всякое уменьшительно-неласковое русское словцо – хоть “мужичок”, хоть “ножичек”. Этой замечательной типажностью очень дельно распорядился Миндаугас Карбаускас в недавнем “Рассказе о семи повешенных”. Но постановщик “Живи и помни” ее бессмысленно профукал, заставив актера почему зря играть сплошной надрыв: что ни сцена – почти все мимо <...>. И все же. Тем, что спектакль “Живи и помни” позволяет-таки сказать несколько слов за здравие, МХТ обязан актрисе Дарье Мороз, играющей главную женскую роль. В плоской, нечуткой к распутинской прозе постановке ей удастся, как на запотевшем стекле, осторожно продышать свой нехитрый, но ладный узор, не сорваться ни в пустую патетику, ни в натужный сантимент. Короче говоря, прожить роль так, чтобы ее захотелось вспомнить» (3).

По мнению Глеба Ситковского, «спектакль Владимира Петрова “Живи и помни” по повести Валентина Распутина оказался удивительно точен по актерским работам и просто по-хорошему человечен» (1).

«Самая тяжелая задача в случае с “Живи и помни” состояла, пожалуй, в создании правильной инсценировки», – продолжает Ситковский. Как ему кажется, в спектакле Владимира Петрова «потери свелись к минимуму» и все же «иногда кажется, что режиссер, пожалуй, даже излишне бережен к авторскому тексту, и резать во избежание пробуксовки действия следовало решительнее. А что точно пошло во благо спектаклю, так это резкое сокращение числа исполнителей. Сергей Сосновский и Янина Колесниченко с азартным удовольствием переиграли всех деревенских персонажей, включая молодых и старушек, пенсионеров и партийных активистов. Без этой их ребячливости, без сохранения должной дистанции между спектаклем и распутинской повестью ничего путного в результате и не получилось бы» (1).

«“Живи и помни”» забирает медленно, но верно, как хорошее вино. Не может не забирать – слишком мощная литература лежит в основе. И, слава богу, не переводятся актеры, готовые обжиться в ней и быть ей равными», – пишет Ольга Фукс (5).

«Своим появлением в афише МХТ имени Чехова повесть обязана тому, что Олег Табаков нежно любит прозу Распутина. Удивительно то, что этот – вполне альтруистический – выбор может оказаться и коммерчески успешным», – размышляет Алексей Филиппов (4). «Владимир Петров режиссер очень достойный. Обстоятельный, вдумчивый, интеллигентный. Любящий глобальные проблемы и серьезный театр, умеющий дать красивую картинку (кроме него это в Москве не делает, пожалуй, никто). Но у него есть немаловажный недостаток: он бывает скучен», – делится своими опасениями он же (4). Однако в финале своей статьи автор приходит к следующему выводу: «Иногда спектакль кажется затянутым, порой – скучноватым. И все же его появление сильно украсит нынешний московский сезон. Лично я стосковался по такому театру: неспешному, подчеркнuto не развлекающему, ведущему речь о том, что важно <...> Постановка Владимира Петрова никоим образом не равна книге – но и неудачей ее назвать нельзя <...> А играют здесь обстоятельно, подробно, точно, в добротной реалистической манере – исполнительских открытий вроде бы и нет, но ансамбль хорош и ровен» (4).

Перечень рассмотренных статей:

1. Ситковский Г. Любовь в кубе. Газета, 19.01.2006.
2. Должанский Р. Расстройство памяти. Коммерсантъ, 20.01.2006.
3. Зинцов О. Как бы из не забыть? Ведомости, 20.01.2006.
4. Филиппов А. Рисковал, но выиграл. Московские новости, 20.01.2006.
5. Фукс О. Ледяной дом. Вечерняя Москва, 21.01.2006.
6. Зайонц М. Оглянись без гнева. Итоги, 23.01.2006.
7. Заславский Г. Русь уходящая. Независимая газета, 24.01.2006.
8. Алпатов И. Ледяной дом. Культура, 26.01.2006.
9. Хализева М. Ангарская история. Экран и сцена, декабрь, 2006.

Жизнь после столетия или прошлое и настоящее Московского Художественного театра

Материалы Круглого стола от 18 апреля 2007 г.

А.А. Ушкарев

Вместо введения

Задумываясь об издании книги о Московском Художественном театре и его эволюции, мы хотели воспроизвести объективную картину существования современного МХТ: творческих поисков и развития традиций, репертуарной работы и взаимоотношений со зрителями, представить легендарный театр во всем многообразии его художественных и социальных связей. В это исследование включились театроведы (историки и критики), социологи, экономисты. Его фактологическую основу составляют результаты комплексного социологического исследования публики Московского Художественного театра, начатого Отделом экономики искусства ГИИ в год столетнего юбилея театра и продолжавшегося до последнего времени.

Но прежде мы проводим предварительное обсуждение всего круга проблем, которые будут затронуты в монографии. В ходе обсуждения этих проблем могут возникнуть новые интересные сюжеты, достойные внимания. Вот почему для нас чрезвычайно важно и интересно мнение коллег – представителей как театроведческой науки, так и смежных наук.

Сегодняшний Круглый стол посвящен истории и современности: проблемам, которые были характерны как для рубежа XIX–XX веков, так и для современной социокультурной ситуации. Среди заслуживающих внимания аспектов – особенности среды существования театра, ситуации нарождающегося рынка искусств, его инфраструктуры, взаимоотношений театра с публикой и формирования репертуара, рыночной стратегии и борьбы за зрителя в условиях нарастающей конкуренции с другими театральными и досуговыми организациями.

Основные направления дискуссии

1. Социально-культурная ситуация и рынок искусств: до и после XX столетия

Предпосылки для свободного развития частной инициативы в сфере культурной деятельности в российской провинции начинают складываться уже после появления Городового положения 1870 года. Открываются городские театры, строятся театральные здания, расширяется деятельность антреприз.

Но лишь реформа 1882 года, ознаменовавшая отмену монополии императорских театров в обеих столицах¹ и открывшая свободу частного предпринимательства в театральной сфере, создала условия для формирования в России рынка искусств.

Оценивая влияние этих реформ на провинциальные театры, В.П. Погожев пишет: «Только с объявлением в 1882 году свободы частной антрепризы в столицах, провинциальный русский театр начинает заявлять свою индивидуальность, дифференцируется по видам сценического искусства и закрепляет спрос на себя в публике <...> Театр в провинции проявляет попытки к установлению толковой общественной антрепризы и упорядочению театрального рынка, созданию которого в значительной мере способствует развитие деятельности Русского театрального общества»².

Театральный рынок России рубежа XIX–XX веков уже чрезвычайно обширен и разнообразен. Активно действуют пять (в некоторые годы – шесть) императорских театров в столицах, провинциальные казенные театры, возникшие в национальных окраинах империи: Варшавский, Гельсингфорский, Гродненский, Каменец-Подольский, Тифлисский и т.д. – всего около 10, точное их число неизвестно.

К концу XIX века относится и появление городских муниципальных театров. Городские думы Перми, Житомира, Одессы, Севастополя, Херсона, Самары, Воронежа, Саратова, Оренбурга, Иркутска и других городов – иногда по собственной инициативе, а чаще, уступая давлению общественности, строили театральные здания и сдавали их на откуп антрепренерам.

Важную культурную миссию выполняли стационарные частные театры, принадлежавшие обычно крупным предпринимателям. Некоторые из них, такие как драматические театры Ф. Корша, Н. Незлобина, Н. Соловцова, Н. Синельникова или оперные труппы С. Зимина, С. Мамонтова и других, приобрели хорошую репутацию и прочное финансовое положение. Однако основной массив профессиональных театральных организаций составляли антрепризы: простая и коллективная (актерские товарищества).

Наряду с ними появляются общедоступные театры, обслуживающие по преимуществу демократическую публику. Среди них – Общедоступный театр в Лиговском Народном доме графини Паниной (1903). Общедоступный передвижной театр П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской и некоторые другие³.

Расширившийся театральный рынок требует соответствующей организации и инфраструктуры. Капиталистический принцип самоорганизации отчетливо проявился в деятельности актерской биржи и театральных агентств, выполнявших посреднические функции по всем вопросам взаимоотношений между основными контрагентами рынка. Активно разрабатываются и вопросы нормативно-правового обеспечения деятельности театральных предприятий различных форм.

Стихия нарождающегося рынка не оставила в стороне и Императорские театры. Конкуренция с частными сценами, развитие театральной тех-

¹ Указ Александра III Сенату от 24 марта 1882 года.

² Погожев В.П. Проект законоположений об Императорских театрах. Т. 1. СПб., 1900. С. 7.

³ См.: Дадамян Г.Г. Театр в культурной жизни России (1914–1917). М., 2000.

ники, а также некоторые организационные нововведения⁴ изменили условия их деятельности. Эти обстоятельства диктовали необходимость коренного реформирования деятельности казенных сцен, требовали систематической и детальной разработки всех элементов организационно-хозяйственного механизма и составления нового положения об организации деятельности Дирекции Императорских театров⁵.

И все же главным событием театральной истории конца XIX века по праву считается создание в 1898 году Московского Художественного театра. В основу этого театрального начинания была положена идея общедоступности как отражение общественно полезной, просветительской миссии театра.

Сегодня все понимают, что деятельность профессионального театрального предприятия не может игнорировать экономических законов. Постоянный рост расходов театрального дела, опережающий рост его доходов, выдвигал на первый план экономические требования, которые было все труднее примирить с изначальными художественными принципами. Судьба Московского Художественного театра, как и полуторавековой опыт Императорских театров, красноречиво доказала, что социально ориентированное искусство нуждается в поддержке со стороны общества, будь то государственное финансирование или, как сейчас говорят, «альтернативное», предполагающее участие частного бизнеса. Именно эта форма общественной поддержки спасла в свое время МХТ, на нее возлагаются большие надежды и сегодня.

Усиление инфляционных процессов в экономике России в начале XX века, и особенно – в годы Первой мировой войны, сохраняя неумолимую логику «болезни цен», только ускорило ее течение. Введение правительством с 1916 года временного налога на зрелища больно ударило по экономическому положению театров, претендующих на художественность, но не остановило безудержной жажды горожан, мелкой буржуазии к зрелищам. К их услугам была масса кафешантанов, театров-варьете, других зрелищ сомнительного свойства. Расслоение театрального процесса к полюсам элитарного и массового буржуазного искусства давало повод современникам утверждать, что искусство сползает в бездну пошлости и буржуазного вкуса. В искусстве времен империалистической войны, в условиях его существования, конечно, отразилось новое, тревожно кризисное состояние общества. Однако главные потрясения были еще впереди...

II. Репертуар и публика Художественного театра

Первоначальный период МХТ характеризуется постижением новых подходов к эстетическому освоению действительности. Произведения Чехова, Горького, Андреева, западноевропейских авторов новой драмы – Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, Гамсуна и других – содержали в себе

⁴ С 1894 года финансирование Императорских театров было полностью передано в Государственное казначейство.

⁵ В 1899 г. была учреждена Комиссия для составления общего Положения об Императорских театрах под председательством В.П. Погожева, деятельность которой, к сожалению, практических результатов не имела.

образ действительности, ранее на русской сцене театрально не выраженной. Первоочередной виделась задача сближения жизни и сцены. Правдой жизни поверялся Шекспир («Юлий Цезарь»), реализм порой граничил с натурализмом («Власть тьмы»). В сущности, каждая постановка становилась шагом по пути развития театральной эстетики и выразительности: от жизненных соответствий натуралистического театра к пониманию новой условности. Репертуар МХТ первых лет, по сути, был новым и даже революционным для своего времени, однако произведения, которые принято причислять к «новой драме», представляли собой пьесы, идейно и стилистически очень разные, перекликающиеся, быть может, только в восприятии своего времени. Театр, постигая искусство воплощения жизни человеческого духа, развивая театральную эстетику, развивался сам.

Но каждая эпоха уникальна и ценна своей неповторимостью. Что происходит с театром сегодня? Какая драматургия составляет репертуар МХТ? Спектакли, идущие на прославленной сцене, есть поиск ответов на вызовы современности, или они уводят зрителя в мир бесплодных иллюзий и развлечений? Ансамбль, подтекст, настроение, второй план... – эти термины, как и явления, ими обозначаемые, родились в далекую эпоху раннего Художественного театра. А чем этот театр жив сегодня, что предлагает современникам, чем обогатил театральную эстетику и практику?

По свидетельствам театральных историков, на рубеже XIX–XX веков театральная активность, как в столицах, так и в провинциальных центрах, возрастает, значительно расширяется социальный состав зрителей. Публика стала чрезвычайно пестрой, «кидающейся во всякие разновидности театра <...> О типе театра старых времен <...> не может быть и речи»⁶. Говоря о «кризисе театра», многие театральные деятели видели спасение в радикальном изменении социального состава аудитории. Они надеялись, что приход в зрительные залы массового демократического, народного зрителя с его ожиданиями, его незамутненной способностью отличать добро от зла сможет вернуть театру его значение, творческую энергию.

Имея в виду отношение к театру – мотивы обращения к нему, интересы, вкусы зрителей, И.Ф. Петровская различает в театральной публике тех лет *три основные группы* с разными требованиями:

Первая – теоретики театра, критики, практики, а также слой духовно-активной интеллигенции, традиционно соотносившей явления искусства с главными вопросами жизни (профессиональное сообщество).

Вторая – это «большая публика», главная, буржуазно-мещанская, масса посетителей театра.

Третья – «простой народ». При этом, как считает автор, первая группа всегда определяла развитие театра, вторая – его коммерческую состоятельность, а также существенно влияла на состояние театрального дела.

Публика каждого театра, конечно, обладает своими особенностями. Так, «постоянная публика Александринки ходила туда главным образом для того, чтобы видеть любимых актеров, побыть в их обществе, насла-

⁶ Вильде Н. Трамвай и театр. Голос Москвы, 1911, 15 ноября. (См.: Петровская И.Ф. Цит. соч.)

даться их мастерством. Если пьеса не мешала развернуться актерскому таланту, она уже удовлетворяла»⁷.

В практике МХТ тех лет репертуарная проблема, воспитание своего зрителя, стремление сохранить независимость от буржуазной публики всегда оставались в центре внимания. На фоне широкой полемики об изменении роли театра, необходимости перестать смотреть на театр как на школу, очаг культуры для народа, театр пытался следовать своей художественной программе. Однако вынужденное неуклонное повышение цен на билеты неизбежно меняло структуру зрительного зала, пропорцию между образованной, но небогатой интеллигенцией и сытой буржуазной публикой.

Сегодня мы знаем о публике современного МХАТ много. Обладая эффективным исследовательским инструментарием, научились проводить социальные измерения, ранее не доступные. И можем утверждать, что многие из сегодняшних зрителей подписались бы под требованием, звучавшим на заре XX века: дать в театре «не протокол настоящей жизни, а наоборот, отдых от нее, красивый, волнующий отдых»⁸. Как и большинство «большой публики», тогдашний «народ» шел в театр отдохнуть и развлечься. Очень многие – и буржуазия, и «простой народ» (и тогда, и сейчас) смотрят на театр как на способ проведения свободного времени.

Высказывая наше отношение к поставленным проблемам, мы, конечно, не претендуем на всестороннее и исчерпывающее их освещение, а тем более – на абсолютную истину. Допускаем, что могут существовать и другие точки зрения. Обозначенные темы лишь задают направление свободной дискуссии, в результате которой мы рассчитываем получить более ясные ориентиры, «систему координат», относительно которой должен рассматриваться современный МХАТ в предстоящей монографии. В ходе дискуссии мы предполагаем обсудить следующие вопросы:

– *Существуют ли общие закономерности в формировании рыночной инфраструктуры в области искусства на заре Художественного театра и сейчас?*

– *Возможны ли исторические аналогии в характеристиках и изучении рыночной среды при всем многообразии и различиях форм учреждений культуры, агентов рынка и инструментов проведения культурной политики?*

– *Разрешима ли проблема общедоступности искусства, и каково ее понимание вчера и сегодня?* Этот вопрос связан с политикой цен на театральные услуги.

– *Актуально ли сегодня понятие «художественная программа» театра и насколько оно применимо к современному репертуару МХТ?*

– *Что представляет собой репертуар МХТ сегодня? На кого он рассчитан? В чем его сильные и слабые стороны?*

– *Что ищет зритель в театре вообще и чего он ждет от Художественного театра в частности?*

⁷ Петровская И.Ф. Театр и зритель российских столиц. 1895–1917. Л., 1990. С. 46–65.

⁸ Бескин Э. Душевный натурализм. Театральная газета, 1913, № 4. С. 3.

– Какой зритель составлял и составляет сейчас публику МХТ? Что общего между этими людьми? Что объединяет поклонников раннего МХТ и его сегодняшних зрителей?

– Каковы закономерности формирования спроса на различные виды театрального искусства?

Надеемся, что обсуждение этих, а возможно, и многих других вопросов будет не только интересно для участников дискуссии, но и позволит расширить наши представления о Московском Художественном театре двух эпох.

Т.К. Шах-Азизова

Можно ли сравнивать два рубежа столетия – прошлый и нынешний? Мне кажется, близость их – только в экономической сфере: театр перед лицом рынка и механизм его вхождения в рынок. Театр, как старый, так и нынешний, осознает роль экономического фактора и поворачивается к зрителям больше, чем прежде. В целом же ситуация другая, потому что Художественный театр появился на фоне кризиса старых театральных форм, в условиях расцветающей культуры. Как раньше говорилось, – поступательного движения; поступательным оно было в полной мере, все было впереди. Культура цвела и обещала богатую перспективу.

Теперь театр существует, по-моему, в ситуации кризиса культуры и общества также. Не знаю, что бы могли сделать Станиславский с Немировичем-Данченко сегодня; как они бы поступили в данном случае. В ту пору модель театра, которую они вырабатывали, в российских условиях еще не существовала, и шли они от себя, от собственных потребностей; все было внове. Теперь гораздо сложнее. Приходится учитывать ту модель, сохранить ее, насколько возможно, и вместе с тем приспособливаться к нынешней ситуации.

Резкого обновления сейчас почти нет. Главное, не обозначился вектор движения: и культуры в целом, и общества, и театра, – в этих условиях и существует МХТ. Надо смотреть в глаза этой ситуации и понимать, что не во всем виноват этот театр. А если ему что-то удастся, то это дорогого стоит.

Хочу сказать о проблеме публики. Лозунг общедоступности в том, старом МХТ, был изначально утопическим. Общедоступности как таковой не бывает, разве что в какой-нибудь глуши, где публика однородна социально и близка по своему развитию. Когда появился МХТ, он держался на том, что у него была своя особая публика, с которой шел прямой диалог. В полной мере это уже не повторится; потом, впрочем, повторится отчасти в молодом «Современнике». Но даже в относительной общедоступности в спектаклях «широкого адреса» каждый вычитывает какой-то свой узкий слой.

Сейчас, помимо социальной, существует дифференциация публики по образованию, эстетическим пристрастиям и т.д. Недавно я смотрела во МХТе «Гамлета», спектакль не новый, с непремьерной, нетеатральной публикой. Зал был полон, хотя билеты дорогие. Публика не какая-то «крутая», а по виду вполне обычная, трудовая; приходили семьями, мальчики

с девочками, пожилые супруги. В спектакле, где часто не хватало смысла и логики, зрителям (вне понимания и оценки) нравилось все – они были в *театре*. Ведь публика теперь *покоряется* тому, что она видит на сцене.

Теперь вспомним пять минувших сезонов и то, что в них происходило.

Благодаря тому, что мы ходили в МХТ постоянно, не только на премьеры, но и смотрели все, что было в текущем репертуаре, мы были включены в самый процесс, могли проследить движение театра, его судьбу за эти пять лет.

Сезон 2000/2001 гг. был еще не вполне табаковским. Посреди сезона ушел из жизни Ефремов, оставив незавершенный спектакль трагической судьбы «Сирано де Бержерак». Состояние театра и будущее его было неопределенным, неясным.

Плотное исследование началось с сезона 2001/2002 гг. Тогда Табаков открыто провозгласил свою программу, свою первую цель – вернуть зрителя, прежде всего. И в массе пестрого репертуара, словно сами собой, обнаружились возможные опоры театра; появились спектакли совершенно разного свойства, что так важно для современного многожанрового театра.

Первым шел, как теперь говорят, «спектакль для публики», коммерческий по своему типу, но хорошо сделанный, мастерски сыгранный, – «№ 13», до сих пор имеющий большой успех.

Другой спектакль, в полном контрасте с ним, был поставлен и сыгран в лучших традициях психологического театра – «Антигона» Ануий; строгий, лаконичный, хорошего вкуса спектакль.

Тогда же в театре открыли Новую сцену – шаг в общем-то судьбоносный, поскольку именно здесь будет ставиться большая или хотя бы просто серьезная литература, создаваться литературный театр, в отличие от Малой сцены, где репертуар строился (и будет строиться) неразборчиво, или с намеренной пестротой. Откроется Новая сцена спектаклем Миндаугаса Карбаускаса по «Старосветским помещикам», полным особой театральной поэзии, и глубокого спектакля Марины Брусникиной по прозе Виктора Астафьева «Пролетный гусь», как бы театрализованного эпоса.

Казалось тогда, по этим направлениям мог развиваться театр: спектакль мхатовских традиций «Антигона», два ярких эксперимента на Новой сцене, два молодых перспективных режиссера – и качественный «спектакль для публики». Но дальше пойдет чересполосица: сезон – рывок, сезон – кризис, что понятно и, видимо, неизбежно в той (внутренней и общетеатральной) ситуации, в которой оказался МХТ. При этом кризис выражался в основном в дисбалансе как основных статей репертуара, так и формата спектаклей (большой и малых сцен), и даже уровня спектаклей в одном и том же сезоне.

В сезоне 2002/2003 гг. обнаружился кризис Большой сцены – всего две премьеры, как говорится, не делавшие погоду. На малых сценах жизнь текла интенсивно, а на Большой словно замирала, хотя именно Большая сцена и называлась здесь Основной. Из двух выпущенных спектаклей принципиален был лишь «Копенгаген», пьеса для трех актеров, из сплошных диалогов, почти без внешнего действия, серьезная, но мало сценичная. Тем не менее принцип Табакова состоял, видимо, в преодолении и этой несце-

ничности (с чем справился Карбаускис), и инерции восприятия публики, настроенной на «легкоусвояемый» материал.

В этом сезоне Табаков сделал еще один жест, вызывающий уважение: сам снял с репертуара три готовых спектакля, недостойных, по его мнению, сцены МХТ.

Это был поистине сезон малых сцен. Из 8-ми выпущенных спектаклей далеко не все были в равной мере удачны, иные представляются необязательными, проходными. Однако общая установка на поиск продолжалась и давала свои плоды в театре прозы («Сонечка» по повести Л. Улицкой, «Учитель словесности» по Ф. Сологубу) и в том, что сцена МХТ открылась для новой драматургии и режиссуры.

Произошло как бы вторжение пришельца. Кирилл Серебренников поставил на Малой сцене «Терроризм», открыв тем самым целую полосу своих работ во МХТ, предмет непрестанных дискуссий и вместе с тем – обостренного интереса к театру.

В следующем сезоне 2003/2004 г. вновь нарушился баланс, но уже в пользу Большой сцены. Дело не в том, что сумма поставленных здесь спектаклей равнялась тому, что было выпущено на обеих малых сценах, но в обозначившейся вдруг программе.

На малых сценах продолжали появляться спектакли, отмеченные печатью эксперимента, в разной мере необходимые, но ни резкого спада, ни, напротив, ярких побед здесь не было. Шла будничная театральная жизнь. На Большой же сцене одна за другой были поставлены пьесы русской классики, некогда составившие «золотой фонд» Московского Художественного театра, – пьесы Островского, Чехова, Горького и Булгакова (теперь уже правомерно включенного в отечественную классику XX века).

Особо следует отметить возвращение в МХТ Чехова, автора, генетически родственного этому театру и столь же необходимого на его сцене, как Островский – в Малом театре. Из двух чеховских премьер – «Вишневый сад» и «Дядя Ваня» – вторая числилась по ведомству Театра под руководством Олега Табакова, но шла только на сцене МХТ, с участием его актеров. Здесь прослеживалась особая программа обновления, до того начатая в Александринском театре: постановка тех пьес и тех авторов, что были базовыми для этой сцены. Иначе говоря: возобновление театральной классики силами современной режиссуры в свободно избранной трактовке.

Спектакли были поставлены в разных манерах, в духе разных театральных школ, от академизма до авангарда, и здесь, помимо прочего, можно было наблюдать палитру сегодняшней режиссуры. С одной стороны, взвешенная традиционность «Последней жертвы» в постановке Юрия Еремина, с другой – взрывающий традицию спектакль Серебренникова «Мещане», весь из острых углов и внутренних противоречий. Дань традициям психологического русского театра в «Белой гвардии» Сергея Женовача и «Дяде Ване» Карбаускиса – и символизм «Вишневого сада» Адольфа Шапиро.

Отношение к МХТ из скептически выжидательного стало меняться в сторону более глубокого интереса. Спор вокруг отдельных (почти всех) спектаклей не снимал ощущение именно программы, системы, намеченного вектора движения. Но ощущение это было недолгим.

В сезоне 2004/2005 гг. (последнем в цикле наших исследований) линия обновленной классики внезапно оборвалась, сохранившись лишь в названии пьесы («Тартюф»), но никак – в уровне, в самой природе спектакля Нины Чусовой, представляющего собой недорогой образец развлекательного зрелища типа пресловутого «Кривого зеркала» на телевидении. Станным казалось появление этого зрелища на фоне тех поисков Большой и малых сцен, что окружали и не предвещали его, несмотря на качественный перепад спектаклей, да и в контексте того, что делалось в том же сезоне рядом.

На Большой сцене появилось еще два спектакля по классике. Один, быть может, необязательный на этой сцене, – «Король Лир» в постановке Тадаси Сузуки, сугубо национальной по типу, непривычной для наших актеров и зрителей, но дающей все же определенный тренинг для труппы. Другой – «Лес» в постановке Серебренникова, резко осовремененный, но концептуальный и по сравнению с «Мещанами» – более целостный. Тем не менее и этот спектакль стал дискуссионным, сделав его, вкупе с другой постановкой Серебренникова («Изображая жертву» на Малой сцене), героем мхатовского сезона (или антигероем, в зависимости от оценки).

В целом же этот сезон МХТ, заполненный в основном спектаклями малых сцен, в разной мере интересными и удачными, но составляющими то, что называется «театральным потоком» (естественное повседневное движение театра), следов системы или программы не обнаруживал, что подтвердилось в дальнейшем.

Это – обычное состояние современного театра вообще, как правило, лишенного былых «лиц» и направлений, стремящегося к универсализму, но чаще представляющего вместо него пустоту. В МХТ сейчас – огромная труппа, в репертуаре – полсотни названий; некоторые спектакли не выдерживают конкуренции или критики; устарели, как даже некогда прекрасная «Чайка» Олега Ефремова.

Вал идет, селекции, видимо, не производится, и театр вскоре рискует стать «как все», не имея на то права, будучи Московским **Художественным**.

А.Я. Рубинштейн

Я вначале хотел бы рассказать о нашем замысле. Мы проводили исследования с 2000 по 2004 год – пять лет, у нас еще были опросы за 1997 и 1998 год по МХАТу. И у нас накоплен гигантский материал.

Насколько мне помнится, ни по одному театру мира такого объема социологического материала нет – это все премьеры, все спектакли за четыре года. Поэтому мы мечтаем выпустить книгу под названием «Публика Художественного театра», это ее условное название. Более того, мы несколько раз собирались в составе нашей рабочей группы, и я много раз пытался составить план этого издания. Но пока не могу этого сделать, потому что уж слишком многоаспектна эта тема.

В этой связи мы решили провести три «круглых стола», чтобы как-то подтолкнуть самих себя. Один Круглый стол Александр Анатольевич обозначил сегодня – он в большей степени посвящен историческим аналогиям, а также репертуару; второй Круглый стол у нас будет чисто репертуарный;

возможно, будет и третий Круглый стол – специально по результатам социологических исследований. Это все делается для того, чтобы нащупать подходы и интересные сюжеты для нашего будущего издания.

Речь идет все-таки о такой монографии, в которой театр, его репертуар и публику мы рассматриваем с разных сторон, имея в виду и прошлое и настоящее, имея в виду прессу (критика и ее мнение для нас очень важный момент), имея в виду репертуар и драматургию. И все это – как с точки зрения искусствоведов, так и с точки зрения социальных измерений. Таков наш замысел, но пока мы еще находимся в начале пути.

Недавно в интервью одному театральному журналу на вопрос: «Как вы видите театр 2017 года?», я ответил так: «Это, наверное, сегодняшний Московский Художественный театр».

Я уже много времени задаю одним и тем же вопросом: по поводу Художественного театра, который я искренне люблю и всегда любил, и даже в те времена, когда он был очень плох. Один вопрос меня все время мучает: а что было бы со МХАТом, если бы Табаков пришел 15 лет назад, то есть в дорыночные времена? Сегодня очень многое списывается на то, что это его реакция на рыночную среду. У меня нет такой уверенности. Мне кажется, это очень мало связано с рыночной средой, поэтому я и задаю вопрос, что было бы в дорыночные времена?

Второй вопрос, который мучает меня, и я ищу ответа на него в совершенно разных плоскостях: а есть ли у Олега Павловича Табакова какая-либо стратегия, вообще есть что-то, к чему он стремится? И опять не могу ответить на этот вопрос. Потому что, видя абсолютную разнонаправленность его действий с точки зрения стратегии, не могу представить себе его сверхзадачу. Он объявляет программу борьбы за зрителя. Известны слова О.П. Табакова о том, что его главная задача – вернуть в театр зрителя. Была ли эта цель, так ли это?

Мне очень понравилась фраза Татьяны Константиновны о том, что публика покоряется театру. Это очень точно, судя по тем реакциям зрителей, которые мы выявили в процессе обработки результатов социологических опросов. Более того, у меня возникает даже такое впечатление, что практически нет корреляции между зрительскими реакциями на посещаемых спектаклях и характеристиками самих спектаклей. Если все это так, то мы видим совершенно невероятный феномен.

Мы проводим социологические опросы театральных зрителей с 1992 года, знаем закономерности зрительского поведения, но подобных ситуаций я нигде не наблюдал. Что это за феномен? Что это – кризис культуры или это феномен данного театра? В этом вопросе надо разобраться.

И последнее. О зрителях.

Я специально взял некоторые расчеты, которые мы сделали, чтобы показать два принципиальных момента. Во-первых, соотношение: я взял два спектакля «Три сестры» – один 1997 года, а другой 2002 года, и два спектакля «Женитьба» – 1998 года и 2002 года. Одни и те же спектакли, но в разные времена. Ситуации следующие. «Три сестры» в 1997 году: 50% заполняемости зала, в 2002 году – 100%.; «Женитьба»: 1998 год – 69%, 2002 год – 100% заполняемости зала. Ну да, задача выполнена: О.П. Табаков привел публику в зрительный зал.

Второй вопрос: а что произошло с самой публикой, за счет чего произошел такой рост интереса к театру? Расчеты социологов по структуре говорят о качественном составе зрителей. Скажем, первая группа – это массовый зритель, ничего не понимающий, ничего не различающий в театральном искусстве, по большей части случайно попавший в театр. Вторая группа зрителей – это зрители, имеющие некоторый театральный опыт. Третья группа имеет еще больший опыт общения с театром и устойчивые репертуарные предпочтения, четвертая – еще более продвинутая, предпочитающая конкретную драматургию. И последняя группа – это рафинированная публика, которая приходит в театр ради творчества конкретных личностей – создателей сценического произведения. Мы выделили пять таких групп, не пересекающихся между собой.

Исследование публики в 2002–2005 гг., в сравнении с опросом зрителей МХАТ в 1997–1998 гг., позволяет сделать вывод, что взрыв популярности театра в 2002 году сопровождался существенными изменениями в структуре его аудитории.

Расчеты свидетельствуют, что столь существенное увеличение числа зрителей происходило в основном за счет притока не очень подготовленного и не имеющего особых театральных привязанностей «массового зрителя»⁹.

Кто же эти люди, заполняющие сегодня зрительный зал Художественного театра? Теперь это самый главный вопрос. Ситуация не очень простая. Конечно, в основном это люди, которые раньше в театр не ходили. Очень важна возрастная структура. Если бы это были молодые люди, это было бы понятно. Но в этой публике очень много людей в возрасте 40–45 лет, то есть будучи 30–35-летними, они в этот театр не ходили.

Мы не очень хорошо понимаем профессиональный состав этой публики, это не позволяла сделать наша анкета. Поэтому мы не можем точно определить состав этой публики. Но по уровню доходов мы можем сделать выводы: эта публика имеет доходы средние и выше средних.

И еще одна методологическая позиция, которую мы ввели для изучения публики МХАТа – особое структурирование зрительской аудитории: массовый зритель (это тот самый случайный зритель); театралы (сюда мы поместили тех зрителей, которые ходят также и в другие театры, то есть театрально подготовленные люди) и собственная, мхатовская аудитория (которая предпочитает МХТ другим театрам, знает его репертуар и т.д.). Мы провели анализ зрительской аудитории по трем сценам, и получилась совершенно ясная ситуация. Новая сцена: массовый зритель – 46%, театралы – 30% и мхатовцы – 23%. Малая сцена: массовый зритель – 56%, театралы – 23% и 13% – мхатовцы. Основная (Большая) сцена: 60% – массовый зритель, 30% – театралы и только 10% составляет рафинированная, мхатовская публика. При движении от Новой к Малой и к Основной сцене доля театралов снижается – этот факт можно считать установленным (см. табл. 1).

Но эта ситуация опять составляет предмет анализа: это что – вопрос репертуара, или вопрос денег, маркетинговой политики? Нет, это не вопрос

⁹ Подробно см.: Сезон 2001/2002 гг. С. 276.

Структура аудитории на Новой и Малой сценах МХАТа

Сцены	Число респондентов (чел.)	Структура аудитории МХАТа (в % к числу зрителей)		
		«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»
Новая сцена (всего)	688	46,4	30,4	23,3
Малая сцена (всего)	2596	56,3	29,9	13,9
Основная сцена (всего)	6463	59,0	30,1	10,8

денег, театр мог бы в два-три раза увеличить цены на билеты без риска снижения посещаемости. Похоже, что это набор случайных реакций. Чтобы найти ответы на поставленные вопросы, необходимо установить закономерность.

М.Ю. Давыдова

Давайте различать такую «рафинированную публику» и публику образованную и интеллигентную. Я ответственно заявляю, что огромная часть нашей интеллигенции, которая раньше регулярно ходила в театр, сейчас ходить перестала. Я спрашиваю своих друзей – филологов, художников, поэтов – вы ходите в театр? Почти все говорят: нет. Или были как-то раз, такой ужас посмотрели, больше не пойдем.

Знаете, в русском сознании существует несколько устойчивых мифов, связанных с отечественным театром. И один из самых устойчивых – миф о русской публике, отзывчивой и радушной. Тот, кто хоть раз побывал, например, на Авиньонском фестивале, знает, что этот миф – не более чем миф. Но и у тех, кто, не заезжая в Авиньон, проехался по фестивалям в Германии, Австрии, Финляндии, Голландии или забрался в совсем уж далекую Колумбию (а именно здесь, в стране вечной герильи и неиссякаемого наркотрафика, проходит самый крупный театральный фестиваль Западного полушария), иллюзии тоже развеиваются как утренний туман. В этих далеких и близких пределах зритель готов смотреть такие длиннющие, заумные и brutальные экзерсисы, от которых даже закаленный в боях российский критик прячется порой под стул.

Никогда не забуду, как спектакль Жозефа Наджа «Асобу» играли в Авиньоне под открытым небом во дворе папского дворца. Ровно в 22.00 (время начала спектакля) разверзлись хляби небесные. Стараясь не раскрывать зонтики (соседу сверху будет не видно), зрители сидели «как пуговицы – насмерть». Все как один и до конца. А ведь представление Наджа – замечу, не искрометная комедия со звездами в главных ролях. Это сложное эзотерическое зрелище – медленное, вдумчивое, местами довольно занудное.

Конечно, причины зрительского энтузиазма в Колумбии и, например, в Австрии разные. В первом случае они – следствие удивительного простодушия. Почти сразу по приезде в Боготу я попала на постановку знаменитого словенского режиссера Томаша Пандура по «Братьям Карамазовым». Это был образец нового европейского театра, каким он может присниться в самых страшных снах. Три брата, наряженные в костюмы хард-рокеров, виляли бедрами, как заправские трансвеститы, и то и дело вступали друг с другом в гомосексуально-инцестуальную связь. Алеша в сексуальном экстазе облизывал висящий на груди крест. Дмитрий скакал по сцене, как Тарзан. Зал, который, по моим представлениям, должен был бы опустеть минуте на пятнадцатой, сидел, затаив дыхание. В финале устроил овацию. Особенно рьяные дожидались артистов и режиссера у служебного входа, осыпали их поцелуями, брали автографы и фотографировались в обнимку. Я живо представила реакцию московской публики на это садомазохистское, не без изобретательности сделанное шоу. Всеядностью колумбийского зрителя мы, по счастью, не отличаемся.

Но мы, увы, не отличаемся и темпераментом зрителя французского, и вдумчивостью зрителя немецкого, готового смотреть многочасовые спектакли Франка Касторфа и с наслаждением слушать безразмерные оперы Вагнера. От Пандура у нас пошли бы лететь клочки по закоулочкам. Но вкуса и интереса к современному театральному искусству в высоких его проявлениях у российской публики тоже нет – это непреложный факт. Помню на треть заполненный зал в Петербурге, где на одном из самых известных фестивалей «Балтийский дом» играли спектакль выдающегося поляка Кристиана Люпы (а ведь пять миллионов петербуржцев – это население небольшой европейской страны). Какой московский продюсер сможет шесть раз кряду собирать на того же Наджа двухтысячный зал (а ведь двор папского дворца – это маленький стадион)? Кто отыщет толпы любителей театральной эзотерики в российской провинции (а ведь авиньонская публика – это в значительной части жители провинциальных городов)?

Непродвинутый русский зритель подсажен на театральную попку. Продвинутый по большей части высокомерен. К любому новшеству он относится снобистски, через губу. Он готов покинуть зал при первом же несовпадении его ожиданий с тем, что происходит на сцене. И тут мы подходим к самому важному. Не то чтобы французы, немцы или финны радуются любому радикальному жесту современного художника. Но они – совершенно непостижимая для россиянина штука – часто предпочитают досидеть до конца представления, чтобы потом крикнуть этому художнику свое «бу!» Сосед справа будет кричать «браво!», а я «бу!». Подобный обмен мнениями случился сейчас в Авиньоне на жутковатом, но, на мой взгляд, потрясающем спектакле бельгийца Алана Плателя «Vspr».

Европейский зритель не только терпелив, он еще начисто лишен презрительного равнодушия российского зрителя. К любой попытке художественного высказывания он относится как минимум с интересом. Даже если она ему не нравится, он все равно воспринимает ее как повод для общественной дискуссии. Сама возможность существования современных театральных форм есть не только следствие эстетических предпочтений европейской публики, но и следствие ее способности к такому диалогу. Ее

готовности выслушать чужое мнение, взглядеться в чужое видение мира. Театр там – это публичное место. У нас он – за вычетом нескольких имен и коллективов – чаще всего публичный дом. Там посетитель всегда готов к дискуссии, у нас он точно знает, что клиент всегда прав.

Что касается цен на билеты. Не знаю, как сейчас, но год назад в Московском Художественном театре 3 тысячи за билет на спектакль «№ 13», например, – это было совсем недорого. Для сравнения скажу, что дорогой билет в Бургтеатр в Вене (он сопоставим по своему статусу с нашим МХТ) стоит 35 евро. О какой общедоступности может в этой ситуации идти речь? МХТ – это театр, имеющий статус национального достояния. Его можно сравнить с «Берлинет ансамбль», с «Комеди Франсез». Но на сценах этих театров вы никогда не увидите пьес Рея Куни или Кена Людвига. А у нас дотационные площадки превращаются в коммерческие. Даже МХТ. Это же уму непостижимо!

Теперь что касается стратегии. Принцип современного Московского Художественного театра, как мне кажется, это принцип пылесоса, причем очень мощного пылесоса, который засасывает все, что народилось вокруг. Все!! Это принципиально новая ситуация в нашем театре. Поясню, что я имею в виду.

На недавнем юбилее Театра-студии п/р Олега Табакова, который без помпы, но с размахом отмечали как раз в МХТ, среди капустных шуток и шуточных здравий случилось одно пронзительное поздравление, посланное «Табакерке» от «Современника». На экране в полутемном зале легендарного театра мы видим улыбающуюся Галину Волчек. Одну руку она кладет на сцену, другую протягивает кому-то из своих артистов, тот другому, другой третьему. Камера скользит вдоль длинной вереницы взявшихся за руки друзей. Мелькают лица Гафта, Кваши, Берды, Ахеджаковой... Цепочка тянется через зал и фойе «Современника» на Чистопрудный бульвар. Артистов сменяют зрители. Камера едет и едет вдоль «скованных одной цепью», пока не доезжает до расположенного по соседству, на улице Чаплыгина, здания «Табакерки». Въезжает в ее полутемный зал. И вот замыкающий цепочку человек кладет руку на другую сцену, крохотную, но тоже овеванную славой.

Несложно представить себе цепочку, которую можно выстроить от «Современника» в ином направлении. Не географическом – хронологическом. Эта цепочка привела бы нас как раз в Художественный театр, где и справляли юбилей. Все мы вышли из чьей-то шинели. «Современник» – мхатовской, «Табакерка» – современниковской. Около ста лет жизнью российской Мельпомены управляла неумолимая логика. Как только ствол театральной жизни пропитывался тлетворным влиянием официоза и начинал чахнуть эстетически, он выпускал свежий побег. Или, точнее, так – от него отпочковывалось нечто жизнеспособное в театральном смысле и здоровое в социальном.

МХТ возник в конце позапрошлого века как альтернатива императорским театрам, но уже в начале прошлого века, при первых едва заметных признаках кризиса, от могучего театрального организма начали отделяться многочисленные студии. Когда же в пятидесятые годы жизнотворные силы совсем покинули забронзовевший в своем академическом величии МХАТ

СССР, он выбросил, может быть, самый важный свой побег – театр «Современник».

Шли годы. В конце 70-х бронзовой коростой стал потихоньку-полегоньку обрастать сам «Современник». И как раз в это время давно оперившиеся птенцы этого гнезда – Олег Табаков, Константин Райкин, Авангард Леонтьев и др. – начали занятия в детской театральной студии при Бауманском Дворце пионеров, откуда есть пошла «Табакерка». Логика работала. Отпочковавшиеся коллективы всякий раз делали ставку на демократического зрителя, на тесную связь с текущей за стенами театра жизнью (любопытно, что и сам МХТ, и «Современник», и студия Табакова возникли как театры «новой драмы»), на естественность интонации. Оппозиция официозу (он же – косность и фальшь) и студийность (она же – творческая свобода и искренность) стали главным вектором российской театральной жизни. Так, покинув зараженное радиацией место, люди переселяются в другое, еще не тронутое заразой. И вот сейчас, в 2007 году, после юбилейной «капусты» на сцене МХТ и вкусного банкета в честь «Табакерки» в фойе МХТ я спрашиваю себя: а какую цепочку можно выстроить от самой «Табакерки»? Ведь двадцать лет официальной жизни и тридцать неофициальной – это преклонный возраст. Пора уже. Где новая студия, новая оппозиция? Работает ли прежняя логика в нынешней жизни? Нет, не работает. Ствол перестал давать побег.

Неким отдаленным аналогом оппозиционного студийного движения, бросающего вызов театральному официозу, мог бы служить в нынешнем контексте Театр.doc и – шире – движение «новая драма», но, во-первых, со стволом оно никак не связано. Во-вторых, оно ясно демонстрирует, как с течением времени деградировали эстетическая и общественная значимость оппозиционного начинания. Конечно, «Современник» – это уже не МХТ, а значимость Театра-студии Табакова была куда скромнее, чем значимость «Современника». Но Театр.doc и вовсе существует на обочине во всех смыслах этого слова.

Оппозиционная студийность бывает востребована при внятной работающей идеологии, пусть плохой, очень плохой, но внятной. Четко проводящей водораздел: вот тут наша территория, а тут не наша. Если вы не на нашей, извольте выйти вон! Россия начала третьего тысячелетия, а следовательно, и ее театр, внеидеологичны по самой своей сути. В нем (театре) все смешалось. В нем слово «традиция» стало таким же пустым звуком, как и слово «официоз». Нет никакого официоза. Есть совокупность брендовых площадок, лишенных внятной эстетической позиции. И два сросшихся до неразличимости театра (МХТ им. Чехова и «Табакерка»), возглавляемые самым успешным театральным менеджером новой России, – первые среди этих площадок.

На брендовых сценах колобродят самые разные художники. И стар и млад, и консерватор и новатор, и чех, и японец. И все они в большей или меньшей степени пропитываются духом новой русской буржуазности. Нынешний театральный мейнстрим не выбрасывает новые побег, а стремится привить к себе все, что хоть как-то шевелится. Он вовлекает в свою орбиту всех, кто обнаружил хоть какие-то признаки таланта. А заодно и тех, кто этих признаков не обнаружил. Он работает как пылесос. А какая

оппозиция может быть у хорошо работающего пылесоса? Любую оппозицию он немедленно затынет в себя, заодно покрыв ее толстым слоем втянутой между делом пыли.

В.Н. Дмитриевский

Я сейчас немножко выключен из конкретной практики в Московском Художественном театре, поэтому с большим интересом слушаю то, что здесь говорят. Но, мне кажется, важно различать декларацию, заклинание и реальность, иначе все мы можем оказаться в заблуждении.

Общедоступность изначально входила в титульное название театра, хотя, как известно, ненадолго. Это понятие неоднозначно и, может быть, не надо его сакрализировать и ему поклоняться. Это какие-то народнические и советские рецидивы продолжают присутствовать в нашем сознании. Дескать, художники, творческая интеллигенция виноваты перед народом, поэтому срочно давайте внедрять общедоступность любой ценой во всех горизонталях и вертикалях. Мне кажется, что это опасный и даже рискованный путь, ведущий к упрощению и примитивизации театра и искусства в целом. Правомернее сейчас говорить об интенсивной субкультуризации общества и способах осмысления этого процесса. Можно этому огорчаться, можно радоваться, но сам факт очевиден. Поэтому понятие общедоступности в этом контексте требует принципиально нового обоснования.

Что касается кризиса театра. Вообще говоря, есть две такие «пограничные» категории: «кризис» и «переходный возраст». Их нередко соединяют – «кризис переходного возраста». Но мы все время живем в «переходном возрасте», потому что перемещаемся из одной возрастной категории в другую и движемся от одного качества к другому. Я думаю, что нынешний кризис в театре – это фаза пересмотра творческих и производственно-экономических ориентиров и освоение нового жизненного пространства, нового ценностного ряда в узкопрагматическом и широком мировоззренческом смысле. Художественное производство, формирование и эксплуатация репертуара испытывают определенные трудности «переходного периода», но ничего катастрофического в этом нет и драматизировать ситуацию было бы неправильно. В 1913-м году Леонид Андреев вступил в дискуссию о том, поглотит ли кинематограф театр или нет. В журнале «Маски» он написал примерно следующее: все эти споры – останется ли театр жив или не останется, – от лукавого. Театр не умрет, потому что если мне понравилась актриса, я могу пригласить ее после спектакля в ресторан, то мой зрительский интерес к театру никогда не угаснет. Театр жив общением, и никакой кинематограф заменить его не может.

Общедоступность иногда путают с всеохватностью. Но это совершенно разные вещи. А.Н. Островский в Записке от 1882 года «О причинах упадка театрального дела» писал о том, что для буржуазной публики нужен театр роскошный, с очень дорогими местами, со своим репертуаром для публики понимающей и чувствующей. И одновременно надо иметь театр с очень дешевыми местами и, соответственно, для «простой» публики.

Театр существует в движении времени. Немирович пишет в 1902 году: «Театр посещают только люди сытые. Бедные или больные, или разбитые

жизненной драмой в театр не пойдут. У нас сытых людей надо заставлять беспокоиться, волноваться о важнейших сторонах жизни. Искусство служит для этой цели прежде всего. Когда искусство удовлетворяется пустяками, значит, общество и нация доживают последние дни». Вопрос к нам: удовлетворяемся ли мы пустяками, и каково будет возмездие?

Художественный театр ищет выход. Станиславский в 1909 году пишет: «Не будем говорить, что театр – ШКОЛА. Нет, театр – РАЗВЛЕЧЕНИЕ. Нам невыгодно упускать из рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтоб развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим».

Возвращаясь к Немировичу, можно задуматься и о том, что если нужен театр для «сытых людей», то какие актеры создают этот театр – сытые или голодные? Тогда прав Олег Табаков, который полагает, что актер в его театре должен быть сытым, и как руководитель МХТ немало для этого делает. Как, в свое время, и Немирович-Данченко.

Сегодня в нашу повседневную жизнь прочно вошло понятие бренда. Что это – торговая марка? Что он определяет в поведении зрителя? Можно поразмышлять о бренде МХАТа с его «Чайкой» и с его «Буревестником», воплощенном в имени М. Горького. Может быть, имеет смысл сделать Буревестника эмблемой театра на Тверском, а Чайку оставить исключительным символом МХТ в Камергерском. Бренд МХТ, прочно утвердившийся в сознании дореволюционной публики, в советское время сильно поддерживался инъекциями официоза. Но существовали бренды, не подверженные политической конъюнктуре. Бренд театра Корша, открывшегося в 1882 году, просуществовал до 1932 года. В 1917 году произошел переворот, впоследствии частные театры были закрыты – труппа меняет вывески. В 1923 году Корш умер, а на афише, в скобках – «Театр б. Корш» значился до 1932 года и обеспечивал аншлаг в течение пятидесяти лет. Что этому способствовало? Репертуар, актуальная современная пьеса и классика, прекрасный актерский состав. Не случайно многие мхатовские актеры – О. Андровская, В. Топорков, А. Кторов – «вышли из Корша». А главное – был десятилетиями и поколениями воспитанный зритель, который знал, что в пятницу будет премьера, он придет и увидит своих кумиров. Был «солидный зритель», была молодежь, студенты, гимназисты, они по субботам и воскресеньям привыкли ходить на спектакли «по удешевленным ценам» и сохранили эту театральную ориентацию – не только «на Корша», но и на театр как искусство.

Хочется понять, как в нынешних условиях формируется театральная аудитория в целом и во МХАТе, в частности. Я с большим интересом ознакомился с весьма содержательным исследованием о Художественном театре. Я посмотрел данные о репертуаре Художественного театра за 40 дней (март – начало апреля) и попытался обнаружить какую-то тенденцию в формировании афиши трех сцен. Скажем, по числу показов: оказывается, цифра 4 это самый тиражированный спектакль за 40 дней – здесь «Гамлет», «Тартюф», «Ундина» и «Белая гвардия». Механизм приобщения широкой публики театру спектаклями Малой и Новой сцен, безусловно, интересен. Но позиция театра, который исходит из маоистского лозунга

«Пусть расцветают все цветы», озадачивает – тут действительно есть все: и авангард, и классика, и капустники – все, что хотите. Однако не надо забывать, что Мао уточнял: пусть расцветают все цветы, кроме чертополоха, который нужно изничтожать, с чего, собственно, и началась известная всем «культурная революция». Но у нас, конечно, свой, неповторимый путь.

Мне кажется, замечательным то, что театр все-таки дает возможность зрителю выйти из того чумового похабства, которым кормит нас телевидение. Театр предлагает разнообразие, фестивали, гастроли, зажигаются и гаснут «звезды», «харизмы», «кумиры публики», устремляются навстречу друг другу таланты и поклонники. Но нам важно отличать скоротечную моду и устойчивую привязанность, социальный успех и успех художественный. Когда в конце 1930-х годов Бабочкин триумфально сыграл Чапаева в фильме бр. Васильевых, после этого в течение десяти лет его выход на сцену в любой роли сопровождался овацией, зал вставал – срабатывала «социальная эмоция». Такой феномен присутствует сегодня и в МХТ – ритуал часто преобладает над искусством.

Что происходит сегодня в нашем театре? Меняются его социокультурные функции. Например день рождения среди определенной категории публики принято праздновать в театре: или берут ложу или ряд партера, или снимают буфет в театре в антракте, после антракта, а иногда и вместо спектакля. Театр как подарок, причем не столько художественный, сколько ритуальный. Наверное, это в известной степени и неплохо, корпоративные вечеринки в театре – «Артисты в публике!!!», как зазывно писали в старой рекламе.

Есть свои лидеры в публике – это те, кто «заказывает музыку» и хорошо платит. Есть лидеры среди актеров – медийные, «раскрученные» в ТВ, в рекламе, тиражированные лица и «позиционирующие» себя в театре. Но присутствует ли в этом процессе сценическое искусство, театр как художественная сущность? Мне представляется, там нет ясной идеи, смысловой направляющей режиссерской силы. Можно назвать имена: Бутусов, Серебrenников, Женовач, Карбаускис, Петров, Брусникина, другие «цветы», которые украсили МХТ. Но наряду с этим представляется важным сохранить способность отторжения от тотальной пошлости и массового продукта, и более внятно и последовательно формировать репертуарную афишу и, соответственно, «своего» зрителя.

Н.Ю. Казьмина

Сравнение МХАТа старого и нового напрашивается в нашем разговоре само собой. Заманчиво сравнить театры, которые существуют под одной «вывеской», но на расстоянии более века. Понять права и размеры наследства, доставшегося О.П. Табакову, оценить способности наследников этим наследством распоряжаться.

Сравнением «старого» и «нового» пользуются и друзья, и оппоненты МХТ О.П. Табакова. Но подход одних слишком пристрастен, а других – не слишком историчен. И те, и другие чего-то не договаривают, из одних и тех же примеров делают иногда противоположные выводы. (Наша сов-

ременная ситуация и хороша, и плоха именно этим: любой пример можно «перевернуть», всякое определение требует еще одного определения и почти каждое предложение – сноска и примечаний.) Если оппоненты вменяют О.П. Табакову в вину, что он отринул – или отодвинул в тень – идею художественности основателей Художественного театра, то сочувствующие О.П. Табакову вспоминают об идее общедоступности: «А кто, если не он?»; «Он вернул публику в театр!»; «И отцы-основатели не гнушались думать о кассе». Но это всё разные темы. Конкретные факты в диалоге о судьбе Художественного театра все время мешаются с риторикой. Диалог обеими сторонами ведется не для того, чтобы выяснить истину, а чтобы оправдать или не оправдать тактику конкретного руководителя театра.

Мне кажется, если честно проанализировать и сравнить жизнь и политику (или идеологию) двух театров, старого и нового Художественного театра, мы, может быть, поймем, в каком направлении ему жить дальше и можно ли ему вообще выжить. Хотим мы этого или нет, но этот театр воспринимается почти таким же вечным атрибутом (знаком, брендом, символом) нашей культурной жизни, как архитектурный ансамбль Кремля, Третьяковская галерея, Царь-пушка, театры Малый или Большой и т.д., и т.п. Художественный театр как институт, как «изобретение» – тоже наше «национальное достояние». И марку эту О.П. Табаков прекрасно использует, когда ему это необходимо.

Художественный театр – колыбель театральной психологической школы, исток русского режиссерского театра. Имело бы смысл, проанализировав традиции этого конкретного театра, искать «новые формы» его эстетической, а не только экономической жизни в современных условиях.

А.А. Ушкарев задал в начале нашего разговора вопрос: возможно ли сегодня воплощение старой программы, старой «триады» Художественного театра?

Теоретически – да, учитывая, что новый МХТ живет сегодня в экономических условиях куда более благоприятных, чем начинал МХТ Станиславского и Немировича-Данченко. Он является бюджетным театром, то есть вопрос – как «сводить концы с концами» – не стоит так остро. Тогда почему не подумать и о художественности? Возможно ли это практически? Как я понимаю, Круглые столы отдела экономики искусства и должны хотя бы отчасти на этот вопрос ответить.

Что касается «общедоступности», то под этим словом даже мы, сидящие сегодня рядом и вроде бы говорящие на одном языке, подразумеваем разные вещи. На мой взгляд, «общедоступность» нынешнего МХТ – это, скорее, «общеохватность», простота и облегченность художественного языка в разговоре со зрителем. И, конечно, сегодняшний репертуар МХТ составлен по принципу универсама.

Что интересно: такую «концепцию» театра в этом сезоне О.П. попытался оправдать именно с помощью «отцов-основателей». Слева от служебного входа в театр появился любопытный плакат: большая фотография Станиславского и Немировича-Данченко, мирно сидящих рядом на скамейке, а над фотографией – очень крупными буквами: «**Проще, легче, выше, веселее**». Дальше мельче: «вот первые слова, которые должны были бы висеть над каждым театром – храмом искусства, если бы

театр был таковым». И опять очень крупно подпись – **К.С. Станиславский**. Но не случайно у Станиславского рядом со словами «проще, легче» упомянут «храм искусства», хотя словосочетание это вполне может ускользнуть от случайного прохожего. А «выше, веселее» Станиславского для меня не оправдание уровня последнего хита МХТ – спектакля «Примадонны».

Кстати, за О.П. Табаковым в эту брешь «попроще-повеселее» бросились и другие академические театры, которые строят репертуар по тому же принципу. Это и Театр им. Моссовета П. Хомского, и Пушкинский театр Р. Козака, и Театр им. Вл. Маяковского С. Арцибашева, и др. То ли они всерьез поверили, что театр может быть неубыточным. То ли, находясь на дотации у государства, оправдывают свое поведение тем, что не могут сидеть у этого самого государства на шее и поэтому выстраивают в основном коммерческий репертуар, заведомо неуспешные или якобы экспериментальные спектакли отправляя на малую сцену.

Сравнивать МХАТ старый и новый я уже пыталась¹⁰, но это опасно для обеих сторон. Потому что в результате кого-то придется признать победителем, а кого-то побежденным: либо Табаков все-таки не наследует Станиславскому, либо идея Станиславского сегодня терпит фиаско, и в современном театре ее воплощение, как и существование репертуарного художественного театра, невозможно.

В Художественном театре Станиславского и Немировича-Данченко вопросы общедоступности и художественности ставились и рассматривались все-таки параллельно. Да, уже после первого сезона театр повысил цены на билеты, но вопрос о художественности при этом не был снят с повестки дня. Тот МХТ был «идейным» театром, сегодняшней – театр «безыдейный», у него нет мировоззрения. Вместо «идеи» у него цель, и эта цель – успех. Иногда кажется, что успех любой ценой. Но тогда чем Художественный театр отличается от Театра Корша, а современный МХТ от обыкновенной антрепризы?

Так что побудительные причины поступков О.П. Табакова как руководителя театра мне как раз понятны, и в каждом отдельном случае логику я вижу или могу найти. Нет только общей логики, логики поведения, сквозной линии, потому что нет общей идеи, а значит, последовательной программы, системы заповедей и табу, которая в идеале и отличает театр репертуарный, ансамблевый, художественный от всех прочих. У О.П. есть только один общий критерий – успешность. Есть, несомненно, жажда успеха, нюх на успешность и продюсерская хватка.

На мой взгляд, О.П. работает совсем не по принципу пылесоса, который засасывает все подряд, а по принципу сороки, которая все мало-мальски блестящее тащит в гнездо. Сначала надо взять, а там уж посмотрим, как это можно использовать.

Однако и этот принцип в последнее время в МХТ дает ощутимый сбой. Все очевиднее, что отдельные «блестки» никак не образуют общей «блестящей» картины. Даже то, что удается на стороне, в МХТ повторного успеха не имеет. И марка «Табаков и компания» уже не всегда срабатывает.

¹⁰ См.: *Казьмина Н.Ю.* «Пат, или игра победителя. Пять сезонов Олега Табакова в Художественном театре» в разделе «Мнения» настоящего сборника.

Скажем, «Гамлет» Бутусова в МХТ и его же «Король Лир» в «Сатириконе» сделаны одной талантливой рукой, стилистически и смыслово даже похожи (действие происходит в одной бутусовской «вселенной»). Но уровня актерских удач и художественного высказывания, как в «Сатириконе», в мхатовском спектакле нет. Бренд «МХТ», бренд «МХТ Табакова» в данном случае вдруг работает против спектакля. На фоне других спектаклей театра, в контексте общих высказываний Табакова этот спектакль выглядит в афише МХТ случайной заплатой.

В последнем сезоне очень изменилось и имиджевое поведение О.П. Табакова. Он стал меньше появляться на экранах телевизоров, меньше давать интервью в газетах. Может быть, он просто занят, снимается? А может, это означает, что в МХТ неблагополучно и его руководитель это чувствует, что-то меняется или должно поменяться в его театре? Еще два года назад О.П. чуть не каждый месяц рапортовал телезрителю (то есть потенциальному зрителю МХТ), что в театре грядет очередная премьера. Это автоматически означало, что зрителя ждет событие. Однако в последние сезоны и О.П. на экранах меньше, и спектаклей ставится в год уже не 12 штук. Может быть, потому что все труднее выдавать несобытия за события.

Вспомните обстоятельства выпуска спектакля Е. Писарева «Примадонны», уже упомянутого здесь Т.К. Шах-Азизовой. Пьесу едва начали репетировать, а будущий спектакль уже рекламировали: обещали безумно смешную комедию, сюжет на уровне фильма «В джазе только девушки», сулили участие «звезд», Пореченкова и Хабенского, в женских ролях. К премьере, вопреки всем законам рекламы, шум вдруг стал стихать. Исполнители главных ролей поменялись (вместо объявленных Пореченкова и Хабенского сыграли Д. Дюжев и Ю. Чурсин). После выпуска спектакля, еще месяца три, «Примадонны» шли как превью, то есть предпремьерные показы. А это означало, что критики не могли написать рецензии на премьеру, которой не было. При этом, хотя официально премьера не объявлялась, спектакли игрались, билеты стоили до 2, а то и до 3 тысяч рублей, то есть вложенное театр пытался вернуть (а может, и вернул). Но сама оттяжка премьеры и «торможение» критиков, чтобы смягчить удар (рецензии потом были, мягко говоря, кислыми), означали для меня одно – О.П. остался не вполне доволен результатом и сам ощутил некоторую неточность своего расчета.

В начале вступления О.П. Табакова в должность художественного руководителя МХАТа критики и просто театральные народы много спорили о том, нужна ли художественная программа современному Художественному театру и возможна ли она сегодня вообще. Некоторые оправдывали Табакова, утверждавшего, что его программа – это отсутствие программы, а программа состоит в возвращении зрителя в театр. Оправдывали историческим моментом. Не только у МХАТа, но и в недрах прочих московских театров на тот момент трудно было отыскать программу. Многие пустились во все тяжкие. Но сегодня у меня есть ощущение, что «исторический момент», как и внутренняя ситуация в МХТ, несколько поменялись. И сегодня какую-то художественную программу МХТ или любой другой театр, по-моему, мог бы и сформулировать, и попробовать воплотить в жизнь.

Поменялась и ситуация с публикой. В 1990-х годах вопрос «быть или не быть» стоял перед режиссерами гораздо жестче: либо надо было выдать спектакль «для себя» и уйти в маргиналы, либо – ставить «для публики» и, значит, поступаться качеством. Совмещать выходило плохо, надо было выживать. Сегодня вопрос, мне кажется, не стоит так остро. Публика в театр в принципе вернулась, вернулась и привычка ходить в театр, это снова стало престижным занятием. Появились, очевидно, и деньги, которые публика может и хочет потратить на театр. Но публика стала невероятно пестрой. И везде примерно одинаковой (коль скоро почти все крупные московские театры стали коммерческими, буржуазными и мало отличаются по репертуару и манере игры). Сегодня ориентироваться на публику, просчитывать успех, – то, что и пытался делать вначале О.П., – куда труднее. Сегодня, находясь в зале любого из крупных московских театров, невозможно точно сказать, что такое «его» и только «его» публика. Публика стала общей: более доброжелательной, наивной и непосредственной, менее интеллектуальной и образованной, чем 20 и 30 лет назад (по крайней мере, так кажется по ее реакциям). При этом – и более капризной, избалованной антрепризами, испорченной «смехопанорамами», требующей новых и новых впечатлений.

Таким образом, появились некие объективные обстоятельства, в которых «общедоступность» можно попробовать снова соединить с «художественностью». Но для этого нужна некая художественная воля, желание что-то сказать публике, а не только получить с нее ее законный рубль.

То, что делал О.П. раньше, и то, на что указывает чересполосица мхатовского репертуара, – это была попытка откликнуться на время, угадать время, став и оставшись модным и дефицитным. Это тайная мечта не только МХТ, но и других современных театров. Просто воплощают они ее по-разному. Скажем, у Райкина премьерный спектакль идет 5-6 раз в месяц, а в МХТ – не больше 2-х, а то и 1 раз. На таком искусственном поддержании дефицита можно прожить дольше. Такими «подменами» живет сегодня и общество, и телевидение, и многие другие сферы. Тогда как уже не мешало бы вспомнить слова еще одного театрального отца-основателя, Вахтангова, который говорил: «Мода – это такая пошлость, пока она не прошла».

Мода проходит, завтра будет другая. «Тряпки» можно менять согласно моде. Но и то: умные француженки в отношениях с модой либо запаздывают, либо ее чуть-чуть опережают. Театру быть таким же ветреным, как модница, опасно. Это значит – воспитать и ветреное отношение к себе. В этой гонке можно потерять собственный стиль, лицо, статус. А можно и наскучить публике. Кроме того, наш театр (вспомним лучшие авторские театры – Любимова, Эфроса, Товстоногова, А. Васильева) всегда отличался тем, что сам определял моду и сам ее устанавливал.

О.П. Табаков экономически, может быть, и выиграл на небольшом отрезке времени (вернул популярность марке МХТ, поднял самооценку мхатовских артистов, сплотил вокруг театра широкую публику), но чем дальше, тем глубже он будет увязать в этой ситуации. Не случайно в последние годы его рапорты об успехах все больше напоминают отчеты советских газет о выполнении пятилетнего плана. Так и кажется, что речь идет не о

Художественном театре, а о металлургическом заводе. Если О.П. не поменяет тактику, не придумает хотя бы еще один пункт «программы», кроме «возвращения публики», он вскоре окажется заложником ситуации. Та же публика, что пока еще несет ему свои деньги, но в любой момент может ему отказать.

В любом театре публика совершенно покоряется тому, что происходит на сцене, потому что существует по законам толпы. Она управляема, она идет туда, куда ее ведут. Предъявляет те качества, которых требует от нее спектакль: глупеет в глупом театре, умнеет – в умном. Но, по-моему, тут не надо забираться в дебри. Даже по вашим социологическим выкладкам видно, что в принципе ничего в МХТ не изменилось кардинально. О.П. Табаков, взяв руководство в свои руки, ничего революционного по части руководства в Художественном театре не произвел. А ошеломительные цифры по поводу «Женитьбы» и «Трех сестер»? Оба спектакля были сделаны в старом МХАТе (при этом один – удачный, другой – неудачный). Но при О.П. – вдруг – посещение и того, и другого спектакля одинаково выросло до 100%. Почему? Потому что, все время говоря о МХАТе с телеэкрана, О.П. приучил публику, что МХАТ – это «имя, публика, касса», как говорил один герой С. Филиппова. Публика приняла это на веру и начала «есть» все подряд: не важно, какого объективно качества «продукт», важно, что это дорого и с модным «лейблом». Так что на зрителя невозможно ориентироваться. Но, если уж Табаков привел публику в театр, может быть, попробовать ею руководить или ее моделировать?

Нынешний МХТ же не открыл и не вырастил ни одного артиста. Не он открыл и нашел Серебренникова. Он его просто экспроприировал после спектакля «Пластилин» у Центра драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина. Если внимательно взглянуть на репертуар МХТ, на то, как подобрана труппа, режиссеры, какая-то логика обнаружится. Может быть, самая житейская. И в каждом конкретном случае своя. Стали популярными киноартистами М. Пореченков и К. Хабенский, Д. Назаров и А. Ильин, – надо позвать их в театр. Прославился среди питерских режиссеров «новой волны» Ю. Бутусов – добавить его к старым друзьям Пореченкову и Хабенскому, да дозвать из этой же компании М. Трухина, и, даст бог, в других стенах, на другом материале, но повторится успех их юношеского спектакля «В ожидании Годо». Прозвучала в Мастерской у П. Фоменко и в фильмах А. Учителя И. Пегова – позвать ее в театр. Заговорили об А. Белом после спектакля «Облом-off» в Центре драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина – взять в театр. Заспорили о «новой драме» – и вот уже на Малой сцене МХТ проходят первые фестивали «новой драмы». Современная молодежная сцена заговорила жестче? Позволяет себе, как и кино, нецензурную лексику? Попробуем и это «средство выразительности» в стенах МХТ. И пьесу М. Угарова «Облом-off» надо поставить, раз о ней говорят, и на братьев Пресняковых обратить внимание, раз они модны... И так каждый сезон – новая игрушка для публики. О.П. Табаков – в отличие от своих коллег, руководителей других театров, – очень информированный и любопытный человек. Он в курсе событий.

Когда Е. Писарев поставил в Пушкинском театре спектакль «Одолжите тенора» (этот спектакль был, на мой взгляд, не хуже мхатовского

«№ 13» В. Машкова, а в чем-то даже и лучше), первое, что я сказала за-влиту театра (она не даст мне соврать): «Ну, если О.П. Табаков посмотрит ваш спектакль, Писарева в ближайшие несколько лет вы не увидите». Так и произошло. Правда, с потерей качества: каждый следующий спектакль Е. Писарева в МХТ – хуже предыдущего, идея минимальной художественности коммерческого зрелища давно забыта. «Общедоступность» и «художественность» опять разошлись на сцене МХТ в писаревском спектакле «Примадонны».

Т.К. Шах-Азизова

Я хотела бы вернуться к словам о «покорности публики». Это та публика, которую Островский называл «свежей», не имеющая никаких предвзятых эстетических пристрастий, отчего она может реагировать на все: на сценический эпос «Захудалого рода» у Женовача, истовость душевного реализма у Василия Бочкарева в «Последней жертве» Малого театра, яркую театральность Ленкома, дешевый китч, просочившийся и в уважаемые театры, на трогательную старомодную мелодраму... На всё. Даже на то, чего явно не понимает, как «Гамлет» в МХТ (да и понять трудно), но смотрит покорно и благодарно, доверяясь театру. К тому же сейчас мало читают, не знают пьес, и оттого зрителям интересно следить за новыми историями, за чужой жизнью.

Еще об успехе Новой сцены. Я говорила о том, что есть разная публика. Новая сцена существует в ситуации почти домашнего общения. Там сидит интеллигентная молодежь, которая может вынести три часа сложной прозы.

Теперь об Олеге Павловиче Табакове. Я знаю его театральную органику и вкусы. Они неоднозначны. По природе своей Олег Павлович – актер и любитель русского почвенного театра, настоящего русского актера, органики, внутренней правды. И он до сих пор импульсивно реагирует на моменты настоящего, у него бывают такие точные оценки, реакции попадания. И то, что он с собой и с театром иногда делает (сознательно, бессознательно – не знаю), не всегда могу понять. Думаю, что он не сам выбирал многие пьесы из тех, которые идут в МХТ, да и режиссеров, наверное.

А.В. Шендерова

Худрук МХТ на сегодняшний день действительно руководствуется принципом сороки – стягивает к театру все, что «блестит». То есть МХТ приглашает к себе все талантливое, что появляется в театре вообще – и актеров, и режиссеров, и художников.

Как известно, в режиссуре долгое время был всем известный застой, смена поколений не происходила, а когда лед наконец тронулся, то Кирилл Серебренникова поспешно объявили чуть ли не Мейерхольдом, а Нину Чусову – условно говоря, Арианой Мнушкиной... Естественно, Табаков сразу же пригласил всех этих режиссеров в МХТ. Что происходит дальше? Тех же Серебренникова и Чусову поспешно приглашают к себе и другие театры, чуть менее расторопные, чем МХТ. И вот уже эти режис-

серы работают по кругу, без передышки. Сперва Чусова ставит на малой сцене в РАМТе неплохой спектакль «Шинель», потом там же – «Удалой молодец, гордость Запада», потом у нее выходит очень хороший «Вий» на малой сцене в Театре Пушкина, а потом ее приглашает Олег Павлович Табаков и... она в МХТ ставит откровенно коммерческий «Тартюф». Вся беда в том, что предложений у Чусовой много, слишком много, и она внутренне не успевает созреть, вырасти. У нее просто не остается времени на процесс накопления душевного и профессионального опыта. Ее, условно говоря, объявляют Мнушкиной, но она еще не готова ею стать и от этой неготовности начинает тиражировать самое себя, ставить коммерческие спектакли и т.д.

То же самое происходит и с Кириллом Серебренниковым. Я очень хорошо помню, как несколько лет назад, после того, как он выпустил в Центре драматургии и режиссуры свой нашумевший «Пластидин» и стал, что называется, широко известен в узких кругах, Табаков тут же пригласил его к себе. Помню, что объявляя об этом на прессконференции, Табаков очень нежно о нем отзывался: «ростовский интеллигент в маминой вязаной кофте». Уже через несколько месяцев Серебренников выпустил в МХТ нашумевших «Мещан», и все глянцево-журнальные наперебой писали о том, что «этот авангардный режиссер» одевается в лучших московских бутиках – то есть «мамина кофта» была уже в прошлом... Кирилл оказался в Москве невероятно востребован. Можно по-разному оценивать его большие мхатовские постановки – «Мещане» и «Лес» («Лес», по-моему, все же удача), но то, что, переходя от одной большой работы к другой, он не успевает не только внутренне «созреть», но и просто перевести дух – это точно. Что происходит дальше? Появляется новое звонкое имя – Дмитрий Черняков, он прославился своими оперными спектаклями, но потом поработал и в драме – лауреатом «Золотой маски» три года назад стало его «Двойное непостоянство», поставленное в новосибирском «Глобусе» (премия в номинации «лучший спектакль малой формы»). И Табаков тут же пригласил Чернякова в МХТ – ставить «Синюю птицу». Это было в позапрошлом сезоне. Что сделал Черняков? Желая сохранить себя, а не «идти в тираж», он стал тянуть время, не говорил ни «да» ни «нет». Наконец Олег Павлович – это известный курьезный случай – обратился к нему с экрана телевизора, рассказывая в какой-то передаче о планах МХТ: «Митя, если ты нас слышишь, артисты тебя ждут, приходи ставить «Синюю птицу»! Новая «Синяя птица» в МХТ, как мы знаем, так и не появилась – чувство самосохранения Чернякова взяло верх.

Другой пример – профессиональная судьба Миндаугаса Карбаускаса, ученика Петра Фоменко, режиссера из того же поколения, что и упомянутые выше. Заметьте, все самые удачные его спектакли поставлены на малой сцене МХТ или на сцене «Табакерки».

Я позволю себе маленькое отступление. На мой взгляд, одну из малых сцен МХТ – я имею в виду «Малую» и «Новую» – надо было сделать экспериментальной. Не пускать туда пьесу Дмитрия Минченка «Концерт обреченных» – спектакль, поставленный по этой пьесе Юрием Ереминым, как раз и являет пример табакеровской всеядности, а ставить там (страшно

произнести!) элитарные спектакли для высоколобой части публики. К сожалению, к такому эксперименту Олег Павлович не готов...

Так вот о Карбаускисе. После хороших спектаклей на малых сценах он ставит «Похождение» (по гоголевским «Мертвым душам») с Сергеем Безруковым в роли Чичикова. Спектакль неплохо сделанный, внешне изящный, но пустой и как будто навязанный сверху. Я думаю, Карбаускис в ближайшее время на основную сцену МХТ не пойдет – потому что он тоже озабочен самосохранением. Он будет работать в «Табакерке», выпускать там камерные, иногда очень совершенные (как, скажем, «Рассказ о семи повешенных») спектакли. Беречь себя от больших сцен и что-то в себе копить, чему-то учиться.

Вот вкратце что происходит с некоторыми табаковскими новобранцами. Да и вообще с молодыми режиссерами.

По поводу той шаткой позиции, о которой сказала Татьяна Константиновна и за которую Табакова в свое время ругал Олег Ефремов. Приведу один пример. А.Ю. Шполянская – завлит МХТ – приглашает на премьеры критиков только после того, как спектакль посмотрит Олег Павлович. И вот последнее время я все чаще сталкиваюсь с тем, что звоню аккредитовываться на спектакль, а Алла Юрьевна говорит: «Нет, подождите, сегодня смотрит Табаков, позвоните мне после этого». Я звоню после, спрашиваю: «Ну что?» – «Табаков думает»... То есть, посмотрев, Олег Павлович не сразу может принять решение. К сожалению, рядом с ним нет мудрых советчиков, непререкаемых авторитетов...

Б.Ю. Сорочкин

Анализируя судьбу МХАТа и судьбу Табакова как театрального руководителя, мы не можем не учитывать судьбу Табакова человека. Вот он человек успешный, это понятно, и своего успеха он достиг не благодаря кому-то, а благодаря себе. Он сам ковал тот образ, который сегодня мы видим, когда называем фамилию Табаков. Он прекрасно знает, что в сегодняшней ситуации, я тоже слышал от него, «морда лица» для успеха имеет гораздо больше значения, чем какие-то другие рычаги. Вот эти рычаги, которые сформировали его характер, мне кажется, он переносит на свою профессиональную деятельность как руководителя театра. Отсюда постоянные поиски того, что где-то, что-то есть хорошего в другой сфере. Вы абсолютно правы, это относится и к актерскому мастерству, и к режиссуре, и к художественному оформлению спектаклей, и к решению кадровых вопросов. В любой вид деятельности он пытается вот эту идиллию перенести, внедрить в жизнь.

А современная ситуация в обществе и современная ситуация у нас в государстве ему позволяет этим очень хорошо пользоваться. Это тоже не надо забывать, что наше-то государство само никакой стратегии сегодня не имеет. Когда мы рассуждаем о тылах (несчастный Табаков!) – он не стратег. Да, он не стратег, с моей точки зрения. Он не стратег, он тактик – он решает сиюминутные проблемы в театре теми способами, которыми он решает их в жизни. Но ведь и государство наше сегодня тоже мечется, в известном смысле, есть какие-то обрывки мысли – что мы строим, что мы

делаем, что хотим делать. Но реальной-то программы нет... Мы хорошо знаем, наше государство хорошо знает, что надо сломать, и оно это успешно делает. А вот что нужно построить, оно знает очень приблизительно, как мне кажется.

О.П. Табаков – дитя времени, дитя своей психологии, своего склада ума, и требовать от него каких-то сугубо осознанных действий по программе художественной, мне кажется, сегодня нельзя. Да он и не ставит, по-моему, перед собой задачу создать художественную программу. В этом коренное отличие театра сегодняшнего от театра 100-летней давности. Те бедолаги совершенно точно знали, что они хотят, что они строят. Уже когда они формировали труппу, они точно знали, на что они идут.

Экономические успехи Табакова тоже ведь преувеличены. Насчет количества денег, это тоже ведь определенный миф.

А.А. Ушкарев

Мне кажется, сегодняшний Круглый стол был очень полезен: эта полемика дает пищу для дальнейших размышлений. Но сопоставление эпох, внешне, казалось бы, логичное, не всегда получается. Не получается в силу многих обстоятельств. Главное из них связано с тем, что все-таки это совершенно разные эпохи, и, скорее всего, надо констатировать не столько сходства, сколько различия. А вопросы, которые ставили участники дискуссии и которые мы здесь обсуждали, относят нас к одному и тому же: к репертуару современного МХТ – как он складывается, меняется ли зритель, случаен ли успех или нет. И понимание этого крайне интересно и очень важно, потому что второго такого театра в нашей стране в последние годы нет.

Репертуар и публика Московского Художественного театра в начале XXI века

Материалы Круглого стола от 27 февраля 2008 г.

А.А. Ушкарев

Вместо введения

Уважаемые коллеги, сегодня 27 февраля 2008 года. Открывая второе заседание из серии Круглых столов, посвященных репертуару и публике Московского Художественного театра, скажу несколько слов о том, чего мы ждем от предстоящей дискуссии.

Нас интересует несколько основных вопросов. Прежде всего, это, конечно, репертуар и особенности репертуарной политики Московского Художественного театра последних лет.

Даже самого беглого взгляда на афишу Московского Художественного театра достаточно для того, чтобы понять, что репертуар театра чрезвычайно разнообразен. Спектакли, составляющие репертуар МХТ, настолько разные, что даже трудно представить, что все они находятся в афише одного театра. По какому принципу отбирались пьесы? Как ставились? Что в них есть такого, что позволяло бы говорить о них, как о спектаклях Художественного театра, и отличает ли их что-то от спектаклей других театров? Что представляет собой сегодняшний репертуар МХТ в целом? На кого он рассчитан? В чем его сильные и слабые стороны?

На прошедшем Круглом столе мы уже частично подошли, по крайней мере приблизились, к ответу на вопрос о том, что следует понимать под репертуарной политикой Московского Художественного театра в исследуемый период. Что движет художественным руководством театра в формировании репертуара и художественной политики, как выбираются пьесы для включения в репертуар, какие режиссеры приглашаются, что является основной идеей, движущей силой этого процесса: расчет на успех или что-то еще.

Как показал первый Круглый стол, действительно, расчет на успех – это один из основных мотивов, главная пружина действия, разворачивающегося сегодня вокруг сцены МХТ. А есть ли сегодня что-то другое, например, художественная идея, стремление к творческому самовыражению, самореализации? А если есть, то может ли оно осуществляться вне зависимости от успеха? И вообще, к чему должен стремиться театр, формируя свою репертуарную программу? Угодить публике, своим коллегам или порадовать критику? На этот вопрос мы не можем однозначно ответить, исходя из объективных данных социологических опросов. Здесь нам тоже нужна помощь коллег – театроведов.

Другой круг важных вопросов связан с публикой современного Художественного театра. Со структурой этой публики, ее предпочтениями, отношением к тем или иным спектаклям и репертуару в целом.

Понятно, что более или менее опытный режиссер-постановщик прекрасно представляет себе, чего хочет публика, чего она ожидает от похода в театр и чего она ждет от конкретного спектакля. Но если все знают, чего хочет публика, то почему же не все спектакли получаются успешными? Видимо, должно быть в спектаклях, претендующих на успех, что-то такое, что сделает их непохожими на другие, то чего не хватает, но так нужно зрителю. А что вообще ищет зритель в театре и чего он ждет от Художественного театра в частности? Как показывает анализ (это видно из тех данных, которые я для вас подготовил), публика в подавляющем большинстве благожелательно относится ко всему, что ей показывают в МХТ, ей все нравится. Тех зрителей, которым спектакль понравился, всегда оказывается значительно больше, чем тех, кому спектакль не понравился. И пускай критика твердит, что репертуар МХТ далек от совершенства, что много спектаклей средних и даже откровенно слабых, а зритель все равно оценивает их высоко. Странная получается ситуация: зритель репертуаром доволен, каждый спектакль в отдельности нравится, но в большинстве случаев у зрителей не возникает желания пойти снова даже на понравившийся спектакль.

В связи с нашими попытками определить неуловимую субстанцию успеха мы обратились к вам с просьбой, оценив репертуар сегодняшнего МХТ, назвать наиболее успешные и наиболее неуспешные спектакли. Опираясь на экспертные оценки критиков и используя поддающуюся измерению социологическую информацию, мы попытаемся установить закономерности формирования зрительского успеха, соотношения массового зрительского спроса и успеха с точки зрения критики.

И еще один вопрос. То, что витает в воздухе, – мнение, что зритель сейчас не тот, что был раньше. Как меняется зритель? Какой зритель сейчас составляет публику Художественного театра? Как он влияет на формирование художественной программы? Ведь если мы стремимся любой ценой привлечь зрителя, должны учитывать его интересы. И уже не театр ведет и воспитывает зрителя, а зритель ведет театр. Может быть, теперь вопрос стоит так: куда зритель ведет театр?

В поисках ответов на эти вопросы Отделом экономики искусства в последние годы была проведена серия социологических исследований, и весь репертуар МХАТа с 2001 по 2005 год был всесторонне изучен. Программа проведенных нашим отделом опросов обширна. В результате мы получили большое количество социологической информации, и те предварительные данные, которые я подготовил к обсуждению и раздал заранее нашим коллегам, – это всего лишь капля в море информации, которую можно почерпнуть из результатов наших опросов. Эта информация дает возможность понять мотивацию и репертуарные предпочтения публики, установить закономерности в ее поведении. Но основу информации, которую я предоставил по просьбе наших коллег-театроведов, составляют данные, которые характеризуют зрителя: его социально-демографический портрет, уровень доходов, уровень образования, а также, что важно, – отношение зрителей к репертуару, то, как зрители оценивают репертуар МХТ в целом и каждый спектакль в отдельности. В представленных мате-

риалах есть также подробные таблицы, подготовленные на основе сведений, полученных в репертуарной части театра. Это объективная информация о репертуаре и его эксплуатации, то есть перечень спектаклей, которые значатся в афише театра, и то, как они эксплуатируются. Эти данные приводятся по каждой из трех сцен театра в отдельности.

И все же вопросов у нас сегодня осталось еще очень много. Они, я думаю, еще будут рождаться в ходе нашей дискуссии. Мы очень рассчитываем на помощь наших коллег-театроведов для того, чтобы попытаться найти ответы на некоторые из них. У нас есть объективная информация. Но ее необходимо дополнить профессиональным театроведческим анализом, который помог бы оценить каждый спектакль, его своеобразие, позволил бы понять, почему тот или иной спектакль находится в репертуаре, чем он нравится или не нравится зрителю. Это мы хотели бы понять в ходе совместных обсуждений. Я надеюсь, что всем присутствующим будет интересно то, что мы сегодня хотим обсудить в качестве продолжения нашего совместного исследования репертуара и публики Московского Художественного театра.

Т.К. Шах-Азизова

Я начну эмпирически, со вчерашнего впечатления, которое ко многим этим вопросам будет как бы подсветкой. Я вчера наконец посмотрела спектакль «Примадонны». Это спектакль того же разряда, что и «№ 13», который стал хитом и остается хитом до сих пор. Но спектакль намного ниже по качеству, хотя любую коммерческую пьесу можно поставить хорошо и достойно, как это было (поначалу, во всяком случае) с «№ 13». И любую можно поставить вот так, как вчера: неряшливый спектакль с дикой «плюсовкой» (есть такой термин в театральном мире, который означает страшный прессинг актеров на публику), с невысоким вкусом и так далее. Но актеры на сцене хорошие, они достойны лучшей режиссуры, чем может быть, она была. А в зале была интересная публика. Это уже не новые русские. Они уже кончились. Это, может быть, состоятельные люди, поскольку билеты на этот спектакль очень дорогие. Семейные посещения, прилично одетые люди абсолютно интеллигентного вида и с интересными реакциями. Такого захлеба, который бывает у публики, которая привыкла постоянно смотреть «Кривое зеркало» или «Аншлаг», нет. Люди посмеивались, им было приятно: развлечение. Под конец они кричали: «Браво!». В антракте они все обступили театральную кассу и покупали билеты на следующие спектакли. Люди были довольны. А я в последнее время в театре «раздваиваюсь»: я одним глазом смотрю на сцену, а другим – на публику. И предпочитаю не ходить на прогоны и премьеры с театральной публикой. Это урок Анатолия Васильевича Эфроса, который ненавидел просмотры и говорил, что театральная публика и критика уводит спектакль куда-то не туда. Таких примеров на моей памяти много.

Сейчас маленькое отступление. Когда на той же мхатовской сцене играли спектакль «Игроки» С. Юрского, помните, критика дружно его расплевала, а зритель был счастлив. Или сейчас я смотрю «Бесприданницу» у Фоменко, о которой наши братья с кривыми физиономиями говорили: «Ах, как скучно!» Смотрю далеко не первый спектакль, когда в зале ни одного критика, и за 4 часа никто не кашлянул из простой публики зала.

Все это надо учитывать. И если до сих пор публика и профессиональное сообщество были два берега у одной реки, то сейчас эти берега надо как-то соединять, потому что судить о спектаклях только по театроведческим критериям невозможно: не то уже времечко. Это, так сказать, эпитафия. А теперь перейдем к нашей тематике.

Мы действительно второй раз уже говорим о репертуарной политике. Не знаю, все ли из вас были на первом Круглом столе. Может быть, стоит очень коротко повторить то, что говорили мы тогда. Тогда наш разговор был об историко-культурном контексте. Мы все время сравнивали МХАТ первоначальный и нынешнюю культурную ситуацию, которая совершенно другая теперь. Тогда была ситуация культурного подъема, а сейчас уже ясно, что культурного кризиса. И условия, которые вокруг театра...

Тем не менее у тех из нас, кто весь путь с первого года прошел до сегодняшнего дня, все начало XXI века, поначалу не было никакой предвзятости. Мы просто ждали, что будет. Первые сезоны дали какой-то просвет, какую-то надежду, потому, что сам набор спектаклей был такой, что по ним можно было бы выстраивать политику современного театра, живущего в условиях рынка. Там был один яркий развлекательный спектакль – «№ 13», была классика на сливочном масле – это «Антигона» и был эксперимент, для которого открыли новую сцену, тоже классика – «Старосветские помещики» – дебют молодого режиссера. Три спектакля, каждый в своем жанре достаточно хорош. Дальше мы стали следить.

Дальше началась такая диаграмма: кризис – разрешение, кризис – разрешение. В каждом жанре был свой кризис. Вдруг совершенно забастовала Большая сцена. Ничего на ней не было. Были такие-то «Нули», был этот странный спектакль «Копенгаген» – только потом мы поняли, почему он был важен: попытка постановки скучного, серьезного спектакля на большую публику. Так-сяк, но уважаю. И ничего не появлялось.

И вдруг с третьего года пошло. Третий год был вообще переломный, до сих пор не могу понять, почему. МХАТ, мне кажется усвоил опыт Александринки, хотя они в этом не признаются, а кое-кто даже Табакову приписывает приоритет. Александринка гораздо раньше начала свое развитие с того, что берет программу классики, классики этой сцены, составившей когда-то ее славу и репутацию, но в постановке современных режиссеров. То же стал делать и Табаков. Островский, Чехов, Булгаков появились на этой сцене буквально за сезон или полтора в постановке современных, очень разных режиссеров. К спектаклям это относится по-разному, но по сей день они в репертуаре, и к ним относится уважительно вся публика. Почти что. Во всяком случае, и «Вишневый сад», и «Белая гвардия» в рейтинге зрителей на первых местах.

Дальше, если вы посмотрите репертуар Основной сцены, там старались все-таки полного баракла не ставить, или ставить более или менее прилично. Основная сцена это ничего. Малых сцен две: Малая и Новая. На Малой сцене такой репертуар, что там все есть. Мы к этому еще вернемся. Какую-то доминанту или принцип отбора в репертуаре выделить просто невозможно. Новую сцену открыли как экспериментальную, там шла современная проза, классика в постановках молодых режиссеров, и публика была соответственная – та, которая может вынести четыре часа Астафье-

ва, или какое-нибудь «Преступление и наказание». Это все было серьезно. Сейчас началось смешение. МХАТ, как нам показалось, вышел на какую-то более или менее определенную дорогу.

Ставить перед собой вопрос, МХАТ ли это, уже не имеет смысла, потому что, что умерло, то умерло. Но «знак качества» хотелось бы иметь. И какие-то признаки Московского Художественного театра, например понятность репертуара, с какой-то логикой репертуара, обязательно режиссера. Это все-таки режиссерский театр. Какая-то целостность спектакля. Это те критерии, которые, мне кажется, остаются, потому что они были нам завещаны старым МХАТом. Только по этим признакам можно судить или по каким-то корням. А так, песок сметает все цветы – сейчас иначе невозможно. Сейчас только один театр имеет определенную репертуарную политику – это Малый, который ставит только классику, а современность почти не пускает. Только Житинкину удалось там что-то такое поставить, да и то не показывают.

И вот так вот это все как будто должно было развиваться. Но вслед за этим, под конец нашего периода, в 2004–2005 годах что-то началось. Шли интересные экспериментальные спектакли, такие как «Лес», к которым неоднозначное отношение, но тем не менее он был достаточно масштабен. Интересно работала Новая сцена, и появился такой спектакль, как «Тартюф», который я считаю худшим, потом объясню, почему, хотя были спектакли и более ничтожные. Но «Тартюф», мне кажется, – наиболее опасный знак, который был за все это время в МХТ. Дальше началось какое-то качание.

После 2005 года наше исследование остановилось. А.Я. Рубинштейн думал о подготовке книги, а я усиленно его уговариваю прекратить это занятие, потому что развитие в МХТ не прослеживается. Шло движение по кругу. Это не то чтобы стагнация, нет, движение все время совершалось, но как-то то одно, то другое, что-то лучше, что-то хуже, но никакого целенаправленного движения нет. Мне казалось, все: вот они вошли в рынок, успокоились. Теперь они тиражируют спектакли. Публика по инерции ходит на все, ее очень здорово приручили. Помните, в прошлый раз у нас родился термин, что публика покоряется театру. А со своей публикой, очевидно, у театра что-то происходит взаимное. Мне казалось, что уже не о чем говорить.

Но все-таки, оказалось, есть о чем, и Александр Яковлевич очень усиленно нас к этому тянул дальше. И вот попросили сделать рейтинги спектаклей. Тут началось... Это оказалось довольно сложно. Мы втроем: я, Алла Шендерова и Наташа Казмина договорились, что каждый сделает свой рейтинг. Но мы не договаривались о критериях, и вы можете получить совершенно разные продукты.

Итак, передо мной стоит сложный вопрос: каковы критерии оценки лучшего и худшего? В данном случае мы не имеем права использовать субъективные оценки, а объективные могут определяться массой критериев. В «классический период» еще можно было понять главный критерий – не отступать от художественной программы, от «лица» театра. Сейчас эти рейтинги включают очень много всего. Надо судить так: лучшее, худшее, разное – тип репертуара, характер сцены (крохотная или огромная),

соотношение с театральным контекстом, театральным временем, потому что программа МХАТа не из воздуха берется, не только изнутри, она как-то соотносится с тем, что происходит вокруг театра. Делать совершенно иное, чем диктует время, они не могут, да и не хотят. А вокруг происходит очень много всего, возникают и все новые критерии: возможности. МХАТа, соотношение с нынешней программой, которую О.П. Табаков упорно нигде не предъявляет. Встает вопрос: что значит репертуарная политика, есть ли она вообще, и не вписывается ли она в какую-то большую, более важную для театра политику, не является ли она просто ее составной частью? Во всяком случае, не она управляет его жизнью. Здесь есть очень много всего.

Театральная статистика, как известно, выделяет четыре вида репертуара: пьесы современных российских авторов, современных зарубежных, русская классика и зарубежная классика. В новейшем издании, представленном в Федеральном агентстве по культуре и кинематографии М.Е. Швыдким, «Культура России с 2001 по 2006 год», среди множества статистических данных, характеризующих культуру, приведена и статистика репертуара: какие пьесы ставят в театрах России. Как ни странно, больше всего ставят российских современных авторов – и по числу премьер, и по числу показанных спектаклей. На втором месте – зарубежная классика. На третьем – зарубежная современная драматургия, а на последнем – русская классика. Соответственно, и по числу зрителей сохраняется то же соотношение. Это картина по России.

Во МХАТе немного другая картина и другие приоритеты. Во МХАТе в пятилетие с 2001 по 2006 год больше всего ставят современные западные пьесы (21 премьера). На втором месте современные российские авторы (18 премьер). На третьем месте все-таки русская классика (9 премьер). И на последнем – зарубежная классика (2 постановки Шекспира и две Мольера).

Это чисто количественные характеристики. Но главное вот что: развести спектакли по полюсам лучшего и худшего просто невозможно, потому что основная масса репертуара не относится ни туда, ни сюда. Есть спектакли очень приличные, даже хорошие, но не без греха. Куда их отнести? Есть абсолютно проходные, решительно необязательные ни для какой сцены. Они, наверное, просто для занятости актеров, для полноты заработков. Это уже коршевский принцип: побольше, побольше, побольше... Это такой середняк.

Я по школьной привычке взяла пятибалльную систему. Я не буду все раскладывать по этой системе. Просто несколько примеров. Так вот, по пятибалльной системе какие спектакли, с моей точки зрения, достойны пятерки? Из спектаклей по современной зарубежной драматургии для меня пятерку имеет «Антигона». Безусловно, это какой-то чудом возникший во МХАТе спектакль, который публика смотрит замечательно, хотя ритм не очень высокий, с крупнейшим актером, с нормальной, скромной режиссурой. В общем, все там есть. Этот спектакль на Малой сцене сейчас идет. На Новой же сцене до сих пор мне страшно милы «Старосветские помещики», этот дебют Карбаускиса. Спектакль очень театральный. Если «Антигона» – это все-таки классический мхатовский стиль, хотя и скром-

ной театральности, со «спрятанной» режиссурой, то спектакль «Старосветские помещики» – это современная режиссура, но в целом, мне кажется, это поэтическая режиссура. Мне он ужасно мил.

Из классики мне милы оба чеховские спектакля: «Вишневый сад», который, кстати, необыкновенно высок по рейтингу у зрителей (странно, ведь это элементарный спектакль) и «Дядя Ваня», который упорно приписывают «Табакерке», хотя поставлен он здесь и идет только здесь. Это все финансовые хитрости. Открою вам один секрет: им не могли финансировать два чеховских спектакля, поэтому один финансировали через «Табакерку». Но это типично мхатовский «Дядя Ваня». По всем позициям, включая эстетику.

Теперь о том, что тянет на двойку. Сразу говорю: «Тартюф». Почему? Он не хуже какого-нибудь «Обломова», «Сияющего города» или «Солнце сияло». Но «Тартюф», поставленный с большим количеством претензий, с декларацией Табакова, что редко бывает, что это, в общем, современная тематика, таких сейчас много, и мольеровский стиль его не волнует (стиль его действительно не волновал) – это ставила Н. Чусова – режиссер очень способный, но с сильным уклоном в коммерцию. Если у К. Серебренникова другие какие-то законы и свои бзики, то Чусова часто сбивается на коммерцию, что жаль, так как человек она действительно способный. Спектакль этот откровенно рыночный, поставленный в стилистике «Кривого зеркала». Жирный юмор, жирная стилистика, работающие на не лучших инстинктах публики, вызывающие ржание публики, что отвратительно. И это грубая игра. Эта сцена, которую я помню по спектаклю А. Эфроса. Ведь актеры ходили в дирекцию и умоляли восстановить: они все помнят тот блистательный комедийный спектакль, который собирал полные залы. Нет, решили свое. Как там все сделано – а сделано небрежными мазками, с совершенно непонятным распределением ролей, с ужасно грубым дуэтом О. Табакова и А. Семчева. Когда они рядом, смотреть трудно, это вызывает какие-то не те ассоциации: скорее желудочно-гастрономические, чем эстетические. Костюмы очень дорогие, броские... В общем, это такой торжествующий рынок на сцене, на что, мне кажется, этот театр не имеет права. Спектакль идет на Основной сцене, собирает очень большие залы, и публика там немножко другая. Это их нынешний хит. Вообще идет ряд хитов: «№ 13», «Тартюф», «Примадонны». Среди них «Тартюф» хуже всего. Но это пьеса, которая МХАТу сделала честь, это последняя пьеса, которую ставил Станиславский. Они выбрали такую дорогую дешевку. Я бы этому спектаклю поставила двойку.

А другие спектакли есть очень приличные, неплохие, как например, «Белая гвардия», где могло бы быть хорошо, но много, на мой взгляд, сбоев. Во-первых, Женовач не справился с пространством большой сцены. Эти огромные чугунные декорации, эти полки солдат, к сожалению, задавили и подавили интимно-психологическое гнездо, что дороже всего в этой пьесе. Но это мой взгляд. Для молодого поколения зрителей это стало культурным событием. Оно рвется на спектакль: они других «Турбиных»-то не видели...

Теперь вот какой-то мифический «Копенгаген», который мы не могли понять, зачем поставили. Но это была борьба, борьба за серьезность

и борьба за зрителя. Пьесу, которая рассчитана на такую вот комнату, не больше, где три человека говорят о физике и философствуют, перенести на большую сцену – это был риск колоссальный. И действительно, некоторые зрители во время спектакля потихонечку утекают. Я ставлю этому спектаклю четверку, потому что они играют достойно, а главное, Карбаускис победил: режиссер сделал театральное зрелище, придумав там какие-то эффекты, когда что-то поднимается, опускается, свет... И в конце концов, они приручили публику, и там стала немножко лучше посещаемость. А потом для них самих это был прорыв. После этого начался штурм основной сцены: они перестали ее бояться. Так что здесь было какое-то благое дело.

К этому же разряду пьес я могу отнести «Последнюю жертву» – очень приличный традиционный спектакль, где не полностью сформирован ансамбль, но спектакль серьезный, с несколькими хорошими дуэтами: дуэт Табакова с супругой, дуэт тетки и кого-то там еще... И можно это еще продолжать и продолжать.

А что тянет на тройку... Ну, например, модный спектакль «Господа Головлевы», который почему-то очень пропагандируют, и наша «продвинутая» критика его поддерживает. Но это смертельная скука! Они сами, между прочим, оговаривают в своих беседах, что вообще скучно, но это умышленно. А почему надо теперь ставить скучно? И потом, на отработанных собственных приемах. Я считаю, что для К. Серебренникова лично как для режиссера это был коллапс. Но там есть некоторые сильные актерские работы, причем не Миронова, а, скажем, Добровольской, Покровской. Мхатовские актрисы выводят спектакль Серебренникова, причем во всех его постановках: в «Мещанах», в «Лесе», «Изображая жертву»... Он умеет опираться на хороших актеров. Но все равно это скучный спектакль, без художественного образа, какой-то неряшливый с этими мешками, непонятный. Публика часто недоумевает, кто есть кто, и для Миронова, считаю, это не стало победой. Это был брошенный вызов тем, кто помнит спектакль Додина и Смоктуновского. К сожалению, мы его помним. Лучше ставить такие вещи, когда уже публика вымерла. Я помню, что я своих родителей не могла позвать на «Дни Турбиных», когда их разрешили ставить после: «Ты что! Мы ТО видели. Куда ты нас ведешь!» Не пошли. Я их понимаю: или давайте какое-то яркое, пускай хулиганское, или, наоборот, острое, но перешибающее решение. Тут они перемудрили, было скучно.

«Гамлет». О нем в прошлый раз подробно мы все говорили. Народ что-то понял, а я ничего не поняла в этом «Гамлете». По-моему, он поставлен исключительно с целью, чтобы эти три «мента» – Трухин, Пореченков и Хабенский – появились на сцене. Предыстория этого спектакля понятна: эти ребята вместе с Бутусовым когда-то начинали свою театральную жизнь в Питере. Это была замечательная команда. Они приезжали, помните, с «Годо» к нам... Это начинался новый театр. Их пригрели в Театре Ленсовета, но им нужно было создать свой театр, и все было бы в порядке. А сейчас этот режиссер мечется по разным площадкам Москвы, уже не Питера, ставит с переменным успехом то здесь, то там. Какой он на самом деле, понять трудно. Ребята эти... Ну, пошли в сериалы. Кто-то сохранился как актер, кто-то, Трухин например, развивается. Развивается интересно,

мне кажется, Хабенский, который сейчас основной неврастеник МХАТа. Пореченков, по-моему, вообще уходит куда-то. И правильно делает. Трухин оказался очень серьезным актером. В «Гамлете» его не видно, это вина режиссера. Гамлет, который интересен менее Клавдия, всех переигрывает Клавдий, становится героем спектакля: Хабенский яркий человек. А тот как-то телепается, и вдруг я узнаю, что Некрошюс Трухина выбрал... Вчера на «Примадоннах» я поняла, почему он его выбрал. Там все хлопочут, прессуют, бог знает что делают. Вдруг появляется старая сумасшедшая бабка в коляске. Бабка как бабка, Баба-яга, но сделана как-то очень достойно, как надо играть фарсы: на «чуть-чуть», с небольшими акцентами. Потом оказалось, что это Трухин, молодой актер, который играет Гамлета. Он даже въезжал без текста и уезжал со сцены на аплодисментах. Некоторые трюки были сделаны классно. Вот как было на этом спектакле: он один переиграл всю эту сумасшедшую команду, которая там бесилась. Текста от них понять невозможно совершенно, даже в седьмом ряду. У него – все ясно, все понятно. Он стал героем, королем спектакля. В общем, двое так называемых «ментов» прижились. Я понимаю, почему Табаков берет популярных актеров.

И еще о спектакле, который вызывает у меня наибольшее внутреннее противоречие. Не знаю, куда его отнести. Это спектакль «Изображая жертву», идущий на Малой сцене. Если брать, как говорится, чистую режиссуру, это сделано здорово. Пьеса еще – не дай господи, вы знаете. Там дело даже не в том, что в ней употребляется не та лексика. Пьеса вообще дурная... Но в спектакле все оказалось к месту, там есть не один план. Есть даже план ностальгический, где герой вспоминает папу и маму в прежние советские времена, там есть какой-то отсвет гамлетовской темы. Спектакль не хотели выпускать из-за обилия ненормативной лексики. Не знали что делать. Потом сделали пробу и поняли, что можно. Потому, что хоть я и ничего не понимаю в этой лексике и ничего не поняла из этого монолога, но это к месту. Ведь сюжет вы, наверное, знаете: простой наш российский мент, не семи пядей во лбу, который проводит следственные эксперименты, и наглядевшись жутких, но совершенно реальных фактов нашей жизни, тихо впадает в безумство. И когда последний факт его уже совершенно сбивает с толку, естественным образом начинает идти эта лексика, потому что нет человеческих слов, когда один новый русский просто так, даже не спьяну взял и пристрелил своего приятеля. «А х..!» – говорит он, и спокойно идет в тюрьму. Это какой-то такой расклад человеческой драмы, что у нормального, простого мента уже не хватает просто ни психологии, ни чувств, ни языка. Это кульминация, и зал сидит тихо, не смеется. Я не знаю, куда отнести этот спектакль. Я бы дала ему повыше оценку, но уж очень скверная пьеса. Вообще, наверное, можно дать четверку, потому что как спектакль это сделано сильно.

Видите, такая вот безумная пестрота. Как из этого выстроить какую-то политику?

Что касается типологии спектаклей, то здесь есть три слоя: спектакли серьезные, или хотя бы сделанные серьезными усилиями, спектакли экспериментальные и то, что я отношу к театральной повседневности – лучше, хуже, но дикое количество этого необязательного. Почему так много

необязательного? Посмотрите репертуар Малой сцены: бог знает что там можно увидеть. «Тутиш», какая-то таджикская пьеса, зачем – неизвестно. «Последняя ошибка Моцарта», режиссер Минченков – безумно плодовитый парень. «Солнце сияло», «Сияющий город» – одно импортное, другое наше – в голове все перемешивается. И даже хорошие режиссеры, как Марина Брусникина в спектакле «Легкий привкус измены», хотят быть модными и чуть-чуть развлекательными. Получилось очень скверно. Скверно, грубовато, вызывает утробные реакции зала. А зал сейчас иногда реагирует на какое-то поданное слово или какой-то очень знакомый зачин самым скверным образом: ведь как с ними, так и они. В общем, репертуар очень смешанный. Как все это расположить – не знаю.

Вот еще последний момент. Но критерий, наверное, первый. Это все я судила по своему вкусу. А тут нам дали карту зрительских предпочтений. Я взяла оттуда только те спектакли, которые названы более чем десятью процентами зрителей. На первом месте по зрительским симпатиям стоит древний, далеко не премьерный, спектакль «Амадей». Почему? Популярные актеры – Безруков, Табаков, интрига... 18% зрителей предпочли этот спектакль. На втором месте – и это парадокс – «Белая гвардия» (16%). На третьем – «Вишневый сад» (13%). Да, разная публика. На «Белой гвардии», я сама видела, в основном – молодежь, часто студенческого вида. Хотят Булгакова посмотреть, читали «Дни Турбиных». А потом спектакль-то все-таки приличный. Что-то находят они там, раз ходят не по одному разу. «Вишневый сад» – спектакль элитарной режиссуры и еще более элитарной сценографии – решительно не понятный широкой публике. Вдруг я узнала, что наиболее популярен он у художников, сценографов. Абсолютно гениальное оформление Боровского: формула спектакля такая, что играть не надо. И они ходят по многу раз, туда ходит публика более или менее продвинутая. Самый строгий свидетель – это историк, самый строгий ценитель МХАТ Г. Бродская этот спектакль приняла сразу: по режиссуре, по сценографии, само собой.

Очевидно, эти предпочтения тоже надо будет расшифровывать. Первый ряд: классика – «Чайка», древняя-древняя, которую смотреть уже нельзя, «Тартюф» – ну, это само собой, «№ 13» и по убывающей: «Последняя жертва», «Женитьба», «Мещане»... Из моих любимых спектаклей ни один по зрительскому рейтингу не дотягивает до 10 процентов: «Антигона» – 7, «Дядя Ваня» – вообще 4, «Пролетный гусь» – замечательный спектакль, который должен «брать» публику вообще любую, – 4 процента и «Старо-светские помещики» – 3. Вот такие несовпадения.

Теперь о репертуарной политике. Политика эта, действительно, современная. Есть ли сейчас хотя бы один театр с логичной репертуарной политикой? Буквально два-три молодых человека, которые ставят просто качественные пьесы, то, чего душа просит. Большинство – переводные пьесы. И потом, этот «обезьяний» принцип: появился Макдонахью – все ставят Макдонахью. И так далее. Раньше так классику ставили. Помните, был один год, когда в московских театрах шло 12 «Сестер» и 4 «Трупа». Этот принцип сохранился. Надо быть на плаву, надо, чтоб было много всего. Внутренний страх, который владеет, очевидно, Табаковым, что зритель все-таки может перестать ходить. И вот этот нетленный принцип

Корша (молодец был старик, не дурак, сейчас не зря ему юбилей справляли) – побольше разного. На всякую пьесу всегда найдется свой зритель. К сожалению, среди нас нет психолога. У меня была знакомый врач психиатр и терапевт, которая говорила, что она ходит в театр для терапии: ей там хорошо. Очевидно, просто жизнь какая-то безрадостная и настолько не греющая, что куда бы вы ни пошли, везде полно народу, черте на чем. В кассовом зале МХАТ перед каждым спектаклем стоит толпа. В Театр Российской армии я не могла войти. Мы шли на Ибсена, на Малую сцену. На Ибсена на этого старухи – протиснуться невозможно – рвутся, даже не зная, что им предстоит. А в Большой зал очередь стояла спиралью за билетами. А ведь до Театра Армии дойти еще надо, старым людям, по этой длинной улице. Люди ходят! Это уже было, и это говорит о кризисном настроении общества тоже. Когда очень хорошо живется, в театр не очень-то хорошо ходят.

А что же хочет сам Табаков? Я нашла интервью с ним, данное газете «Известия» в конце 2007 года. Вот его фрагмент.

Вопрос: *Зачем при наличии трех сцен Художественному театру понадобился еще и филиал?*

Ответ: *Чтобы молодые имели возможность много работать и быстрее взростеть. Особенность нашего ремесла заключается в том, что оно передается только из рук в руки <...>*

Вопрос: *Часто говорят, что Табаков слишком увлекся стройками – у вас ведь и новое здание «Табакерки» возводится...*

Ответ: *Да. Сейчас идет бетонирование второго уровня.*

Вопрос: *А творческие дела – как опять же говорят – у вас теперь на заднем плане.*

Ответ: *Мало ли чего болтают. Меня это не волнует.*

Вопрос: *Но ведь минувший сезон в МХТ был очень неудачным.*

Ответ: *Неудачным – это еще мягко сказано. Но, с другой стороны, мы по причине реконструкции вынесли десять месяцев божжевания, кочевали по Москве. Хотел бы я посмотреть на театр, который сохранит высокий уровень при таких условиях <...>*

Вопрос: *Как вы собираетесь отмечать 110-летие Художественного театра в будущем году?*

Ответ: *Никак не собираемся. Надо просто работать и делать хорошие спектакли. Не фанфары нужны сегодня театру, а приращение возможностей <...>*

Вопрос: *... «курс Табакова» необходимо продолжить. Особенно в области социальной политики...*

Ответ: *Я не говорю, что в МХТ все идеально. Но у нас женщины получают по 6000 рублей в месяц на каждого ребенка. Человек, прослуживший в театре 25 лет, вне зависимости от того, выходит он на сцену или нет, получает свои 25 000 в месяц. Зарплаты молодых никак не меньше 15–18 тысяч. И вообще ни уборщицы, ни вахтеры не получают у нас меньше 10 000 рублей. Это реальность. У меня очень конкретная цель – чтобы работа в театре обеспечивала людям достойную жизнь <...>*

Вопрос: *Есть еще одна распространенная претензия к Табакову – он делает ставку на звезд.*

Ответ: *Во-первых, большинство этих звезд – мои ученики. Я их для себя воспитывал. Во-вторых, я не скрываю, что именно звезды на сцене обеспечивают нормальную жизнь театру.*

Социальная политика волнует Табакова больше художественной; в этом плане он – настоящий менеджер. Хотя он понимает, что во МХАТе должен быть заряд, но социальный: чтобы актеры были заняты, чтобы зрители ходили, и если президентский грант пока есть, то будет использован на все сто. Он замечательный менеджер, но свои ресурсы как художественного руководителя он, очевидно, исчерпал.

Нынешние рейтинги должны, наверное, включать много разного: лучшее и худшее по чисто театральному качеству; тип репертуара; жанр спектакля; зрительскую установку; характер сцены (малая или большая); наконец, соотношение с театральным контекстом, театральным временем. Вокруг МХТ происходит много всего, возникают новые проблемы и новые возможности, новые «условия сцены», которые нельзя не учитывать, принимают их или отторгают, – но без такого учета театр не может быть современным. Тем более, такой театр, как МХТ, первым, наверное, вошел в рынок...

Н.Ю. Казьмина

Я хотела бы вам рассказать об одной мистификации вокруг МХТ, в которую сама угодила. Недавно купила книгу Майи Туровской, сборник статей «Blow up, или Герои безгеройного времени-2». Там натолкнулась на статью под названием «Юбилей МХАТа 2008 года». Думаю, надо прочесть: свеженькая, здорово. Но, начав читать, поняла, что схожу с ума. Статья написана в настоящем времени, автор рассказывает про то, как смотрит в МХТ спектакль «Мастер и Маргарита», и играет там в одном составе В. Гафт, а в другом – О.П. Табаков со своими учениками. Потом описывает спектакль «Зойкина квартира», в котором изумительно играет Зойку артистка Зудина, потом – «Театральный роман»... А потом сообщает, что скоро в МХТ состоится Булгаковский фестиваль... Я долго недоумевала, пока не сообразила заглянуть в конец статьи и в конец книги. Книга вышла в 2003 году, а статья написана в 2001 году. Не обратила я внимание и на подзаголовок – «Воспоминание о будущем». То есть текст сочинялся примерно тогда, когда Табаков только приступил к своим обязанностям. С одной стороны, статья – как бы прогноз, предсказание, план-мечта. С другой стороны, все уже в 2000 году понимали, что МХАТ теперь будет другим, не таким, как при О.Н. Ефремове, и, я думаю, М. Туровская, как друг «Современника», как человек этого поколения, предприняла попытку деликатно намекнуть новому художественному руководителю на то, какой бы могла быть художественная программа нового МХАТа.

Программа в статье, действительно, намечена, и в ней есть резон. Булгаков – легендарная фигура для старого МХАТа – мог бы, как автор, связать МХАТ старый и новый. В конце статьи есть даже фраза о том, что сейчас, в отсутствие идеологических запретов, в условиях свободы творчества Булгаков для нас – очень актуальный автор. Когда читаешь статью спустя пять лет, понимаешь, что, скорее всего, этот прогноз невозможно

было бы выполнить. А глядя на булгаковские спектакли, которые идут и в МХТ, и в других театрах, думаешь о том, что этот автор выглядит сейчас совершенно не актуальным. Более того! Иной раз приходит в голову святотатственная мысль – что пьесы его просто плохи.

Слушая Татьяну Константиновну, я лишний раз убедилась, что составить рейтинг спектаклей МХТ для меня просто не представляется возможным. И не потому, что я в чем-то с ней расхожусь, а потому, что это бессмысленно, это ничего не будет значить. У нас совершенно нет сегодня единых критериев, одного подхода.

Помню, в начале 1990-х годов вышли сразу несколько «Вишневых садов», и мы в STD обсуждали эти спектакли. Тогда театральные критики, по-моему, впервые так резко разошлись во мнениях по поводу конкретных спектаклей. И Инна Натановна Соловьева тогда сказала, что такого быть не может, не должно быть. Критики, воспитанные в одной школе, понимающие с профессиональных позиций, что такое хорошо, а что такое плохо, не могут настолько расходиться во мнениях, оценивать театр противоположным образом. Сейчас это стало нашей повседневностью.

Если оценивать спектакли МХТ по критериям внутренним, из всего репертуара МХТ, а это, как я подсчитала, около шестидесяти названий (для сравнения, в очень успешном «Сатириконе» – их всего семь, и это принципиальная позиция К. Райкина), я бы согласилась с Татьяной Константиновной и расставила худшее и лучшее примерно так же... Ну, можно бы было поспорить о том, что хуже: «Тартюф» или «Примадонны». Для меня – все-таки «Примадонны».

Если сравнивать мхатовское «добро», идущее на всех сценах, и больших, и маленьких, с тем, что вообще происходит в «миру», – почти все спектакли МХТ в чем-то проигрывают лучшим спектаклям других театров. То есть не в чем-то, а в идее.

Если судить, что совсем невероятно, по гамбургскому счету и пытаться сопоставлять спектакли современного МХТ с теми, что были в истории этого театра когда-то (по легендам, по рассказам, но тем не менее), ни один из спектаклей 2000–2005 годов, к моему сожалению, не войдет в историю МХТ им. А.П. Чехова как некое художественное явление. Какие-то спектакли, естественно, будут мелькать в истории, но скорее по курьезным соображениям. Например неудачный спектакль «Сирано де Бержерак» будет упомянут как последний спектакль О.Н. Ефремова, хотя его с натяжкой можно назвать «последним» и вообще «спектаклем Ефремова». Спектакль «Изображая жертву», думаю, войдет в историю не потому, что это особенно удачная режиссура К. Серебренникова, а потому, что это первый спектакль на исторической сцене МХТ, где выругались матом. «Лес» будет назван первым спектаклем К. Серебренникова, в котором он «передел» классику. А «Мещане» и «Господа Головлевы» могут попасть в историю как спектакли, в которых модный постановщик МХТ «замахнулся» на Г. Товстоногова и Л. Додина с И. Смоктуновским. Но это все – факты личной биографии К. Серебренникова, а не истории Художественного театра. «Лес» мне вообще кажется крайне перехваленным. Классику сегодня только ленивый не переодевает. Хуже, что в этом переодевании в «Лесе» нет ни смысла глубокого, ни логики. Если история усадьбы «Пеньки» и

главная героиня существуют на сцене в характере и пластике 1970-х годов, то тогда Восемьбратов не может быть «братком» в кожаном пиджаке в стиле 1990-х, тогда зачем сравнивать, как было в какой-то из рецензий, Гурмыжскую с Е. Фурцевой (это еще 1960-е), зачем делать из нее в финале Пугачеву (это уже 1980-е). Это ассоциации разных рядов.

К сожалению, почти все мхатовские спектакли К. Серебренникова таковы. Поэтому, если из его спектаклей какой-нибудь и записывать в историю МХТ, я бы выбрала «Человека-подушку». Он тоже не безупречен, но это первый из спектаклей К. Серебренникова, где виден режиссер, у которого есть хоть какая-то идея, который озабочен хоть какой-то мыслью. Мне всегда казалось, что режиссер – это и есть человек, который знает, чего хочет публика, но, помимо этого, озабочен собственным высказыванием. В «Человеке-подушке» я его ощущаю. Хотя была на одном из первых представлений, и зритель, кстати, пошел к выходу минут через двадцать после начала.

Парадокс, но и уход зрителя со спектакля сегодня тоже мало что значит. Вполне возможно, что зритель просто не туда попал, был введен в заблуждение рекламой или театральной критикой. Так что ваши вопросы к публике МХТ, мне кажется, можно было бы задать и публике любого театра, и она ответила бы примерно так же.

Мне кажется, раньше у московских театров была своя публика, можно было по лицам отличить публику Театра на Малой Бронной времен Эфроса и Театра Маяковского времен Гончарова. Сегодня это очень трудно сделать. Сегодня публика смешалась. Это просто театральная публика: люди с разными предпочтениями, с разным опытом отношений с театром, вообще с разной историей прихода в тот или иной театр. Ориентироваться на такую публику, да и вообще на публику сегодня трудно, опасно и почти бессмысленно. Все равно что гадать на кофейной гуще. Возможно, именно потому, что мы слишком ориентируемся на публику, стараемся ей понравиться, мы и имеем сегодня театры с не ярко выраженными художественными амбициями либо вообще без лица.

Хочется верить, что, если один и тот же состав публики (зрительного зала) посадить на спектакль «Примадонны» и на спектакль, скажем, «Старосветские помещики» или «Вишневый сад» А. Шапиро, они отреагируют на них не одинаково и будут казаться нам разной публикой. Но это, возможно, только наши домыслы. Сегодня можно голову сломать, размышляя над вопросом: а как им (зрителям) угодить? О.П. Табаков в каком-то смысле сумел угодить всем. К нему пришли самые разные зрители. Но в итоге, что меня поразило, самый высокий процент посещений в МХТ – это ординарная публика, та, что «шла мимо и зашла».

Поэтому я и затрудняюсь дать рейтинг лучших спектаклей МХТ 2000–2005 годов. Лучших для кого? Говоря о рейтингах спектаклей МХТ, важно не столько определить лучшие и худшие, сколько осознать, что среди них слишком много серых.

Самые приличные спектакли – те, что уже названы Т.К., тут я бы согласилась с пятеркой ваших опросов¹. Из них я бы тоже на первое место

¹ Имеется в виду рейтинг спектаклей у зрителей.

поставила «Антигону», это был спектакль, с одной стороны, художественный и ансамблевый, а с другой, он выглядел актуально в тот момент, когда мы его смотрели. Он оказался сделан «здесь и сейчас», как О.П. Табаков любит говорить про свой театр. Плюс – этот спектакль можно считать действительно мхатовским по своим принципам.

Что касается «Вишневого сада», я бы поспорила с Т.К. Для меня это спектакль замечательных потенциальных возможностей, которые так и не были целиком использованы. Я уверена, что А. Шапиро не то чтобы ошибся с назначением Р. Литвиновой на роль Раневской, а просто не очень хорошо понимал, с кем имеет дело. Я его спрашивала, когда он начинал репетировать, сколько раз и где он ее видел. Выяснилось, что два или три раза и только в кино. А она в то время еще и передачу вела на каком-то из дециметровых телеканалов, ее уже всю пародировал М. Галкин, она уже стала частью «гламура», а не «артхауса». Я помню, кажется, на вручении «Ники» они столкнулись на сцене: сначала выступал Галкин, потом, через несколько минут, вышла она, открыла рот... и зал не дал ей договорить, зал все время хохотал. Это уже был особый «продукт» эпохи, знак эпохи. Почему режиссер ее выбрал, я понимаю: она внешне другая или казалась другой. По задумке А. Шапиро, Раневская и должна была быть другой, пришельцей. Когда она в первый раз появилась на сцене и еще не сказала ни слова, я готова была ее принять: она, конечно, выглядела своеобразно, эффектно и породисто. Но, когда она открыла рот, эффект пропал. Оказалось, что и она, и остальные обитатели усадьбы, эти «не пришельцы», говорят примерно на одном и том же языке, далеко от того, каким должно говорить на сцене МХАТа. Гениальным в этом спектакле было, конечно, только оформление Давида Боровского. Мне даже показалось, что по этой причине О.П. должен был бы не полюбить этот спектакль и стремиться его снять. Это был спектакль о конце Художественного театра. После него можно было бы уже публично объявить, что идея мертва, и оставить в покое предков и духов. Когда мхатовский занавес, по воле Д. Боровского, открывался не как обычно, а совсем неожиданно, в глубину сцены, вдоль кулис, зрителя поражала и пугала открывающаяся чернота и пустота сцены. Где-то далеко, в глубине, стояли пустые стулья с казавшимися маленькими-маленькими инструментами еврейского оркестра – оркестра, которого уже нет... Эти вздымавшиеся белые легкие занавески, эти голоса, которые казались голосами теней, мхатовских стариков, – вызывали невероятную печаль. И последнее, что поражало, – финал спектакля, когда выходил к авансцене, к суфлерской будке, артист старой мхатовской школы В. Кашпур и, обведя взглядом шехтелевский зал, говорил свое «Недотепа!» не себе, Фирсу, заключенному в старом доме, а этому залу, будто этому театру... После этого спектакля – а это был сезон 2004 года – мне, например, стало ясно, что тот МХАТ умер. Даже если театр теперь будет называться МХТ, он все равно будет ассоциироваться не с Художественным театром, имеющим отношение к своим великим основателям. Так, некая знакомая аббревиатура, смысл которой потерян. Тот театр, театр Станиславского и Немировича, возник по требованию времени со своей эстетической и этической программой. Сейчас его аббревиатура существует только как бренд. Помните, в советские времена продавался шоколад фабрики

«Красный Октябрь», «Бабаевский». Это считалось маркой. Но сколько раз я ни пробовала сейчас шоколады этих марок – «Коркунов» все равно лучше. Понимаете? Марка осталась, но содержание изменилось. Пока марка еще «работает», еще помнят звук. Но потом «распробуют»...

О.П. Табаков, действительно, хороший менеджер, даже очень умелый менеджер для форс-мажорной ситуации. Он может поднять со дна корабль, он может собрать толпу глазеть на это зрелище «подъема» и участвовать в этом зрелище. И журналисты будут захлеб рассказывать, как прекрасно работают у него рабочие, как ловко они пользуются лебедками... Но отреставрировать этот поднятый корабль и хотя бы поставить его на прикол, как «Аврору», у него не получается. Да, собственно говоря, он такой задачи себе и не ставил и, по-моему, не собирается ставить.

Поэтому *такой* репертуар МХТ не кажется мне некой сознательной политикой. Я не ощущаю тут никакой «репертуарной политики». Казалось бы, в репертуаре есть все, что душе угодно, но при этом у театра нет лица.

Казалось бы, репертуарный театр, театр-дом, в котором труппа настраивается, как оркестр, и играет, как ансамбль, не может иметь в афише шестьдесят названий (даже на трех сценах) и при этом играть не больше двадцати раз на собственной сцене. Такое количество спектаклей просто нельзя нормально эксплуатировать. Предположим, во время ремонта можно было. У меня создалось ощущение, что на всех театральных площадках Москвы в это время играли мхатовцы. Причем даже на тех площадках, на которых МХТ как театру особенному (что поделаешь, привычка так думать) играть вроде бы неприлично: например в Театре Луны или в Театриуме.

На стационаре такое количество спектаклей эксплуатируется очень странно: почти все идут один раз в месяц. Можно ли сохранить хорошую форму при этом? Как мне кажется, это такой экстенсивный метод хозяйствования и принцип бывшего Госконцерта, или попросту антрепризы. Возможно, одной из причин сохранения такого количества спектаклей является стремление занять всю труппу? Но тогда получается, что от чего мы ушли, к тому и пришли. Труппа сильно раздута. Поэтому, когда О.П. говорит, что его театр вошел в рынок, мне всегда кажется, что он немного лукавит.

Самый большой недостаток нынешнего МХТ – это, конечно, актеры. Да, они все известны, но для меня они так и не стали труппой. Я не видела ни одного спектакля с острым чувством ансамбля. Исключение – спектакли Марины Брусникиной, наверное, потому, что их играют ее бывшие студенты. Игра их, может быть, и не безупречна, но это спектакли мхатовской природы, ее модификация, своеобразное ответвление мхатовской традиции.

Никакой особой репертуарной политики, я уверена, в МХТ нет, но тактика О.П. Табакова в каждом конкретном случае ясна. В случае с «Копенгагеном» уверена, идея была не в том, чтобы изменить публику и вдруг предъявить ей интеллектуальный спектакль. Просто выбрали пьесу, которая шла на Бродвее и имела там успех. Мне кажется, что для О.П. Табакова этот аргумент – всегда самый сильный. Успех у «Копенгагена» имел

место на Бродвее, поэтому спектакль поставили на Основной сцене, где можно было собрать кассу. Карбаускис придал этой «скучной» пьесе игровую форму, попытался, как мог, сделать разговор о физике интересным. Но не понял, что играть пьесу надо все-таки не про физику, а про жизнь, про судьбы двух известных людей, судьбы истории, про выбор в экстремальных обстоятельствах.

Я бы хотела защитить от коллег спектакль «Гамлет», потому что понимаю, про что этот спектакль Ю. Бутусова. Он не дешевка, как его хотели представить. А.В. Бартошевич недавно написал замечательную статью, главная мысль которой в том, что сейчас – вообще время не для Гамлета, что невозможно ставить «Гамлета» с его вопросом «быть или не быть» в ситуации, когда небеса пусты. А сейчас небеса пусты. Бутусовский спектакль про это и поставлен, мне кажется. Более того, «Гамлет» Бутусова и «Лир» Бутусова – это, несомненно, спектакли, поставленные одной рукой: человеком с определенным мировоззрением, работающим в определенном стиле. Это, условно говоря, две части его шекспировской дилогии. Но почему-то в «Сатириконе» «Лир», для меня, смотрится органично, а в стенах МХТ и успеха особого не имеет, и чуть ли не затоптан критиками. Срабатывает уже не марка исторического МХТ, а марка МХТ Табакова – неорганично. Для Бутусова Хабенский, Пореченков и Трухин – это, прежде всего, не три «мента» и не три очень популярных артиста, как для многих, как, может быть, и для О.П. Для режиссера это одна компания в молодости, это единомышленники, с которыми они познали первый успех и когда-то вместе решили покорять театральный мир. Но 20 лет спустя, да еще на такой чужой территории вступить в одну реку дважды оказалось невозможно.

Мне показалось, что хуже всех критики отнеслись к Пореченкову. Но, на мой взгляд, из этой компании он самый профессиональный актер. И в этом спектакле он четко знает свое место и свою задачу и выполняет их очень неплохо. А в «Белой гвардии» при всей своей грубоватой фактуре даже для Мышлаевского, он один из немногих существует на волне Булгакова и играет, пожалуй, точнее всех.

Что касается Хабенского, самого знаменитого актера-неврастеника своего поколения, то, если он не уйдет из МХТ и будет продолжать существовать там в том качестве, в каком существует (то есть эксплуатируя свой кинотипаж, но творчески не развиваясь), это очень негативно скажется (уже сказалось) на его профессиональной форме и судьбе. То, как использовал актера С. Женовач в «Белой гвардии», для меня свидетельствует о его неудаче. В самой главной сцене спектакля (сцене в гимназии) режиссер поставил героя Хабенского–Турбина спиной к залу. Если бы артист смог ее сыграть на том накале, который в ней необходим, режиссер бы его в такую невыгодную мизансцену не ставил.

В общем, по моему ощущению, О.П. Табаков, руководя МХТ, в каждом конкретном случае – в выборе пьесы, режиссера, актеров – использует не художественную стратегию, а тактику, причем тактику успеха, как он ее понимает. Им каждый раз движет конкретная цель: перед ним бродвейская пьеса – значит, она будет иметь успех, режиссер моден – значит, априори успешен, актеры популярны – значит, на них пойдут, и опять

будет успех. Его задача, как и ее решение всегда очень конкретны и локальны. Но результаты стопроцентно успешными не получаются. Так что есть у меня подозрение, что О.П. попал в ту же ситуацию, в которую в свое время попал Ефремов. Мы всё говорили тут, что публика ведет за собой театр, а должно бы быть наоборот, а похоже, что МХТ – это просто какая-то «черная дыра».

А.В. Шендерова

Когда я изучала предоставленные нам предварительные материалы, подготовленные социологами, я заметила забавную вещь: средний возраст мхатовского зрителя – в районе 35 лет. До поступления в РАТИ я окончила факультет информатики в РГГУ, среди предметов была социология. В 1991 году, выполняя курсовую работу, я провела небольшой социологический опрос в Театре на Таганке – выяснила состав зрительской аудитории. И до сих пор помню результаты: средний зритель «Таганки» – человек от 35 до 45 лет, с высшим образованием и средней обеспеченностью. Почти такие же данные я увидела в нынешних мхатовских материалах. Видимо, эти данные – некая константа, характеризующая театральную аудиторию. Это что касается состава публики. Говоря же о вкусах публики, мне хотелось бы привести анекдотическую ситуацию, свидетелем которой я оказалась. Две недели назад я побывала в Цирке Юрия Никулина на Цветном бульваре на премьере новой программы под названием «Внимание! Мотор! Начали!». Самые громкие аплодисменты в этой программе сорвал... крокодил. В одном из номеров на манеж вынесли рептилий: питонов и крокодила. Когда огромного крокодила вытаскивали из кофра, он упирался, наконец его все же положили на арену. Он спокойно лежал (рептилии не поддаются дрессировке), но я не могу передать, что началось в зале – какой-то неистовый восторг. В этот момент мне очень не хватало психолога и социолога, которые объяснили бы, почему крокодилу удалось сорвать такие аплодисменты, которых не заслужил ни один номер – а там были блестящие номера!.. Аналогия с нынешним МХТ, да и с любым современным зрелищем, успех которого непредсказуем, напрашивается сама собой.

Оценивая репертуар сегодняшнего Художественного театра, я выбирала для себя узловые спектакли, которые, как мне кажется, определяют своеобразие театра. Среди лучших работ назову «Старосветских помещиков» – первый спектакль Миндаугаса Карбаускиса во МХАТе, ознаменовавший открытие Новой сцены, и один из первых самостоятельных спектаклей этого режиссера. Надо учитывать, что эта генерация, о которой мы сейчас говорим: Чусова, Карбаускис, Серебренников – тогда еще профессионально не сложилась. И вот появился Карбаускис – человек с тонким режиссерским нервом. После успеха на крошечной Новой сцене он берется ставить на основной сцене «Копенгаген». И здесь я не разделяю мнение своих коллег – мне очень понравился этот спектакль. Карбаускис – вообще камерный, очень непростой человек. Интеллектуал, человек со своим особым миром. Я бы не сказала, что в «Копенгагене» нет идеи. Идея как раз есть, очень глубокая идея и поэтичная. Это идея покаянного прихода к учителю. Гезенберг, которого играет Плотников, – ученик, который прихо-

дит каяться перед учителем, но чем дальше развивается действие, тем запутаннее интрига – невозможно решить, кто из них более виновен. Конечно, это не совсем самостоятельный спектакль. Там есть заимствования из «Соляриса» Тарковского. Впрочем, эти заимствования помогают создать плотную ностальгическую атмосферу, которая сама по себе очень ценна. Более того, вчерашний студент Карбаускис сумел по-новому ограничить талант О.П. Табакова. Он там, конечно, слегка комиковал, и, как мне показалось, слегка мешал Плотникову. Но ткань спектакля он не разрушил ни разу. Сам спектакль был, конечно же, не про физику, а про какие-то очень глубокие, личные вещи, про которые в современном театре говорить не принято. А жаль. Я бы даже сказала, что поставить такой спектакль – это поступок. Кстати, я хорошо помню, как Олег Табаков, закрывая тот сезон, когда вышел «Копенгаген», обмолвился: «Я так решил, что если “Копенгаген” не получится, я уйду с поста худрука». То есть и для Табакова это тоже был поступок.

Следующим узловым событием в репертуарной политике МХТ стал спектакль «Терроризм». Там было много интересного, но в то же время было пускание пыли в глаза, пустота и агрессивность. И в то же время вокруг этого спектакля возник странный ореол – так совпало, что вскоре после его премьеры произошли события на Дубровке. А еще до премьеры все рекламные тумбы в Камергерском переулке были заклеены плакатами с фото, на котором Кирилл Серебренников и его артисты снялись в мизансцене, повторяющей знаменитое фото «А.П.Чехов читает актерам Художественного театра “Чайку”». И это тоже немного раздражало – мол, тоже мне Чехов. Но при этом некую брешь в сознании публики, да и в репертуарной политике МХТ этот спектакль пробил! В нем были хорошие актерские работы. Скажем, у Виталия Хаева, который потом отлично сыграл в следующем, более удачном спектакле Серебренникова – я имею в виду «Изображая жертву». Запомнился и Сергей Медведев, тогда еще студент Школы-студии. Он играл пластичного андрогина, то девочку, то мальчика, а то и вовсе некое inferнальное существо.

Сделаю небольшое отступление. Не так давно, в феврале 2008-го, драматурги братья Пресняковы, авторы «Терроризма» и «Изображая жертву», поставили «Паб» в «Театриуме на Серпуховке». Вышло чудовищно. Даже их собственный, всегда такой оригинальный текст показался набором реприз из передачи «Аншлаг». Конечно, в сравнении с этим цена режиссуры Кирилла Серебренникова – даже той, ранней, взлетает непомерно. Правильно сказала Татьяна Константиновна: «Серебренников очень чутко вдыхает воздух времени».

Начавшись «Терроризмом», сезон 2003/2004 гг. продолжился «Белой гвардией» и «Мещанами». «Белую гвардию» я бы тоже выделила как некое узловое событие. Как мы знаем, в репертуаре МХАТа когда-то существовал легендарный спектакль 1926 года по пьесе «Дни Турбиных» – он шел до 1941 года. Женовач не испугался вступить второй раз в эту реку. Интересно, что в стане критиков этот спектакль вызвал удивительное единодушие – ни одного отрицательного отзыва. Писали как раз о том, что режиссер добился вожделенной мхатовской ансамблевости. Вся эта компания молодых сериальных актеров – Хабенский, Пореченков, Семчев смотре-

лась очень интересно. Возвращаясь к словам Татьяны Константиновны, для меня это был как раз тот «правильный» случай, когда я смотрела спектакль не на премьере, а позже. Он очень хорошо шел! Кстати, упомянутая моими коллегами вздыбленная декорация несла дополнительный смысл – напоминала, что жизнь-то давным-давно перекосилась – и никогда уже не выровняется. А значит, и сравнивать этот спектакль с легендарной постановкой 26-го года нелепо.

Затем я бы упомянула «Мещан». Заметим, что, как и все спектакли Серебренникова, этот тоже стал узловым событием в новейшей мхатовской истории. При этом нельзя назвать его удачным – я бы сказала, что это спектакль на три с плюсом. Он вышел вскоре после «Белой гвардии», но такой ансамблевости и эстетической чистоты в нем и близко не было. «Мещане» – спектакль неровный, распадающийся. При этом в нем ошутимы подступы к поиску нового режиссерского языка. Стоит вспомнить, что Серебренников – первый, кто взялся за этот спектакль после знаменитой постановки БДТ. Примечательно, что после этих «Мещан» газетные критики писали о снятии негласного табу с горьковской пьесы, которое означает смену эпохи.

В следующем сезоне Серебренников ставит «Лес» (премьера – декабрь 2004 года) – опыт социально-политической сатиры на материале классики. Этот спектакль можно назвать удачей, потому что успешно поработать в этом жанре очень давно никому не удавалось (и не удастся по сей день). Опять-таки там были шероховатости и нестыковки. Действие начиналось в партийном санатории времен застоя со всеми его приметам: спецбуфетом, предметами советской роскоши, пионерским хором, исполняющим «Беловежскую пушу», молодежью, распеваящей песни Высоцкого. Все это было. И вдруг колесо времени приходило в движение – спектакль заканчивался тем, что Буланов, объявленный женихом Гурмыжской, произносил речь, явно пародируя Путина. Не могу передать, что творилось с залом – такого возбуждения на лицах я давно не видела! Причем, это было возбуждение очень неглупой публики. Скажем, впереди меня сидел Михаил Козаков – я не могу передать, что с ним творилось!

Это спектакль-аттракцион, спектакль-слоеный пирог, которым можно закормить до смерти. Серебренников декларировал, что посвящает этот спектакль памяти Мейерхольда и всего советского театра. Вот он и сделал монтаж аттракционов. Один аттракцион – это Гурмыжская (Наталья Тенякова), танцующая под Лолиту Торрес, другой аттракцион – «президентская» речь Буланова (Юрий Чурсин), и так далее.

Хотя очень многие критики были аргументированно недовольны этим «Лесом», но то, что это был определенный рубеж, это очевидно. Если продолжать ставить оценки, то я готова оценить его на четыре с плюсом.

И такой же рубеж – «Изображая жертву» – спектакль, выпущенный Серебренниковым через полгода после «Леса», в начале следующего сезона (2004/2005). Тут опять был монтаж аттракционов, вернее – один сплошной аттракцион, на котором все время смеешься, а потом вдруг возникает чувство пустоты. Гамлет и пустота – там, если помните, сюжет «Гамлета» переиначен на современный лад. Теперь, когда я посмотрела «Паб» и даже взяла интервью у братьев Пресняковых, я понимаю, что, с одной стороны,

в их текстах есть филологическая изощренность и изысканность, а с другой стороны – пустота. И каждый раз, в том числе и в спектакле «Изображая жертву», Серебренникову почти удается ее побороть. Более того, знаменитый финальный монолог капитана милиции, по поводу которого сломано столько копий, потому что он написан сплошной ненормативной лексикой, – это тоже очередной тонкий филологический трюк. Капитан милиции после очередного, 125-го немотивированного убийства, срывается: «Что ж это такое, откуда вы <...> прилетели сюда, что у вас <...> нет никаких нравственных табу?! Если бы убил, чтобы ограбить, я бы, дескать, понял, а у вас просто – захотел и убил? Я не понимаю...» Он не может выражаться иначе, он выражается так, как слышит острое ухо братьев Пресняковых. Но вот Серебренникову удалось превратить этот монолог не только в смешной аттракцион, но и выявить его трагическую суть – капитан милиции кричит о том, что нравственные нормы раз и навсегда сдвинуты – «век вывихнут». Думаю, Олег Табаков и Анатолий Смелянский, принявшие решение выпустить этот монолог на сцену МХАТа, были совершенно правы. Если бы капитан милиции выражался по-другому, это была бы фальшь.

Марина Давыдова в статье, посвященной спектаклю «Изображая жертву», пишет: «Режиссер правильно почувствовал: персонажей этой пьесы невозможно играть. Их надо именно изображать. Изображают здорово. Но эта кольчужка этому режиссеру, по-моему, уже мала. Он, кажется, умеет относиться к жизни всерьез. Материалом для будущих своих спектаклей он выбрал “Лес” и “Господ Головлевых”. Время изображать подходит к концу, наступает время быть» (я цитирую по памяти). Действовать «всерьез» после «Изображая жертву» режиссеру удалось. Но не совсем. «Господа Головлевы» – это полуудача. Если пользоваться терминами Марины Давыдовой, то «время быть» к началу 2005 года для Серебренникова еще не наступило...

Если по хронологии, то для меня следующим узловым спектаклем стал «Гамлет» Юрия Бутусова. Он заклеван критикой, он эстетически лохмат. Но это совершенно современный сюжет, история трех дворовых пацанов: Клавдия–Хабенского, Гамлета–Трухина и Полония–Пореченкова. В результате один становится полной шпаной, то есть Клавдием, другой – шутом гороховым, а третий – Гамлет – пытается остаться самим собой. Это такой симптоматичный «Гамлет» нашего времени. Абсолютно согласна с тем, что это «Гамлет» и «Король Лир» Бутусова образуют дилогию. Пожалуй, я соглашусь, что сатириконовский «Король Лир» с Константином Райкиным в роли Лира – спектакль более цельный.

Тут, кстати, возник хороший вопрос: посчитать нынешний состав труппы МХТ. Не больше ли там артистов, чем в тот момент, когда произошло деление на «мужской» и «женский» МХАТ? Очевидно, больше. Почему такая раздутая труппа? Олег Павлович очень хозяйственный: он готов каждого пристроить к делу. То же самое и с репертуаром: попробую, главное, чтоб было.

Последняя из «узловых удач» в моем перечне – «Человек-подушка». По-моему, это лучшая постановка Серебренникова. Спектакль с ясной режиссерской мыслью, в котором он уже не изображает, что он режиссер,

а по-настоящему им является. На этот раз все режиссерские аттракционы жестко подчинены смыслу. В спектакле прекрасно играет не только Анатолий Белый, но и все исполнители. Более того, эта пьеса Мартина Макдонаха, которая у многих вызывает отторжение, пьеса-провокация (если читать ее невнимательно, то смысл переворачивается с ног на голову) сделана так точно и строго, что даже безобразное выглядит элементом игры, его можно принять. Жаль, что этот спектакль не попал в сферу социологических исследований, потому что он вышел в мае 2007 года. Хотя, надо признать, зрители с него уходили и достаточно много. Знаю, что у экспертов фестиваля «Золотая маска» он вызвал самые противоречивые оценки, но в афишу «Маски» все же попал, что, на мой взгляд, абсолютно заслуженно.

Теперь я называю «антирейтинг» – спектакли, непонятно для чего существующие в мхатовской афише. К сожалению, в первые сезоны нового столетия я не часто бывала на Малой мхатовской сцене. Сразу оговорюсь, что не видела «Тартюф». Но вот, например, «Вечность и еще один день» (спектакль вышел весной 2002 года). Там играла и резвилась молодежь. И был при этом один эпизод, который мастерски сыграл Виктор Гвоздицкий. Эпизод блестящий, но в целом спектакль был начисто лишен каких-то смысловых и эстетических целей и единства.

А уж «Пьемонтский зверь» (май 2003) – безвкусная пьеса и такой же спектакль. Благо он прошел на Малой сцене всего несколько раз и вскоре исчез из афиши.

Или, например, «Концерт обреченных», как изначально назывался на премьере спектакль, теперь переименованный в «Последнюю ошибку Моцарта». Он вышел в ноябре 2007 года. В ролях – две хорошие актрисы: Евдокия Германова и Ольга Барнет. Спектакль-детектив, но так уж вышло, что в результате две актрисы разоблачали не убийц Моцарта, а самих себя. Не совсем понятно, для чего этот спектакль нужен в репертуаре.

В.Н. Дмитриевский

Сегодня своего рода бенефис театроведов. Очень интересно мнение театроведов и критиков о репертуаре и театральном процессе. Но я, как социолог, хотел сказать о зрителе. Мне кажется очень интересным то, что было представлено сегодня для обсуждения в таблицах и материалах. Я в эти материалы совершенно погрузился и даже сам стал составлять какие-то таблицы.

Из пятидесяти шести спектаклей, которые представлены в подготовленных к Круглому столу таблицах, я видел одиннадцать. Одно время у меня было такое представление, что как это ориентирует зрителя на последовательное приобщение к театру? Есть несколько моделей театральной жизни. Есть попытки привлечь разные слои зрителей. Есть классика, есть развлекательные программы, авангард на разных сценах. Мне казалось, что в этом есть какой-то смысл последовательного приобщения публики к театральной жизни.

Но для того чтобы делать выводы из тех данных, которые представлены в таблицах, необходимо их подробное сопоставление с другими характеристиками зрителей. Например, отношение зрителей к репертуару

необходимо соотносить с социально-демографическими характеристиками, душевым доходом, уровнем образования и посещаемости. Состав зрительской аудитории и посещаемость отдельных спектаклей зависят, в частности, от ценовой политики театра.

Чтобы составить представление, в какой степени аудитория зависит от репертуара, я взял верхушки – из каждого массива репертуара трех сцен – Основной, Малой и Новой – по шесть спектаклей. Эти 18 спектаклей составляют 32% по названиям и 56% по эксплуатации. Это лидирующая часть. Казалось бы, если взять показатели, характеризующие зрителя в их лидирующей части, то мы должны увидеть связь характеристик зрительской аудитории, ориентированной на театр. То есть от зрителей я взял тоже верхнюю пятерку показателей. Быть может, я пользовался неверной методикой, но на деле получился полный разноречивый: лидирующий репертуар не соответствует лидирующим установкам большей части театральной аудитории.

Получается, что взятые мной 18 спектаклей – лидеров проката, составляющие основу репертуарного предложения театра, практически не соответствуют зрительским предпочтениям. Создается впечатление, что эти характеристики зрителя уходят совершенно в другой массив, тот массив, который не является лидирующим. Из этого я делаю вывод, что жизнь спектаклей, определяющих лицо театра, идет параллельно с жизнью зрителей, ориентированных на другие спектакли. И, конечно, эти спектакли-лидеры не характеризуют лицо мхатовского зрителя.

Если судить о театральной аудитории по этим спектаклям, то у меня получается, что МХАТ не имеет своего зрителя. Только один спектакль среди лидеров проката – «Пролетный гусь» – можно считать одним из лидеров по спросу, да и то лишь у ординарной публики. Она ходит на этот спектакль с большим удовольствием. А что касается остальных зрителей, то они как-то проходят мимо этой наиболее эксплуатируемой части репертуара.

Два спектакля: «Белая гвардия» и «Господа Головлевы» – лидеры среди «немхатовской» публики. Для «мхатовцев» и ординарной публики эти спектакли представляют значительно меньший интерес. Анализ данных, представленных в таблицах, убеждает, что на этих спектаклях преобладает публика не мхатовская.

Спектакль «Ретро». Аудитория характерная, она отражает, как мне представляется, ситуацию. Преобладают в аудитории пенсионеры, домохозяйки, люди со средним специальным образованием, в возрасте 60 лет и старше, с низким и ниже среднего уровнем дохода.

«Тартюф». Аудитория представлена людьми в основном от 35 до 44 лет, имеющими «другие» занятия.

«Пролетный гусь» – это единственный спектакль, где отчетливо заявил о себе мхатовский зритель. Если судить о нем по этому спектаклю, то это зритель двух возрастных категорий – молодой (до 18 лет) и свыше 60 лет. По этим данным складывается впечатление, что на этот спектакль приходят бабушки с внуками. Я не знаю, что это за спектакль, но очевидно, что очень сильный разброс.

Возникает вопрос: ориентирован ли Московский Художественный театр на лидирующую часть репертуара? В общем, нет. И вообще, где мхатовский зритель, на что он ходит? Хотелось бы понять, какую публику МХАТ имеет, какую хочет иметь, и от какой хочет отказаться.

У меня есть небольшая реплика. Или вопрос. А вы не учитываете динамику того, как О. Табаков «чистил» репертуар? Вот смотрите. Один из первых спектаклей – «Гамлет в остром соусе», – где были соблюдены все эти принципы: жанр фарса был соблюден абсолютно на сто процентов, там не было никакого нажима, и все было приведено в более или менее нормальную художественную форму. Зрители реагировали великолепно. Там не было перевеса в пошлость, который свойственен, по мнению большинства критиков, тому же «Тартюфу». Тогда О. Табаков этот спектакль снял. Спектакль прошел три раза и был снят. Казалось, что мотивом этого поступка было то, что этот спектакль, грубо говоря, позорит марку МХАТа.

Спектакль «Тот, кто получает пощечины» вообще не вышел... Или вышел, но прошел два или три раза и тоже был снят. Но спектакль «Тартюф» – этот грубый фарс – не только идет, но и является одним из первых, главных спектаклей репертуара.

Невозможно понять эту логику. Силы, в том числе актерские, которые были потрачены на эти спектакли, были потрачены зря.

III. ХРОНИКА. ОБОЗРЕНИЕ СЕЗОНОВ

СЕЗОН 2000/2001 гг.

Т.К. Шах-Азизова

Начало

Первый сезон после Ефремова проходит уже с новым художественным руководителем МХАТ: О. Табаков назначен на эту должность в июне 2000 года. От него ждут установок, программы, а он намеренно говорит о том, что является как бы вторичным: «Олег Табаков, начиная свою тронную речь, отметил, что озабочен в данный момент не столько высокими материями, сколько презренной прозой. Первое, что, по его мнению, надо сделать, это привести в порядок закулисную часть, чтобы можно было нормально заниматься профессией. Под закулисной частью в этой связи надо понимать не только состояние цехов и сценической техники, а главным образом атмосферу и дисциплину, царящие в незрительской части МХАТа. Дисциплина стала вторым пунктом табаковской речи. Новый худрук заявил, что нарушившие ее не будут работать в театре. Третьей по важности задачей, по мнению Табакова, является заполнение зрительного зала»¹.

В этой речи практика, хозяина, озабоченного порядком, ничего не сказано о репертуаре, о направлении, идеологии театра. Несколько позже, в пору открытия сезона, он признается: «Еще с юности, с современниковских времен не люблю слово “программа”. Театр – это живой организм, его программа не выдумывается и не высасывается из пальца. Лицо театра, его направление прорастает так же естественно, как прорастает зерно, как формируется творческий человек»².

Здесь нет хитрости, уловки, попытки скрыть от любопытствующих естественную в тот момент пустоту. Будущее вскоре покажет, что сказанное и есть программа, где названные задачи находятся на разных уровнях значимости, но важны все, а первая по важности – та, что названа третьей: зритель.

Пока в первом табаковском сезоне продолжают идти старые спектакли, работают две сцены – Большая и Малая. На каждой из них – премьеры³, общим числом пять – не так уж мало для МХАТа. На большой сце-

¹ Каминская Н. Новая власть в Камергерском. Культура, 15.06.2000.

² Табаков О. К нашим зрителям. www.mxat.ru. 8.09.2001

³ Здесь и далее (в каждом из пяти сезонов) представлены только премьеры МХАТ-МХТ, с их разделением на спектакли Большой и Малой сцены и в том временном порядке, как они появлялись в сезоне.

не – три, но две из них относительно новые: один спектакль начат был Ефремовым и доведен до конца после него; другой задуман при нем и только третий по счету (и по порядку) нов.

БОЛЬШАЯ СЦЕНА

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Перевод Ю. Айхенвальда. Постановка О. Ефремова. Режиссер Н. Скорик.

Последний замысел Ефремова был театром доведен до конца. Поначалу спектакль казался скороспелым, небрежно сделанным, хотя и тогда можно было увидеть в нем возможность развития. Ефремов задумал легкий и острый спектакль весьма личного свойства – спектакль о любви к жизни в пору прощания с жизнью. Этот мотив горького жизнелюбия в момент премьеры был приглушен, едва различим; актеры скованы сложным рисунком, заданным темпоритмом, непривычно звучащим переводом. Но этот рисунок и ритм, по мере их освоения, могли дать актерам нужное самочувствие и свободу, наполнить игру В. Гвоздицкого (Сирано) мужеством и иронией.

Первоначальный интерес публики к спектаклю, видимо, был связан с популярностью пьесы, поставленной еще в двух московских театрах с участием модных актеров, а также – с самой историей спектакля, волнующе драматичной. Но спектакль, судя по рейтингу, не оправдал ожиданий. Он как будто легок, но непросто, недостаточно романтичен; интеллектуально насыщенный и сложный перевод не вытеснил прежнего, более традиционного, но и более доступного, более театрального.

В репертуаре МХАТа «Сирано де Бержерак» не удержался.

«Венецианский антиквар» К. Гольдони. Постановка Н. Шейко.

Малоизвестная пьеса Гольдони предоставляла режиссеру разные возможности решений. Шейко, с его редким сегодня пристрастием к стилю, использовал все: царственный образ Венеции; несколько утрированные типы эпохи; вторжение лиц из комедии масок в обыденность венецианской семьи с ее склоками и строптивыми нравами; чудаковатого героя, постоянно попадающего впросак, легкую добычу для жуликов.

В спектакле, однако, это не соединилось, а провисает отдельными масками – не только потому, что всего слишком много и все к тому же тяжело, громоздко. Нестыковка происходит и потому, что попытка оживить старую историю и сделать ее привлекательной для нынешней публики совершается примитивными средствами – не за счет того, чем силен сам режиссер, в ущерб ему и спектаклю. В богатый и изысканный мир Венеции вводится современная нам вульгарность: словечки и фразы из популярного «уличного» жаргона; приемы игры, грубоватые по-сегодняшнему, а не обязательной искрометной фривольностью комедии масок. Стильно и легко в этой эклектической обстановке работает только В. Гвоздицкий в заглавной роли, отчасти поддержанный Т. Лавровой в роли жены антиквара.

Публика, привыкшая как к балаганного типа комизму, так и к пышной зрелищности, поначалу реагирует на них, но потом явно утомляется от перегрузок, нецельности и от слишком явного стремления театра ей угодить.

«№ 13» Р. Куни. Постановка В. Машкова.

Во МХАТе появился настоящий «шлягер», поставленный по законам жанра и сыгранный с должным азартом и чувством меры. При всей рискованности ситуаций в этой нехитрой «комедии положений», в спектакле МХАТе нет вульгарности и «клубнички», что еще раз доказывает старую истину: нет дурных жанров – есть дурное решение. И «бульварную» пьесу можно сыграть остро и пикантно, но вместе с тем не теряя артистического достоинства. (Термины «шлягер» и «бульварный» в данном случае не несут в себе никакой отрицательной оценки, но лишь обозначают тип зрелища.)

Среди забавных шаржированных героев спектакля нет «масок», но есть живые люди; в «клиповой» эстетике актеры работают острым штрихом. В центре же – Е. Миронов в роли незадачливого Пигдена, играющий в духе серьезного комизма, с безоглядной самоотдачей, заразительно и тактично.

Спектакль этот изначально не мог не привлекать публику и не нравиться ей и до сих пор остается в числе лидеров мхатовского репертуара.

МАЛАЯ СЦЕНА

«Лесная песня» Л. Украинки. Постановка Р. Козака.

Романтическая сказка Л. Украинки решена в стиле драмы-феерии (что предписано пьесой), причем музыкальной драмы современного типа (с микрофонами, определенной манерой исполнения, расчетом на привычки и вкусы публики). Два этих начала, феерия и музыка, в принципе вполне сочетаемые, на практике мешают друг другу, и не только из-за откровенной эстрадности, вносимой «микрофонным пением».

Р. Козак не вполне учитывал правила малой сцены, ее объем, физическую близость зрителя. В спектакле все несколько «чересчур», напористо и открыто, будь то пластика или облик актеров, размах и экспрессия мизансцен, «водные процедуры» или демонстративно торчащие микрофоны. Многого требует здесь дистанция, отстояния, иначе разрушается магия волшебного зрелища, а некоторые моменты, как, например, раздевание в полуметре от публики А. Семчева с его габаритами и пребывание в таком полуодетом виде вызывает чувство неловкости. И это – при том, что молодая команда спектакля (Е. Панова, Е. Королева, Я. Колесниченко, А. Арсентьев, Е. Бероев и другие) работает энергично и слаженно, старательно (порой чересчур) выполняя условия игры.

«Девушки битлов» С. Волынца. Телешоу для театра. Постановка А. Марина.

Автор пьесы, известный переводчик, в память о своем увлечении «Биттлз» написал фантазию о женщинах (вымышленных или полуреальных), чьи имена дали название «хитам» группы. Единственным оправданием спектакля и стали эти «хиты», звучащие в записи. Остальное все вторично и второсортно: и атмосфера телестудии, где снимается передача о героинях, и собственные их истории. Явление шоумена И. Угольникова, который как бы играет здесь себя, положения не спасает; его экранный имидж не скорректирован условиями сцены.

Критика, несмотря на добротную репутацию С. Волынца как культурного переводчика-синхрониста, была единодушна и резка в своих отзывах. Тем не менее спектакль остался в репертуаре – быть может, из-за своей насыщенности музыкой, из-за привлекательности самого названия «Биттлз» для публики, равно как некритического (взращенного) ее отношения к тому, что связано с современной эстрадой и с «кухней» ТВ, куда она постоянно погружена.

Так первый сезон Табакова ничего принципиально нового в жизнь МХАТа не внес – и не мог бы внести; торопливость была бы неуместна. Театр пережил драматизм неудачи с «Сирано де Бержераком», существовал с грузом пестрого, во многом случайного репертуара, что относится и к премьерам сезона. Тем не менее среди них найдется одна («№ 13»), которая станет как бы залогом – или носителем – успеха в будущем.

Об исследовании публики МХТ. Методология⁴

Обращая внимание на необходимость изучения театрального рынка, отметим, что спрос на этом рынке предъявляют различные группы покупателей: еще не сформировавшиеся в духовном отношении люди и разносторонне развитые личности; те, кто в театре бывают редко и те, кто часто его посещают. Но все они ЗРИТЕЛИ, либо уже ставшие таковыми, либо еще «ожидающие» своего часа. При этом знание аудитории театра, реальных и потенциальных зрителей, существующих различий в экономических возможностях и вкусах публики, является основой для проведения эффективной маркетинговой стратегии. Без такой стратегии сегодня рассчитывать на успех не может уже никто. Теперь несколько слов о методике выполненного исследования и самой публике.

Понятно, что не все люди одинаково ведут себя на рынке театральных услуг. Как правило, наоборот, у них различные предпочтения и совершенно разное отношение к одним и тем же спектаклям. При этом все группы потребителей художественного продукта могут присутствовать на рынке одновременно, способствуя возникновению самых сложных взаимосвязей между потребителями и производителями, между различными производителями, «перемешивая» монопольные тенденции и конкуренцию. Подобная структура публики определяет сегментацию рынка театральных услуг – расслоение общей совокупности зрителей на гомогенные группы, каждой из которых присущи свои, особенные черты поведения.

Подчеркнем, что, несмотря на любые объективные закономерности, зрители – это, прежде всего, отдельные субъекты, люди с присущими им личными вкусами и предпочтениями. Среди них есть и такие индивидуумы, потребности которых в искусстве могут быть в равной степени удовлетворены в результате посещения театра, филармонического концерта, эстрадного или циркового представления и т.д. Для данной части покупателей весь художественный продукт рынка, создаваемый различными учреждениями искусства, различными творческими индивидуальностями, является цепью товаров-субститутов.

Поэтому за досуг и деньги таких потребителей конкурирует каждая организация исполнительского искусства, причем конкурирует при полном отсутствии чьей-либо монополии. Способствует свободной конкуренции и наличие на рынке достаточно большого количества продавцов эквивалентного товара: правомерно предположить, что в данном случае их число совпадает с общим количеством всех спектаклей, концертных и цирковых программ, физически доступных для потребителей.

Есть и другая группа зрителей, которой имманентны более развитая структура потребностей и дифференцированное отношение к искусству. Для них посещение, скажем, филармонического концерта уже не может компенсировать потребность в театральном спектакле, так же как и

⁴ Раздел подготовлен по материалам исследований авторской группы в составе: Г.Г. Гедовиус, А.Б. Голубовский, Е.П. Костина, Е.Л. Петрова, А.Я. Рубинштейн, Н.А. Скоморохова, А.А. Ушкарев, Ю.У. Фохт-Бабушкин, О.В. Хлопина.

театр не может заменить цирка или эстрады. Однако в пределах одного вида искусства, допустим, того же театра, зрительский спрос на все спектакли оказывается одинаковым, вне зависимости, где и кем поставлена та или другая пьеса, каким творческим ансамблем она исполнена.

Учитывая это обстоятельство, можно и для данной группы зрителей говорить о конкуренции товаров субституты, но уже только в границах одного вида исполнительского искусства. Причем каждый их вид (театр, музыка, цирк и т.п.) является для рассматриваемой части публики монопольным производителем своего художественного продукта. Чем же отличаются эти покупатели от предыдущей группы, куда вошли зрители, оказавшиеся в театре зачастую случайно? Наверное, мотивацией посещения театра, точнее, наличием подобной мотивации. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что данный сегмент публики состоит из зрителей, проявляющих свой интерес именно к театральному искусству.

Обратим внимание на зрителей, обладающих еще более избирательными потребностями. По мере дифференциации потребностей происходит индивидуализация и самого художественного продукта театрального рынка. Он приобретает в глазах этой части публики все больше особых и даже уникальных свойств. Усиливающаяся дифференциация товара уменьшает число продавцов, снижает возможности конкуренции и, наоборот, укрепляет монопольные тенденции в производстве художественного продукта. В предельном случае мы имеем дело с абсолютной монополией создателей уникального художественного произведения для театралов с абсолютно избирательным вкусом.

Рассмотренный подход позволяет упорядочить всю театральную публику на шкале “избирательности художественного потребления” и выделить пять зрительских сегментов: группы S-1, S-2, S-3, S-4, S-5. При этом в традиционно самую мощную группу S-1 входят люди, потребности которых в искусстве могут быть в равной степени удовлетворены в результате посещения театра, концерта или цирка. К группе S-2 относятся индивидуумы, воспринимающие театр как таковой в качестве самоценного явления, которое не заменимо другими формами проведения досуга. Еще более дифференцированное отношение к сценическому искусству проявляют представители группы S-3 – мотивация их культурного выбора связана с потребностью пойти уже в конкретный театр. Для зрителей из групп S-4 и S-5 (обычно наименее населенных) характерны заинтересованность в конкретной драматургии и персонализированный интерес к создателям спектакля – его постановщикам и артистам.

Количественное определение таких зрительских сегментов применительно к публике Художественного театра потребовало проведения специального социологического исследования, в рамках которого были использованы уже многократно опробованные анкеты для зрителей, а также ряд других вопросников, касающихся руководителей театра, театральных кассиров и т.п.

Опросы зрителей проводились на спектаклях «Три сестры», «Дядя Ваня», «Женитьба», «После репетиции». При этом на спектакле «Женитьба» опрос проводился дважды – весной, непосредственно после премьеры, и зимой – когда спектакль уже перестал быть премьерным. Таким образом, в ходе опросов репертуар и зритель оказались представленными

достаточно полно. В поле нашего внимания попали премьерные (Женитьба»), относительно новые («Три сестры» и «После репетиции») и давно находящиеся в репертуаре («Дядя Ваня») спектакли. Они поставлены разными режиссерами – О. Ефремовым, Р. Козаком, В. Долгачевым. Всего был опрошен 1101 человек. Такого рода репрезентативный массив можно рассматривать и в целом как усредненную аудиторию Художественного театра, и по отдельным его частям как локальные аудитории спектаклей, отличающихся определенной спецификой. Результаты социологического опроса, касающиеся выделения однородных зрительских сегментов, представлены в таблице 1.

Таблица 1

Зрительские сегменты публики МХАТа им. А.П. Чехова
(в % к числу опрошенных зрителей)

Спектакли	Г р у п п ы					Всего
	S-1	S-2	S-3	S-4	S-5	
Три сестры	26,0	24,5	19,3	19,3	10,9	100,0
Женитьба	22,6	22,6	25,5	18,6	10,7	100,0
Дядя Ваня	17,2	25,2	25,2	22,5	9,9	100,0
После репетиции	17,7	26,2	25,3	23,2	7,6	100,0
Итого МХАТ	21,3	24,1	24,3	20,3	10,0	100,0
Москва	31,5	25,0	22,4	14,8	6,3	100,0
Россия	37,0	25,0	21,0	13,0	4,0	100,0

Комментируя приведенную таблицу, отметим, что распределение зрителей по указанным выше пяти группам есть некий индикатор «тонуса» театральной ситуации в театре. Так, переизбыток случайных зрителей (группы S-1 и S-2), для которых «поход в театр» может быть безболезненно заменен любым другим способом проведения досуга, лишает театр чрезвычайно благоприятного положения «монополиста культурного выбора». Поэтому при наличии конкуренции с другими организациями культуры театр будет лишен и возможности диктовать зрителю свои условия (репертуарные, ценовые и прочие). В этом отношении публика Художественного театра выгодно отличается и от среднероссийской и от среднемосковской театральной аудитории: доля рафинированной части зрителей (группы S-3, S-4 и S-5) в целом по России равна 38,4%, в среднем по Москве – 43,5%, а на спектаклях МХАТа – 54,6%.

Но об этом несколько позже, ибо сначала надо ответить на общий вопрос: есть ли у Художественного театра своя аудитория? И если по-прежнему можно говорить о «мхатовской» публике, то какой она стала в нынешнее время, сто лет спустя, и чем, собственно, зрители МХАТа отличаются от других москвичей, заполняющих каждый вечер театральные залы столицы.

СЕЗОН 2001/2002 гг.

А.Я. Рубинштейн

Структура аудитории и предпочтения публики

Исходя из задач настоящего исследования, мы сочли целесообразным разделить всех респондентов на три непересекающиеся группы. Во-первых, это большая часть публики – массовый зритель, не часто посещающий театр, не отличающийся какими-то особыми пристрастиями и не имеющий устойчивых театральных предпочтений. Во-вторых, это театралы, в багаже которых опыт регулярного общения с театром, достаточно высокий уровень избирательности и явно выраженные предпочтения в сценическом искусстве. При этом в данную группу включаются лишь те театралы, которые не являются представителями мхатовской аудитории. И, наконец, в-третьих, – это мхатовская аудитория, то есть те зрители Художественного театра, кого можно отнести к его постоянной публике, кто выделяет данный театр среди других творческих организмов и у кого есть устойчивая мотивация именно к мхатовским спектаклям.

Исходные предпосылки. Понятно, что задача разделения всей совокупности зрителей на три указанные группы как, собственно, и любая другая типологизация публики, требует разработки конкретных подходов и идей. Просто так, «глядя в потолок» или по наитию, вряд ли возможно выявить тех, кто действительно относится к массовому зрителю, а кто к театралам или мхатовцам. В этом смысле результаты анкетного опроса зрителей являются лишь «информационной рудой», которую еще надо обогатить «придуманым» способом обработки социологической информации, содержательной интерпретацией тех или иных расчетных процедур.

Более того, результаты эмпирических исследований театральной публики и полученная в их итоге социологическая информация позволяют лишь количественно наполнить указанные выше группы и уточнить их границы. При этом содержательная дефиниция самих групп, их «качественный образ» должны быть определены еще до начала опросов публики. Собственно, именно этот образ и послужил ориентиром при разработке социологической анкеты. Так было и в настоящем исследовании, одной из целей которого является определение именно мхатовской аудитории. Учитывая это, сформулируем ряд исходных признаков мхатовского зрителя.

Здесь надо отметить, что данное исследование проводится не на пустом месте. Ему предшествовали десять лет социологического мониторинга,

в процессе которого было опрошено около 27 000 зрителей более чем в 50 театрах Российской Федерации⁵. Выделим два результата, которые можно использовать при анализе аудитории МХАТа. Речь идет о S-структурах и о механизмах воспроизводства мхатовской публики⁶.

Не повторяя опубликованные результаты, имеет смысл сформулировать два исходных принципа, непосредственно вытекающих из выполненных исследований. Во-первых, мхатовцы могут быть среди зрителей, принадлежащих любой из групп S, начиная от сегментов с низкой избирательностью публики «S-1», «S-2» и заканчивая наиболее рафинированной ее частью «S-5» – опытных театралов, проявляющих устойчивые предпочтения в сценическом искусстве. При этом следует особо подчеркнуть возможность «поиска» мхатовцев среди зрителей с низким уровнем избирательности, то есть внутри групп «S-1» и «S-2». Эта часть аудитории МХАТа имеет специфическую мотивацию посещения мхатовских спектаклей, природа которой не связана напрямую с текущими художественными успехами или неудачами театра. Именно в этом контексте следует рассматривать второй принцип выделения мхатовской аудитории.

Во-вторых, мощным фактором, обуславливающим тягу нынешних зрителей к Художественному театру, является специфическая культурная потребность, ставшая своего рода генетическим кодом интеллигенции, транслируемая из поколения в поколение через сохраняющиеся семейные традиции особого отношения к МХАТу⁷. В этом смысле посещение МХАТа превратилось в своеобразную норму поведения «культурного человека» и перестало быть связано с его избирательностью в отношении самого продукта, производимого Художественным театром.

К сформулированным исходным двум принципам следует добавить еще несколько важных характеристик. Кроме семейной традиции публику МХАТа отличает, наверное, и повышенная текущая осведомленность о спектаклях, актерах и режиссерах этого театра, черпаемая из средств массовой информации и фонового общения с членами референтных групп. В определенной мере можно говорить даже, что текущая осведомленность и художественная память прошлых лет, транслируемая через семейные традиции, являются субститутами. Данное предположение подтверждается и на статистическом материале. Так, анализ корреляционной матрицы, характеризующей взаимосвязи между индикаторами принадлежности респондентов к мхатовской аудитории, выполненный на основе метода главных компонент, позволил выявить взаимозаменяемость фактора «семейных мхатовских традиций» и текущей осведомленности зрителей о спектаклях МХАТа, их постановщиках и актерах.

⁵ См.: Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес. Т. 1.: Рынок культурных услуг: публика театра 90-х годов (Отв. ред. А.Я. Рубинштейн, Ю.У. Фохт-Бабушкин). СПб., 2002.

⁶ Подробное обоснование S-структур дано в монографии: Художественная жизнь современного общества. Т. 3: Искусство в контексте социальной экономики / Отв. ред. А.Я. Рубинштейн. СПб., 1998. С. 226–248.

⁷ Подробнее об этом см.: Театральный рынок России. Бюллетень № 5: Московский художественный театр. Сто лет спустя. М., 1998.

Еще одной парой взаимозаменяемых факторов из числа характеристик мхатовской публики, отличающих ее от других театральных зрителей, оказались число спектаклей МХАТа, которые видел респондент за свою предыдущую жизнь, и количество просмотренных им спектаклей текущего репертуара Художественного театра. Эта пара субституты была установлена также статистическим путем в результате применения процедуры уже упоминавшегося выше компонентного анализа. Что же касается содержательного обоснования данной пары факторов, то мы, наверное, вправе считать претендентами на принадлежность к мхатовской публике и тех, кто видел достаточно много спектаклей МХАТа в прошлом, и тех, кто хорошо знаком с его текущим репертуаром.

И, наконец, представляется весьма существенной самооценка респондента, его мнение о том, является ли МХАТ тем театром, в который он стремится ходить чаще, потому что он ему особенно нравится. При всей необъективности любых самооценок и с учетом ролевого поведения респондентов, думается все же, что не следует искать мхатовцев среди зрителей, не назвавших МХАТ в ряду понравившихся театров. Таким образом, позитивный ответ на данный вопрос можно, безусловно, считать необходимым (но недостаточным!) условием принадлежности респондента к мхатовской публике.

Подводя итоги, можно сформулировать весь исходный набор признаков «качественного портрета» мхатовцев. К ним относятся следующие четыре характеристики. Претендентами на место среди мхатовской публики являются:

- представители всех пяти групп S-структуры;
- зрители, для которых МХАТ входит в число любимых театров;
- воспитанная в мхатовских традициях публика, либо хорошо осведомленные о спектаклях этого театра, его актерах и режиссерах зрители;
- зрители, которые видели достаточно много мхатовских спектаклей в репертуаре прошлых лет, либо хорошо знакомые с его текущей афишей.

Построение специальных тестов. Для решения задачи структурирования театральной публики и в соответствии с исходными принципами, описанными выше, мы посчитали уместным применить специальные тесты:

Тест «семейная мхатовская традиция» может быть построен с помощью ответов а4, а5, а7 и а8 на вопросы анкеты №№ 4, 5, 6, 7 и 8 (см. Приложение 2). Результат данного теста зависит от выполнения следующих трех условий. Во-первых, должен иметь место факт посещения МХАТа вместе с родителями или другими родственниками (первый или второй вариант ответа на вопрос 5) в детском возрасте респондента ($a4 \leq DV$). В качестве границы детского возраста используется показатель DV, численное значение которого в данном исследовании принято равным 14 годам. Во-вторых, необходимо, чтобы сами родители респондента любили ходить в МХАТ (первый вариант ответа на вопрос 7). И, наконец, в-третьих, нужно, чтобы в семье респондента существовало особое отношение к Художественному театру (первый, второй или третий вариант ответа на вопрос 8). При этом второе и третье из сформулированных выше условий можно считать взаимозаменяемыми. Иначе говоря, следует считать, что тест дал положительный результат, если респондент в детском возрасте посещал

МХАТ вместе с родителями или другими родственниками, а сами родители любили посещать Художественный театр или в их семье существовало особое отношение к этому театру.

Тест «мхатовская осведомленность» конструируется на основе ответов на вопрос 10. Его содержательный смысл определяется достаточно очевидным требованием, предъявляемым к мхатовцам. Они должны знать «своих героев», то есть помнить хотя бы один спектакль Художественного театра из его прошлой или настоящей афиши (первый вариант ответа на вопрос 10), а также хотя бы одного актера этого театра (третий вариант ответа на вопрос 10) и одного режиссера, поставившего спектакль в МХАТе (второй вариант ответа на вопрос 10). При этом второй и третий вариант ответов являются субститутами. Тем самым можно считать, что тест дал положительный результат, если респондент помнит хотя бы один спектакль МХАТа и либо одного актера этого театра, либо одного режиссера.

Тест «мхатовский опыт» может быть сконструирован на основе ответов респондентов на вопрос 6 анкеты. Следует считать, что тест дал положительный результат, если число спектаклей МХАТа, которые видел респондент за всю жизнь, превышает заданное значение параметра R ($a_6 > R$). В данном исследовании был использован следующий вариант определения R : тест считается положительным лишь для тех зрителей, кто «ходит» во МХАТ не реже одного раза в год. В соответствии с этим условием величина R определяется в виде разности возраста респондента, указанного в ответе на вопрос 17, и возрастом начала регулярных самостоятельных посещений театра, за который был принят пятнадцатилетний возраст ($R = a_{17} - 15$).

«Репертуарный мхатовский тест» конструируется на основе ответов на вопрос анкеты 21. При оценке данного теста следует считать, что он дал положительный результат лишь в тех случаях, когда общее число постановок, которые видел респондент в текущей афише МХАТа, превышает заданное значение параметра TR (общее число отмеченных спектаклей в столбце «видел» должно быть $\geq TR$). В данном исследовании величина TR была установлена равной 3. Иначе говоря, мы исходили из предположения, что претенденты на принадлежность к мхатовской аудитории должны были видеть на момент опроса не менее трех спектаклей текущего репертуара Художественного театра. В следующей таблице приведены общие результаты расчета мхатовских тестов (табл. 1).

Из приведенной выше таблицы видно, что зрители разных спектаклей показали далеко не одинаковые результаты по мхатовским тестам. Бросается в глаза, в частности, что один из главных «хитов» прошлого и нынешнего сезона спектакль В. Машкова «№ 13» собирает зрителей, демонстрирующих наихудшие результаты по всем тестам, кроме репертуарного. Да и по репертуарному тесту зрители этого спектакля занимают четвертую строчку снизу. Противоположные результаты демонстрируют зрители спектакля «Старосветские помещики», который поставил на малой сцене МХАТа ученик Петра Фоменко Миндаугас Карбаускис. Публика данного спектакля является наиболее мхатовской.

Результаты мхатовских тестов

Название спектакля	Число респондентов (чел.)	«МХАТ – любимый театр» (% к числу респондентов)	Доля респондентов, назвавших МХАТ в качестве любимого театра и показавших положительный результат по одному из тестов (в % к числу респондентов)			
			семейная традиция	осведомленность	мхатовский опыт	репертуарный тест
Амадей	1 039	30,0	11,6	13,4	7,6	16,5
Антигона	378	26,7	10,3	10,6	7,1	18,0
Женитьба	477	24,1	9,0	8,2	6,3	10,5
Кабала святош	990	26,8	9,4	12,7	3,8	13,0
№ 13	347	17,9	7,2	7,2	3,5	10,7
Священный огонь	433	23,3	7,4	14,1	4,6	16,6
Сирано де Бержерак	730	21,9	9,6	7,4	6,8	8,9
Три сестры	830	24,2	8,1	12,2	6,5	12,3
Чайка	839	22,4	8,3	8,2	7,7	9,2
Старосветские помещики	63	44,4	23,8	19,0	14,3	30,2
Вечность и еще один день	400	30,5	13,3	12,0	9,5	19,0
Итого	6 526	25,4	9,6	10,9	6,5	13,3

Если ограничиться рассмотрением только основной сцены МХАТа, то здесь тройка спектаклей-лидеров выглядит следующим образом. Максимальное число зрителей, прошедших через сито теста мхатовской традиции, оказалось на спектаклях «Вечность и еще один день», «Амадей» и «Антигона». Лучше других зрителей Художественного театра с тестом «мхатовской осведомленности» справилась публика спектаклей «Священный огонь», «Амадей» и «Кабала святош». Как выяснилось, «мхатовским опытом» больше других обладают зрители «Вечности и еще одного дня», «Чайки» и «Амадея». И, наконец, репертуарный тест вывел в лидеры «Вечность и еще один день», «Антигону» и «Священный огонь». Нетрудно заметить также, что из семи названий афиши Художественного театра, определивших спектакли-лидеры, более половины приходится на премьеры нынешнего сезона.

Структура аудитории. Используя критерий выбора МХАТа в качестве «своего» театра и объединив его с четырьмя уточняющими тестами, можно определить структуру аудитории. Понятно, что прежде всего речь здесь идет о выделении «мхатовцев», к которым относится лишь часть респондентов, назвавших МХАТ любимым театром. Это те зрители, которые успешно прошли испытания тестом мхатовской традиции или осведомленности, а также продемонстрировавшие положительные результаты по другой взаимозаменяемой паре тестов – мхатовский опыт или репертуарный тест. Что же касается театралов, то к ним относятся представители сегментов «S-3», «S-4» и «S-5», не являющиеся мхатовцами. Оставшаяся часть публики – члены групп «S-1» и «S-2», также не принадлежащие «мхатовцам», – определяют сегмент «массового зрителя» (табл. 2).

Приведенные данные (табл. 2) указывают на достаточно большой диапазон представительства «мхатовцев» среди зрителей разных спектаклей Основной сцены Художественного театра. Их доля колеблется от 7,7% на посвежевшей за счет ввода Евгения Миронова, но все же возрастной «Чайке», до 15,3% на премьерном спектакле «Вечность и еще один день». В целом же к «мхатовцам» можно отнести 11% зрителей, чуть более 30% приходится на «театралов» и, как во всех других театрах, основную часть

Таблица 2

Структура аудитории МХАТ в 2002 году

Название спектакля	Год премьеры (капитально возобновленный)	Структура аудитории МХАТ (% к числу зрителей)		
		«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»
Чайка	1980	63,1	29,2	7,7
Амадей	1983	52,3	34,3	13,5
Три сестры	1997	65,4	23,3	11,3
Женитьба	1997	66,9	24,5	8,6
Сирано де Бержерак	2000	66,4	25,6	7,9
Священный огонь	2001	51,3	34,9	13,9
Антигона	2001	57,4	29,1	13,5
Кабала святош	2001	55,2	34,3	10,5
№ 13	2001	58,8	33,4	7,8
Вечность и еще один день	2002	52,0	32,8	15,3
Итого	–	58,7	30,3	11,0

S-структура и аудитория МХАТа

Сегменты S-структуры	Структура аудитории МХАТа (% к числу зрителей)			Всего
	«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»	
S-1	96,5	–	3,5	100,0
S-2	90,2	–	9,8	100,0
S-3	–	85,0	15,0	100,0
S-4	–	78,3	21,7	100,0
S-5	–	66,7	33,3	100,0
Всего	58,7	30,3	11,0	100,0

публики составляет «массовый зритель», удельный вес которого в Художественном театре равен почти 60%.

Выполненное исследование позволяет более детально взглянуть на мхатовцев, проанализировав их представительство в уже упоминавшихся сегментах S-структуры, дифференцирующей публику по степени избирательности потребности и подготовленности театральных зрителей. Результаты таких расчетов приведены в следующей таблице (табл. 3).

Представленные данные (табл.3) наглядно демонстрируют следующую закономерность: *чем опытнее зрители и выше уровень избирательности их потребностей, тем больше среди них мхатовцев.* Так в сегменте «S-1» их доля составляет только 3,5%, а в самой рафинированной группе «S-5» мхатовцем является уже каждый третий зритель. Выполненные расчеты позволяют сформулировать и парное утверждение о том, что среди мхатовцев «обитает» вдвое меньше массового зрителя, нежели это имеет место во всей аудитории Художественного театра – 31,7% и 62,4% соответственно.

Продолжение структурного анализа позволяет ответить на один из принципиальных вопросов, который был задан еще во введении к настоящему отчету. Итак, что же произошло за последние годы, чем можно объяснить резко возросшую популярность Художественного театра у публики? Разгадка этого театрального ребуса лежит, как нам кажется, в сопоставлении результатов исследований публики МХАТа в 1997 и 2002 гг., в сравнении S-структур на соответствующих спектаклях. При этом данное сравнение может считаться корректным лишь в том случае, если анализу будут подвергнуты одни и те же спектакли, бывшие в афише 1997–1998 годов и сохранившиеся в репертуаре 2002 года. Среди опрошенных спектаклей таких оказалось два: «Три сестры» и «Женитьба», обе премьеры которых состоялись в 1997 году.

Простой взгляд на приведенные данные (табл. 4) позволяет заметить, что взрыв популярности театра в 2002 году сопровождается существен-

Изменение S-структуры в 1997–2002 гг.

Название спектакля	Дата опроса	S-1	S-2	S-3	S-4	S-5	Заполняемость зрительного зала (в %)	Число зрителей
Три сестры	28.05.1997	32,8%	20,3%	20,3%	16,7%	9,9%	50,6	483
Три сестры	23.03.2002	48,3%	20,5%	16,0%	10,2%	4,9%	100,0	918
Изменения в 1997–2002 гг.								
Число зрителей	–	285	90	49	13	- 3	–	435
%	–	15,5	0,2	- 4,3	- 6,5	- 5,0	49,4	

Название спектакля	Дата опроса	S-1	S-2	S-3	S-4	S-5	Заполняемость зрительного зала (в %)	Число зрителей
Женитьба	22.01.1998	32,5%	18,5%	21,2%	17,5%	10,4%	69,8	614
Женитьба	07.04.2002	50,5%	18,2%	13,8%	12,6%	4,8%	100,0	918
Изменения в 1998–2002 гг.								
Число зрителей	–	264	53	- 3	8	- 20	–	304
%	–	18,0	- 0,3	- 7,4	- 4,9	- 5,6	30,2	–

ными изменениями в структуре его аудитории. Расчеты свидетельствуют, в частности, что увеличение числа зрителей в два раза на «Трех сестрах» и на одну треть на «Женитьбе» происходило в основном за счет притока не очень подготовленного и не имеющего особых пристрастий «массового зрителя». Их удельный вес вырос соответственно на 15,5% и 18,0%. При этом доля рафинированных театралов в аудитории МХАТа сократилась на «Трех сестрах» с 9,9 до 4,9%, а на «Женитьбе» и того больше – с 10,4 до 4,8%. Казалось бы, вывод напрашивается сам собой: количественный успех 2002 года сопровождается не очень приятными качественными изменениями публики.

Между тем не все так просто. Во-первых, даже в структурном отношении результат сравнения не выглядит столь однозначным. Так, несмотря на почти 16% сокращение доли театралов (сегменты «S-3», «S-4», «S-5») на спектакле «Три сестры», их количество в 2002 году увеличилось по

отношению к 1997 году более чем на четверть. При этом на «Женитьбе» уменьшились и доля театралов (на 18%), и их количество (на 5%). Во-вторых, никак нельзя сбрасывать со счетов и сам факт увеличения посещаемости. Возрождение интереса публики к указанным спектаклям, как, впрочем, и к другим вяло посещаемым ранее постановкам МХАТа вкупе с происходящими структурными изменениями публики, свидетельствует о таком позитивном явлении, как увеличение размеров аудитории Художественного театра. Думается, именно этот факт и объясняет во многом феномен нынешнего бума популярности театра.

Подводя предварительные итоги, можно сформулировать общий вывод. Наблюдаемый в последнем сезоне фактически взрывной рост интереса москвичей к спектаклям МХАТа обусловлен радикальным расширением масштабов его аудитории, обращением театра к потенциальным зрителям, не имеющим еще достаточного театрального опыта, повлекшим за собой соответствующие сдвиги в структуре публики Художественного театра.

Предпочтения публики. Ориентация театра на массового зрителя, на крупные сегменты театральной публики требует знания их предпочтений и ожиданий. Информация такого рода в достаточной мере содержится в проведенном анкетном опросе. В частности, ответы на вопрос а9 позволяют установить те привлекательные особенности спектаклей, которые побуждают зрителей прийти в театр. Анализ ответов на вопрос а21 дает возможность выявить понравившиеся спектакли и те постановки текущего репертуара, которые зрители хотят посмотреть. И, наконец, изучая ответы респондентов на вопрос а10, нетрудно определить рейтинги зрительской популярности спектаклей Художественного театра, постановщиков этих спектаклей и участвующих в них артистов.

Приведенные данные (табл. 5) свидетельствуют о том, что главной приманкой для нынешней публики МХАТа является участие в спектаклях популярных актеров и наличие в репертуаре театра спектаклей, поставленных по классической пьесе. При этом выявленные предпочтения характерны для всех групп зрителей без исключения, но с большей силой они проявляются среди мхатовцев. Именно эти особенности спектаклей стали для них главными признаками бренда, именуемого «МХАТ». И, что не менее важно, этот бренд, собственно, и сформировал систему ожиданий массового зрителя, ориентированного на звездную труппу и классический репертуар.

Достаточно сопоставить рейтинги популярности спектаклей Художественного театра (табл. 6) и участвующих в них актеров (табл. 7), чтобы убедиться в справедливости последнего вывода. Так первую тройку лидеров составляют спектакли – «Амадей», «№ 13» и «Чайка», в которых участвуют актеры-звезды, имеющие самый высокий рейтинг – Олег Табаков, Сергей Безруков и Евгений Миронов. Зрительские рейтинги режиссеров спектаклей МХАТа (табл. 8) также подтверждают этот вывод. Наивысший рейтинг имеет Олег Ефремов – постановщик «Чайки», вслед за ним идет Владимир Машков – постановщик «№ 13» и четвертую строчку зрительской популярности занимает постановщик «Амадея» – Марк Розовский.

Таблица 5

Репертуарные предпочтения публики МХАТа

Особенности спектаклей	% зрителей, указавших соответствующую особенность спектаклей:			Всего
	«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»	
Участие популярных актеров	56,6	68,4	69,4	61,5
Классическая пьеса	31,2	43,0	43,7	36,1
Зрелищность спектакля	17,1	18,2	30,3	18,9
Популярный постановщик	14,9	25,1	26,5	19,3
Экспериментальный характер спектакля	8,2	14,2	19,4	11,2

Таблица 6

Рейтинг популярности спектаклей МХАТа

Название спектакля	Всего	Место в десятке спектаклей-лидеров		
		«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»
Амадей	1	2	1	1
№ 13	2	1	2	2
Чайка	3	3	3	5
Три сестры	4	4	4	6
Священный огонь	5	5	5	4
Дядя Ваня	6	6	7	7
Кабала святош	7	7	8	3
Женитьба	8	8	6	10
Сирано де Бержерак	9	10	9	8
Антигона	10	9	10	9

Таблица 7

Рейтинг популярности артистов МХАТа

Всего		Рейтинг (балл) актеров по оценке публики разных сегментов					
		«массовый зритель»		«театралы»		«мхатовцы»	
балл	актеры	балл	актеры	балл	актеры	балл	актеры
22	Олег Табаков	20	Олег Табаков	21	Олег Табаков	22	Олег Табаков
17	Сергей Безруков	15	Евгений Миронов	18	Сергей Безруков	17	Сергей Безруков
14	Евгений Миронов	14	Сергей Безруков	11	Евгений Миронов	14	Евгений Миронов
10	Вячеслав Невинный	10	Вячеслав Невинный	11	Вячеслав Невинный	8	Вячеслав Невинный
7	Андрей Мягков	7	Андрей Мягков	8	Андрей Мягков	6	Евгения Добровольская
6	Александр Калягин	7	Александр Калягин	7	Александр Калягин	6	Андрей Мягков
5	Евгения Добровольская	6	Ирина Мирошниченко	5	Евгения Добровольская	5	Виктор Гвоздицкий
5	Станислав Любшин	5	Ия Саввина	5	Станислав Любшин	5	Станислав Любшин
5	Ирина Мирошниченко	4	Станислав Любшин	4	Ирина Мирошниченко	5	Александр Семчев
4	Ия Саввина	4	Авангард Леонтьев	4	Виктор Гвоздицкий	4	Дмитрий Брусникин
4	Виктор Гвоздицкий	3	Евгения Добровольская	3	Наталья Тенякова	4	Александр Калягин
3	Александр Семчев	3	Дмитрий Брусникин	3	Сергей Юрский	3	Авангард Леонтьев

Таблица 8

Рейтинг популярности постановщиков спектаклей МХАТа

Всего		Рейтинг (балл) постановщиков спектаклей МХАТа по оценке публики разных сегментов					
		«массовый зритель»			«театралы»		
балл	режиссеры	балл	режиссеры	балл	режиссеры	балл	режиссеры
40	Олег Ефремов	40	Олег Ефремов	43	Олег Ефремов	37	Олег Ефремов
27	Владимир Машков	28	Владимир Машков	26	Владимир Машков	28	Владимир Машков
5	Светлана Врагова	5	Роман Козак	6	Роман Виктюк	6	Марк Розовский
5	Марк Розовский	5	Роман Виктюк	6	Марк Розовский	5	Светлана Врагова
4	Андрей Мягков	5	Светлана Врагова	6	Светлана Врагова	5	Андрей Мягков
4	Роман Козак	4	Андрей Мягков	4	Андрей Мягков	4	Роман Козак
4	Роман Виктюк	3	Марк Розовский	3	Теймураз Чхеидзе	4	Адольф Шапиро
3	Теймураз Чхеидзе	3	Николай Скорик	2	Миндаугас Карбаускис	3	Петр Штейн
3	Адольф Шапиро	3	Адольф Шапиро	1	Евгений Каменькович	3	Николай Скорик
2	Николай Скорик	2	Марина Брусникина	1	Адольф Шапиро	3	Теймураз Чхеидзе
2	Петр Штейн	2	Теймураз Чхеидзе	1	Петр Штейн	2	Николай Шейко
1	Николай Шейко	1	Николай Шейко	1	Николай Долгачев	1	Марина Брусникина

Репертуар. Контуры программы развития

Определить по спектаклям текущего репертуара «лицо» театра и вектор его движения нелегко. Не сразу удастся найти критерии анализа и оценки, которые отвечали бы законам своего театрального времени и в равной мере – свойствам данного театра, имеющего сложную программу развития, выстраивающего свою систему. Распознать то и другое непросто, особенно на новом этапе; контуры проступают постепенно, по мере конкретного знакомства с театром и движения вместе с ним по ходу сезона.

Таков случай МХАТа им. А.П. Чехова в «постефремовский» его период; точнее, в последний его сезон, сформированный новым руководством театра. Настороженность, априорное недоверие, сопровождавшее первые его шаги, мешали их оценить объективно и диктовали порой образ хаоса вместо системы. Но в развитии театра уже угадывается система; здесь есть свои истоки и стимулы, проблемы и противоречия; есть определенная цель.

Зрительская ориентация. Цель эта была определена О.П. Табаковым ранее и подтверждена недавно как *зрительский успех* (см. интервью с ним с характерным названием «Кабала спроса» в журнале «Итоги» от 9 апреля 2002 года, № 14). Не любой, однако, ценой; с заботой о «художественных свершениях» как «норме»; с преимущественным вниманием к актерам; с «трезвым» отношением к режиссуре и со «спокойным» – к критике. Живой интерес публики дороже всего; в этом есть знак времени и «кредо» театрального реалиста.

Вспоминается позиция его предшественника, которого принято считать театральным романтиком. Придя во МХАТ в начале 1970-х, Олег Ефремов несколько лет отводил себе на то, чтобы оживить уставший мхатовский организм, вернуть ему былую энергию – и публику в залы, что и тогда было первостепенной заботой. И позже он любил повторять о некоем условном мхатовском зрителе: «Вы мне его только в зал приведите...», беря последующий контакт на себя. Но то было иное театральное время, иной зритель, иное отношение к театру. В новое время конкуренции, девальвации прежних ценностей и пусть еще «дикого», но явного уже рынка, О. Ефремов не встраивался (не мог бы и не хотел), не оставляя, однако, своей заботы о «живом театре».

Ориентация театра на зрителя пока неконкретна. Речь идет о зрителе как таковом, вне дифференциации, суммарном. Видимо, на данном этапе первостепенным кажется само возвращение зрителя в Художественный, та мера интереса и доверия к театру, которые дадут ему опору и свободу в дальнейшем самоопределении. И это самоопределение неизбежно, если МХАТ хочет вернуть себе былые позиции в искусстве и в жизни. Генетически он всегда был театром интеллигенции прежде всего; этим определялось его «лицо» даже в те времена, когда «лицо» это искажалось, но тогда современники понимали, что имеют перед собой искажение; словами поэта, отступление от «лица». Среди пестрой, как везде и всегда, публики была главная – та, что, не мешая, не отесняя иной, задавала тон, и тон

этот был общим для нее и театра, для людей по обе стороны рампы, зрители они или актеры. Тогда и рождалась та особенная атмосфера единения, что была во МХАТе лучших его эпох или в молодом «Современнике». В те времена, когда интеллигенция была душой общества, МХАТ выходил вперед; в иные времена увядал.

Сейчас – не время интеллигенции. Она не востребована так, как прежде; размывается, как нечто определенное, и вряд ли где-то задает тон. В обществе, где «все перевернулось» и никак не уложится, разные силы действуют наравне. Театру, особенно в период его становления, приходится порой иметь в виду сразу все: широкую, театрално непросвещенную, «свежую» (слово А.Н. Островского) публику – и узкую прослойку опытных театралов и знатоков; тех, у кого спрос сформирован изначально – и тех, кто восприимчив почти ко всему, что идет к нему со сцены; людей богатых и ждущих богатого зрелища, – и обеспеченных средне и мало, ищущих в театре прибежище для души.

Ситуация единопубличия публики на почве глубокого качественного успеха, подобная той, что в начале 90-х годов сложилась вокруг спектакля П. Фоменко «Без вины виноватые», сейчас вряд ли возможна, хотя всегда для театра желательна, а для нынешнего МХАТа, как видно, в особенности. Тем не менее есть стремление к ней, дающее стимул движению и отраженное во взаимоотношениях с публикой.

Есть разные уровни этих взаимоотношений. Первый, самый очевидный, – посещаемость, заполняемость зала; с этим во МХАТе им. Чехова обстоит благополучно. Второй – отношение публики к спектаклю: то, насколько она стремится попасть на него; насколько он понравился ей. Образуется группы более и менее успешных спектаклей, с точки зрения их успеха у публики, а не в критике и театральной печати, что, как правило, с первым не совпадает. Ниже речь пойдет именно об этом – об успехе и неуспехе, об их возможных причинах; вслед за тем – о цене успеха; о некоторых приметах сегодняшней практики МХАТа.

Спектакли МХАТа в восприятии и оценках зрителей. Социологический опрос публики был сделан на 10 спектаклях текущего репертуара Основной сцены МХАТа (последняя премьера сезона, «Вечность и еще один день», пока в сводках не учтена). Спектакли эти выстроены по степени их успеха у публики, по данным ею оценкам, а также по степени того, насколько зрители хотели их посмотреть (фактор спроса). Ряды эти не совпадают и ниже даны параллельно, в движении от большего к меньшему (табл. 9). Несовпадения очевидны. Не все спектакли, которые зрители хотят посмотреть, получают потом высокую оценку. Исходный момент (стремление) бывает неадекватен впечатлению, результату. Спектакль, в графе спроса стоящий сверху, в плане оценки может переместиться вниз, и наоборот.

Наиболее успешными признаются спектакли, которые понравились 80% (и сверх того) респондентов; наименее – те, что имеют здесь ниже 70%. Тех и других – по три; основная группа из шести спектаклей, имеющих от 70 до 80%, располагается посередине. Таким образом, лидеры зрительских симпатий здесь следующие: «№ 13», «Амадей», «Священный огонь»; далее все медленно идет по убывающей (табл. 9).

Спрос на спектакли МХАТа и их зрительская оценка

Название спектакля	Доля респондентов, желающих посмотреть спектакль (%)	Название спектакля	Доля респондентов, кому спектакль понравился (%)
№ 13	16,5	№ 13	84,9
Сирано де Бержерак	10,8	Амадей	83,8
Кабала святош	9,6	Священный огонь	80,3
Амадей	9,4	Женитьба	77,2
Чайка	8,3	Дядя Ваня	75,0
Три сестры	8,3	Ундина	72,9
Дядя Ваня	7,0	Кабала святош	72,6
Женитьба	6,9	Антигона	72,5
Антигона	6,9	Чайка	70,4
Венецианский антиквар	6,2	Венецианский антиквар	69,8
Священный огонь	5,3	Три сестры	67,3
Ундина	4,7	Сирано де Бержерак	64,1

«№ 13» не может не привлекать публику и не нравиться ей, потому что это – настоящий «шлягер», поставленный и сыгранный по правилам жанра, легко и азартно. При всей рискованности ситуаций нехитрой «комедии положений», в спектакле МХАТа нет вульгарности и «клубнички», что еще раз подтверждает старую истину: нет дурных жанров – есть дурное решение. И «бульварную» пьесу можно сыграть пикантно и лихо, но не теряя артистического достоинства. (Термины «шлягер» и «бульварный» в тексте статьи не несут в себе никакой отрицательной оценки, но лишь обозначают тип зрелища.)

Среди забавных шаржированных героев спектакля нет «масок», но есть живые люди; в «клиповой» эстетике актеры работают острым штрихом. В центре же – Е. Миронов в роли незадачливого Пигдена, играющий в духе серьезного комизма, с безоглядной самоотдачей, заразительно – и тактично. Участие актера-«звезды» первостепенно как для зрительского спроса на спектакль, так и для успеха его, что далее не раз подтвердится.

«Амадей». Пьеса на темы истории и классики сама просится в ряд «шлягеров»: сюжет, диалог, нравы выписаны остро и с блеском; драматичная, по сути, фабула дана празднично. Не это, однако, привлекает ши-

рокую публику – пьеса вряд ли известна ей. Главная «приманка» для зрителей – две фигуры в центре спектакля, Моцарт и Сальери, сыгранные С. Безруковым и О. Табаковым.

Характерно, что зрительская оценка спектакля превышает спрос. Спектакль начала 80-х годов, изрядно отяжелевший, с бесстыльным и грузным ансамблем, окружением двух героев, занимает второе место в списке успешных. Помимо занимательности сюжета, эффектности ходов и участия сразу двух «звезд», здесь сказывается и некритическое восприятие публикой качества решений и исполнения. Для самого же театра этот спектакль, в ряду других, стал показателем творческой формы старшего и среднего поколения, оставляющей желать лучшего.

«Священный огонь». Не лучшая пьеса Мюэма, мелодрама с детективным оттенком, вероятно, привлекла театр жанровой своей природой, возможностью создания еще одного «шлягера» с участием актера-«звезды», каков С. Безруков в роли Мориса Тэбрета, что и стало залогом успеха. (Характерно, однако, что в списке спектаклей особого спроса «Священный огонь» занимает предпоследнее место; объяснить это можно, по-видимому, неизвестностью пьесы. Помимо участия актера-кумира для публики важно, чтобы название пьесы или имя автора интриговало или вызывало доверие).

Вне поля зрения публики остались упущения спектакля. В нем не учтено то, к чему приучило нас телевидение с обилием хорошо сделанных английских детективов – достоверность решений и персонажей, вызывающая интерес и доверие больше, чем зрелищная сторона дела. В спектакле же игровая театральность и избыточный романтический флер мешают этому; яркая фигура Безрукова как бы вычленена из контекста и из ансамбля, подана особо и специально, в мелодраматических тонах, чему противостоит точным и строгим исполнением Е. Добровольской в роли Сиделки.

Список спектаклей-лидеров зрительского успеха тем самым исчерпан. Можно повторить и подытожить те факторы, что ведут к успеху: участие «звезды»; жанровая определенность – комедия или мелодрама; небудничная эстетика, ощущение театральности, театра; достаточная простота восприятия, легкость усвоения спектакля.

Успех не равен удаче; в нашем списке, за исключением «№ 13», они расходятся. Как правило, успешным может быть и не слишком удачный спектакль («Женитьба»); может быть и обратная картина – недостаточный успех спектакля вполне удачного («Антигона»); есть и сложный случай неполного успеха там, где по расчетам театра и зрителей спектакль мог стать лидером, «гвоздем» сезона («Кабала святош»).

«Женитьба». На спектакль не слишком стремились – быть может, из-за хрестоматийной известности пьесы или постоянного, долгого ее присутствия в московском репертуаре. Но, так или иначе, он оказался успешным; результат обогнал спрос; если в списке спектаклей желанных «Женитьба» стоит на 4-м месте снизу, то в списке спектаклей успешных она заняла 4-е место сверху, поднявшись на несколько позиций. Комедия – яркая, сочная; «звездный» состав исполнителей, магнетизм их личностей и имен, –

этого достаточно для публики, которая в массе своей как бы не замечает, насколько стала громоздкой во МХАТ знаменитая пьеса, утратив свой комедийный блеск и живой ритм. Участники действуют порознь, работая в разных манерах, от приземленно бытовой (почти весь ансамбль) до эксцентрически отстраненной (фактически один В. Гвоздицкий).

Быть может, это впечатление прежних сезонов уже устарело, и время изменило спектакль. Но, если все осталось по-прежнему, проблемы энергетики и ансамбля, вставшие в нем, для МХАТа типичны и достаточно остры.

«**Антигона**». На этот спектакль не слишком стремятся, и по успешности своей он – во второй части списка. Между тем из премьер последних двух сезонов эта – наиболее «мхатовская» по сути своей: образец тонкого и точного психологизма; строгое, аскетичное и современное решение; «спрятанная» и целенаправленная режиссура, которая драму идей растворяет в драме людей и реализуется полностью через актеров, с грандиозной актерской работой в центре (О. Мегвинетухуцеси в роли Креона).

Современность – и в переакцентировке пьесы. Антигона (М. Зудина) сыграна не в привычной героико-романтической традиции, а как бы вровень с залом, доверительно, человечно – и с нынешним пониманием того, что есть и чем грозит любая форма экстремизма, из каких бы побуждений он ни рождался. При этом в словесной дуэли героев нет правого и виноватого – у каждого своя правда и своя драма; мораль каждого, равно как и мораль спектакля, неоднозначна.

Спектакль лишен каких-либо «допингов» для публики, которая как будто подчиняется ритму и внутреннему напряжению действия и втягивается в него. Однако это напряжение в течение долгих диалогов-дискуссий, как видно, утомляет ее; публика от диспутов и нерешаемых проблем, от трудной душевной работы сейчас в массе своей отучена, отвыкла. И как результат: не слишком успешный, не слишком понравившийся спектакль.

«**Кабала святош**» – спектакль, необходимый в репертуаре МХАТ по целому ряду причин: как постановка пьесы Булгакова, второго после Чехова – «автора театра»; как исполнение воли Ефремова, желавшего новой версии «Кабалы святош»; наконец, как возможное сочетание «большого стиля» с сильным актерским составом, столь привлекательное для публики. Публика и стремилась, и стремится попасть на него, не остановленная даже ценой билетов; он входит в тройку лидеров спроса – и занимает лишь 6-е место по степени своего зрительского успеха.

Это – тот случай, когда неполный успех соединяется с неполной удачей, хотя осознаются они по-разному. Первое состоит, видимо, в том, что в спектакле нет необходимой определенности, цельности. Пафос и цель его неясны; протагонист оттеснен всеми и всем другим. В нынешнем стремлении к эффектному зрелищу произошла перегрузка внешней части спектакля. При всей выразительной стильности оформления оно слишком богато и динамично, слишком самостоятельно вместо того, чтобы стать фоном для актеров, не все из которых к тому же достаточно сильны, чтобы вычленивать свою роль и победить в сложных условиях игры.

На первых порах победителей было двое: О. Яковлева (Мадлена Бежар) с ее нервной энергией, трагедийным темпераментом и чувством формы, и А. Ильин (Людовик), актер интеллектуального темперамента, точный, внутренне независимый, представивший по-новому короля как умного и трезвого правителя, понуждаемого самим положением своим к жестокости или цинизму. Механизм и психология власти, сыгранные О. Мегвинетухусси в Креоне, были раскрыты и здесь.

Образ Людовика более всего корреспондировал с современностью. Что касается главной роли, то здесь режиссер (А. Шапиро) и актер (О. Табаков) казались недостаточно решительными и свободными. Разумеется, Мольер Табакова должен быть иным, чем Мольер Ефремова. К тому же, изменившееся время сняло былую остроту с конфликта художника с властью, заменив (или дополнив) его чем-то иным. Иное – это большая доступность и узнаваемость гения; конфликт, который гнездится внутри не менее, чем вовне; наконец, те моменты, которые у героя и исполнителя совпадают, будь то поздняя любовь или заботы хозяина театра. Но Табаков (на время премьеры) словно опасался таких совпадений, гасил остроту драматизма или уводил его в далекий подтекст; играл более буднично и менее театрально, чем того требуют роль и исторический прототип.

Тема Театра, доминирующая у автора, не стала таковой в спектакле; тем самым он утратил немалую долю притягательности для публики и оказался трудным для восприятия в силу не столько громоздкости, сколько внутренней неопределенности своей. Реакция широкой, в массе своей театрально непросвещенной публики иной раз бывает точна и может подсказать театру, каковы болевые точки спектакля. Это относится не только к серьезной, для театра первостепенной «Кабале святош», но и к другому, неудачному и неуспешному спектаклю.

«**Венецианский антиквар**», расположенный в нижней части обеих таблиц, пользовался спросом в той же малой мере, как и успехом. Первое понятно в силу неизвестности пьесы не только широкой публике, а также отсутствию общепризнанных «звезд» (В. Гвоздицкий при всем своем значении для МХАТа, на мой взгляд, «звездой» не является, равно как и Т. Лаврова. Их статус здесь – значительный и серьезный, но лишен «звездности»). Второе стало результатом «напрасных усилий» режиссера (Н. Шейко) понравиться публике за счет того, чем силен он сам, в ущерб себе и спектаклю.

Пьеса Гольдони предоставляла режиссеру многие возможности решений. Шейко, с его редким сегодня пристрастием к стилю, использовал все: царственный образ Венеции; несколько утрированные типы эпохи; вторжение лиц из комедии масок в обыденность венецианской семьи с ее склоками и строптивыми нравами; чудаковатый герой, постоянно попадающий в просак, легкая добыча для жуликов.

В спектакле, однако, это не соединилось, а провисает отдельными масками – не только потому, что всего слишком много и все к тому же тяжело, громоздко. Нестыковка происходит и потому, что попытка оживить старую историю и сделать ее привлекательной для нынешней публики совершается примитивными средствами. В изысканный мир Венеции вво-

дится наша вульгарная современность: словечки и фразы из популярного «уличного» жаргона; приемы игры, грубоватые по-сегодняшнему, а не в обаятельной искрометной фривольности дель арте. Стильно и легко в этой эклектической обстановке работает только Гвоздицкий в заглавной роли, отчасти поддержанный Лавровой в роли жены антиквара.

Публика, привыкшая к такого рода грубоватому комизму и пышной зрелищности, поначалу реагирует на них, но потом явно утомляется от перегрузок, нецельности и от слишком напористого стремления театра ей угодить. Вердикт: спектакль понравился мало; не был успешен.

В судьбе еще двух спектаклей есть диспропорции очень резкие и как бы полярного свойства. Спектакль из самых желанных для публики («Сирано де Бержерак») занимает последнее место в ряду успеха. Напротив, спектакль, наименее желанный, последний в ряду спроса («Ундина») по успеху резко перемещается вверх, в центр ряда.

«Сирано де Бержерак». Последний и неосуществленный замысел Ефремова был театром доведен до конца. Ефремов задумал легкий и острый спектакль весьма личного свойства – спектакль о любви к жизни в пору прощания с жизнью. Этот мотив горького жизнелюбия в спектакле был приглушен, едва различим; актеры скованы сложным рисунком, заданным темпоритмом, непривычно звучащим переводом, не столь легким для восприятия, как общепринятый, прежний. Тем не менее и рисунок, и ритм, по мере их освоения, могли дать актерам нужное самочувствие и свободу, наполнить игру В. Гвоздицкого (Сирано) мужеством и иронией – видимо, не случилось (впечатления мои относятся к ранней стадии жизни спектакля).

Перепады в настроении публики понятны. Спрос ее, видимо, формировался нынешней популярностью пьесы, поставленной еще в двух московских театрах с участием модных актеров; быть может, и знанием самой истории спектакля, волнуяще драматичной. Но спектакль не оправдал ее ожиданий. Он как будто легок, но непросто, недостаточно романтичен; интеллектуально насыщенный и сложный перевод не заменит ей прежнего, более традиционного, но и более доступного, более театрального.

«Ундина». Спектакль, адресованный молодежи, не вызывал у публики особых ожиданий и особого стремления посмотреть его. Результат оказался обратным. Более 10 лет идущая сказка о рыцаре и русалке до сих пор не потеряла своей привлекательности для юных (и не только юных) зрителей. Дело не только в том, что это во МХАТе – единственный для них спектакль, но и в поэтической красоте как самой истории, так и спектакля, не утратившего своего обаяния с ходом времени и сменой исполнителей, ставшего чем-то вроде «Синей птицы» для новых поколений. Здесь удача и стойкий успех совпадают.

Особый и сложный случай – судьба трех чеховских спектаклей Ефремова, сохранившихся в репертуаре. Отношение к ним публики различно, но, как правило, связано со снижением интереса. Довольно активное стремление посетить «Чайку» и «Три сестры» сменяется невысокой их оценкой. Что касается «Дяди Вани», где наблюдается иная картина, об-

ратная динамика (успех выше спроса), то здесь ситуация неясна. Спектакль в сезоне шел редко; в последние месяцы вообще не шел. Как видно, зрители оценивали его по памяти и хотели посмотреть, исходя из репутации спектакля, в свое время одного из самых сильных и масштабных в чеховском цикле Ефремова, с крепким и ярким, достаточно «звездным» ансамблем.

«**Чайка**». Один из лучших чеховских спектаклей Ефремова, открывший в нем самый тягу к поэтическому реализму, масштабности решений, «фантастическому» театру. Спектакль сохраняется в репертуаре в память о режиссере и как символический атрибут МХАТа, который без «Чайки» на занавесе и на афише перестает быть собой.

Попытки руководства театра решить проблему компромиссно – не трогая спектакль в целом, но введя в него новых, молодых исполнителей – дали двойственный эффект.

Появление Е. Миронова в роли Треплева сразу привлекло зрителей и, вероятно, стало для них знаком обновления классики. Реакция же была иной, и публику можно понять. Граница между старым и новым на сцене была слишком резкой и не в пользу нового; некогда гармоничный спектакль казался грузным, нецельным и мало корреспондировал с современностью.

Спектакль устарел – по ритмам своим; по облику, который некогда казался столь поэтически загадочным, а сейчас выглядит оперным и тяжеловесным; наконец, по возрастному составу исполнителей и манере игры, которая отличается бытовизмом или довольно старомодной театральностью.

Произошла смена акцентов. Если раньше Треплев принадлежал здесь к своей среде, хотя был непризнанным и одиноким, то теперь герой Миронова со своей демократической простотой, открытостью, узнаваемостью выглядит как пришелец в мире маститых, вальяжных, благополучных людей (рядом с ним в этом конфликте – Е. Добровольская, с сегодняшней смелостью и остротой играющая роль Маши). Это обострило контраст между свежей манерой игры – и всем остальным, что на ее фоне выглядит архаичным.

Ясно, что «Чайка» требует каких-то радикальных решений: или полностью новой постановки, или, если решено сохранить спектакль Ефремова, то корректив своего внешнего облика и полной перестройки ансамбля.

«**Три сестры**», вероятно, известны публике как последний, глубоко личный спектакль Ефремова, фактически – завещание его, тем самым дорогое театру. Такие человеческие материи трогают ее; желание посмотреть спектакль без модных «звезд» хотя и отличается умеренной активностью, но все же помещает «Три сестры» в середине графы спроса. А далее все, как с «Чайкой», и более того: спектакль оказывается на предпоследнем месте в графе успеха. Масштабные решения его, мизансцены, красота сценографии, не согретые изнутри, публику привлекают мало; ее контакт со сценой может установиться только через человека-актера.

«Три сестры» – спектакль сложной, глубокой режиссуры, был слаб по исполнительской своей части еще при Ефремове, что усугубилось после

его ухода: по части крепости ансамбля, личностного наполнения ролей, типажного соответствия им, даже – внешней формы актеров, их владения пластикой, речью. Вместе с тем он по общему решению своему далеко не старомоден, не архаичен; вполне можно представить себе иное, чем сейчас, его звучание, атмосферу и ритмы за счет новых и по-новому использованных актерских сил.

После констатации той или иной меры зрительского успеха и разговора об отдельных спектаклях следовало бы представить в общих чертах картину МХАТа, как она выглядит в зеркале нынешнего сезона и в рамках одной, Основной сцены; каковы сегодня афиша и стиль театра.

Репертуар МХАТа, его состав и типология. Репертуарная политика МХАТа, как и любого театра, выражена в составе афиши, в соотношении новых и старых спектаклей, в системе предпочтений, исключений и компромиссов.

К исключениям можно отнести спектакли прежнего репертуара, не дававшие сборов и не обладавшие особыми достоинствами, той или иной ценностью для театра, а потому исчезнувшие с афиши («Привидения» или «Мишин юбилей»).

К компромиссам – те случаи, когда спектакли обладают чем-либо одним: повышенным спросом публики или, при отсутствии его, внутренней необходимостью для театра. Случай первый более типичен для Малой сцены, но распространяется и на Основную, если оценить без скидок состояние таких популярных у публики спектаклей, как «Женитьба».

Случай второй – из рода благородных компромиссов. В репертуаре сохраняются три чеховских спектакля Ефремова, находящиеся не в лучшей форме (особенно по части исполнения, ансамбля). Сохраняются в память о нем, но и потому также, что чеховские пьесы составляют «золотой фонд» репертуара МХАТа и должны присутствовать в его афише.

Резкого разрыва с прошлым в театре не происходит – во всяком случае, пока. Возраст спектаклей различен и начинается с 1980 года. Если отделить спектакли новые от давно и недавно идущих; то, что было при Ефремове – и после него, получится следующая картина.

От репертуара ефремовской поры осталось 6 спектаклей, половина афиши: «Амадей», «Женитьба», «Ундина» и 3 его собственные чеховские работы. 2 спектакля («Сирано де Бержерак» и «Венецианский антиквар») были начаты при нем, но завершены позже.

Новый репертуар составил другую половину, тоже 6 спектаклей. Из них в сезоне 2000/2001 годов поставлены 3, в том числе те 2 упомянутые, что были начаты прежде, и только один полностью принадлежит к новому периоду – «№ 13». В сезоне 2001/2002 годов на Основной сцене выпущены 4 премьеры: «Антигона», «Кабала святош», «Священный огонь» и «Вечность и еще один день» (в данном случае этот спектакль должен быть учтен).

Обновление афиши пока, таким образом, происходит не столько за счет вытеснения прежнего, сколько накоплением нового, хотя неясна судьба нескольких спектаклей («Маскарад», «После репетиции», «Самое глав-

ное»), обозначенных как часть репертуара, но то ли временно не идущих, то ли тихо исчезающих с афиши.

Приоритеты, в которых более всего выражается репертуарная политика театра, на Основной сцене МХАТа ясны. Из 13 пьес текущего репертуара 10 принадлежат *прошлому* – старым, в основном классическим пьесам; сюжетам прошлого. К классике русской (пьесы Гоголя и Чехова) и зарубежной (пьесы Гольдони и Ростана), а также к тому, что теперь определяют как классику XX века (пьесы Булгакова и Ануи́я), можно тематически присоединить «Амадей» Шеффера, трактующего известный сюжет истории, и «Вечность...» Павича на материале старой легенды.

Из пьес, написанных на современном (или относительно современном) материале, ни одна не носит явные приметы наших дней. Действие драмы Моэма и комедии Куни могло бы происходить в любое время XX столетия. Ситуации здесь пусть не вечные, но распространенные, типовые.

Характерно, что относительно новые (по материалу или срокам своего написания) пьесы, включая и пьесу Павича, являются переводными. Новой отечественной драматургии в репертуаре Основной сцены нет вовсе. Это можно объяснить и качеством такой драматургии вообще, практически не принятой театрами в целом. Но здесь не идут и пьесы тех наших драматургов, современников-классиков, близких самой природе МХАТа, как Володин или Вампилов, интерес к которым сейчас возрождается в других театрах на очередной волне «ретро». Узаконенной в современном театре инсценизации прозы и поэзии на Основной сцене тоже нет.

Стилевой облик театра. У театралов старшего поколения и традиционной закваски существует, вероятно, ностальгия по единоначалию, художественному своеобразию, неповторимому «лицу» МХАТа. Но справедливости ради стоит сказать, что черты этого «лица» давно уже размывались, становились нечеткими – при том, что Ефремов время от времени напоминал о нем пунктиром своих программных спектаклей.

Современной сцене присущ универсализм; как говорят в Петербурге, «полистилистика», на почве которой может сформироваться и то, что называется «лица необщим выраженьем». Нажить, наработать разные навыки и умения, владеть многими стилями и жанрами сцены, не теряя, однако, ощущения «своего» и «чужого», сознавая свои приоритеты – быть может, к этому (не сформулированному пока) движется нынешний МХАТ. Утверждать опасно и трудно, но, если исходить из природы этого театра, «чужими» для него, наверное, останутся «знаковые» решения, где актер выступает как неодушевленный материал, или постмодернистские шарады, не поддающиеся расшифровке; «своим» – «театр живого человека» (любимый девиз Ефремова), верный мхатовскому «закону внутреннего оправдания».

Эти прогнозы могут оказаться и реальными, и утопическими в зависимости от театральной ситуации в целом и от того, насколько МХАТ подчинится ей. Общее (целенаправленное, как кажется иногда) снижение культуры аудитории, вкуса, запросов ее к искусству, всей системы ценностей, коль скоро подчиняться ему, ставит под удар художественные и просветительские задачи театра, подобного МХАТу. Не замечать и не учитывать

этого нельзя, но реагировать можно различно: подчиняясь, уступая, используя.

Во МХАТе есть элементы всего этого, в разной мере, но пока – при соблюдении собственных интересов. Для театра, ориентирующегося на зрительский спрос, нужна драматургия «бульвара», из жанров – прежде всего комедия. Однако из 13 спектаклей лишь 3 безусловно можно считать комедиями (пьесы Гоголя, Гольдони, Куни), при этом 2 из них – классические. «Бульвар» еще не получил открытого доступа на Основную сцену; случай же «№ 13» вновь подтвердил старую истину, что в каждом жанре можно работать по его собственным правилам, с оглядкой на зал – и образцово.

Стиль МХАТа, достаточно неопределенный сегодня, нуждается не только в обновлении средств, новых пьесах и современной режиссуре. Главная (не только стилевая, но сущностная) проблема его – в «человеческом факторе»; в соотношении фигур – и фона; человека – и всего остального на сцене; в состоянии труппы МХАТа.

Проблемы актерские. Тема эта требует специального рассмотрения, анализа ролей, разговора о судьбе актера – и данных всех сцен МХАТа. В контексте данного обзора можно лишь обозначить актуальные для театра и времени проблемы.

Проблема первая: кто является более привлекательным для публики – актер или его герой? На что больше делают ставку в самом театре – на популярного актера, «звезду» или на его соответствие роли, природе этого театра, ансамблю? Как часто это соединяется и есть ли здесь противоречия, компромиссы?

Проблема вторая: в какой мере противоречит принципам мхатовского ансамбля нынешний принцип «звезд», возможно ли сочетать их (скажем, в случае «звездного» ансамбля или подчинения ансамбля фигуре протагониста, как было, к примеру, в ефремовской постановке «Иванова»?).

Проблема третья относится к самому ансамблю как к неотъемлемому признаку МХАТа. В современном театре ансамбль давно утратил свою былую силу и часто заменяется нескрытым разностильем игры или, в крайнем случае, ловкой технической подгонкой фигур, сугубо режиссерскими приемами. И намеренное разностилье (принцип: Гвоздицкий – и другие), и несыгранность ансамбля есть во МХАТе. Однако проблема эта более драматична, чем кажется, ибо связана с другой.

Проблема четвертая: состав и состояние труппы. Актеры МХАТа не только старшего, но и среднего поколения в значительной мере не обладают теми навыками и свойствами, которых требует нынешняя сцена (или – утратили их). Пластика их, речь, владение текстом, сама физическая форма оставляют желать лучшего. Публика, привыкшая к своим старым любимцам и вообще сейчас терпимая больше прежнего, не замечает этого или прощает. Но состояние это становится очевидным при перенесении спектакля на телеэкран (как «Амадея» и «Женитьбы») и было с удручающей ясностью продемонстрировано в день 100-летнего юбилея мхатовской премьеры «Трех сестер». Когда же в спектакль вводится молодой ак-

тер такой естественности и такой формы, как Миронов, соотношение его с остальными переходит в план диссонанса.

Молодежь, которой сейчас во МХАТе не так уж мало (но больше – на Малой и Новой сцене), стоит перед выбором: входить понемногу в спектакли, поставленные не с ней, не для нее, – или ждать случая, когда доведется войти «командой». (Случай «команды» был явлен воочию в спектакле последнего выпуска Ефремова, в «Бабьем царстве», шедшем на Малой сцене. Но спектакль почему-то был снят с репертуара; молодые актеры рассыпались по другим спектаклям и даже театрам.)

Признаки сбора «команды» (во всяком случае, массива) молодых есть в последней премьере – «Вечность и еще один день». Но молодые здесь растворены среди других; это еще не их спектакль, не их выбор, здесь не явлено поколение. (Видимо, это – удел Малой или Новой сцены.)

Проблема последняя и пока нерешаемая: проблема мхатовского актера (или – актеров), сродни этой сцене и нашему времени также; камертона труппы, представляющего «лицо» театра. Актер наиболее занятый, опора многих спектаклей, здесь есть (тот же Гвоздицкий), но насколько он соприроден и мхатовской коренной традиции, и нынешней, и завтрашней труппе, – вопрос.

Программных спектаклей во МХАТе, как представляется, сейчас три. Поставленные в течение двух последних сезонов, контрастные во всем, они вместе дают абрис (эскиз хотя бы) нового возможного «лица» театра. Это: «Антигона», «№ 13» и (вновь отступление от Основной сцены) свободное авторское прочтение «Старосветских помещиков» Гоголя на Новой сцене МХАТа молодым режиссером Карбаускисом. Говоря иначе: сохранность генофонда, отклик на запрос публики и театральный эксперимент.

Список этот не во всем совпадает с тем, что предлагает нам рейтинг зрительских симпатий, да, думается, и не должен совпадать. Подобное несовпадение продуктивно, дает стимул поискам и развитию. В таком случае цена успеха не будет слишком высока, а цель – размыта.

Аудитория театра и «свой зритель»

Свой читатель, зритель, слушатель обычно составляет ядро аудитории крупного писателя, режиссера, музыканта. Был свой читатель у И. Тургенева и Ф. Достоевского, С. Есенина и Б. Пастернака, свой зритель у А. Таирова и В. Мейерхольда, А. Эфроса и Г. Товстоногова, свой слушатель у И. Козловского и С. Рихтера. Это не значит, конечно, что, кроме «своих», никто ими не интересовался. Аудитория у них была огромная, просто присутствие в ней людей, особо увлеченных их творчеством, их верных и постоянных приверженцев, свидетельствовало о том, что творчество этих художников обрело черты значительного явления искусства со своим неповторимым лицом, а с другой стороны, оказалось созвучным чувствам и мыслям какой-то части общества, то есть угадало одну из общественных потребностей.

Свой зритель. Проведенные опросы публики Художественного театра в 1997–1998 годах показали, что 13,8% зрителей относятся к нему как к самому любимому театру. Такова была тогда доля «своего зрителя» во МХАТе. Ныне эта доля не увеличилась, а стала даже чуть меньше – 13,2%. «Своих зрителей» больше не только в «Ленком» (31,5%), но и в «Табакерке» (19,8%), театре им. Моссовета (15,4%), «Современнике» (13,6%). Причем если за период с середины 1990-х годов наблюдается рост числа «своих зрителей» в «Табакерке» (с 11,9 до 19,8%), театре Моссовета (с 12,2 до 15,4%), то во МХАТе положение стабильно с небольшой тенденцией к сокращению этой части аудитории (стабильна ситуация и в «Ленком», но на более высоком уровне). Правда, есть театры, где сокращение «своих» еще ощутимее – в «Сатире» с 11,7% до 8,1%, в «Современнике» – с 15,3 до 13,6%, на «Малой Бронной» – с 4,8 до 2,1%.

В аудитории МХАТа становится меньше не только поклонников этого театра, но и вообще «театралов», а резко увеличивается доля «массового зрителя»: в 1997–1998 годах было 54,7% «театралов», сейчас – 37,8%; соответственно количество «массовых зрителей» увеличилось с 45,3% до 62,2%, то есть теперь они составляют почти две трети зала. Сходное изменение структуры зала произошло в «Современнике», «Сатире». Сегодня в большинстве обследованных нами театров Москвы заметно преобладает «массовый зритель» и лишь в «Ленком» и «Табакерке» соотношение иное: более половины составляют «театралы» и менее половины «массовые зрители».

Театр, имеющий осязаемое ядро «своих зрителей», обычно возглавляется ярким режиссером и имеет труппу, собранную им под свою художническую стилистику. Таких театров с неповторимым творческим лицом, театров с непререкаемым лидером во главе, театров-корифеев, если хотите, было в Москве немало. Есть они и теперь. Пожалуй, больше остальных отвечают сегодня требованиям такого рода «Ленком»: ярко выраженное индивидуальное лицо театра полностью определяется творческой манерой их художественного руководителя, собрана труппа, способная реализовать режиссерскую стилистику лидера, весомо и ядро аудитории – «свои зрите-

ли» составляют около трети аудитории. Некоторые студийные коллективы тоже приближаются к этому типу театра, но у них обычно крайне невелико ядро «своих зрителей».

МХАТ тоже был театром-лидером, театром-корифеем и, надо думать, располагал весомой долей «своих зрителей» (хотя строгих доказательств этому у нас нет). Теперь же он явно меняет свой облик. МХАТ вовсе не стремится стать театром единой режиссерской стилистики. Напротив, активно приглашаются на постановку режиссеры разных творческих манер. Разношерстна труппа, к тому же в большинстве спектаклей участвуют и артисты многих других театров – «Современника», «Сатирикона», театров им. Вл. Маяковского, им. А.С. Пушкина, им. К. Марджанишвили, Российской армии. Сравнительно невелико и число «своих зрителей».

Видимо, МХАТ становится театром иного типа, где демонстрируется не одно какое-то направление сценического искусства, а многие творческие лики. Публику знакомят с самыми разными творческими манерами. Было бы несправедливо называть такой театр прокатной площадкой, которая на известных началах предоставляется более или менее всем. Во МХАТе делается строгий отбор по критерию художественной значимости и режиссерских дарований, и актерских возможностей. Такой театр справедливее называть театром-панорамой современного сценического искусства, своего рода театральной академией. И судя по редкой для Москвы заполняемости мхатовского зала, такой театр очень интересен зрителю. Это направление зреет в московской театральной жизни, но аналога, подобного МХАТу, равного по масштабам, в Москве нет.

Руководству театра решать, каким путем двигаться дальше – в сторону ли театра-лидера, «театра-корифея» либо в сторону «театра-панорамы», «театра-академии», но оба пути служат искусству и оба на пользу зрителю.

Кто сегодня в зале МХАТа? Анализ структуры зала и предпочтений публики также свидетельствует о направлении движения МХАТа. Уже отмечались перемены соотношения в аудитории театра «массовых зрителей» и «театралов» в пользу первых. Но – кто они, эти люди, заполняющие зал?

Как уже отмечалось, аудитория Художественного театра поделена на три части: из состава «массовых зрителей» и «театралов» были выделены «мхатовцы», то есть зрители, особо увлекающиеся именно этим театром. При нынешнем обследовании МХАТа мы более жестко, чем раньше, фиксировали интерес к конкретному театру: его приверженцем считался не только тот, кто заявлял о своем особом интересе к нему, нужно было еще и подтвердить реальность этого интереса некоторыми фактами своей приобщенности к данному театру. Поэтому «мхатовцев» у нас оказалось теперь чуть меньше, нежели при более мягком замере, результаты которого приводились выше. А в целом структура зала выстроилась следующим образом:

- «массовый зритель» – 58,7%,
- «театралы» – 30,3%,
- «мхатовцы» – 11%.

**Социально-демографический состав
публики Художественного театра**

Социально-демографические характеристики	Доля зрителей в разных сегментах (%):		
	«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»
Пол	100,0	100,0	100,0
Мужчины	29,1	23,4	18,6
Женщины	70,9	76,4	81,4
Образование	100,0	100,0	100,0
Высшее	73,6	86,7	79,7
Среднее	26,4	13,3	20,3
Возраст	100,0	100,0	100,0
15–17 лет	8,7	5,5	14,2
18–34 года	36,4	46,0	30,8
35 лет и более	48,7	48,5	55,0

Примечание: ребята до 15 лет были отнесены к «массовым зрителям» (их оказалось 6,2%); они не включены в таблицу, поэтому общее количество «массовых зрителей» в ней меньше 100%.

В залах всех театров России (и не только России) обычно гораздо больше женщин. Та же ситуация и в Художественном театре, но особенно много женщин как раз среди «мхатовцев». Несколько уступают «мхатовцы» «театралам» по уровню образования (табл. 10).

«Мхатовцы» уступают «театралам» по уровню образования в основном потому, что среди них больше молодежи 15–17 лет, которая, естественно, еще не имеет высшего образования. Зато среди людей 18–34 лет больше «театралов», чем «мхатовцев», а в более зрелых возрастах последние снова преобладают (табл. 10). Это заставляет думать, что зрители, театральные интересы которых формировались двадцать и более лет назад, чаще становились «мхатовцами», а в последние десятилетия это происходило реже. Иначе говоря, театр в этот период терял «своих зрителей». В самые последние годы, судя по результатам опроса ребят 15–17 лет, начался процесс повышения интереса к МХАТу.

Представление о характере зрительских интересов дают две группы полученных данных: 1) соотношение различных категорий зрителей на отдельных спектаклях; 2) понравившиеся и не понравившиеся этим зрителям спектакли.

Доля зрителей различного типа на спектаклях МХАТа

Название спектакля	Структура аудитории МХАТа (в % к числу зрителей)		
	«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»
Вечность и еще один день	9/ 52,0	5/ 32,7	15,3
Священный огонь	10/ 51,2	1/ 34,9	13,9
Амадей	8/ 52,2	2-4/ 34,3	13,5
Антигона	6/ 57,4	6-7/ 29,1	13,5
Три сестры	2-3/ 65,4	10/ 23,3	11,3
Кабала святош	7/ 55,2	2-4/ 34,3	10,5
Женитьба	1/ 66,9	9/ 24,5	8,6
Сирано де Бержерак	2-3/ 66,5	8/ 25,6	7,9
№ 13	5/ 58,8	2-4/ 33,4	7,8
Чайка	4/ 63,1	6-7/ 29,2	7,7
Итого	58,7	30,3	11,0

Начнем с состава зала на различных спектаклях (табл. 11). Спектакли расположены по степени убывания доли «мхатовцев» в их аудитории. В двух других колонках перед результатами указаны места, которые занимают спектакли по доле посетителей.

Больше всего «массовых зрителей» было на «Женитьбе», «Сирано де Бержераке», «Трех сестрах». И в то же время именно эти спектакли наименее посещаемы «театралами», да и у «мхатовцев» они не пользовались особой популярностью. Ранжир спектаклей по популярности у «театралов» и «мхатовцев» ближе, но и тут заметны различия. Если в отношении «Сирано де Бержерака», «Женитьбы» результаты похожи, то уже ранжир «Трех сестер» заметно выше у «мхатовцев» и ближе к результатам «массового зрителя». «Священный огонь», «Амадей» стоят на высоких местах и у «мхатовцев, и у «театралов», но, например, «Вечность и еще один день» лидирует у «мхатовцев», занимает среднюю позицию у «театралов» и находится в самом конце ранжира у «массового зрителя».

В общем, наиболее посещаемы «массовым зрителем» – «Женитьба», «Сирано де Бержерак», «Три сестры»; «театралами» – «Священный огонь», «Амадей», «Кабала святош», «№ 13»; «мхатовцами» – «Вечность и еще один день», «Священный огонь», «Амадей», «Антигона».

Надо сказать, что соотношение различных групп зрителей в аудитории того или иного спектакля зависит не только от интересов этой пуб-

лики. Тут замешивается много иных факторов. Например, если спектакль идет давно, то многие «театралы» и «мхатовцы», скорее всего, его уже посмотрели, и сегодня на него ходит больше «массовый зритель». Так, может быть, дело обстоит с «Чайкой», идущей более двадцати лет. С другой стороны, на новый спектакль, да еще пользующийся огромным успехом, билеты зачастую очень дорогие и достать их непросто. Это тоже влияет на состав зрителей. Как увидим чуть ниже, «№ 13» очень нравится «мхатовцам», а в зале их сравнительно мало.

В этом смысле анкетный вопрос о предпочтениях публики точнее фиксирует ее отношение к текущему репертуару театра. Рассмотрим три спектакля, которые зрителям особенно нравятся, и три спектакля, понравившиеся меньше остальных. В приведенных ниже фрагментах (табл. 12 и табл. 13) таблицы указаны названия спектаклей, процент зрителей, которым они понравились (от числа видевших этот спектакль). В колонках под шапкой «КЕ» приведен «коэффициент единодушия», представляющий собой кратное от деления доли зрителей, которым понравился этот спектакль, на долю тех, кому он не понравился. Чем выше значение коэффициента, тем заметнее доля приверженцев этого спектакля превышает долю его противников. Следовательно, чем выше значение коэффициента, тем единодушнее зрители одобрили спектакль.

Приведенные фрагменты таблицы наталкивают, как минимум, на следующие выводы. Во-первых, зрители всех трех групп очень добры в отношении увиденных спектаклей: даже наименее понравившиеся собирают немало голосов в свою пользу. Но, во-вторых, степень единодушия в отношении особо понравившихся спектаклей несравненно выше, чем при оценке менее понравившихся (значения «КЕ»). Вообще, надо сказать, что более единодушны в одобрительной оценке спектаклей «мхатовцы» (видимо, из особой любви к «своему» театру), а наибольший разбой в оценках свойствен «театралам».

Однако самое любопытное и характерное – третье: наборы наиболее и наименее понравившихся спектаклей удивительно похожи у всех категорий зрителей. На первых ролях «№ 13» и «Амадей», третье место удерживает «Священный огонь» и у «театралов», и у «массовых зрителей». Лишь «Дядя Ваня», оттеснивший «Священный огонь» на четвертое место в предпочтениях «мхатовцев», представляет собой единственное исключение в этой абсолютно единообразной картине. Примерно так же единообразно выглядит список менее понравившихся спектаклей: «Сирано де Бержерак» неважно принят всеми тремя группами зрителей, у двух групп компанию ему составляют «Венецианский антиквар» и «Три сестры», а единичными случаями сравнительно сдержанного отношения стали «Женитьба» у «мхатовцев» и «Антигона» у «массового зрителя».

Это единообразие оценок очень разной публики и по уровню ее образования, и по уровню ее театральной культуры говорит о том, что сегодня во МХАТе нет спектаклей, ориентированных прежде всего на «своего зрителя». Театр стремится (и успешно!) привлекать в свой зал широкую публику самого разного толка. Он хочет быть театром «для всех». Недаром, как отмечалось выше, во МХАТе наших дней произошло изменение соот-

Спектакли, понравившиеся больше остальных

«мхатовцы»		«театралы»		«массовый зритель»	
%	КЕ	%	КЕ	%	КЕ
№ 13 84,2	25,5	№ 13 78,6	30,2	№ 13 71,8	25,6
Амадей 84,0	20,5	Амадей 74,4	18,4	Амадей 70,9	33,8
Дядя Ваня 77,6	29,8	Священный огонь 72,5	11,5	Священный огонь 70,3	16,0

Таблица 13

Спектакли, понравившиеся меньше остальных

«мхатовцы»		«театралы»		«массовый зритель»	
%	КЕ	%	КЕ	%	КЕ
Женитьба 70,9	8,2	Три сестры 58,5	8,6	Сирано де Бержерак 58,2	8,2
Венецианский антиквар 66,5	5,5	Венецианский антиквар 53,8	2,4	Антигона 57,2	7,0
Сирано де Бержерак 65,5	4,7	Сирано де Бержерак 53,3	3,1	Три сестры 55,2	7,1

ношения различных групп публики, и стал абсолютно преобладать «массовый зритель».

Может быть, это и есть «кредо» сегодняшнего МХАТа. Недаром одно из интервью с его художественным руководителем так и называлось: «Кабала спроса» (Итоги, 2002, № 14, 9 апреля). Что ж, это вполне возможный путь развития театральной культуры – и самого искусства сцены за счет приглашения режиссеров разных творческих манер, и публики, активно вовлекаемой в сферу своего влияния.

И все же иметь «своего зрителя» необходимо. Сколько бы ни был универсален тот или иной театр, ему все равно надо иметь свой круг приверженцев. Это создает театру благоприятную атмосферу, среду для поисков и свершений. Полное отсутствие «своих зрителей» неизбежно ведет к выхолащиванию театра, потере собственного лица. Поэтому и МХАТу во всех случаях надо беспокоиться о расширении круга друзей и поклонников, близких по духу.

Как показывают материалы исследования, огромную роль в формировании «мхатовца» играет детство, семья и школа (табл. 14).

**Доля зрителей различного типа в зависимости
от отношения к МХАТу в детстве (в %)**

Отношение ко МХАТу в детстве	«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»
Бывали во МХАТе в возрасте до 15 лет	24,5	28,6	54,5
Ходили во МХАТ с родителями	22,4	29,2	55,4
Ходили во МХАТ со школой	14,5	15,0	22,9
Родители любили МХАТ	42,7	46,9	76,5

Результаты очевидны: приобщенные к МХАТу в детстве значительно чаще становятся «мхатовцами». Показательно, что даже «театралы», меньше приобщавшиеся к МХАТу в детстве, не становятся «мхатовцами» почти с той же степенью вероятности, как и «массовые зрители». И даже относительно развитая у них театральная культура не перекрывает роль детства.

Особо велико значение семьи, школа же в сравнении с ней проигрывает. Но надо помнить, что подавляющая часть родителей находится на невысоком уровне художественного развития, в силу чего не способна заниматься театральным воспитанием своих детей (тому есть немало исследовательских доказательств, но не будем в данном случае на них отвлекаться). Школа же, в принципе, при всех ее недостатках, имеет возможность приобщать к театру всех ребят. В этом смысле ее роль весомее родительской. Судя по приведенным данным, она может увеличить число «мхатовцев» на треть при самом широком охвате юного поколения.

Очень важен возраст первого посещения театра. Резко убывает число виденных человеком спектаклей МХАТа в зависимости от того, когда он впервые сюда пришел. Пришедшие впервые во МХАТ в возрасте до 10 лет – видели за жизнь (в среднем, конечно) 12,8 спектаклей этого театра; если первое посещение пришлось на период от 10 до 14 лет, то в среднем такие люди побывали на 8,21 спектакля; начавшие бывать во МХАТе в 15–17 лет – видели 7,7 спектакля; попавшие во МХАТ позже – стали посетителями 5,52 спектаклей.

Как уже отмечалось, более половины будущих «мхатовцев» побывали во МХАТе в возрасте до 15 лет, а если учесть весь школьный возраст (то есть до 17 лет включительно), то их уже окажется 68,7%. Для сравнения отметим, что в этом возрасте среди «театралов» бывали во МХАТе 39,2%, а среди «массовых зрителей» – 33,9%.

Весь период детства очень важен для формирования будущих «мхатовцев», но, как выясняется, самый большой эффект возникает, когда ребенок впервые попадает во МХАТ в возрасте до 10 лет и затем ходит сюда более или менее регулярно. «Мхатовцы», имеющие такие мхатовские корни в детстве, побывали в итоге за жизнь на 17,22 спектакля, то есть значительно больше, чем все остальные зрители.

Целенаправленная работа с молодым зрителем требует усилий по меньшей мере в двух направлениях. *Во-первых*, театру нужно бы иметь у себя некий актив – родителей, учителей, молодежи, – опираясь на который и можно будет рекрутировать молодого зрителя. *Во-вторых*, необходима продуманная в этом плане репертуарная политика. Сейчас в репертуаре основной сцены только один спектакль, адресованный непосредственно детям – «Ундина». Он идет более десяти лет, играется чаще остальных спектаклей (в сезоне 2001/2002 гг. был показан 29 раз), достаточно хорошо оценивается всеми тремя категориями зрителей, но в предпочтениях ребят и тех, кто моложе 15 лет, и тех, кому 15–17 лет, уступает другим спектаклям театра. У ребят моложе 15 лет наивысшую оценку получил «Священный огонь» (он понравился 91,3%), затем идут «Амадей» (81,8%), «№ 13» (75,0%). Молодежи 15–17 лет больше всего понравилась «Антигона» (83,3%), за нею следуют тот же «Священный огонь» (77,8%), «Венецианский антиквар» (76,7%) и только потом уже, правда, отстав чуть-чуть, – любимец взрослых зрителей «№ 13» (76,2%).

Вкусы, пристрастия, ориентации молодого поколения в последние годы заметно изменились, и ему уже интересны иные спектакли, нежели «Ундина». Какие? Это сложный разговор, требующий и дискуссий, и исследований, а еще больше практических поисков. Пока же на основании полученных данных можно предполагать, что ребят увлекает психологический детектив («Священный огонь»), драма страстей («Антигона», «Амадей») и легкая комедия («№ 13», «Венецианский антиквар»). Причем особых различий во вкусах между ребятами разных возрастов не обнаружилось.

Вообще кажется, что репертуарная политика театра мало учитывает ориентации публики. В силу того, что практически все спектакли МХАТа хорошо посещаются, не делается попыток как-то акцентировать работу на тех из них, которые создают театру авторитет в глазах зрителей всех категорий. Прокат спектаклей определяется какими-то внутренними мотивами театра и меньше учитывается зритель. Наибольшее признание у публики получили «№ 13», «Амадей», «Священный огонь», «Дядя Ваня», а наименьшее – «Сирано де Бержерак», «Венецианский антиквар», «Женитьба», «Три сестры». *Вместе с тем недостаточно признанный «Сирано» игрался чаще (10 представлений за сезон), чем широко одобряемый «Амадей» (7 представлений).* Популярного у «мхатовцев» «Дядю Ваню» сыграли пять раз и вовсе сняли с репертуара (другой же чеховский спектакль – «Чайка» – не слишком нравящийся зрителями, сыгран 12 раз). Логичной выглядит активная эксплуатация «№ 13» (24 представления) и «Священного огня» (16 представлений), так как они особо импонируют различным категориям зрителей, но почему сравнительно часто играют «Женитьба» и «Венецианский антиквар» (по 9 представлений), трудно объяснить с позиций формирования активного интереса публики к МХАТу.

И, конечно, театру необходимы современные спектакли для самых юных и просто еще достаточно молодых.

Резюме. Практически все спектакли МХАТа идут с редкой для Москвы заполняемостью зала. Это бесспорное достижение последнего времени. В недавнем прошлом театр терял зрителя, и особенно угасал интерес к

нему со стороны молодежи. Сейчас ситуация резко изменилась, и как раз молодой зритель становится все чаще «своим».

Вместе с тем эта любовь части публики именно к МХАТу не опирается теперь на какие-то специфически «мхатовские» спектакли. Таких спектаклей, кажется, сейчас вовсе нет. Есть спектакли, которые одинаково нравятся всем категориям зрителей – и «мхатовцам», и «немхатовцам». Из «театра-корифея» МХАТ все больше превращается в «театр-панораму современного сценического искусства», где работают самые разные режиссеры и актеры, зачастую вовсе не мхатовские.

Эта стратегия театра приносит ему очевидный зрительский успех, но вместе с тем происходит резкое изменение соотношения в его аудитории «театралов» и «массовых зрителей». Последние начинают абсолютно преобладать. И совсем не увеличивается доля «своих зрителей», которые в принципе должны составлять ядро аудитории и создавать вокруг театра атмосферу острой зрительской заинтересованности, без чего театральному организму трудно успешно развиваться.

В плане формирования «своего зрителя» особого внимания требуют юные, так как, судя по полученным данным, огромную роль в пробуждении и развитии интереса к МХАТу играет детство человека, возраст первого посещения этого театра, забота семьи и школы о приобщении детей и юношества к искусству Художественного театра.

Было бы полезно иметь постоянно функционирующий зрительский актив, объединяющий родителей, учителей, юношество. И остро необходимы спектакли для молодой части аудитории.

Вообще репертуарная политика театра требует уточнения. Видимо, в силу высокой заполняемости зала на всех спектаклях текущий репертуарный план мало ориентируется на предпочтения публики. Тем самым не используется важный рычаг формирования «своего зрителя».

СЕЗОН 2002/2003 гг.

Т.К. Шах-Азизова

Репертуар. Сезон малых сцен

Сезон начался драматично: из репертуара были исключены две премьеры, подготовленные на Основной и на Малой сценах: «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева (постановка Р.Рантала) и «Гамлет в остром соусе» А. Николаи (постановка П. Штейна). Такого рода события, хотя и свидетельствуют о мужестве театра, проходят все же не безболезненно. На этот раз драматизм был отчасти снят интенсивной работой обеих малых сцен, отчасти же перекрыт состоянием Основной сцены.

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

Большая сцена в Московском Художественном театре называется Основной – этим все сказано и не нуждается в аргументах. Что бы ни происходило на двух других сценах, Малой и Новой, как бы ни были успешны или хотя бы интересны спектакли, главная здесь сцена – Основная, Большая. «Лицо» театра, его репертуарная политика, его программа определяются здесь. Если это не так, если жизнь на Основной сцене течет вяло, рутинно, носит характер случайности, – по правилам, самим театром над собой установленным, следует говорить о назревающем кризисе.

Такой кризис готов был разразиться в третьем сезоне МХАТ и, по первым впечатлениям, разразился. Однако время вскоре внесло свои коррективы.

«Нули» П. Когоута. Постановка Я. Буриана (Чешская Республика).

Пьеса, поставленная, видимо, по старой и незаржавевшей любви к чешскому автору, была схематична, тронута устарелой уже политической конъюнктурой и, вероятно, лучше бы выглядела в гротескно-фарсовом решении на Малой сцене. На Основной же сцене слабость драматургии стала нагляднее, юмор – грубее, спектакль двигался тяжело, и даже участие артистической семьи Юрских его не спасало.

«Копенгаген» М. Фрейна. Постановка М. Карбаускиса.

«Копенгаген» – пьеса типа «возможная встреча», с реальными историческими персонажами, двумя великими физиками и сочиненными их беседами; малонаселенная (на трех участников), сугубо разговорная и тоже

явно предназначенная для Малой сцены. Но театр словно сам себе бросил вызов, сыграв «Копенгаген» на Основной. Такой жест был подкреплен серьезной работой актеров (Б. Плотникова, О. Табакова, О. Барнет) и изобретательной режиссурой Карбаускиса, вступившего в бой с пространством большой сцены, не заполненной ничем материальным, – фактически с пустотой.

В скупом до аскетизма решении театр поделил груз этой драмы идей и дискуссий между собой и публикой, осознанно и открыто адресуясь к интеллигенции. Это сказалось в восприятии спектакля широкой публикой, нынешней опорой МХАТа, – здесь было больше терпимости и вежливого доверия, чем увлеченности. Впрочем, спектакль этот с его непривычной для МХАТа эстетикой, требовавший от зала немалой душевной работы, был труден для восприятия вообще; внутри театра он работал на перспективу.

«Копенгаген» в известном смысле следовал линии «Антигоны» – линии строгого и экономного в своих средствах психологизма, ориентированного на достаточно просвещенную публику. Линия эта, естественная для МХАТа, продолжится далее, то отесняясь иной, контрастной, то параллельно с ней, то компромиссно с нею сплетаясь.

И все-таки пульс жизни в этом сезоне МХАТа бился прежде всего на малых сценах.

МАЛАЯ СЦЕНА

«Терроризм» братьев Пресняковых. Постановка К. Серебренникова. Спектакль, ставший знаковым по разным позициям, обозначил прорыв новой драмы и новой режиссуры на сцену МХАТ как совокупную акцию, а кроме того – приятие того и другого зрителем. Еще недавно всего этого (не только во МХАТе) не было; казалось, что подобный прорыв, если и случится, то на территории скромных театров-студий или экспериментальных центров. Опыт Серебренникова эти ожидания опроверг. Пьеса о бытовом терроризме, вернее, о том недобром и темном, что открывается в повседневности, в мире обыкновенных людей, россыпь с острой наблюдательностью набросанных сценок, стала основой жесткого и сильного спектакля. Ему присущи театральность и юмор, до самых черных тонов, и чувство тотального, всепроникающего абсурда.

В спектакле есть особое свойство актерской общности, которое ансамблем не назовешь. Актеры действуют порознь, по два, от силы по несколько в маленьких сценках, как бы в целом – враздробь, но тем не менее объединены: мироощущением, которое внушил им режиссер (или они изначально разделяли его); характерностью, умением «на лету» дать броский и точный портрет персонажа, не щадя его, но и не выставляя, как монстра. Все – люди как люди; тем больше тревоги вызывают зерна «терроризма», то ли заложенные, то ли возвращенные в них.

«Крутизна» спектакля может отпугивать, абсурдизм – раздражать; режиссера можно упрекнуть в том, что во второй части он не справился с длиннотами и некоторой вторичностью пьесы, в переборе средств, – но режиссура есть, она очевидна. Отсюда – подтянутый темпоритм, энергетика спектакля, волевой посыл в зал и захват зала. Симптоматична высокая цифра проката, что, видимо, подкреплено зрительским спросом и вызвано им.

(На виденном мною спектакле зал заполнили группы зрителей, в возрасте старших подростков и молодежи. Поражала их реакция, молчаливая, серьезная и внимательная; на острые реплики и пикантные ситуации, словно провоцирующие на такого же рода ответ, не реагировали, как на «гэги».)

Контекст «Терроризма» был разнообразным до пестроты, что свойственно мхатовской Малой сцене. Разнообразие это – осознанное, продиктованное состоянием нынешнего театра, где о репертуарной политике в прежнем ее понимании говорить почти не приходится. Сезон идет от спектакля к спектаклю, выбор пьес часто продиктован случайностью, и все в целом дает картину сложную, динамичную, с трудно уловимыми закономерностями, но отвечающую как разным зрительским запросам, так и внутренним потребностям театра. Оспаривать право театра на пестроту бесполезно, она рождена временем, и речь может идти только о качестве – качестве пьес и спектаклей.

«Немного нежности» А. Николаи. Постановка А. Каца.

Итальянская комедия о жизни в доме престарелых, с колоритными типами, забавными и грустными коллизиями и любовным сюжетом, – из того рода пьес, что ставятся для актеров (чем дальше, тем их будет больше), и они, как правило, оправдывают это. Спектакль был оправдан более всего актерским дуэтом О. Яковлевой и С. Любшина, сыгравших пару влюбленных старичков легко, иронично и трогательно, с какой-то застенчивой нежностью. Такого рода спектакли всегда вызывают стойкие симпатии публики – так произошло и теперь.

«Учитель словесности» В. Семеновского. Сочинение на темы Федора Сологуба. Постановка Н. Шейко.

После «нежной» комедийности А. Николаи сама материя «Мелкого беса», сологубовского романа, лежащего в основе спектакля, явление «передоновщины» и саркастический настрой автора могли оттолкнуть зрителей. Однако этого не произошло – неприятная материя была побеждена искусством актера В. Гвоздицкого в главной роли. Актер – не герой! – стал посредником между сценой и залом и центром притяжения публики (позднее это повторится в спектакле МХАТа «Господа Головлевы» с Е. Мироновым в роли Иудушки).

Репертуар МХАТа пополнился серьезной литературой из разряда редкостей для театра – «Мелкий бес» нечасто выходит на сцену. Однако вряд ли стоило смущать зрителей, давая спектаклю название известного чеховского рассказа. Из того, что Передонов по профессии – учитель словесности, не следует, что авторское название, ставшее уже формулой, можно поменять на то, которое выглядит заемным.

«Пьемонтский зверь» А. Курейчика. Постановка В. Сенина.

Неожиданной во мхатовском (и в современном вообще) репертуаре выглядит пьеса-притча на религиозные темы, с сюжетом из средневековья и монастырской жизни. Ставя в философском плане проблему добра и зла, автор как бы предписывает особый строй и стиль спектакля и актерской игры. Этот строй и стиль в целом выдержан, хотя порой и сбивается на

романтическую патетику. Спектакль же принадлежит к тем неожиданным опытам, которые еще встретятся в нынешнем МХАТе, – быть может, не обязательным, но для труппы небесполезным.

НОВАЯ СЦЕНА

«Преступление и наказание» Ф. Достоевского. Композиция и постановка Е. Невежиной.

Автор спектакля – режиссер сравнительно молодого поколения и заслуженно серьезной репутации. Ей свойственны не скоропалительные решения, погоня за успехом, за модой, но, напротив, изначальная основательность, чувство автора; чувство актера. Выбор ею для постановки во МХАТе романа Достоевского, видимо, продуман, так же как непростой, рискованный выбор актеров, где опытные мастера соединяются со студентами (Раскольников и его сестру играют студенты школы-студии МХАТ).

Риск этот, может быть, оправдается в будущем, когда «завтрашние» актеры наберут силу и опыт и смогут играть на-равных с мастерами (хотя бы в соответствии с ними). Такие моменты в спектакле есть, и они дорогого стоят; в основном это – диалоги Раскольникова с матерью или Порфирием (во второй части спектакля), сосредоточенные, без лишнего антуража. Такой антураж, вроде «циркового» выхода Порфирия, странен, не в стиле автора и режиссера и отвлекает от сути. Не менее странны для Невежиной та суета и маета на сцене, тот прессинг, которые должны то ли сообщить действию некий лихорадочный ритм, сродни сбедающей героя лихорадке, то ли прикрыть неопытных исполнителей и дать им своего рода допинг.

Данное в аннотации обещание от театра («В этом спектакле нет эстрадной броскости большинства модных сегодня постановок. Он поставлен скорее традиционно...») не выполнено. Поветрие «эстрадной броскости» коснулось и застрахованного, казалось бы, от этого режиссера, борясь, однако, с традиционностью. Но дело не только в этом. В итоге получается, что причиной всему – болезнь Раскольникова, «от ней все качества». Анализ его идеи, его великого заблуждения, необходимая оценка их театром и публикой отступают на второй план.

По своей зрительской популярности спектакль вошел в общую (с Основной сценой) десятку лидеров. Этим, очевидно, и объясняется частота его проката, но самый факт его популярности не так легко объяснить. В спектакле нет «звезд»; он труден для широкой публики, не слишком готовой к восприятию бытийных проблем (вернее, отученной от этого). Но поскольку проблемы эти смикшированы, публика, видимо, воспринимает другой его пласт – человеческие истории и судьбы, переданные с живым чувством и вызывающие ответное сочувствие в зале. Неровность и перепады исполнения и общего стиля не вызывают у зрителей критической оценки, так же как и поступок Раскольникова.

«Сонечка» Л. Улицкой. Постановка М. Брусникиной.

Об этом спектакле можно в основном повторить то же, что уже сказано о «Пролетном гусе». При этом он более лиричен, сосредоточен на личности; его можно было бы подверстать к старой рубрике «Человек и время»,

с поправкой – «Время сквозь человека». В семейной хронике героини, ее многотрудной жизни просвечивает долгий период времени, военного и от-носительно мирного, но так, что в центре постоянно остается она, по выражению Брусникиной, – «творец жизни», простая и удивительная душа, не утерявшая своей цельности в многоголосии спектакля.

Спектакль, пусть не столь сильный в литературном и постановочном плане, как «Пролетный гусь», но вырастающий из коренной традиции русской прозы, находит живой отклик у зрителей. Вернее было бы сказать – приятие как чего-то близкого и понятного.

«Обломов» М. Угарова по мотивам романа И. Гончарова. Постановка А. Галибина.

Очередное обращение к русской классике могло сделать сезон Новой сцены особенно целостным и весомым, для этого нужно было равенство, хотя бы сопоставимость результатов. Этого не случилось; «Обломов» стал не то чтобы неудачей, но незначительным эпизодом сезона, и дело здесь не столько в творческом, сколько в житейском просчете: спектакль не выдержал сравнения (практически – соревнования) со своим недавним предшественником.

Если бы Галибин ставил собственную или чью-либо иную инсценировку романа, результат мог быть иным. Но он выбрал авторскую версию Угарова, которую тот незадолго до этого поставил в известном, культовом для молодежи спектакле «Облом-off», в Центре драматургии и режиссуры. Версию вольную, притчевую характера, требовавшую особого театрального языка, что разрабатывалось в Центре и чем не владел МХАТ. И версию настолько субъективную, что представить ее в постановке другого человека – не автора – было бы трудно.

«Гримерная» К. Симидзу. Постановка Е. Невежиной.

Небольшой спектакль для четырех актрис – сцены в гримерной, эпизод театрального быта – мог показаться странным в репертуаре МХАТа, если не учитывать главного: вечную привлекательность закулисы для посторонних глаз (каковы в данном случае зрители) и вечную потребность театра говорить о себе самом.

Четыре партии разыграны легко, без излишней характерности и нажима; вместо крутой закулисной интриги зрителя притягивает атмосфера; в палитре мхатовской Новой сцены этот спектакль стал достаточно органичным.

Послесловие о малых сценах

В репертуаре Новой и Малой сцен МХАТа определились зрительские пристрастия и собственно театральные потребности. Зритель хочет смотреть и классику, и психологическую драму, и развлекательные спектакли привычного для себя склада. Все это нужно и театру для разностороннего развития, для расширения диапазона при условии более щепетильного выбора как пьес, так и их решений.

На малых сценах работать легче в том плане, что они заполняются как бы сами собой, сюда активно стремится зритель (сцены невелики, спек-

такли идут редко, а «посмотреть хочется») – и естественно возникает контакт сцены и зала, их взаимное доверие, когда зритель – не только объект воздействия, но и равноправный партнер. Прибавив к этому удивительную доверчивость нашей публики вообще и мхатовской («прирученной») в особенности, получим условия максимально благоприятные и вместе с тем ко многому обязывающие.

Обязывают они прежде всего к планомерной зрительской ориентации, к взвешенному соотношению эксперимента и адаптации; общедоступности и работы на определенный слой публики; просветительского, воспитательного и потребительского начал. О последнем прежде стыдливо умалчивали; теперь оно приобрело чрезмерное значение, но кажется, что во МХАТе эта проблема почти решена: посещаемость театра на всех трех сценах (на малых – особенно) чрезвычайно высока и стабильна. Вопрос о цене этого – отдельный и может решаться в масштабе театра в целом. Но два других начала, в сегодняшней театральной лихорадке часто забываемые, дают о себе знать.

То и другое необходимо как для театра (особенно, если он носит название МХАТ), если он дорожит своим профессиональным достоинством, так и для зрителя, который должен быть подготовлен к встрече с таким театром. Отзывчивость нынешней «свежей» (выражение А.Н. Островского) публики уникальна: на знакомое и неведомое; на классику и шлягер; на то, к чему она приучена телевидением и эстрадой, – и на серьезные вещи, требующие душевной работы. То, что у широкого зрителя популярны и «Девушки битлов», и «Пролетный гусь», говорит о восприимчивости его, малоизученной и учтенной, о необходимости воспитания в нем вкуса, прививки культуры и собственно театральных знаний, – и о том, что ему нужно разное.

Здесь есть, однако, важная, не всегда отмечаемая проблема.

Как видно из анализа конкретных спектаклей, законы малых сцен соблюдаются не всегда. Молодым режиссерам, выросшим в условиях весьма скромных, будь то сцены учебных театров или камерные помещения театров, где они начинали, работать на этих сценах легче – огрехи менее заметны для публики. Поэтому, вероятно, перепад уровней режиссуры весьма ощутим, от точности до смазанности решений, необязательности приемов и средств, нецельности, неслаженности ансамбля.

Помимо обычной недоработки здесь важны еще две причины. Одна из них – в коварстве самих малых сцен, зачастую провоцирующих на приближительность, не сразу ощутимую в таком приближении, таком тесном контакте (малая сцена «всё спит»). Другая – в нетребовательности нынешнего зрителя, его доверчивости, не востребованности им режиссуры как таковой, неумении читать текст спектакля, отсюда – снисходительности к недостаткам, которые большей частью не замечаются им.

Так или иначе, режиссура остается одной из первостепенных проблем малых (и не только малых) сцен МХАТа, острой как внутри самого театра, так и по отношению к зрителю. Решается эта проблема, вкуче с другими, в масштабе всего МХАТа в целом, когда малые и большая сцены становятся как бы сообщающимися сосудами.

«Групповой портрет» в интерьере Малой и Новой сцены

Продолжая описание зрительской аудитории Художественного театра, следует напомнить основные принципы сегментации его публики. Мы сочли целесообразным разделить всех респондентов на три непересекающиеся группы. *Во-первых*, это большая часть публики – массовый зритель, не часто посещающий театр, не отличающийся какими-то особыми пристрастиями и не имеющий устойчивых театральных предпочтений. *Во-вторых*, это театралы, в багаже которых опыт регулярного общения с театром, достаточно высокий уровень избирательности и явно выраженные предпочтения в сценическом искусстве. При этом в данную группу включаются лишь те театралы, которые не являются одновременно представителями мхатовской аудитории. И, наконец, *в-третьих*, – это мхатовская аудитория, то есть те зрители Художественного театра, кого можно отнести к его постоянной публике, кто выделяет данный театр среди других творческих организмов и у кого есть устойчивая мотивация именно к мхатовским спектаклям.

Вновь об исходных посылках. Напомним и исходные предпосылки разбиения совокупности зрителей на указанные группы. Прежде всего, мощным фактором, обуславливающим тягу нынешних зрителей к Художественному театру, является специфическая культурная потребность, ставшая своего рода генетическим кодом интеллигенции, транслируемая из поколения в поколение через сохраняющиеся семейные традиции особого отношения к МХАТу⁸. В этом смысле посещение МХАТа превратилось в своеобразную норму поведения «культурного человека» и перестало быть связано с его избирательностью в отношении самого продукта, создаваемого Художественным театром.

К этому следует добавить еще несколько характеристик. Кроме семейной традиции публику МХАТа отличает и повышенная осведомленность о текущих спектаклях, актерах и режиссерах этого театра, черпаемая из средств массовой информации и фонового общения внутри референтных групп (друзей, знакомых, сослуживцев). Выполненные исследования в феврале–июне 2002 года продемонстрировали, что текущая осведомленность и художественная память прошлых лет, транслируемая через семейные традиции, в очень большой мере являются субститутами. Анализ взаимосвязей между индикаторами принадлежности респондентов к мхатовской аудитории позволил выявить взаимозаменяемость фактора «семейных мхатовских традиций» и текущей осведомленности зрителей о спектаклях МХАТа, их постановщиках и актерах⁹.

⁸ См.: Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес. В 3 т. Рынок культурных услуг: публика театра 90-х годов / Отв. ред. А.Я. Рубинштейн, Ю.У. Фохт-Бабушкин). СПб., 2002. С. 245–278.

⁹ Маркетинговое исследование публики МХАТ. М., 2002.

Еще одной парой взаимозаменяемых факторов из числа характеристик мхатовской публики, отличающих ее от других театральных зрителей, оказались число спектаклей МХАТа, которые видел респондент за свою предыдущую жизнь, и количество просмотренных им спектаклей текущего репертуара Художественного театра. И эта пара субститутов была установлена в процессе исследования 2002 года. Что же касается содержательного обоснования данной пары факторов, то мы вправе считать претендентами на принадлежность к мхатовской публике и тех, кто видел достаточно много спектаклей МХАТа в прошлом, и тех, кто хорошо знаком с его текущим репертуаром.

И, наконец, важна самооценка респондента, его мнение о том, является ли МХАТ тем театром, в который он стремится ходить чаще, потому что он ему особенно нравится. При всей необъективности любых самооценок и с учетом ролевого поведения респондентов, мы уверены все же, что не следует искать мхатовцев среди зрителей, не назвавших МХАТ в ряду понравившихся театров. Таким образом, позитивный ответ на данный вопрос следует считать необходимым (но недостаточным!) условием принадлежности респондента к мхатовской публике.

Сформулируем теперь весь исходный набор признаков «группового портрета» мхатовцев. Претендентами на место среди мхатовской публики являются:

- зрители, для которых МХАТ входит в число любимых театров;
- воспитанная в мхатовских традициях публика, либо хорошо осведомленные о спектаклях этого театра, его актерах и режиссерах зрители;
- зрители, которые видели достаточно много мхатовских спектаклей в репертуаре прошлых лет, либо хорошо знакомые с его текущей афишей.

Мхатовские тесты. Для решения задачи структурирования театральной публики и в соответствии с исходными принципами, описанными выше, были применены четыре специальных теста:

1. Тест «семейная мхатовская традиция» может быть построен с помощью ответов на вопросы 4, 5, 7 и 8 анкеты (см. приложение). Считается, что тест дал положительный результат, если респондент в детском возрасте посещал МХАТ вместе с родителями или другими родственниками, а сами родители любили посещать Художественный театр или в их семье существовало особое отношение к этому театру.

2. Тест «мхатовская осведомленность» конструируется на основе ответов на вопрос 10. Его содержательный смысл определяется достаточно очевидным требованием, предъявляемым к мхатовцам. Они должны знать «своих героев». Иначе говоря, можно считать, что тест дал положительный результат, если респондент помнит хотя бы один спектакль МХАТа и одного актера, либо режиссера этого театра.

3. Тест «мхатовский опыт» конструируется на основе ответов респондентов на вопрос 6 анкеты и считается, что он показал положительный результат только для тех зрителей, кто «ходит» во МХАТ не реже одного раза в год, начиная с первых регулярных самостоятельных посещений театра. В качестве такой точки отсчета был принят пятнадцатилетний возраст.

Результаты «мхатовских тестов»

Название спектакля	Число респондентов (чел.)	«МХАТ – любимый театр» (в % к числу респондентов)	Доля респондентов, показавших положительный результат по одному из тестов (в % к числу респондентов)			
			«семейная традиция»	«осведомленность»	«мхатовский опыт»	«репертуарный»
Пролетный гусь	190	41,1	33,2	38,9	27,4	60,5
Старосветские помещики	160	40,6	41,3	25,0	22,5	53,8
Преступление и наказание	162	34,6	26,5	27,2	35,2	54,3
Сонечка	176	35,8	33,0	32,4	18,8	60,2
Новая сцена ВСЕГО	688	38,1	33,4	31,3	25,9	57,4
Девушки битлов	89	24,7	34,8	15,7	28,1	29,2
Красивая жизнь	168	20,8	17,9	14,9	25,6	30,4
Новый американец	116	30,2	30,2	22,4	18,1	37,9
Ретро	323	33,1	25,7	24,1	9,9	46,4
Рождественские грезы	261	27,2	23,8	16,9	11,9	29,1
Татуированная роза	352	29,5	23,3	21,3	11,6	36,6
Ю	346	26,9	22,5	20,2	11,6	34,7
Терроризм	354	27,7	26,0	19,5	21,8	44,9
Утиная охота	307	30,9	21,2	25,4	15,0	35,5
Гамлет в остром соусе	280	40,0	28,9	32,1	15,7	40,4
Малая сцена ВСЕГО	2596	29,7	24,6	21,9	15,4	37,6
Основная сцена ВСЕГО	6463	25,2	25,1	23,2	17,2	29,5
ИТОГО	9747	27,3	25,6	23,4	17,4	33,6

4. «Репертуарный мхатовский тест» конструируется на основе ответов на вопрос анкеты 21. При оценке данного теста считается, что он дал положительный результат лишь в тех случаях, когда респондент видел на момент опроса не менее трех спектаклей текущего репертуара Художественного театра. В таблице 1 приведены общие результаты расчета мхатовских тестов.

Из приведенной таблицы видно, что зрители Художественного театра показали далеко не одинаковые результаты по мхатовским тестам. Сравнение характеристик публики на спектаклях Новой, Малой и Основной сцен театра обнаруживает весьма примечательный факт – *зрители Новой сцены оказались по всем мхатовским тестам «лучше» зрителей Малой и Основной сцен.* Особенно примечательными являются результаты репертуарного теста: положительную оценку по данному тесту получили 57,4% респондентов на Новой, 37,6% – на Малой и 29,5% – на Основной сцене МХАТа. При этом такие спектакли Новой сцены, как «Пролетный гусь» и «Сонечка», собрали зрителей, более 60% которых выполнили репертуарный тест. Это почти в полтора раза превосходит удельный вес зрителей, выполнивших репертуарный тест на спектаклях «Ретро», «Терроризм» и «Священный огонь», являющихся по данному критерию лидерами соответственно на Малой и Основной сценах МХАТа.

Говоря о количественной стороне тестирования аудитории Художественного театра, следует отметить, что буквально по всем тестам публика Новой сцены превосходит почти в полтора раза зрителей Малой и Основной сцен. Что же касается отличий между зрителями Малой и Основной сцен, то они существуют лишь в небольшой степени. Демонстрируя приблизительно одинаковые результаты, публика Малой сцены проявляет все же несколько большую привязанность собственно к Художественному театру: МХАТ – любимый театр называют 29,7% зрителей Малой и 25,2% Основной сцен театра. Аналогичная картина наблюдается и по репертуарному тесту – соответственно 37,6% и 29,5% опрошенных зрителей на спектаклях Малой и Основной сцен.

Отметим еще один любопытный факт. Если рассмотреть пятерку спектаклей-лидеров по каждому из тестов отдельно, то выясняется, что лишь три спектакля Основной сцены собирают публику с высокими результатами тестирования. Это – «Священный огонь» (3-е место по тесту «осведомленность»), «Кабала святош» (5-е место также по тесту «осведомленность») и «Чайка» (5-е место по тесту «мхатовский опыт»). Бесспорным победителем этого своеобразного соревнования по качеству зрителей является Новая сцена. Три спектакля, идущие на этой сцене, – «Пролетный гусь», «Старосветские помещики», «Преступление и наказание», – занимают первые места по всем пяти тестам (табл. 2).

Структура аудитории. Как и в исследовании 2002 года, рассмотрим результаты структурного анализа аудитории Художественного театра, полученные на базе комплексной оценки тестирования его зрителей на спектаклях всех трех сцен. Используя критерий выбора МХАТа в качестве «своего» театра и объединив его с четырьмя корректирующими тестами, можно определить структуру аудитории. Прежде всего речь идет о выделении группы «мхатовцев», к которым относится лишь часть респондентов, назвавших МХАТ любимым театром. Как и раньше, мы относим к ним лишь тех зрителей, которые успешно прошли испытания тестом «мхатовской традиции» или «осведомленности», а также продемонстрировали положительные результаты по другой взаимозаменяемой паре тестов – «мхатовский опыт» или «репертуарный тест» (табл. 3).

Спектакли-лидеры по результатам «мхатовских тестов»

МХАТ – любимый театр	В % к числу респон- дентов	Тест «семейная традиция»	В % к числу респон- дентов	Тест «осведом- ленность»	В % к числу респон- дентов	Тест «мхатовский опыт»	В % к числу респон- дентов	Тест «репертуар- ный»	В % к числу респон- дентов
Пролетный гусь	41,1	Старосвет- ские помещики	41,3	Пролетный гусь	38,9	Преступле- ние и наказа- ние	35,2	Пролетный гусь	60,5
Старосвет- ские помещики	40,6	Девушки битлов	34,8	Священный огонь	36,5	Девушки битлов	28,1	Сонечка	60,2
Гамлет в остром со- усе	40,0	Пролетный Гусь	33,2	Сонечка	32,4	Пролетный гусь	27,4	Преступле- ние и наказание	54,3
Сонечка	35,8	Сонечка	33,0	Гамлет в остром соусе	32,1	Красивая жизнь	25,6	Старосвет- ские помещики	53,8
Преступле- ние и нака- зание	34,6	Новый американец	30,2	Кабала святош	28,1	Чайка	23,5	Ретро	46,4

Структура аудитории на Новой и Малой сценах МХАТа

Название спектакля	Число респондентов (чел.)	Структура аудитории МХАТа (в % к числу зрителей)		
		«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»
Пролетный гусь	190	48,9	25,8	25,3
Старосветские помещики	160	46,9	29,4	23,8
Преступление и наказание	162	37,0	41,4	21,6
Сонечка	176	51,7	26,1	22,2
Новая сцена ВСЕГО	688	46,4	30,4	23,3
Девушки битлов	89	49,4	36,0	14,6
Красивая жизнь	168	66,1	24,4	9,5
Новый американец	116	58,6	26,7	14,7
Ретро	323	56,0	29,4	14,6
Рождественские грезы	261	60,5	27,2	12,3
Татуированная роза	352	63,6	21,9	14,5
Ю	346	54,9	34,4	10,7
Терроризм	354	58,2	25,7	16,1
Утиная охота	307	45,0	41,4	13,7
Гамлет в остром соусе	280	50,4	32,5	17,1
Малая сцена ВСЕГО	2596	56,3	29,9	13,9
Основная сцена ВСЕГО	6463	59,0	30,1	10,8

Приведенные данные (табл. 3) указывают на достаточно большой диапазон представительства «мхатовцев» среди зрителей разных спектаклей на всех трех сценах Художественного театра. Их доля колеблется от 7,7% на поставленной для Основной сцены «Чайке» до 25,3% на «Пролетном гусе» – спектакле, идущем на Новой сцене. В целом же анализ структуры аудитории МХАТа подтверждает вывод, уже полученный нами при рассмотрении результатов тестирования зрителей театра. Нет никаких сомнений в том, что *структура аудитории Новой сцены «лучше» структуры Малой и Основной сцен*. Точно так же и Малая сцена отличается (в лучшую сторону) от Основной.

Достаточно сказать, что доля «мхатовцев» на Новой сцене более чем в два раза выше, чем на Основной сцене и более чем в полтора раза выше, чем на Малой сцене: 25,3% на спектаклях Новой, 13,9% – Малой и 10,8% – Основной сцен Художественного театра. Наоборот, массовый

зритель с недостаточно развитым вкусом и без каких-либо устойчивых театральных предпочтений более всего представлен на спектаклях Основной сцены: 59,0% – на Основной сцене, 56,3% – на Малой сцене и 46,4% – на Новой сцене.

Несомненный интерес представляет сопоставление публики на отдельных спектаклях Художественного театра. Воспользовавшись той же самой структурой аудитории, можно определить пятерки спектаклей-лидеров внутри соответствующих сегментов, то есть установить спектакли с самой высокой долей массового зрителя, театралов и мхатовцев. Результаты указанных расчетов приведены в таблице 4.

Таблица 4

Спектакли-лидеры внутри каждого зрительского сегмента

«массовый зритель»	В % к числу респондентов	«театралы»	В % к числу респондентов	«мхатовцы»	В % к числу респондентов
Женитьба	66,9	Утиная охота	41,4	Пролетный гусь	25,3
Сирано де Бержерак	66,4	Преступление и наказание	41,4	Старосветские помещики	23,8
Красивая жизнь	66,1	Девушки битлов	36,0	Сонечка	22,2
Три сестры	65,4	Священный огонь	34,9	Преступление и наказание	21,6
Татуированная роза	63,6	Ю	34,4	Гамлет в остром соусе	17,1

Анализ приведенных данных позволяет обнаружить, что первое, второе и четвертое места по доле массового зрителя занимают спектакли, идущие на Основной сцене МХАТа, – соответственно «Женитьба», «Сирано де Бержерак» и «Три сестры». В пятерке лидеров внутри данного сегмента нет ни одного спектакля, идущего на Новой сцене, но есть два спектакля Малой сцены – «Красивая жизнь» и «Татуированная роза» занимают соответственно третье и пятое места.

Обратная картина наблюдается внутри сегмента «мхатовцы». Здесь в пятерке лидеров нет ни одного спектакля Основной сцены и первые четыре места принадлежат спектаклям Новой сцены – «Пролетный гусь», «Старосветские помещики», «Сонечка» и «Преступление и наказание».

Выполненное исследование позволяет более детально взглянуть на мхатовцев, проанализировав их представительство в описанных ранее сег-

ментах S-структуры, дифференцирующей публику по степени избирательности потребности и подготовленности театральных зрителей. Результаты таких расчетов приведены в таблице 5.

Представленные данные (табл. 5) наглядно демонстрируют общую закономерность, уже подтвержденную исследованием 2002 года: *чем опытнее зрители и выше уровень избирательности их потребностей, тем больше среди них «мхатовцев»*.

Таблице 5

S-структуры и аудитория МХАТа

Сегменты S-структуры	Структура аудитории МХАТа (в % к числу зрителей)			Всего
	«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»	
S-1	92,2		7,8	100,0
S-2	85,5		14,5	100,0
S-3		77,0	23,0	100,0
S-4		57,7	42,3	100,0
S-5		42,9	57,1	100,0
Новая сцена Итого	46,4	30,4	23,3	100,0
S-1	94,2		5,8	100,0
S-2	87,7		12,3	100,0
S-3		82,4	17,6	100,0
S-4		75,5	24,5	100,0
S-5		63,3	36,7	100,0
Малая сцена Итого	56,3	29,9	13,9	100,0
S-1	96,5		3,5	100,0
S-2	90,3		9,7	100,0
S-3		85,0	15,0	100,0
S-4		78,9	21,1	100,0
S-5		67,0	33,0	100,0
Основная сцена Итого	59,0	30,1	10,8	100,0

Обратим внимание еще на один феномен. В художественном театре указанная закономерность проявляется тем явственнее, чем меньше вместимость площадки, где играют спектакли (табл. 6).

S-структура и «мхатовский» сегмент публики

Сегменты S-структуры	«Мхатовцы» (в % к числу зрителей)		
	Основная сцена	Малая сцена	Новая сцена
S-1	3,5	5,8	7,8
S-2	9,7	12,3	14,5
S-3	15,0	17,6	23,0
S-4	21,1	24,5	42,3
S-5	33,0	36,7	57,1
Итого	10,8	13,9	23,3

Так, удельный вес «мхатовцев» в сегменте S-4 на Новой сцене в два раза выше, чем в том же сегменте на Основной сцене. Аналогичная ситуация характерна для самой рафинированной группы зрителей, представители которой имеют устойчивые театральные привязанности и обладают наиболее развитыми и дифференцированными потребностями в области сценического искусства: доля мхатовцев в данном сегменте на спектаклях Основной сцены – 33,3%, на Малой сцене – 36,7% и на Новой сцене – 57,1%.

Продолжение структурного анализа позволяет увидеть еще одну краску в «групповом портрете» публики Новой и Малой сцен. Феномен резко возросшей популярности МХАТа, отражение которой мы обнаружили в структуре его аудитории, в изменившемся составе публики Основной сцены Художественного театра, не обошел стороной спектакли Малой и Новой сцен. И здесь наблюдаются сплошные аншлаги. Однако, в отличие от Основной сцены, где ценой успеха стал приток не очень подготовленного и не имеющего особых пристрастий «массового зрителя»¹⁰, на Малой и Новой сценах идут спектакли, которые собирают качественно иную публику. Это нетрудно заметить, если приведенное в исследовании 2002 года сопоставление S-структур на спектаклях Основной сцены МХАТа в 1997 и 2002 годах дополнить сравнением S-структур на спектаклях Малой и Новой сцен в сезоне 2002/2003 гг. (табл. 7).

Простой взгляд на приведенные выше данные позволяет заметить, что взрыв популярности спектаклей Художественного театра, сопровождающийся структурными сдвигами в аудитории Основной сцены, не привел к качественным изменениям публики Малой и Новой сцен (табл. 7). Более того, в качестве гипотезы, подлежащей проверке, можно предположить, что часть рафинированных мхатовских зрителей прошлых лет (некоторые представители групп S-4 и S-5), отказавшихся от посещения спектаклей Основной сцены «обновляющегося» Художественного театра, «перезабазировалась»

¹⁰ Маркетинговое исследование публики МХАТ. М., 2002.

Сопоставление S-структур на спектаклях МХАТа

Название спектакля	Дата опроса	S-структура (в % к числу зрителей)				
		S-1	S-2	S-3	S-4	S-5
Основная сцена 1997/1998 гг.						
Три сестры	28.05.1997	32,8	20,3	20,3	16,7	9,9
Женитьба	22.01.1998	32,5	18,5	21,2	17,5	10,4
Основная сцена 2002 г.						
Три сестры	23.03.2002	48,3	20,5	16,0	10,2	4,9
Женитьба	07.04.2002	50,5	18,2	13,8	12,6	4,8
Малая сцена 2002/2003 гг.						
Утиная охота	08.10.2002	29,3	20,8	22,5	17,9	9,4
	24.10.2002					
	28.12.2002					
Гамлет в остром соусе	28.06.2002	34,3	22,9	21,8	12,1	8,9
	10.10.2002					
	11.12.2002					
Новый американец	06.02.2003	37,1	25,9	18,1	10,3	8,6
Новая сцена 2002/2003 гг.						
Пролетный гусь	17.11.2002	36,8	19,5	16,3	16,3	11,1
	27.11.2002					
	04.12.2002					
Старосветские помещики	10.04.2002	32,5	20,6	24,4	13,1	9,4
	26.10.2002					
	09.01.2003					
Преступление и наказание	24.06.2002	23,5	15,4	24,1	27,8	9,3
	25.06.2002					
	09.10.2002					

на Малую и особенно на Новую его сцену. В пользу данной гипотезы говорит и тот факт, что спектакли именно этой «некоммерческой» и в основном экспериментальной площадки регулярно собирают наиболее подготовленную театральную публику.

Подведем некоторые итоги структурного анализа. *Во-первых*, следует повторить один из принципиальных выводов исследования 2002 года: наблюдаемый взрывной рост интереса москвичей к спектаклям МХАТа обусловлен расширением масштабов его аудитории, обращением театра

к потенциальным зрителям, не имеющим еще достаточного театрального опыта, повлекшим за собой соответствующие сдвиги в структуре публики Основной сцены Художественного театра.

Во-вторых, усилия МХАТа в отношении Малой и Новой сцен стали приносить свои плоды. Сформировавшаяся структура аудитории спектаклей на Малой и Новой сцене позволяет думать о возможности позитивного решения ключевой проблемы – проблемы воспроизводства мхатовской публики.

В-третьих, для того чтобы «удержать» в орбите Художественного театра появившихся «новых» зрителей (главным образом, это относится к его Основной сцене), МХАТ должен определить и целенаправленно проводить соответствующую репертуарную, рекламную и ценовую политику, обеспечивающую регулярные «переходы» из группы «массового зрителя» в «театралы» и «мхатовцы».

Предпочтения публики. Знание предпочтений публики является обязательным элементом любой маркетинговой стратегии. Информация такого рода в достаточной мере содержится в проведенном анкетном опросе (см. Приложение 2): ответы на вопрос а9 позволяют установить те привлекательные особенности спектаклей, которые побуждают зрителей прийти в театр; ответы на вопрос а21 дают возможность выявить понравившиеся спектакли и те постановки текущего репертуара, которые зрители хотят посмотреть; изучая ответы респондентов на вопрос а10, нетрудно определить рейтинги зрительской популярности спектаклей Художественного театра, постановщиков этих спектаклей и участвующих в них артистов.

Приведенные данные (табл. 8) свидетельствуют о том, что главной приманкой для нынешней публики МХАТа остаются участие популярных актеров и наличие в репертуаре спектаклей, поставленных по классической пьесе. Однако, в отличие от Основной сцены, где другие репертуарные особенности имеют существенно меньшее значение, на Малой и главным образом на Новой сцене столь же высокий удельный вес принадлежит «экспериментальности спектакля» и режиссерскому фактору. При этом выявленные репертуарные предпочтения характерны для всех групп зрителей без исключения, но с большей силой они проявляются среди мхатовцев.

Выполненные расчеты позволяют сделать общий вывод. Участие популярных актеров и наличие в репертуаре спектаклей, поставленных по классической пьесе, стали для зрителей главными признаками бренда, именуемого «МХАТ». И, что особенно важно, данный бренд, собственно, и формирует систему ожиданий массового зрителя, ориентированного на звездную труппу и классический репертуар. При этом спектакли Малой и Новой сцен внесли в «корону МХАТа» такие существенные для театра мотивации, как желание посмотреть экспериментальный спектакль и увидеть постановку популярного режиссера. Этот вывод подтверждают и рейтинги популярности (место в порядке убывания уровня популярности) спектаклей, актеров и режиссеров, построенные на основании ответов респондентов на вопрос 10.

Репертуарные предпочтения публики МХАТа
(% зрителей, назвавших соответствующую особенность спектакля)

Сегменты аудитории МХАТа	Участие популярных актеров	Зрелищность спектакля	Экспериментальность спектакля	Классическая пьеса	Популярный постановщик
Новая сцена					
«массовый зритель»	42,3	15,4	24,5	29,8	14,7
«театралы»	48,8	13,9	34,0	38,8	34,0
«мхатовцы»	62,5	25,6	44,4	45,0	36,3
Итого	49,0	17,3	32,0	36,0	25,6
Малая сцена					
«массовый зритель»	54,8	16,5	18,8	18,2	14,5
«театралы»	65,3	19,6	25,4	30,6	28,5
«мхатовцы»	72,5	26,7	35,0	34,2	29,2
Итого	60,4	18,8	23,0	24,1	20,7
Основная сцена					
«массовый зритель»	56,7	17,1	8,1	31,2	15,0
«театралы»	68,6	18,3	14,0	42,9	24,9
«мхатовцы»	69,3	30,4	19,1	43,7	26,2
Итого	61,6	18,9	11,1	36,1	19,2

Достаточно сопоставить рейтинги популярности спектаклей Художественного театра (табл. 9), актеров (табл. 10) и режиссеров (табл. 11), чтобы убедиться в справедливости такого вывода.

Платежеспособность зрителей. Прошли те сравнительно недавние времена, когда театр был доступен любым категориям населения. Справедливости ради надо сказать, что не получился он доступным и в самый первый период Московского художественно-общедоступного театра. А уж теперь, когда средняя цена билета в театры страны в одном только 2001 году увеличилась по сравнению с 1998 годом в 3,5 раза, в том числе по театрам федерального ведения в 4,2 раза¹¹, и продолжает расти, значи-

¹¹ Рубинштейн А.Я., Сорочкин Б.Ю. О модернизации системы бюджетного финансирования культуры, искусства и кинематографии: Научный доклад. М., 2003.

Популярность спектаклей Малой и Новой сцен МХАТа

Название спектакля	Всего	Места спектаклей-лидеров:		
		«массовый зритель»	«театралы»	«мхатовцы»
Рождественские грезы	1	1	1	2
Пролетный гусь	2	3	4	1
Утиная охота	3	4	2	3
Новый американец	4	5	6	5
Старосветские помещики	5	6	5	6
Сонечка	6	11	8	4
Ретро	7	2	12	7
Ю	8	10	3	11
Преступление и наказание	9	12	7	8
Девушки битлов	10	8	9	9
Терроризм	11	7	13	12
Татуированная роза	12	13	10	10

тельно обгоняя рост доходов населения, в этой новой ситуации уровень доступности театра стал резко падать. Возникло положение, при котором даже самые устойчивые театральные привязанности терпят поражение перед ценой билета. Все чаще именно душевой доход и в целом материальное положение семьи становятся ключевым фактором в формировании платежеспособного зрительского спроса.

Подобная «экономическая» информация в достаточной мере содержится в проведенном анкетном опросе: ответы на вопрос a20 позволяют в соответствии с самооценкой респондента установить уровень его душевого дохода, а ответы на вопрос a12 – определить уровень предельных цен на билеты, превышение которого заставило бы респондента отказаться от посещения театра.

Данные таблицы 12 позволяют оценить структуру зрительской аудитории Малой и Новой сцен МХАТа с позиций душевого дохода различных возрастных групп. Расчеты свидетельствуют, что среди публики театра присутствуют только 24% зрителей, душевой доход которых относится к категории «низкий» или «ниже среднего». Обращает на себя внимание и тот факт, что молодые люди в возрасте до 24 лет представлены в аудитории Малой и Новой сцен в основном детьми состоятельных родителей: 90% – в возрасте до 14 лет, 87% – в возрасте 15–17 лет, 83% – в возрасте 18–19 лет и 73% – в возрасте 20–24 года.

Рейтинг популярности артистов МХАТга
(по опросам публики на Малой и Новой сценах)

Рейтинг (балл) актеров по оценке публики разных сегментов:									
Публика в целом		«массовый зритель»		«театралы»		«мхатовцы»			
балл	актеры	балл	актеры	балл	актеры	балл	актеры		
170	Сергей Безруков	46	Сергей Безруков	38	Олег Табаков	94	Сергей Безруков		
151	Олег Табаков	45	Евгений Миронов	30	Сергей Безруков	78	Олег Табаков		
150	Евгений Миронов	35	Олег Табаков	29	Евгений Миронов	76	Евгений Миронов		
49	Авангард Леонтьев	19	Вячеслав Невинный	15	Авангард Леонтьев	29	Егор Бероев		
47	Александр Семчев	17	Наталья Тенякова	11	Евгений Киндинов	23	Александр Семчев		
46	Вячеслав Невинный	15	Ия Саввина	11	Ия Саввина	21	Авангард Леонтьев		
45	Егор Бероев	13	Александр Калягин	11	Александр Семчев	20	Виктор Гвоздицкий		
40	Александр Калягин	13	Александр Семчев	8	Егор Бероев	20	Вячеслав Невинный		
38	Ия Саввина	13	Авангард Леонтьев	8	Александр Калягин	19	Александр Калягин		
36	Наталья Тенякова	10	Евгений Киндинов	8	Станислав Любшин	18	Евгения Добровольская		
29	Марина Зудина	8	Егор Бероев	8	Марина Зудина	15	Дарья Мороз		
27	Виктор Гвоздицкий	8	Марина Зудина	7	Вячеслав Невинный	8	Станислав Любшин		

Рейтинг популярности постановщиков спектаклей МХАТа
(по опросам публики на Малой и Новой сценах)

Рейтинг (балл) постановщиков спектаклей МХАТа по оценке публики разных сегментов:											
Публика в целом			«массовый зритель»			«театралы»			«мхатовцы»		
балл	режиссеры	балл	режиссеры	балл	режиссеры	балл	режиссеры	балл	режиссеры	балл	режиссеры
106	Владимир Машков	26	Владимир Машков	29	Владимир Машков	51	Владимир Машков	33	Марина Брусникина	20	Олег Ефремов
49	Олег Ефремов	17	Олег Ефремов	12	Олег Ефремов	7	Роман Козак	16	Роман Козак	8	Светлана Врагова
47	Марина Брусникина	10	Марина Брусникина	7	Кирилл Серебренников	8	Марк Розовский	8	Андрей Мягков	7	Теймураз Чхеидзе
27	Роман Козак	6	Кирилл Серебренников	6	Роман Козак	4	Петр Штейн	6	Александр Марин	6	Марк Розовский
15	Марк Розовский	4	Роман Козак	4	Андрей Мягков	3	Миндаугас Карбаускис	2	Теймураз Чхеидзе	6	Адолф Шапиро
14	Кирилл Серебренников	4	Андрей Мягков	4	Марк Розовский	3	Петр Штейн	2	Пётр Штейн	6	Владимир Петров
12	Светлана Врагова	4	Марк Розовский	4	Петр Штейн	2	Николай Скорик	2	Владимир Петров	4	Петр Штейн
12	Андрей Мягков	4	Петр Штейн	4	Роман Виктюк	2	Елена Неvejeина	2	Владимир Петров	4	Петр Штейн
11	Миндаугас Карбаускис	3	Роман Виктюк	4	Светлана Врагова	3	Евгений Каменькович	3	Теймураз Чхеидзе	6	Владимир Петров
10	Теймураз Чхеидзе	2	Миндаугас Карбаускис	3	Миндаугас Карбаускис	3	Теймураз Чхеидзе	3	Теймураз Чхеидзе	6	Владимир Петров
10	Петр Штейн	2	Николай Скорик	3	Николай Скорик	3	Елена Неvejeина	2	Владимир Петров	4	Петр Штейн
10	Владимир Петров	2	Елена Неvejeина	3	Елена Неvejeина	3	Елена Неvejeина	2	Владимир Петров	4	Петр Штейн

Таблица 12

Распределение публики Малой и Новой сцен МХАТа
(по возрасту и уровню душевого дохода, в % к числу ответивших)

Возраст (лет)	Бедная молодежь	Дети состоятельных родителей	Состоятельные люди среднего поколения	Состоятельные люди старшего поколения	Бедные пенсионеры	Другие бедные зрители
14 и младше	10	90				
15–17	13	87				
18–19	17	83				
20–24	27	73				
25–34			80			20
35–44			83			17
45–59				72	7	21
60 и старше				50	50	0
Всего	5	21	32	23	6	13

Принимая во внимание, что будущая публика театра самым тесным образом связана с нынешними молодыми людьми, следует сделать несложный вывод о необходимости поиска возможностей для привлечения в театр молодых зрителей, у родителей которых отсутствуют достаточные для этого средства. Аналогичное положение характерно и для группы бедных пенсионеров, у которых объективно отсутствуют дополнительные источники роста доходов. Простое понимание социальной справедливости требует от театра персонального подхода и к этой, особой, группе зрителей.

СЕЗОН 2003/2004 гг.

Т.К. Шах-Азизова

Репертуар. Классика в современности

Театр – организм импульсивный, развивающийся спонтанно, отличается непредсказуемостью. Трудно было представить, что штурм Основной сцены начнется сразу за кризисом и уже следующий сезон МХТ¹² станет ее сезоном. При этом несколько спектаклей, плотно следовавшие один за другим, выстроились в определенной системе, словно по заранее продуманной, целеустремленной программе.

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

Существуют разные способы обновления старых театров, обремененных традициями, легендами и долгим опытом неудач. При этом в мнении современников неудачи столь же памятные (и столь же преувеличены порой), как легенды. То и другое мешает театрам найти себя в новом времени и обрести внутреннюю свободу. Тем не менее сама практика подсказала уже (и даже узаконила) пути этого поиска, в первую очередь – тот, что был ранее принят как долгосрочный проект в Александринском театре, а теперь, как видно, и во МХТ.

Речь идет именно об обновлении; консервация восточного типа для русского театра невозможна – он слишком живой, слишком кровно связан с настоящим временем; самый менталитет нации не позволит ему стать остановленным, запечатленным мгновением.

Петербургский проект, а теперь и московская практика открыто и прямо соединяют традицию с новизной. В качестве первой выступает территория былых побед – та классика драматургии, постановки которой стали в свое время этапными для театра; вторая представлена творчеством современных режиссеров, заново эту классику интерпретирующих. Таким образом, здесь две опоры, равно необходимые – автор и режиссер; через их союз осуществляется «связь времен».

МХТ представил пьесы Островского, Чехова, Горького, Булгакова – именно те, в которых славились когда-то мастера этой сцены. Для людей,

¹² С 2004 года слово «Академический» исключается из названия театра. Вместо «МХАТ» теперь говорится и пишется «МХТ».

так или иначе связанных с театром, за каждой из этих пьес стоит целый мир ассоциаций. Но театр рассчитывал не столько на них, сколько как бы на средний слой публики – по образованности, возрасту, материальным возможностям и привычкам. Расчет оправдался, и залы театра по-прежнему полны, хотя стимул для этого может быть различным. По наблюдениям в кассовом, а затем и в зрительном зале, таким стимулом (для данного слоя публики) становится не столько пьеса, или ее театральная репутация, или споры критиков (хотя они могут вызвать и обострить интерес), но участие известных актеров и само посещение МХТ.

«Последняя жертва» А. Островского. Сценическая редакция и постановка Ю. Еремина.

Еремин – крепкий, опытный режиссер старшего уже поколения, в меру традиционный, но не консервативный. Точно чувствуя время и несформулированный запрос зала, он, не ломая пьесы Островского, лишь меняя акценты и внося коррективы, развернул ее к современности.

Отказавшись от эстетики «купеческого» спектакля, Еремин сдвинул время действия в начало XX века и в более культурную среду. Тяжелого и подробного быта, экзотических нравов, нарисованных как бы масляными красками, не было здесь, что придавало спектаклю легкость, динамику, упругий ритм, обнажало психологический каркас действия, где главным становилась не власть денег, а сила чувств, – вернее, борьба этих начал, что близко сегодняшнему залу.

Более всего это выразилось в игре самого Табакова в роли «очень богатого купца» Прибыткова, ставшего здесь более просвещенным и человечным, чем его герой в пьесе, современники в истории или нынешние коллеги. Режиссер и актер, сдвигая всю историю во времени, в направлении к «окультуренному» купечеству более поздней, чем в пьесе, поры, выразили, быть может, тайную мечту (или тоску) зала о таких «хозяевах жизни», и это стало слагаемым успеха спектакля. А то, что во втором плане роли постоянно ощущим был драматизм поздней любви, и финал не отдавал «хеппи-эндом», придавало всей истории сложность, объем и даже отенок лиризма.

Спектакль шел слаженно, хотя в ансамбле не все были вровень, – выделялись старшие мастера. Постановке Еремина присущи были взвешенность и умеренность – в плане и традиционности, и новизны. Задумано было так или получилось само собой, но именно такое начало, такой старт возвращения к классике был нужен для публики и для театра.

Дальше можно было действовать более рискованно и радикально.

«Мещане» М. Горького. Постановка К. Серебренникова.

Из пьес Горького, шедших в свое время во МХАТе, была выбрана не самая популярная, что могло затруднить ее путь к зрителю. С другой стороны, уже в наши дни она знала яркое, поистине классическое воплощение в БДТ у Г. Товстоногова – из рода тех, что кажутся очевидцам единственными и входят с такой репутацией в историю; это также могло стать препятствием. Дабы избежать этого и обеспечить равнодушие зала, ставка была сделана на режиссуру.

Постановка была доверена режиссеру новой генерации, известному своими работами в сфере «новой драмы» с ее жестокой откровенностью и абсурдистской закваской. «Быт и нравы» в спектакле, не теряя своей узнаваемости, своей земной природы, были смешаны с гротеском, доведены до абсурда, предстали в стиле острой, провокативной театральности – стиле, органичном для режиссера, но проблематичном для пьесы Горького.

Тема лежала на поверхности, до нее не пришлось добираться: отношения отцов и детей, разных поколений, в конечном счете – разных времен; их конфликт, противостояние – и неразрывность. В этом плане пьеса работала на ситуацию, отвечала ей – человек новой, иной культуры, «пришелец», входил в заветный мир МХТ, как Нил в дом Бессеменовых, пусть он и не ощущал себя Нилом. Но противостояние, как и тяготение их, было неизбежно, что прямо отразилось в спектакле.

В центре спектакля разместились крупные, полнокровные фигуры «старших» – стариков Бессеменовых и Тетерева, сыгранных (соответственно А. Покровской, А. Мягковым и Д. Назаровым) свободно, с полнотой проживания и выражения чувств. Ситуация их существования была не рутинной, а катастрофичной, почти «пожарной» (наивно-наглядная метафора в спектакле – горящий натуральным пламенем сапог Нила – росла, вероятно, отсюда).

Другие герои, сыгранные с разной степенью наполнения, остранения, остроты, составляли не то чтобы ансамбль (он подразумевает иные условия единения), но среду, неоднородную, движимую в равной мере силами центробежными и центростремительными по отношению к этому дому.

Воля режиссера открыто всем управляла, сообщая спектаклю особую энергетику, ритмику, создавая странный сценический мир как бы помимо и поверх пьесы. То, что здесь стало наглядным внесценическое действие, увлечение домашним театром, выглядело настойчивой и необязательной иллюстрацией, призванной, видимо, оживить будничную материю пьесы. Но другой антураж спектакля, в частности явление зловещих фигур «черных женщин» и прочих декоративно-символических добавлений к действию, в коих оно явно здесь не нуждалось, говорило о неуверенности режиссера – неполной уверенности в том, что без такого обрамления спектакль будет интересен на большой сцене. Поэтому в «Мещанах» Серебренникова было как бы два слоя: содержательный, концептуальный, актерский – и разного рода декорум, порой из области китча, который, впрочем, привычен, навязан большей части зрителей, а потому не замечается или не раздражает.

Еще один момент, связанный с этой генерацией режиссеров, перешедших из студийных подвалов и скромных камерных сцен на главные сцены страны: у них мало опыта и нет опоры. Эстетика времени с ее вседозволенностью и разгулом дурного вкуса диктует свое, а рядом нет театрального наставника типа М.О. Кнебель, который мог бы помочь становлению художника, как та помогла многим.

И последнее, уже из области большой сцены как таковой. Как-то странно она во МХТ воздействует на режиссеров и сценографов, побуждая к чрезмерности решений, к зрелищным перегрузкам даже тех, кому это от природы не свойственно, что еще встретится в спектаклях мхатовской Основной сцены.

«Белая гвардия» М. Булгакова. Сценическая редакция театра. Режиссер Сергей Женовач.

«Белая гвардия» в новой своей редакции имела счастливую судьбу, сразу полюбилась зрителям и критикам, проявившим на этот раз нетипичное для себя единодушие. Слова «самый мхатовский спектакль» от частотного употребления уже утратили авторство, сделались привычными, выглядят аксиомой. Видно, что особенно привержена к спектаклю молодая часть зала и критики – те, для кого представление о первых мхатовских «Турбиных» и о том, что должно быть в спектакле, туманно и необязательно, как всякая хрестоматийная оценка.

Старшему поколению, для которого легенда «Турбиных» – не звук пустой, недостает магической атмосферы, теплоты дома, «кремовых штор» и особого обаяния, идущего к «Дням Турбиных» от чеховских «Трех сестер». Но в современных постановках обеих пьес мир их разрушен; по нему гуляют жестокие ветры времени. Та же участь постигла и дом Турбиных, из центра булгаковской вселенной ставший крохотным островком, беззащитным, лишенным былого уюта. Это выражено и зримо: Турбиным отведен левый угол сцены – пространство мира, где теснятся люди и вещи; вправо и вверх от него во всю ширину сцены протянулся огромный железный мост – пространство войны, где идут бои, маршируют юнкера; где умрет подстреленный Алексей Турбин.

Грубая фактура этого моста, доминирующая в спектакле, – контраст к теплой плоти героев, решенных узнаваемо, беспардонно, просто. В них нет той духовной породы, которую подсознательно ждешь от Турбиных (как и от Прозоровых), они – обыкновенные, рядовые, хотя и лучшие из своего ряда. Зал видит в них своих и себя, и контакт проходит по этой линии – в том случае, однако, если не мешает давящая метафора внешнего мира.

Далее восприятие избирательно, индивидуально: одним эта метафора мешает, другим – нет; они или приняли ее как данность, или абстрагируются от нее, нацеленные на то, что составляет сущность спектаклей Женовача, – излучение человечности. Точно так же могут не замечать неровности ансамбля, внутренних его перепадов, где главная мужская пара пьесы, Алексей Турбин и Мышлаевский (Константин Хабенский и Михаил Пореченков) – сыграна в неполную силу, с недостаточным личностным наполнением, оттеснена другими, в том числе – «недотепой» Лариосиком (к которому, впрочем, еще надо привыкнуть, преодолев «раблезианские» габариты и негимназический возраст Александра Семчева).

Как видно, потребность в том, что составляет «зерно» этого спектакля, во всех слоях публики велика и заставляет не замечать недочетов. Однако для самого режиссера они имеют значение – лирический дар его здесь стеснен стремлением к масштабу, зрелищности, эпопее; усилия, потраченные на постановку массовых «армейских» сцен, не оправданы. Солдаты батальона военной комендатуры Москвы, представляющие юнкеров, невыразительны настолько, что выглядят ненастоящими; пьеса, словно для Женовача предназначенная, побеждена не вполне.

Массив русской классики на Большой сцене, ставший центром сезона 2003/2004 гг., был бы для МХТ недостаточен без Чехова.

Целых 7 лет, со времени ефремовских «Трех сестер» (1997), здесь не было ни одной чеховской премьеры. Старые спектакли потихоньку исчезали из репертуара, задержалась лишь долгожительница «Чайка», чье загадочное обаяние давно улетучилось, выветрилось, а ансамбль за счет постоянных внутренних перемен приобрел характер разнокалиберной сборной. Новый руководитель театра, видя его неготовность к обновлению чеховского фонда, с этим не спешил, оттягивал время – быть может, ждал чего-то. Ожидание между тем затянулось, а время требовало отдачи. Близился Год памяти Чехова (2004), занесенный в календарь ЮНЕСКО, но и без этого поднявший в Москве, в стране и в мире новую чеховскую волну, и театр имени Чехова в стороне остаться не мог.

Весной 2004 года явились подряд две премьеры, обозначив тем самым возвращение главного автора «художественников» в его родные пенаты. Обе были поставлены на мхатовской большой сцене и созданы для открытого фестиваля искусств «Черешневый лес».

«Дядя Ваня» А.П. Чехова. Постановка М. Карбаускиса.

«Дядя Ваня» отнесен по ведомству театра под руководством О. Табакова, якобы используя во МХТ только сцену. Но это представляется уловкой, вызванной какими-то внехудожественными причинами. Серьезный, отвечающий законам мхатовской эстетики спектакль, поставленный на Основной сцене, по праву и логике принадлежит МХТ.

В огромном, светлого дерева доме жизнь, вполне по-чеховски и по-мхатовски, протекала непрерывно на разных уровнях, в разных планах. Казалось, это нечто целое, неразъемное, – люди и дом, и потому так болезненно воспринимал дядя Ваня угрозу его потери. В финале же, когда уезжали все, кто должен был уехать, и жизнь Войницких возвращалась на круги своя, окна закрывали ставнями, жителей замуровывали, в духе нынешнего театра подводя зримый итог. (Навязчиво зримый, давящий, тенденциозный, хотя в целом ход спектакля был естественным и свободным. Видимо, и здесь сказалось воздействие мхатовской большой сцены на художников и режиссеров, – странное воздействие, побуждающее к монументализму.)

Драматизм ситуации в том, что замурована была теплая, неиссякающая еще жизнь; люди – слабые, вздорные, неудачливые, верящие или разувверившиеся, но – живые. «Театр живого человека» побеждал в спектакле, и не в отдельных фигурах, – в ансамбле. Шла постоянная рокировка: вперед выдвигался тот, кто действовал, говорил или чем-то иным вызывал к себе усиленное внимание. По чеховско-мхатовским законам здесь не было героев неглавных и главных, и драму умели разглядеть в «каждой фигуре» (выражение Вл.И. Немировича-Данченко). Оттого в определенный момент «старая галка Маман» (О. Барнет) могла стать не менее значимой и вызвать пронзительное сочувствие, чем традиционно первая в этой пьесе Соня (И. Пегова.)

«Вишнёвый сад» А.П. Чехова. Постановка А. Шапиро.

Шапиро, неоднократно ставивший «Вишневый сад» с начала 70-х, отмечавший на нем вехи времени, сегодня ощутил его, как драму конца и распада жизненных общих начал.

Подобно знаменитому «живому» занавесу в «Гамлете» на Таганке у того же Д. Боровского, художника спектакля, занавес в «Вишневом саде» двигается, играет, имея свою миссию, свою роль. Там он означал ход судьбы, поступь Рока; здесь нечто близкое – время, такое же неумолимое, наступательное, жестокое. Он не поднимается по театральным правилам вверх, а раздвигается внутрь, вглубь, открывая пустое пространство.

В «Дяде Ване» была драма безысходности и последнее, еще живое тепло; здесь – неприютность и нерадостная свобода от всех, от всего. Связи людей истончились, а то и вовсе оборвались; каждый существует сам по себе. И всех словно ветром носит по этой пустынной сцене с мнящей и опасной ее глубиной. Порой вдруг появится и колыхнется белый воздушный тюль – то ли напоминание о саде, то ли греза, видение.

Был ли сад вообще? – Вот сакраментальный вопрос спектаклей последнего времени. Если и был, то исчез; остался в словах, ритуальных тирадах, за которыми нет ни смысла, ни чувства, да «в очах души» Фирса (В. Кашпур) и Гаева (С. Дрейден). Им веришь, что сад был, потому что они сами – оттуда, неотторжимые от него, как дядя Ваня от своего дома.

Эти двое – источник тепла в спектакле; другие представлены корректно, типажно или функционально. Все это – некий действенный фон, на котором и проступает главная коллизия спектакля, главный его контраст: брат и сестра, Гаев и Раневская, различные настолько, что между ними и не проглядывается родства. Раневская (Р. Литвинова) – женщина-пришелец, не просто из Парижа, но из другого какого-то измерения: загадочная, нездешняя, несовместимая с тем, что вокруг нее. Сама собой, такая, какова она есть, Раневская проясняет общую мысль спектакля: вишневого сада как некоей духовной субстанции, как жизненной сферы, как целой эпохи, – нет. Она существует уже в ситуации вне сада и после сада, в отличие от Гаева, который не оторвался еще от корней. И в этом «еще» и «уже» – главное различие между ними, те самые коллизия и контраст.

Спектакли эти принадлежат к разным типам театра, разным художественным системам. Но сами эти различия закономерны для нынешней мхатовской сцены, где всему есть место, как и в театре Чехова, и в театральной ситуации вообще. Сближает же их тот уровень режиссуры, концептуальной, сильной и сложной, который в сезоне 2003/2004 гг. МХТ предъявил зрителю в расчете на интерес и понимание – и не ошибся в том.

МАЛЫЕ СЦЕНЫ

То, что сезон 2003/2004 гг. в МХТ стал сезоном Основной сцены, говорит не об оскудении малых сцен, но о главной тенденции, доминанте. Жизнь на Малой и Новой сценах продолжала идти достаточно интенсивно, но была не столь значима, как в прошлых сезонах; лидеров репертуара не выдвигала и не определяла «лица» театра.

Спектакли этих сцен можно разделить на две группы: трудные для восприятия, требующие душевного напряжения и умственных усилий, – и легко усвояемые. Второе как бы уравнивает первое, смягчает трудности, позволяет удержать зрителя, которому названные усилия непривычны.

Среди этих спектаклей есть два, поставленные теми, чья первая и основная профессия – драматургия, а режиссура – сравнительно новая. При всем различии пьес и подходов к ним спектакли эти отмечены нечастым сегодня совпадением смысла и стиля, а также особой зрительской установкой: зрителя не приманивают разного рода испробованными ухищрениями, не облегчают ему путь к спектаклю, словно и не заботятся об успехе. Скорее зрителя выбирают и доверяют его способности понять жанр спектакля, условия игры и следовать им вместе с театром. Условия же эти не слишком легки: в одном случае – притча в форме то ли сказки, то ли былины, где надо уловить вполне современный смысл; в другом – хитросплетения сюжета, где за вязью сложных явлений и отношений просвечивает тоже вполне современная проблема.

Первый случай относится к Малой сцене, второй – к Новой.

МАЛАЯ СЦЕНА

«Осада». Автор спектакля Евгений Гришковец.

Спектакль Гришковца, несмотря на псевдомифологическую оболочку, в основе своей прост и целен. Он – о войне, как определил автор спектакля; о самой психологии войны – психологии людей на войне, которая, впрочем, неотделима от того, каковы они вообще, в мирной жизни. Сквозь череду как бы случайных и разрозненных реплик и диалогов, когда нет отклика, взаимопонимания, нельзя почему-то понять и сделать простые вещи, проступают контуры общего – абсурдного и фатального – порядка вещей.

Сделанный «методом коллективной импровизации», спектакль сохранил это зерно коллективности, внутренней связи, благодаря осмысленной, ансамблевой работе актеров. Хотя в спектакле участвует не только сплоченная «брусникинская» команда, но зрелые актеры иной манеры и опыта, никто из них не превращает свой выход, свою сцену в отдельный номер, не нарушает общего тона, не загораживает других. И ветеран-рассказчик, и юноша, и три воина, сохраняя каждый свой нрав и повадку, принадлежат именно этому странному миру, этой, подсвеченной иронией, притче, хотя лица их и речи проступают из «тьмы веков», не укрываясь ею, знакомые в нашей повседневности.

Сочетание «сказочного» декорума и узнаваемости обычных людей подчеркивает как условность, так и вневременной характер притчи. (То и другое, равно как и авторская ирония, были бы более ощутимы, если дать этот декорум и облик героев эскизнее, намеком, легким штрихом.) В целом же автор-режиссер следует традиции А. Володина, его «исторических» и «доисторических» пьес, отбрасывая опыт нынешних боевиков с их «крутизной» и одномерностью, – и выигрывает на этом поле.

«Легкий привкус измены» В. Исакова. Постановка М. Брусникиной.

Спектаклю дан подзаголовок: «Любовные настроения», что точно определяет жанр. Истории нескольких пар, предстающие в калейдоскопе «опасных связей», недостаточно интересны, чтобы стать очередными love stories. Увлечения и охлаждения, флирт и измены представлены именно

как настроения и в соответственном стиле: эскизность и точность штриха, игра в жизнь вместо жизни, точечный, беглый рисунок – своего рода сценический импрессионизм.

Всякого рода нажим, сильный акцент, попытка углубить ситуацию выглядят диссонансом, и спектакль начинает фальшивить, грозя перейти в мелодраму, но удерживаясь на последней черте. Впрочем, такие моменты редки: команда действует слаженно, четко, легко; переливы любовных настроений, их ритм, членение на эпизоды, «подача» каждого из них как «антре» в сочетании с музыкальным эффектным фоном напоминают нынешние показы мод.

Этот легкий и беглый стиль предохраняет спектакль от вульгарности, в которую он мог бы погрузиться при смаковании каждой ситуации, каждой сцены. Все решается по касательной, с иронической подсветкой, играючи, но и достаточно *comme il faut*.

«Скрипка и немножко нервно» С. Савиной. Постановка А. Марина.

В отличие от «Легкого привкуса измены», безбытного, с разреженным воздухом, «Скрипка...» ближе к привычной семейной драме (к традиции Н. Птушкиной) с повтором известных мотивов: деспотизм матери-хозяйки; бесправность, задавленность всех остальных домашних – мужа ее и детей; нереализованные личности, сломанные судьбы. Материал этот вряд ли обогатил мхатовскую палитру, тем более – на фоне «Мещан», и вряд ли дал артистам ту дозу нового театрального опыта, который принесли с собой другие, пусть спорные, спектакли. Он тянет поначалу к некрасивому бытовому натурализму, а под конец, вне логики действия, вдруг происходит рывок: «из духа музыки» возникает момент просветления, отчасти оправданный названием пьесы (или оправдывающий его).

Из всего этого можно было бы сделать тяжеловесную мелодраму, но игровое начало (вечное спасение театра) вновь приходит на помощь. Режиссер облегчает ритмы, дает комедийную подсветку действия, не снимая драматизм ситуаций, но словно микшируя его иронией; Н. Кочетова избегает опасности сыграть новую Вассу Железнову. В итоге мораль об опасности деспотизма дается ненавязчиво, недидактично, и публике словно предложено воспринимать все это не слишком всерьез.

НОВАЯ СЦЕНА

«Количество» К. Черчилл. Постановка М. Угарова.

В лаконичной, компактной форме («Пьеса на двух актеров», «Действие происходит в одном и том же месте»), с минимумом постановочных средств, в пяти диалогах происходит непростая, фантастическая по сути история. Отец поочередно встречается с клонами своих сыновей; в пьесе, помимо подлинника, оригинала, представлены два, хотя на деле их два десятка. Это – не вина и не воля Отца; заказав некогда один дубль собственного ребенка, он не предполагал такое количество клонов и такое разнообразие нравов и судеб в повторяющемся, как копия, облике.

Здесь – первая проблема для актера и публики. Актеру, не меняясь внешне, предстоит сыграть трех разных людей (М. Виторган справляется с

этим, не щеголяя своим лицедейством). Публике же предлагается усвоить основной, видимо, тезис автора: повторить, копировать личность невозможно, при всем мастерстве клонирования; как было сказано у классика, «каждый человек – иной человек». (При условии, конечно, что он – человек и личность, а не зомбинированное существо.)

Вторая проблема сложнее, в исполнении и в восприятии. Солтер, отец героев – личность неоднозначная, страдательная и виновная, с тайниками, которые открываются постепенно, а иные и не откроются, оставляя смутное ощущение тревоги, ожидания неприятных сюрпризов. Может быть, их и нет, новых тайн, но нам уже внушили это состояние предчувствия и недоверия к видимости в каждый отдельный момент, потому что в каждой встрече с очередным сыном-клоном Солтер – несколько иной, чем прежде, и жизнь его читается по-иному. Б. Плотников передает эту «текучесть» характера без нажима, без резких акцентов, скорее – внутренней своей техникой, умением, не выходя за рамки образа и не демонстрируя своего к нему отношения, сохраняя дистанцию анализа и оценки и современный объективный психологизм.

Анализ этот передоверяется публике, она приглашается к соучастию, к усилиям того рода, что требовались от нее в «Копенгагене». Это востребовано и поддержано режиссурой. Спектаклю пошли на пользу и главная профессия Угарова, и пока не слишком обильный его постановочный опыт. Природа драматурга заставляет его искать смысл прежде всего, доверяясь коллеге-автору и слову как таковому; отсутствие собственных сценических штампов – искать выразительной скупости.

«Белое на черном» Р. Гальего. Версия для театра и постановка М. Брусникиной.

Трудная и в чтении проза писателя-инвалида, к тому же – автобиографическая, а потому воспринимаемая как документ, казалось бы, не предназначена для театра. Вероятно, ее можно прочесть по радио; можно поставить жестокий в своей откровенности фильм, где картина болезни автора и его жизненных тягот будет воссоздана с сегодняшним предельным натурализмом. Театру (при всей его нынешней тяге к документальности и прессингу) такая мера натуральности недоступна; непобедимые свойства сцены – условная и игровая ее природа – как бы предохраняют от этого.

Опытные и трезвомыслящие постановщики знают это и на помощь истине призывают условность и чувство меры, отказываются от прессинга, апеллируя к зрителю как собеседнику и соучастнику действия. Практика Брусникиной с ее особым Театром (а такой Театр внутри МХТ уже есть; существует, как своего рода анклав, не первый год) подтвердила это неоднократно, в современной прозе прежде всего. Случай прозы Гальего был из этого ряда, но сложнее других. По сравнению с прозой Астафьева, где стиль спектакля вырастал из богатой образной системы, подсказанной автором, или прозы Улицкой, где ткань повествования подсвечивалась игрой, «Белое и черное» требовало какого-то иного подхода: минус-образности; минус-игры. Вместе с тем нельзя было превращать это в простую читку, убивать в театре театр.

Брусникина приняла эти условия и обернула себе на пользу, сделав ставку главным образом на актеров, на проверенную свою команду, с минимумом иных средств: из реквизита – велосипеды без колес, немного пластики, зато много музыки – для эмоциональной насыщенности действия, для подкрепления актеров, работающих просто, точно, исповедально, без мелодраматических эффектов, но на предельном доверии к зрителю.

Социологические аспекты посещаемости МХАТа

Для целей нашего анализа мы, используя классификацию зрителей по S-группам, выбрали группу «массового зрителя», во-первых, как большую часть зрительской аудитории, а во-вторых, как «предтеатралов», то есть потенциально будущих постоянных зрителей театра¹³.

Как показывают данные опроса, большую часть, ядро группы массового зрителя МХАТа составляют работающие респонденты с высшим (или незавершенным высшим) образованием среднего возраста и среднего уровня дохода (согласно их самооценке).

Анализ данных опросов, проведенных Отделом экономики искусства во МХАТе им. А.П. Чехова, позволил выявить некоторые *парадоксы*, несоответствия определения «массового зрителя» и его характеристик, заключающихся в ответах на вопросы анкеты. Данный анализ проводился с учетом уровня душевого дохода и возраста зрителей, так как мы исходили из того, что эти характеристики «массового зрителя» должны определенным образом влиять на художественные запросы зрителей и уровень посещаемости спектаклей.

Первый парадокс заключается в том, что несмотря на то, что мы рассматривали только массового зрителя, который (по своему определению)¹⁴

Таблица 1

Распределение ответов на вопрос «Если за последний год Вы бывали в театрах, то сколько раз?» и возраст респондентов (%)

Сколько раз бывали в театрах за последний год	Возрастные группы «массовый зритель»							
	14 и младше	15–17	18–19	20–24	25–34	35–44	45–59	60 и старше
1 раз	0,3	0	0	0	0	0,2	0,1	0
2 раза	8,8	9,4	13,8	10,5	9,2	7,1	7,5	10,3
3-5 раз	24,1	27,3	29,4	27,8	31,2	24	25,5	24,7
более 5 раз	59	49,9	41,3	43,2	44,4	55,6	52	47,6
Нет ответа	7,8	7,8	15,6	18,5	15,3	13,1	14,9	17,4
Всего	100	100	100	100	100	100	100	100

¹³ *Скоморохова Н.А.* Массовый зритель – путь в театры // Пять лет после столетия. Маркетинговое исследование публики МХАТ имени А.П. Чехова. М., 2003. С. 56.

¹⁴ При анализе данных мы исходили из следующего определения «массового зрителя»: массовый зритель – это зритель, «не часто посещающий театр, не отличающийся какими-то особыми пристрастиями и не имеющий устойчивых театральных предпочтений». (Структура аудитории и предпочтения публики // Публика Художественного театра. Маркетинговое исследование. М., 2002. С. 3).

Наиболее часто посещаемые группой «массового зрителя» театры

№	Любимый театр	№	Любимый театр
1	МХАТ им. Чехова	11	Театр Сатиры
2	Театр Ленком	12	Театр Вахтангова
3	Большой театр	13	Театр-мастерская Фоменко
4	Малый театр	14	Муз. театр им. Станиславского
5	Театр Современник	15	Новая опера
6	Театр-студия О. Табакова	16	Театр на Таганке
7	Театр Сатирикон	17	Театр Сфера
8	Театр им. Моссовета	18	Театр эстрады
9	Театр им. Маяковского	19	МХАТ им. Горького
10	Театр оперетты	20	Мариинский театр (СПб)

не должен быть театральным завсегдатаем, данные опросов показывают, что массовый зритель МХАТа не столь далек от театральной жизни, как это могло бы показаться на первый взгляд. Так, на вопрос «Сколько раз вы бывали в театрах за последний год» абсолютное большинство опрошенных (минимум – 97% в группе до 14 лет) ответили, что за этот год были в театрах более одного раза (табл. 1), большая же часть опрошенных (в среднем 49% по возрастным группам за один год посещали театры более 5 раз).

Второй парадокс состоит в еще одном противоречии данных опросов определению «массового зрителя». Как показывают данные опросов, большая часть группы «массового зрителя» не имеет определенного «любимого театра»: об этом заявили в ходе опроса 52% респондентов в данной группе. И это вполне согласуется с нашим определением «массового зрителя» (он, в отличие от «театралов» и «мхатовцев», характеризуется несформированностью художественных потребностей). Но вместе с тем значительная часть – 38% респондентов – все же сообщила, что такой «любимый» театр у нее есть.

Какие же театры посещает эта часть зрительской аудитории МХАТа им. А.П. Чехова? Ответ на этот вопрос дает таблица 2, в которой представлены первые двадцать наиболее популярных у «массового зрителя» театров.

Анализируя данные таблицы 3, мы (в подтверждение нашей гипотезы) обнаружили существование определенной корреляции между уровнем дохода и уровнем посещаемости театров. Так, если в группе с высоким уровнем дохода сообщили, что за прошедший год были в театрах более 5 раз 60% респондентов из группы массового зрителя, то в группе с низким доходом таких респондентов насчитывается лишь 44%.

Что же касается посещения спектаклей именно МХАТа им. А.П. Чехова, то тут картина несколько другая: большинство респондентов в группе массового зрителя за год посещали МХАТ лишь один раз (см. табл. 5).

Таблица 3

Распределение ответов на вопрос «Если за последний год Вы бывали в театрах, то сколько раз?» и уровень душевого дохода (в %)

Сколько раз Вы бывали в театрах за последний год	Душевой доход «массовый зритель»				
	низкий	ниже среднего	средний	выше среднего	высокий
1 раз	0	0,1	0,1	0	0
2 раза	10,3	10,5	8,3	5,1	7,4
3-5 раз	27,3	29,5	27,2	22,8	16,9
более 5 раз	43,7	43,9	51,1	59,5	60,3
Нет ответа	18,7	16	13,4	12,6	15,4
Всего	100	100	100	100	100

И здесь снова прослеживается связь между уровнем доходов и частотой посещений спектаклей театра: в группе с высоким уровнем дохода посещали МХАТ за данный год более 5 раз 10% респондентов, тогда как в группе с низким уровнем дохода – только 5%.

Уровень дохода массового зрителя, как показывают данные опросов, также влияет на мотивацию выбора зрителем именно мхатовских спектаклей. Так, участие в спектакле МХАТа популярных актеров, по данным опросов, является самым сильным стимулом посещения МХАТа массовым зрителем, вне зависимости от уровня дохода. И все же, для групп с более высоким уровнем дохода это является менее важным, чем для групп с более низким уровнем дохода (см. табл. 5). На втором месте по уровню привлекательности для «массового зрителя» стоит то, что спектакль

Таблица 4

Распределение ответов на вопрос «Если за последний год Вы бывали во МХАТе им. А.П. Чехова, то сколько раз (включая сегодняшнее посещение)?» и уровень душевого дохода (в %)

Сколько раз Вы бывали во МХАТе за последний год	Душевой доход «массовый зритель»				
	низкий	ниже среднего	средний	выше среднего	высокий
1 раз	61,8	64,5	57,7	52,7	47,1
2 раза	17,6	15,8	18,8	20,3	17,6
3-5 раз	14,7	13,8	17,4	20,7	23,5
Более 5 раз	4,8	5,3	5,4	5,5	10,3
Нет ответа	1,1	0,6	0,7	0,8	1,5
Всего	100	100	100	100	100

Таблица 5

Распределение ответов на вопрос «Какие особенности «мхатовских» спектаклей побуждают Вас пойти в этот театр?» и уровень душевого дохода (в %)

Особенности мхатовских спектаклей, которые побуждают пойти в этот театр	Душевой доход «массовый зритель»				
	низкий	ниже среднего	средний	выше среднего	высокий
Популярные актеры	50,4	58,8	58,9	53,7	44,9
Зрелищность	15,1	14,2	18,1	19,6	16,9
Экспериментальный характер	8,3	12,3	12,6	15,6	19,9
По классической пьесе	31,8	30,9	28,1	25,4	20,6
Популярный режиссер	13,9	14,6	15,6	17,7	11,8
Нет ответа	15,1	13	11,7	13,6	15,4

Таблица 6

Распределение ответов на вопрос «Какие особенности «мхатовских» спектаклей побуждают Вас пойти в этот театр?» и возраст респондентов (в %)

Особенности мхатовских спектаклей, которые побуждают пойти в этот театр	Возрастные группы «массовый зритель»							
	14 и младше	15–17	18–19	20–24	25–34	35–44	45–59	60 и старше
Популярные актеры	50,5	40,3	50,8	52	58,9	61,3	62,4	50,4
Зрелищность	30,6	27,7	23,9	19	16,4	16,5	11,5	9,3
Экспериментальный характер	12,7	11,3	17,4	14,7	13,4	12,8	10,4	7,8
По классической пьесе	29	27,7	25,7	23,8	24,6	27,6	31,4	39
Популярный режиссер	12,4	9,8	9,2	11,4	14,6	19,1	17,1	16,4
Нет ответа	7,8	14,7	10,7	15,2	14,8	12,9	11,6	15,1

Таблица 7

**Распределение ответов на вопрос «Что в течение последнего года
явилось основной причиной Вашего посещения театров?»
и возраст респондентов (в %)**

Причина посещения театров	Возрастные группы «массовый зритель»							
	14 и младше	15–17	18–19	20–24	25–34	35–44	45–59	60 и старше
Совет друзей	33,2	30,6	29,1	27,6	25,8	20,6	22	23,4
Желание отдохнуть	39,7	41,1	54,4	52,5	50	46,3	43,7	33,8
Привлекли тема, сюжет спектакля	22,8	13,8	15	11,7	11,2	10,7	10,6	10,8
Реклама	5,9	5,5	8,3	9,9	13,6	13,7	11,6	7,6
Привлек жанр спектакля	11,4	6,1	6,7	8	5,2	4,9	4,5	4
Приводил ребенка	2,6	0,2	0,9	1,1	7,4	10,5	6,4	7,3
Привлекла пьеса	3,6	2,5	2,8	3,6	2	1,2	1,5	1,5
Интересовали драматург, режиссер...	13,4	7,3	9,8	13,5	14,4	17,5	15,7	13,4
Попадал в театр достаточно случайно	7,8	10,3	11,3	12,7	11,4	10,5	11	11,6
Другие предпочтения	6,8	10,1	9,2	7,3	6,5	6,1	5,1	3,5
Что-то другое	10,4	13,4	9,2	6,8	6,4	6,4	7,2	7,3
Нет ответа	6,8	5,4	4,3	4,4	6	5,9	6,3	8,3

поставлен «по классической пьесе». И опять же, эта особенность спектакля в наибольшей степени привлекает зрителей с низким уровнем дохода (важной для себя ее назвали 32% в этой группе «массового зрителя», тогда как в группе более обеспеченных зрителей – лишь 21%). Для большей же части зрителей с высокими доходами наиболее привлекательными чертами мхатовских спектаклей (помимо популярных актеров), являются их зрелищность и экспериментальный характер.

**Распределение ответов на вопрос «Что в течение последнего года
явилось основной причиной Вашего посещения театров?»
и уровень душевого дохода (в %)**

Причина посещения театров	Душевой доход «массовый зритель»				
	низкий	ниже среднего	средний	выше среднего	высокий
Совет друзей	21,5	23,2	25,5	28,2	31,6
Желание отдохнуть	43,7	46,6	48,2	41,6	29,4
Привлекли тема, сюжет спектакля	9,7	11,4	12,7	12,1	11,8
Реклама	8,1	8,5	12,4	14,7	11,8
Привлек жанр спектакля	5,8	6,3	5,4	5,8	3,7
Приводил ребенка	5,8	7,4	6	4,5	8,8
Привлекла пьеса	1,7	1,6	2,4	2,3	1,5
Интересовали драматург, режиссер...	13,3	12,6	15,5	17,5	9,6
Попадал в театр достаточно случайно	14,8	13,2	10,4	7,7	5,1
Другие предпочтения	7,2	5,4	6	8,1	12,5
Что-то другое	9,7	6,6	6,6	10,5	9,6
Нет ответа	5,8	6,9	4,8	4,5	9,6

Анализ ответов респондентов на тот же вопрос в разных возрастных группах позволяет выявить следующие тенденции. Наибольшая разница во вкусах разных поколений обнаруживается в том, что, во-первых, чем моложе возраст зрителя в данной группе, тем большую значимость для него приобретает зрелищность спектакля. Так, если в подгруппе старше 60 лет эту составляющую мхатовских спектаклей важной для себя считает лишь 9% в группе массового зрителя, то в группе «14 лет и младше» – 31% (то есть почти каждый третий) (см. табл. 6).

В целом, если рассматривать ответы респондентов на данный вопрос, не разделяя их на подгруппы по доходам и возрасту, то двумя наиболее привлекательными чертами мхатовских спектаклей по определению самих респондентов будут следующие: *1 место* – участие в спектакле театра популярных актеров; *2 место* – спектакль поставлен по классической пьесе (см. табл. 7 и 8).

Относительно причин посещения МХАТа сами респонденты дали следующие ответы (см. табл. 8 и 9). Из таблицы 8 видно, что для большинства респондентов, независимо от возраста и уровня дохода, главной причиной посещения спектакля театра явилось «желание отдохнуть».

Распределение ответов на вопрос «Укажите, пожалуйста, максимальную цену билета, превышение которой вынудило бы Вас отказаться от посещения сегодняшнего спектакля» и уровень душевого дохода (в %)

Предельная цена билета	Душевой доход «массовый зритель»				
	низкий	ниже среднего	средний	выше среднего	высокий
Менее 100	14,5	9,5	4,5	1,7	4,4
101–200	26,8	23,4	13,7	6,4	8,8
201–350	17,2	26,1	20,8	9	5,9
351–700	16,4	22,7	31,2	30,1	19,1
701–1000	4,8	4,5	9,9	16,2	14
Более 1000	3,3	1,8	5	15,1	23,5
Нет ответа	17	12,2	14,8	21,5	24,3
Всего	100	100	100	100	100

На втором месте по популярности стоит «совет друзей», причем чем младше возрастная группа, тем важнее для нее этот мотив (очевидно, это объясняется большей важностью для младших возрастных групп мнения своей референтной группы). На третьем месте стоит интерес к определенному драматургу, режиссеру и т.п. Примерно десятая часть респондентов в группе массового зрителя приводила на спектакль ребенка (причем это более характерно для зрителей с более высоким уровнем дохода, что вполне понятно, так как не все могут позволить себе потратиться сразу на два билета). Еще примерно десятая часть в группе массового зрителя, по собственному признанию, попала на спектакль случайно. И здесь интересно, что существует корреляция между уровнем дохода респондента и удельным весом случайных посетителей театра, то есть чем выше доход, тем меньше тех, кто попал на спектакль случайно.

Так как мы выяснили ранее, что на посещаемость театра «массовым зрителем» большое влияние оказывает уровень его дохода, то логично было бы предположить, что и цена билета на спектакль будет определенным образом влиять на посещаемость. Данные опросов действительно показывают, что если подавляющее большинство – 59% – зрителей в группе с низким уровнем дохода не купили бы билет стоимостью выше 350 рублей, то основная масса зрителей с уровнем доходов «высоким» и «выше среднего» сообщили о том, что цена выше 350 рублей не является для них предельной (соответственно 61% и 57%, см. табл. 9).

Анализ ответов на этот вопрос респондентов разных возрастных групп позволяет отметить, что, по-видимому, возрастные различия не являются в данном случае определяющими. Очевидно, что в группе «массового зрителя» МХАТа уровень доходов зависит не столько от возраста респондента, сколько от иных факторов (см. табл. 10).

Таблица 10

Распределение ответов на вопрос «Сколько вы уплатили за билет на сегодняшний спектакль?» и возраст респондентов (в %)

Сколько уплатили за билет на сегодняшний спектакль	Возрастные группы «массовый зритель»							
	14 и младше	15–17	18–19	20–24	25–34	35–44	45–59	60 и старше
Менее 100	38,4	50,7	38,2	30	25,8	24,6	24,2	29,5
101–200	26,1	18,5	22,6	25,8	25,3	22,8	28,3	24,7
201–350	21,8	9,2	10,7	15,2	18,3	24,6	23,4	20,9
351–700	4,2	5,7	7	14,4	13,1	11,5	7,6	5,1
701–1000	1,3	1,1	2,1	2,7	2,7	2,3	1,5	3,4
Более 1000	1	0,8	0,6	1,8	1	2,1	1,5	2,3
Нет ответа	7,2	14	18,7	17,8	12,5	10,2	8,9	13,6
Всего	100	100	100	100	100	100	100	100

Таблица 11

Распределение ответов на вопрос «Укажите, пожалуйста, максимальную цену билета, превышение которой вынудило бы Вас отказаться от посещения сегодняшнего спектакля» и возраст респондентов (в %)

Максимальная цена билета	Возрастные группы «только массовый зритель»							
	14 и младше	15–17	18–19	20–24	25–34	35–44	45–59	60 и старше
Менее 100	6,8	11,9	11,3	5,5	4,6	4,3	4,7	16,1
101–200	15,3	18,7	23,9	15,3	13,2	14	17,6	18,4
201–350	16,9	15,3	16,2	22,3	20,4	19,7	21,5	21,2
351–700	24,8	19,9	19,9	27,9	32	30,5	26,1	16,1
701–1000	10,1	10,3	7,3	8,8	10,8	8,9	8,4	4
Более 1000	5,9	5,2	5,2	4,7	5,8	7,3	5,2	1,3
Нет ответа	20,2	18,7	16,2	15,5	13,3	15,3	16,5	22,9
Всего	100	100	100	100	100	100	100	100

Тем не менее при анализе ответов на вопрос о максимальной или предельной цене билета отчетливо выделяется группа зрителей в возрастной группе старше 60 лет: в этой группе лишь 5% респондентов считают возможным, чтобы максимальная цена билета на спектакль была выше 700 рублей (см. табл. 11).

«Массовый зритель» МХАТа – зритель других театров?

Итак, подведем некоторые предварительные итоги. Данные опросов, как и предполагалось, демонстрируют значительное влияние уровня доходов зрителей на уровень посещаемости театров вообще, и МХАТа в частности. Однако гибкая ценовая политика делает доступными билеты на большинство спектаклей театра даже для зрителей с низким уровнем дохода. Удачно подобранный репертуар привлекает в театр как «театралов» и «мхатовцев», так и «массового зрителя», что, таким образом, позволяет соблюдать баланс этих групп театральной аудитории МХАТа в идеальной для существования и развития театра пропорции.

МХАТ им. А.П.Чехова является сегодня одним из наиболее популярных у «массового зрителя» театров. Большая часть «массового зрителя» приходит в этот театр, чтобы «отдохнуть, приятно провести вечер». Причем самыми привлекательными чертами его спектаклей для категории «массового зрителя» мхатовской публики являются «звездный» состав его труппы, а также наличие спектаклей по «классическим» пьесам в репертуаре.

Вместе с тем наш анализ неожиданно выявил некоторые *парадоксы* в поведении массового зрителя. Так, данные опросов показывают, что значительная часть респондентов в группе «массового зрителя», *во-первых*, обладает определенными (может быть, еще не вполне сформированными) художественными запросами и предпочтениями, а *во-вторых*, посещает спектакли других театров более 5 раз в год (*причем около 40% имеет свой «любимый» театр!*). Очевидно, что подобное поведение совершенно несовместимо с тем определением массового зрителя, на которое мы опирались в своем анализе.

С целью более детального анализа данного несоответствия мы составили таблицу 12.

Из таблицы 12 видно, что те респонденты из группы массового зрителя, которые лишь изредка посещают МХАТ им. А.П. Чехова, тем не менее довольно часто посещают спектакли других театров.

Таблица 12

Общее число посещений театров в текущем году и число посещений МХАТа им. А.П. Чехова в текущем году (в %)

Число посещений МХАТа в текущем году	Общее число посещений театра в текущем году					Всего
	1	2	3-5	более 5 раз	нет ответа	
1 раз	0	14,9	35,2	32,2	17,7	100
2 раза	0	0	25	64,8	10,2	100
3-5 раз	0	0	6,9	83,4	9,7	100
Более 5 раз	0	0	0	85,5	14,5	100
Нет ответа	8,3	12,5	25	27,1	27,1	100
Всего	0,1	9,3	27,6	47,9	15,1	100

Это позволяет нам сделать вывод о том, что значительная часть респондентов, отнесенная нами ранее к группе массового зрителя, по-видимому, является самостоятельной группой, которая по своим характеристикам находится где-то между группой театралов – с одной стороны, и группой массового зрителя – с другой. Не будучи отнесены к группе театралов (так как они не обладают еще вполне сформировавшимися художественными предпочтениями), респонденты этой группы тем не менее демонстрируют довольно высокий уровень посещения театров.

Выделение новой группы – «предтеатралы» и анализ новой структуры зрительской аудитории

Итак, теперь мы можем приступить к эмпирическому выделению новой группы наряду с уже имеющимися группами «театралов», «мхатовцев» и «массового зрителя». Мы будем называть эту группу «предтеатралами», так как по своим характеристикам (как мы предполагаем) респонденты этой группы должны занимать промежуточное положение между группами «театралов» и «массовым зрителем» и характеризоваться высоким уровнем посещения театров.

Исходя из данных проведенных опросов, мы, таким образом, можем выделить данную группу, применив в качестве тестового индикатора «общее число посещений театров» в группе «массового зрителя». Данный тест будет считаться положительным для тех респондентов из группы «массового зрителя», которые посещают театры более 5 раз в год (то есть $P > 5$).

Применив данный тест посещения других театров, мы получили совершенно новую структуру зрительской аудитории МХАТа им. А.П. Чехова (см. табл. 13).

Таблица 13

Новая структура зрительской аудитории МХАТа им. А.П. Чехова (в %)

«Массовый зритель»	«Предтеатралы»	«Театралы»	«Мхатовцы»	Всего
29,9	27,5	30,1	12,5	100

Таким образом, часть зрителей, названная нами «предтеатралами», составляет довольно большую группу в структуре зрительской аудитории МХАТа, примерно равную по численности группам «массового зрителя» и «театралов».

Проведем далее анализ структуры зрительской аудитории в зависимости от представительства выделенных групп на различных спектаклях трех сцен театра. Полученные данные представлены в таблице 14.

Для целей дальнейшего анализа, мы выделили десять наиболее посещаемых каждой группой зрителей спектаклей. Полученные нами результаты представлены в таблице 15.

Таблица 14

Структура зрительской аудитории МХАТа им. А.П. Чехова
(представительство выделенных групп на спектаклях театра,
в % от общего числа зрителей спектакля)

Спектакль	Год премьеры	Структура зрительской аудитории МХАТа				Всего
		«массовый зритель»	«пред-театралы»	«театралы»	«мхатовцы»	
Новая сцена						
Пролетный гусь	2002	22,6	26,3	25,8	25,3	100
Старосветские помещики		24,4	22,5	29,4	23,8	100
Преступление и наказание	2002	19,1	17,9	41,4	21,6	100
Сонечка		21	30,7	26,1	22,2	100
Всего		21,8	24,6	30,4	23,3	100
Малая сцена						
Девушки битлов		29,2	20,2	36	14,6	100
Красивая жизнь	1991	37,5	28,6	24,4	9,5	100
Новый американец	1994	32,8	25,9	26,7	14,7	100
Ретро	2002	38,1	18	29,4	14,6	100
Рождественские грезы	1998	39,1	21,5	27,2	12,3	100
Татуированная роза	1982	43,8	19,9	21,9	14,5	100
Ю	2001	28	26,9	34,4	10,7	100
Терроризм	2002	33,6	24,6	25,7	16,1	100
Утиная охота	2002	23,5	21,5	41,4	13,7	100
Гамлет в остром соусе		25	25,4	32,5	17,1	100
Всего		33,3	23	29,9	13,9	100

Таблица 14 (окончание)

Спектакль	Год премьеры	Структура зрительской аудитории МХАТа				Всего
		«массовый зритель»	«предтеатралы»	«театралы»	«мхатовцы»	
Основная сцена						
Амадей	1983	24,9	27,3	34,3	13,5	100
Антигона	2001	25,4	32	29,1	13,5	100
Женитьба	1997	40,5	26,4	24,5	8,6	100
Кабала святош	2001	22,9	32,2	34,3	10,5	100
№ 13	2001	23,1	35,7	33,4	7,8	100
Священный огонь	2001	20,6	30,7	34,9	13,9	100
Сирано де Бержерак	2000	38,5	27,9	25,6	7,9	100
Три сестры	1997	34,7	30,7	23,3	11,3	100
Чайка	1980	34,6	28,5	29,2	7,7	100
Вечность и еще один день	2002	24,3	27,8	32,8	15,3	100
Всего		29,4	29,6	30,1	10,8	100

Анализ дает основание утверждать, что выделенные нами в структуре зрительской аудитории МХАТа группы отличаются собственным набором художественных запросов и потребностей. Так, если «массовый зритель» предпочитает спектакли, идущие на Малой и Основной сценах театра, а «предтеатралы» – в большинстве своем почти исключительно – Основную, то у «театралов» уже в наборе предпочитаемых ими сцен появляется Малая, которая у «мхатовцев» (представляющих собой группу с большим театральным опытом и вполне сформированными художественными потребностями и запросами) становится преобладающей.

Для большей наглядности различий в предпочтениях сцен представителями выделенных групп зрительской аудитории МХАТа им. А.П. Чехова результаты анализа сведены в четыре круговые диаграммы, каждая из которых характеризует предпочтения одной зрительской группы: «массового зрителя», «предтеатралов», «театралов» и «мхатовцев» (см. диаграммы 1–4).

На представленных диаграммах хорошо заметно постепенное увеличение доли спектаклей, идущих на Новой сцене, при переходе от группы «массового зрителя» к «предтеатралам», «театралам» и «мхатовцам».

Представительство зрителей из соответствующих сегментов структуры зрительской аудитории МХАТа им. А.П. Чехова на спектаклях театра
(в % к общему числу респондентов)

«Массовый зритель»		«Предтеатралы»		«Театралы»		«Мхатовцы»	
Спектакль	%	Спектакль	%	Спектакль	%	Спектакль	%
Татуированная роза (Малая сцена)	43,8	№ 13 (Основная сцена)	35,7	Преступление и наказание (Новая сцена)	41,4	Пролетный гусь (Новая сцена)	25,3
Женитьба (Основная сцена)	40,5	Кабала святош (Основная сцена)	32,2	Утиная охота (Малая сцена)	41,4	Старосветские помещики (Новая сцена)	23,8
Рождественские грезы (Малая сцена)	39,1	Антигона (Основная сцена)	32	Девушки битлов (Малая сцена)	36	Сонечка (Новая сцена)	22,2
Сирано де Бержерак (Основная сцена)	38,5	Сонечка (Новая сцена)	30,7	Священный огонь (Основная сцена)	34,9	Преступление и наказание (Новая сцена)	21,6
Ретро (Малая сцена)	38,1	Священный огонь (Основная сцена)	30,7	Ю (Малая сцена)	34,4	Гамлет в остром соусе (Малая сцена)	17,1
Красивая жизнь (Малая сцена)	37,5	Три сестры (Основная сцена)	30,7	Амадей (Основная сцена)	34,3	Терроризм (Малая сцена)	16,1
Три сестры (Основная сцена)	34,7	Красивая жизнь (Малая сцена)	28,6	Кабала святош (Основная сцена)	34,3	Новый американец (Малая сцена)	14,7
Чайка (Основная сцена)	34,6	Чайка (Основная сцена)	28,5	№ 13 (Основная сцена)	33,4	Девушки битлов (Малая сцена)	14,6
Терроризм (Малая сцена)	33,6	Сирано де Бержерак (Основная сцена)	27,9	Вечность и еще один день (Основная сцена)	32,8	Ретро (Малая сцена)	14,6
Новый американец (Малая сцена)	32,8	Вечность и еще один день (Основная сцена)	27,8	Гамлет в остром соусе (Малая сцена)	32,5	Татуированная роза (Малая сцена)	14,5

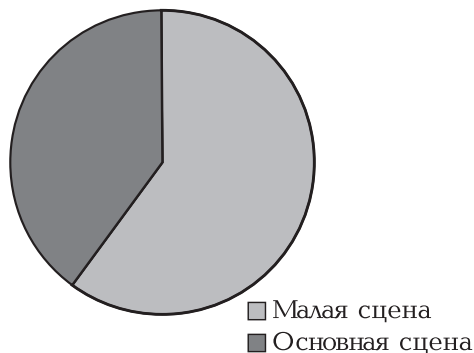


Диаграмма 1. «Массовый зритель» –
распределение по сценам



Диаграмма 2. «Предтеатралы» –
распределение по сценам



Диаграмма 3. «Театралы» –
распределение по сценам



Диаграмма 4. «Мхатовцы» –
распределение по сценам

Характеристики группы «предтеатралов» и ее место в структуре аудитории

Как показал анализ данных социологических опросов, большую часть группы «предтеатралов», как и остальных групп в составе зрительской аудитории МХТ, составляет категория «работающих» зрителей среднего возраста с высшим или незаконченным высшим образованием.

Выделенная нами группа «предтеатралов» не имеет значительных отличий по своему социально-демографическому составу от остальных групп зрителей, кроме одного, но довольно существенного. А именно: в структуре аудитории с переходом от группы «массового зрителя» к «мхатовцам» постепенно уменьшается доля зрителей-мужчин и соответственно увеличивается и без того довольно значительная доля зрителей-женщин. Таким образом, группу «мхатовцев» уже без преувеличения можно называть в основном женской зрительской группой (табл. 16).

Таблица 16

Структура зрительской аудитории МХАТа им. А.П. Чехова по полу
(в % от числа респондентов в группах)

Пол	«Массовый зритель»	«Предтеатралы»	«Театралы»	«Мхатовцы»
Мужской	30,3	28,7	24,7	18,3
Женский	69,3	70,8	75,2	81,7
Всего	100	100	100	100

Другие менее важные характеристики группы «предтеатралов», отличающие ее от прочих групп в структуре зрительской аудитории МХАТа, сводятся к несколько большей, по сравнению с другими группами, доле зрителей младше 14 лет (в группах «театралов» и «мхатовцев» представители данной возрастной категории отсутствуют), а также к связанному с этим и наибольшему представительству школьников в данной группе (см. табл. 17, 18 и 19).

Правильность наших предположений о том, что группа «предтеатралов» действительно представляет собой промежуточное звено между группами «массового зрителя» и «театралов» подтверждают данные таблицы 20. Так, если в группе «массового зрителя» имеют свой «любимый»

Таблица 17

Структура зрительской аудитории МХАТа им. А.П. Чехова
с распределением по возрастным группам
(в % от числа респондентов в группах)

Возрастные группы	Структура аудитории МХАТа				Всего
	«массовый зритель»	«пред-театралы»	«театралы»	«мхатовцы»	
14 и младше	4,3	6,7	0	0	3,1
15–17	8,4	8	5,2	14,4	8,1
18–19	6,3	4,4	5	7,3	5,5
20–24	12,4	10	13,5	9	11,6
25–34	21,3	17,3	25,1	15,9	20,7
35–44	19,6	24,6	21,1	21,5	21,7
45–59	19,1	20,7	22,4	22,9	21
60 и старше	6,8	6,1	6,2	7,9	6,6
Нет ответа	1,8	2,2	1,5	1,1	1,7
Всего	100	100	100	100	100

Таблица 18

**Структура зрительской аудитории МХАТа им. А.П. Чехова
с распределением по уровню образования
(в % от числа респондентов в группах)**

Зрительская аудитория	Образование				
	среднее	среднее специальное	высшее или незаконченное высшее	нет ответа	Всего
«Массовый зритель»	13,1	15,3	68,7	3	100
«Предтеатралы»	11,3	8,8	75,9	4	100
«Театралы»	6,2	6,3	86,8	0,6	100
«Мхатовцы»	13,3	7	78,4	1,4	100
Всего	10,6	9,8	77,3	2,3	100

Таблица 19

**Структура зрительской аудитории МХАТа им. А.П. Чехова
с распределением по роду занятий
(в % от числа респондентов в группах)**

Род занятий	Структура МХТ				
	«массовый зритель»	«предтеатралы»	«театралы»	«мхатовцы»	Всего
Учащийся	10,2	12,2	3,9	11,1	9
Студент	14,2	12,1	13,5	15,7	13,6
Работающий	56	59,1	65,6	56,7	59,8
Пенсионер	7,1	5,5	5,5	6,7	6,1
Домохозяйка	5,8	6,3	6,1	6	6
Другой род занятий	3,2	2,7	3,4	2,4	3
Безработный	1,4	1,1	1,1	0,9	1,2
Нет ответа	2,2	1	0,9	0,6	1,3
Всего	100	100	100	100	100

Театр около трети (27%) зрителей, а в группе «предтеатралов» – 42%, то «театралы» приближаются в этом плане к группе «мхатовцев» (в состав этой группы входит уже 82% тех, кто чаще посещают свой «любимый» театр, в группе же «мхатовцев» такие зрители составляют абсолютное большинство – 99%). В таблице 21 представлены первые двадцать (исключая МХАТ им. А.П. Чехова) таких «любимых» театров, наиболее часто посещаемых данной группой зрителей и являющихся основными «конкурентами» МХАТа.

Распределение ответов на вопрос: «Существует ли какой-то конкретный театр (театры), в который Вы стремитесь ходить чаще, потому что он Вам особенно нравится?»

Наличие любимого театра	Структура МХАТа				Всего
	«массовый зритель»	«предтеатралы»	«театралы»	«мхатовцы»	
Любимый театр есть	27,1	42,3	82	99,1	56,8
Любимого театра нет	61	49,2	16	0,7	36,7
Нет ответа	11,9	8,4	1,8	0,1	6,4
Всего	100	100	100	100	100

в борьбе за зрителя – предтеатрала МХАТ им. А.П. Чехова находится на втором месте в этом рейтинге, тогда как *лидирующую позицию здесь занимает театр Ленком*. Следующим за МХАТом в данном списке идет Большой театр, который, несмотря на занимаемое место, не может рассматриваться как «конкурирующий» театр, так как он удовлетворяет несколько другие художественные потребности и запросы публики, предлагая ей оперные и балетные постановки.

Отвечая на вопрос о тех свойствах репертуара МХАТа, которые их более всего привлекают, «предтеатралы» выделяют прежде всего

Наиболее часто посещаемые группой «предтеатралов» театры
(таблица составлена на основании ответов на вопрос:
«Существует ли какой-то конкретный театр (театры), в который Вы стремитесь ходить чаще, потому что он Вам особенно нравится?»)

Любимый театр	
1	Театр Ленком
2	МХАТ им. А.П. Чехова
3	Большой театр
4	Малый театр
5	Театр Современник
6	Театр-студия Табакова
7	Театр Сатирикон
8	Театр им. Моссовета
9	Театр им. Маяковского
10	Театр-мастерская Фоменко
11	Театр оперетты

Любимый театр	
12	Театр Сатиры
13	Театр им. Вахтангова
14	Новая опера
15	Музыкальный театр им. Станиславского
16	Театр Сфера
17	Театр на Юго-Западе
18	Театр Луны
19	МХАТ им. Горького
20	Театр на Малой Бронной
21	Театр на Таганке

«участие популярных актеров» и «классический» характер постановки (см. табл. 22). Как отмечалось ранее, подобные репертуарные предпочтения свойственны всем группам зрителей МХАТа им. Чехова и, по-видимому, являются главными составляющими бренда театра¹⁵.

Таблица 22

Распределение ответов на вопрос «Какие особенности «мхатовских» спектаклей побуждают Вас пойти в этот театр?» в зависимости от возраста (в %)

Репертуарные предпочтения	«Предтеатралы»
Участие популярных актеров	56,8
Зрелищность спектакля	20
Экспериментальный характер спектакля	13,5
Классическая пьеса	30,1
Популярный постановщик	18,1
Всего	100

Анализируя ответы на вопрос анкеты «Что в течение последнего года явилось основной причиной Вашего посещения театров?» (см. табл. 23), можно констатировать, что «предтеатралы» являются группой, в которой наиболее велика доля тех, для кого основной целью посещения театра является «желание отдохнуть». Как свидетельствуют данные таблицы, «предтеатралы» в этом вопросе гораздо ближе к группе «массового зрителя», чем к группе «театралов». Для групп же «театралов» и «мхатовцев» главной причиной является их интерес к определенным «создателям спектакля»: режиссеру, драматургу, художнику и т.д.

Второй по значимости причиной посещения театров для «предтеатралов» выступает «совет друзей». Третье место занимает интерес к «создателям спектакля» (причем в этом отношении заметна разница между «предтеатралами» и «массовым зрителем»: доля тех зрителей, кого привел на спектакль интерес к «создателям спектакля», более чем в 2 раза выше в группе «предтеатралов», чем в группе «массового зрителя».

Интересна для нас также и следующая особенность структуры зрительской аудитории: чем ближе зритель к «мхатовцам», тем меньше его посещение театров определяется действием случайных факторов (если в группе массового зрителя 15% попали на спектакль случайно, то среди «мхатовцев» таких «случайных» зрителей насчитывается уже менее 4%). Эту зависимость легко объяснить, исходя из характеристик самих групп: чем ближе группа к «мхатовцам», тем в большей степени при посещении театра зрители группы руководствуются собственными художественными потребностями и запросами, то есть в отличие от «массового зрителя», не имеющего сформированных

¹⁵ Рубинштейн А.Я. «Групповой портрет» в интерьере Малой и Новой сцен. Современная драматургия. М., 2005, № 1. С. 203–212.

Распределение ответов на вопрос «Что в течение последнего года явилось основной причиной Вашего посещения театров?» (в %)

Основная причина посещения театров	Структура МХАТа				Всего
	«массовый зритель»	«предтеатралы»	«театралы»	«мхатовцы»	
Совет друзей	25	24,8	20,4	22,4	23,2
Желание отдохнуть	45,4	46,3	38,6	38,3	42,7
Привлекли тема, сюжет спектакля	8,6	14,9	36,8	35,4	22,2
Реклама	7,4	14,3	20,6	20,6	14,9
Привлек жанр спектакля	3,6	7,8	20,1	19	11,6
Приводил ребенка	4,8	6,9	8,6	9,1	7,1
Привлекла пьеса	1,1	2,9	8,3	8,3	4,7
Создатели спектакля	9,1	18,7	53,6	48,3	30
Случайный фактор	15	7,6	6,8	3,6	9,1
Нет ответа	6,8	5,7	1,4	2,3	4,3
Всего	100	100	100	100	100

художественных предпочтений, зрители других групп уже посещают спектакли «более осознанно»¹⁶.

С этими же групповыми особенностями связано то обстоятельство, что у близких ко «мхатовцам» групп «театралов» и «предтеатралов» все большую долю в общей численности группы составляют те зрители, которых интересуют собственно спектакль и различные его аспекты (см. строки таблицы 23: «привлекли, тема, сюжет спектакля», «привлек жанр спектакля», «привлекла пьеса», «создатели спектакля»).

Теперь проанализируем ответы зрителей на блок вопросов анкеты, касающихся их материального благосостояния. Интересные выводы позволяют сделать данные таблицы 24, представляющие собой распределение душевого дохода в выделенных нами группах зрительской аудитории МХАТа. Нетрудно заметить, что при переходе от группы «массового зрителя» к «предтеатралам» и далее от «предтеатралов» – к «театралам» и «мхатовцам» наблюдается определенная тенденция, а именно: постепенно

¹⁶ Тем же обстоятельством объясняется и выявленная нами ранее корреляция между уровнем дохода респондента и удельным весом случайных посетителей театра. Это обусловлено существованием тесной связи между уровнем материального благосостояния зрителя и степенью его приобщенности к театру (см. пояснения к табл. 24).

Структура зрительской аудитории МХАТа им. Чехова с распределением по уровню душевого дохода (в % от числа респондентов в группах)

Душевой доход	Структура МХАТа				
	«массовый зритель»	«предтеатралы»	«театралы»	«мхатовцы»	Всего
Низкий	12,1	9,3	9,2	8	10
Ниже среднего	21,4	17,1	17,4	16,4	18,4
Средний	50,4	52,9	56,2	55,5	53,5
Выше среднего	6,9	10,3	11,6	13,2	10
Высокий	1,8	2,9	2,1	1,1	2,1
Нет ответа	7,5	7,4	3,4	5,1	6
Всего	100	100	100	100	100

снижается доля респондентов с «низким» и «ниже среднего» уровнем душевого дохода и соответственно возрастает доля респондентов со «средним» и «выше среднего» уровнем доходов. Это говорит о том, что, как и предполагалось ранее, уровень материального благосостояния зрителей в значительной мере определяет степень их приобщенности к театру.

Как показывают данные таблицы 25, несмотря на то, что значительная часть зрителей-«предтеатралов» – примерно треть – купила билеты на спектакль довольно дешево, по цене менее 100 рублей, лишь 6% считают

Таблица 25

Распределение ответов на 2 вопроса: 1) «Сколько вы заплатили за билет на сегодняшний спектакль?» и 2) «Укажите, пожалуйста, максимальную цену билета, превышение которой вынудило бы Вас отказаться от посещения сегодняшнего спектакля» и уровень душевого дохода (в %)

Фактическая цена	«Предтеатралы»	«Предельная цена»	«Предтеатралы»
Менее 100	28,2	Менее 100	6
101–200	23	101-200	16,1
201–350	21	201-350	18,6
351–700	12,2	351-700	28
701–1000	2,9	701-1000	9,7
Более 1000	1,9	Более 1000	7,3
Нет ответа	10,9	Нет ответа	14,3
Всего	100	Всего	100

Распределение ответов на вопрос «Укажите, пожалуйста, максимальную цену билета, превышение которой вынудило бы Вас отказаться от посещения сегодняшнего спектакля» и возраст респондентов (в % от числа респондентов в группах)

Предельная цена	Возрастные группы (только массовый зритель)							
	14 и младше	15–17	18–19	20–24	25–34	35–44	45–59	60 и старше
Менее 100	6,8	10,3	8,6	6	4,1	3,6	4,7	15,3
101–200	15,3	17,4	21,6	17,7	12,7	13,3	16,7	18,6
201–350	16,9	16,8	18,2	23	21,6	20,5	22,8	21
351–700	24,8	22,3	23,1	27,9	32,4	32,4	28	17,5
701–1000	10,1	11,5	8,6	8,1	11,2	10,3	9	4,5
Более 1000	5,9	5,8	5,2	4,6	6,6	7,3	5,3	2,5
Нет ответа	20,2	15,9	14,7	12,7	11,4	12,5	13,4	20,5
Всего	100	100	100	100	100	100	100	100

ее «предельной», то есть такой, превышение которой заставило бы их отказаться от посещения спектакля. Основная часть зрителей группы «предтеатралов» (56% от ответивших на данный вопрос) покупают билеты по ценам среднего уровня, в диапазоне от 101 до 700 рублей за билет, и только 5% из них купили билет по цене, превышающей 700 рублей.

Это вполне согласуется с результатами опроса «предтеатралов» о предельной цене билета, которые демонстрируют, что подавляющее большинство зрителей в группе «предтеатралов» (около 70% от общего числа респондентов, ответивших на данный вопрос) отказались бы от посещения спектакля, если бы цена билета на него превысила 700 рублей.

Данные таблицы 26 показывают, что большая часть зрителей в каждой возрастной группе (от 24,8% в группе «14 и младше», до 32,4% – в группах «25–34» и «35–44») максимальной ценой билета считает 351–700 рублей. У группы зрителей в возрасте старше 60 лет данный уровень предельной цены еще ниже: 21% от общей численности этой возрастной группы не готовы заплатить за посещение спектакля более 201–350 рублей.

Таким образом, наши данные позволяют с уверенностью сказать, что более 700 рублей за билет на спектакль готова отдать лишь небольшая часть зрителей; в различных возрастных группах ее доля колеблется от 7% (в группе «60 и старше») – до 17,8% (в группе «24–34»).

В целом данные исследований, касающиеся экономического благосостояния зрителей МХАТа, подтверждают необходимость и в дальнейшем проводить гибкую и осторожную ценовую политику в целях сохранения и расширения зрительской аудитории театра.

Итак, главным итогом нашего исследования группы «массового зрителя» явилось выделение из ее состава новой группы «предтеатралов», характеризующейся высоким уровнем посещаемости театров (более 5 раз в год) и, как следствие этого, уже обладающей (в отличие от группы «массового зрителя») еще не полностью сформировавшимися собственными художественными предпочтениями, потребностями и запросами, которые уже достаточно отличают ее от других групп в структуре зрительской аудитории.

Проанализированные данные подтверждают *промежуточное (между «массовым зрителем», с одной стороны, и «театралами» – с другой) положение, занимаемое группой «предтеатралов» в структуре аудитории театра.*

Несмотря на то, что основной причиной посещения театра для большинства зрителей-«предтеатралов», как и для «массового зрителя» является, в первую очередь, «желание отдохнуть», тем не менее их уже отличает от последнего интерес к самому спектаклю, его авторам, создателям и участникам. Таким образом, «предтеатрал» уже находится на более высокой ступени по уровню избирательности и развитию художественных предпочтений по сравнению с «массовым зрителем». *Около 40% «предтеатралов» предпочитают посещать определенный, «любимый» театр,* причем наибольшее количество зрителей этой группы посещает театр Ленком (МХАТ им. А.П. Чехова занимает по популярности 2-е место).

Данные опросов показывают, что чем в большей степени зритель приобщен к театральной жизни, чем чаще он посещает театры, тем большее воздействие на него оказывает реклама, которая зачастую способствует посещению им спектаклей театра.

Вместе с тем исследование выявило *наличие взаимосвязи между уровнем доходов зрителей и посещаемостью театров* (наиболее часто посещают театры сегодня зрители с более высоким уровнем дохода). В сегодняшней ситуации значительного расслоения населения по уровню доходов, когда посещение театра стало доступно далеко не всем, произошло резкое падение уровня потребления культурных услуг (в том числе и театральных) в России (только за период 1985–2000 гг. посещение населением театров уменьшилось в 2,4 раза)¹⁷. Поэтому, несмотря на то, что Москва, несомненно, является одним из самых благополучных регионов, все же одним из важнейших выводов нашего исследования является тот, что в целях сохранения и расширения своей аудитории МХАТу им. А.П. Чехова и в дальнейшем необходимо проводить гибкую и крайне осторожную ценовую политику, которой театр придерживался до сих пор и которая способствовала его популярности и конкурентоспособности на рынке театральных услуг.

¹⁷ Шекова Е.Л. Маркетинговое исследование рынка культурных услуг в России и за рубежом. Маркетинг в России и за рубежом, 2002, № 6. С. 23–29.

СЕЗОН 2004/2005 гг.

Т.К. Шах-Азизова

Репертуар. Разброс исканий

Послесловие к периоду

Последний из рассматриваемого периода, этот сезон МХТ не может считаться итоговым. Он – лишь звено в цепи сезонов табаковского правления, где каждый не похож на предыдущий, и вместе с тем связан с ним, и содержит в себе нечто для будущего. В целом возникает картина неровного, колебательного движения со своей прихотливой логикой, которую со стороны можно разгадать лишь отчасти, потому что вызревает она внутри театра и введома только ему. Повторим кратко то, что отмечалось уже в прошлых обзорах.

Вначале в МХТ было несколько, как представлялось, программных спектаклей. Контрастные во всем, поставленные на разных сценах, они давали как бы контуры нового «лица» театра: сохранность «золотого фонда» традиций; отклик на запрос публики; театральный эксперимент. (Напомним: «Антигона», « № 13»; «Старосветские помещики»).

Казалось, вот она – программа, система, комплексная и по-нынешнему свободная. В это хотелось верить, поэтому не слишком тревожили неудача «Утиной охоты» и полуудача «Кабалы святош», на которых, как на важное и родственное себе, делал ставку театр.

Но уже со следующего сезона начало «сбоить» (как бывает со вторым спектаклем после удачной премьеры). Кризис грянул в двух направлениях. Первое – в плане качества: не вышли к зрителям три подготовленных спектакля. Второе – оскудевала Основная сцена; всего две премьеры на ней («Нули» и «Копенгаген») выглядели сиротливо. На других сценах можно было говорить о некоей репертуарной политике: намеренно сборной, на все вкусы – на Малой, и более строгой, с классикой и серьезной прозой – на Новой.

Но были и в этом сезоне симптомы нового, как окажется в перспективе. Нелегкий для актеров и зрителей «Копенгаген» на Основной сцене – словно вызов, знак готовности к переменам; «Терроризм» братьев Пресняковых в постановке Кирилла Серебренникова – вторжение на Малую сцену посланцев с иной земли. Спектакль этот обозначил прорыв «новой драмы» и новой режиссуры в цитадель МХТ как совокупную акцию.

В третьем сезоне объявилась программа. Начался штурм Основной сцены – и резкий поворот к классике. Были заново поставлены те пьесы

Островского, Горького, Булгакова, Чехова, которые вошли в историю Художественного театра. Для этого приглашались режиссеры разных школ и поколений, каждый – со своим подходом к классике. При всем различии манер и стилей, при всей спорности спектаклей сезон получился самым ярким и продуктивным. Рисовался образ нового МХТ, где играют и рискуют по-крупному: пьесы с великим прошлым; сильные современные режиссеры; уровень, ниже которого не следует опускаться вне зависимости от жанра; динамическое партнерство Большой и малых сцен, которые дополняют друг друга.

Но следующий сезон окажется вовсе не таким, как ожидалось. Хотя афиша Основной сцены вновь пополнится классикой, а малых сцен – почти десятком премьер, картина в целом не сложится, тенденция будет неощутима. словно после напряжения и рывка в прошлом сезоне театр решил расслабиться и свободно искать повсюду своё.

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

Три спектакля, выпущенные здесь, в соотношении друг с другом напоминают схему, которая намечалась вначале: серьезная классика, развлечение и эксперимент. Разница с прежним в том, что на этот раз все спектакли ставились на территории большой классики – и демонстрировали при этом разные подходы к ней. Случай с «№ 13», законным и качественным шлягером, не повторился, и задача эта решалась на территории Мольера. Крутой и рискованный эксперимент проходил на территории Шекспира. Что касается главной работы, то она не следовала опыту «Антигоны», не присягала традициям, но парадоксально объединила в себе все три задачи – и потому, быть может, стала для МХТ «хитом» сезона.

«Король Лир». Сценическая версия Т. Судзуки. Сцены-видения. Режиссер и художник Т. Судзуки.

Опыт был рискованным во всех отношениях: и потому, что Судзуки, при всей своей ориентации на контакт Востока и Запада, – представитель особой, иноприродной по сравнению с русской, культуры; и потому, что с Шекспиром Художественному театру, как правило, не везло. Требовались усилия обеих сторон, их встречное движение, диалог, чтобы результат стал художественно убедительным и органичным; чтобы, осваивая новое и чуждое для себя, актеры МХТ не утратили своего.

Путь к Шекспиру был несколько облегчен – «Король Лир» предстал не в своем натуральном виде, не в натуральную величину, но сокращенным, как фантазия на общую и вечную тему «одинокости власть предержащих». «В одиночестве и безумии могут жить любые сильные мира сего», – объяснял свой замысел Судзуки, используя ходовой нынче образ: «Весь мир – лечебница». Король в инвалидной коляске, медсестры в белых халатах, атмосфера дурного сна – все эти признаки лечебницы, подчеркнуты остранные, работали на метафору режиссера; вернее, должны были работать.

Молодые актеры МХТ, пройдя школу сложного тренинга в школе Судзуки, развив, расширив свой аппарат в сфере пластики, жеста и вырази-

тельной статуарности, должны были отрешиться от привычных, естественных для них условий игры – с внутренним оправданием, с проявлением личностного начала. «Театр живого человека» должен был уступить место театру маски и знака, закодированной условности, но уступил не вполне, оставив нечто и за собой. В этом – двойственная природа спектакля, его пробелы, но также и главное в нем.

Зрителям было нелегко принять предложенные правила, наблюдать зрелых и сильных мужчин в женских ролях, разгадывать образные тесты. Отсюда – и холодок недоумения в зале, и импульсивные, нечаянные смешки, особенно в тех случаях, когда старание актеров не быть собой оказывалось чрезмерным. Но в целом кредит доверия к МХТ у публики, как видно, высок; степень уважения и интереса (внимания хотя бы) стабильна. Дело, однако, не только в уважительном внимании, но в том, что был в этом странном спектакле свой магнетизм, своя особая зона, где все сходилось и оправдывалось, – сам король Лир в исполнении А. Белого.

Молодой актер в рубище, в инвалидной коляске, демонстрирующий, на первый взгляд, только природные свойства – спортивность, силу и темперамент, – представил человеческую историю и личность, вернее – историю личности, ее путь от жестокости к человечности, пробуждение души, что, собственно, и есть история Лира. Сыгранный вне рамок мхатовского психологизма, вне всякой житейской достоверности, условно, крупно и обобщенно, Лир Белого, оставаясь загадочным и нездешним, был все же живым. Постоянное внутреннее напряжение, сообщавшееся залу, выражалось не только в разрядах, вспышках его, резких, внезапных, но и в моменты статики, в лице и глазах, когда продолжал ощущаться и притягивать к себе потаенный, закрытый процесс.

Белый полнее других освоил систему Судзуки, где энергетика высекается из биологии, из тела актера, заполняя потом все его существо и передаваясь вовне, – и более всех остался собой, то есть современным российским (или – европейским) актером. Очевидно, таков был замысел режиссера, его ставка в этой сложной игре с неизвестным исходом. При этом встречное движение режиссуры состояло в том, что Судзуки не подавлял личность исполнителя, не закрывал Лира маской, не делал его знаковым и одномерным, но использовал природу русского актера, именно на Лире как на протагонисте, центральной фигуре драмы, сосредоточив свои усилия.

Этот одинокий и странный опыт, бесполезный для труппы, но вряд ли необходимый зрителям, был бы более оправдан, не оставаясь он разовым и случайным. Встречи МХТ с иноприродной режиссурой, с резко определенной национальной спецификой или специфической театральностью, могли бы стать своего рода традицией.

«Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Постановка Н. Чусовой.

Сама возможность новой постановки «Тартюфа» не всеми была принята – спектакль А. Эфроса на этой же сцене, со своим блеском, изяществом и остротой, еще жив в памяти. Однако время (без малого четверть века), отделившее нас от него, диктовало иные акценты: все опустилось и опростилось; иными стали герои; эстетика в духе Ватто сменилась эсте-

тикой китча. Были и субъективные факторы, первостепенные для театра: изначальная тяга Чусовой к гротеску и фарсу; желание Табакова сыграть заглавную роль, словно написанную для него.

Концепция и рисунок роли были выбраны грубые – нарочито и вызывающе: Тартюф-уголовник, урка, пахан, с сознанием хозяина жизни, с соответствующим обликом (татуировка, тельняшка), манерами, челядью. Он вторгался, как новая и безудержная стихия, в изысканный (по идее) мирок Оргона, чтобы все перевероршить в нем, взорвать, установить свою власть.

Так читался замысел спектакля, намеченный в соотношении Тартюфа с его средой. Замысел по природе своей социальный, основанный на контрасте, допускающий своеволие режиссуры, интонации и краски дня, цитаты из жизни, – все то, что обычно сопутствует такого рода прочтениям и может быть оправдано только одним: логикой, внутренней необходимостью.

Развивая намеченный замысел, подобный спектакль может стать сатирическим – плакатным даже – портретом нашей эпохи, с четко выраженной оценкой происходящего, с отказом от happy end'a. Но здесь оценка исчезает, растворяется в веселой стихии капустника, с благополучным вполне финалом – свадьбой влюбленных, не предусмотренной автором и снимающей, смазывающей тревожный итог с арестом, уходом и – как знать? – предстоящим реваншем Тартюфа.

Спектакль Чусовой еще раз подтвердил крайности ее яркого и неровного дарования, с перепадами от эксперимента к коммерции, от острых и смелых решений к почти циничной небрежности. В случае «Тартюфа» перевешивает второе, причем в стандартном своем варианте – развлечение как таковое, любой ценой, на штампах и трюках, с оборванным и потерянным на полпути замыслом. Развлечение в нарядной и дорогой упаковке (в «новорусском», как писалось в критике, духе), будь то сам облик дома или костюмы, превращающие порой спектакль в демонстрацию мод; в стиле эстрадного шоу, когда выступающие словно соревнуются друг с другом – кто кого перепоеет, в данном случае – переиграет. Переигрывает тот (вернее, та), кто мощнее, бесцеремоннее и энергичнее, – служанка Дорина в залихватском исполнении М. Голуб.

В этой стихии игры теряются, по сути, различия Тартюфа с другими – он просто вульгарнее, вот и все. Главный его антипод и жертва (по пьесе), простодушный Оргон, у А. Семчева типажно близок к Тартюфу; порой кажется, что они могли бы меняться ролями или играть заглавную роль по очереди. В поисках бесшабашных аттракционов теряется смысл ключевых, важных сцен, как, например, эпизод мнимого обольщения, ловушки, устроенной Тартюфу Эльмирой (М. Зудина). Их противостояние снято; вместо отчаянной, все решившей борьбы предложен аттракцион. Центральная эта сцена (без всяких мнимостей) происходит в каком-то водоеме – то ли в озере, то ли в бассейне, – непонятным образом появившемся в доме Оргона, полна пикантных подробностей и угоды не лучшим вкусом.

«Тартюф», дружно отвергнутый критикой, имеет зрительский успех, но это – успех телевизионного «Аншлага», «Кривого зеркала» и прочих

зрелищ, которые формируют нынче вкус публики. Смачно, тяжеловесно, обильно; смешно местами, но ведь смех смеху рознь.

«Лес» А. Островского. Постановка К. Серебренникова.

В тексте программки к спектаклю указано, что «Лес» К. Серебренникова посвящен «советскому Театру и Всеволоду Мейерхольду». Объявляющее и нерасшифрованное посвящение это словно девиз спектакля, загадка, адресованная залу и непроясненная до конца.

Поклон в сторону Мейерхольда понятен; Серебренников явно призывает его в союзники, опирается на его опыт резкого, смелого и успешного осовременивания старой пьесы, как бы объявляет себя наследником.

Что до советского театра, то здесь с такой уверенностью судить трудно. Быть может, это – жест справедливости по отношению к той поре, когда множились опыты, подобные «Лесу»; к тому богатству и той свободе, которой одаривал советский театр в лучшие свои времена. Или – к той театральной Родине, где сам режиссер вырос и помнит родство.

Может быть и так: режиссер почитает советский театр, а жизнь с ее реалиями – не слишком, хотя она ему – не чужая, и судит он о ней изнутри. Он накладывает реалии памятной еще застойной поры на пьесу, на эпоху Островского, и они удивительно совпадают. Удивляться, однако, не стоит – ведь текст Островского (почти в любой пьесе) звучит сейчас как свежайший, зрители впитывают его с восторгом, и вообще он для России – самый сегодняшний драматург. Но время опять смещает, меняет акценты, предлагая своих героев. И, потеснив знаменитую актерскую пару, вперед выходит ловкий недоросль Буланов (Юрий Чурсин), новый хозяин жизни, наделенный здесь сметкой и волей. И венчает спектакль не патетический монолог Несчастливцева, но «Беловежская пуца», исполненная Булановым и детским хором. Знак своего (только ли?) времени; бренд этого спектакля.

Можно принимать или не принимать своевольную режиссуру Серебренникова, но нельзя отказать ему в концептуальности, в сильном социальном заряде, в крепости спектаклей (возросшей от «Мещан» к «Лесу»), в слабости к крупным актерам. Оттого в центре «Леса» – мощный женский дуэт: Н. Тенякова и Е. Добровольская, Гурмыжская и Улита, барыня и служанка, ровесницы и наперсницы, плотно спаянные судьбой.

Вместе с тем актерских побед здесь могло быть больше. Станным кажется упущение в центральной паре пьесы. Хотя Д. Назаров и А. Лентьев (соответственно – Несчастливцев и Счастливцев) словно рождены для своих ролей, но, кажется, будто режиссер слишком понадеялся на это природное совпадение, на типажность и не нашел яркого и особого решения – а здесь требуется особое, и место их в пьесе – особое, ведь в этих бродячих комедиантах – душа автора, душа «Леса». А они, мало того что слишком погружены в контекст спектакля, не выделяются из него впечатляющим, резким контрастом, еще и прозаичны, не несут на себе отпечатка профессии, не становятся антитезой Лесу.

Впрочем, может быть, эта антитеза Островского (Театр и Лес) для режиссера не существовала, и он видел всех персонажей в одном житейском ряду, уравнивал их, несколько «опустив» комедиантов и углубив, услож-

нив Гурмыжскую и Улиту. То ли эта (как, впрочем, и всякая другая) романтика театральной вольницы сейчас по боку, устарела; то ли не созрел еще режиссер до полновесного, полноценного ансамбля в классике, и это у него впереди.

Тем не менее «Лес» признан удачей МХТ и, согласно рейтингам и премиям, лучшим спектаклем сезона. И, что бывает нечасто, критика совпадает в этом признании с публикой (чего не было, скажем, в «Тартюфе»: шквал саркастической критики и зрительский успех знать друг о друге не хотели). Спектакль широкого адреса, как говорилось некогда о подобных работах.

Секрет удачи «Леса», видимо, в соединении тех начал, что востребованы сейчас временем и входят в новейший мхатовский кодекс: классика острого звучания, позволяющая развернуть ее к современности; рискованный режиссерский ход, по сути – эксперимент; щедрая мера театральности – в брехтовском, однако, ключе («Развлекаая, поучать» – то, чего не хватало в «Тартюфе»).

Жизнь малых сцен в этом сезоне разнообразна не менее, чем Основной сцены, и более обильна. Помимо привычной уже пестроты репертуара, здесь есть свой внутренний частный сюжет, своя интрига.

Изначально малые сцены были предназначены прежде всего для современной драматургии и для эксперимента, что совпадает в данном сезоне. По сути театр проходит тест на совместимость, причем в двух направлениях: совместимость «новой драмы» как таковой и МХТ как театрального организма; совместимость мхатовской (не приглашенной) режиссуры и «новой драмы».

МАЛАЯ СЦЕНА

«Изображая жертву» братьев Пресняковых. Постановка К. Серебренникова.

Вторая пьеса Пресняковых, поставленная Серебренниковым во МХТ, сложнее «Терроризма». Там была серия абсурдно-бытовых зарисовок, здесь – единый сюжет и главный герой, но два плана действия – реальный и воображаемый, да еще и парафраза на темы «Гамлета»: рефлектирующий герой, расстановка сил в его семье, тень убитого отца, жест мести в конце истории. Парафраза, однако, заземленная и ироническая.

У героя пьесы редкая и странная профессия: во время следственных экспериментов он представляет (изображает) жертву. Навидавшись и напробовавшись разного, и нелепого, и кошмарного, в финале он убивает своих близких.

Крутой и парадоксальный этот сюжет вполне мог быть истолкован в плане черного юмора, пародийного боевика, равно как и в нарочито объективистском стиле театра Дос – и для этого есть основания, ведь и профессия героя, и эпизоды его жизни реальны. Но реальность настолько невероятна, с точки зрения здравого смысла, настолько противоречит ему, что позволяет выбрать промежуточный (или – смешанный) жанр: изображение. Герой не есть жертва, а изображает ее, хотя и с риском для себя,

и с жутковатым исходом. То, с чем ему приходится иметь дело, исключает знаменитый тезис Гегеля: «Все действительное разумно, разумное же действительно». Ни то, ни другое.

Словом, все подходит для настоящего театра абсурда, чем не мог не воспользоваться Серебренников, мобилизовав свою режиссерскую волю и фантазию для действия, спаянного не только формально – темпоритмом, четкой сменой явлений, – но внутренне, отношением к происходящему.

Отношение это исполнено то злой, то веселой, то горьковатой иронии и выражается в серии разного рода трюков, аттракционов даже циркового пошиба, вроде сцены синхронного плавания, и эстрады с привычными атрибутами концерта, как то: рояль, микрофон и манера подавать свой выход, свою партию как номер, не теряя, однако, житейской ее подоплеки, выращивая абсурд из быта, что виртуозно и с явным актерским «кайфом» делает мастер старшего поколения А. Покровская.

Впрочем, эта щедрая и увлекательная для публики театральность не превращает спектакль в капустник. От этого оберегают и узнаваемость «быта и нравов», и тон открытой издевки, и контрастный фон действия, и свой «момент истины».

«Момент истины» стал известен задолго до премьеры, растиражирован СМИ и околотеатральными слухами и создал спектаклю незаслуженно скандальную репутацию – одних она привлекала сюда, как «клубничка»; других отвращала. Шок тертого и вроде бы ко всему привыкшего капитана милиции (В. Хаев) от циничного и бессмысленного убийства выражается в пароксизме отчаяния, в потоке нецензурной брани, извергающейся из него, как тошнота, с почти неразличимым – но угадываемым – текстом, которому в обычном человеческом языке он просто не может найти эквивалент.

Шок передается и публике; она отзывается на него и оторопью, и смехом, и сочувствием к бедняге, почти впадшему в безумие, и пониманием того, как реально и как ужасно основание этого. И здесь важен тот слой, который снимают разные зрители с увиденного и услышанного, мера их понимания, способность откликнуться на суть, а не только яркую подачу явлений.

Фон же, вернее – второй план действия, соткан из воспоминаний и видений героя, из прошлого и возможного. Здесь действует его Отец, бравый моряк (тот же В. Хаев), а в эпилоге команда таких моряков венчает спектакль знаменитой песней: «Прощайте, скалистые горы». Былой символ мужества, героизма, романтическая антитеза нынешней жизни – пусть с иронической подсветкой, но с грустной иронией. Кажется даже, с оттенком ностальгии, что придает объем жестокому и насмешливому спектаклю.

«Кошки-мышки» И. Эркена. Постановка Ю. Еремина.

Пьеса Эркена, некогда шедшая в БДТ, дает и сейчас основания для так называемого «актерского» спектакля, типа «Рождественских грез», не первый год с успехом идущих во МХТ. Такие спектакли, с тактичной, умеренной в своих проявлениях режиссурой, ориентированной на популярных исполнителей, в театре всегда нужны, поэтому выбор пьесы и выбор актрис (О. Яковлева и Н. Гуляева) не вызвал тревоги.

К тому же пьеса сделана нестандартно. Переписка двух пожилых сестер, живущих в разных странах, не превращается в сплошной диалог вне действия, но оживляется, разряжается новыми коллизиями, динамикой отношений. Рельефно выписаны характеры и судьбы обеих, что дает простор для актерской работы. Словом, ожидалось, видимо, «Грезы» № 2, но этого не случилось. Действие, хотя и подкрепленное музыкой, идет вяло; у актрис не выстраивается дуэта. Вероятно, его не могло быть – есть между ними некая стилевая и жанровая несовместимость: одной ближе бытовая характерность, другой – небудничная драма страстей.

Создается ощущение, что Еремин, режиссер опытный и сильный, выполнял какие-то дежурные функции. После значительной «Последней жертвы», открывшей цикл классики на Основной сцене МХТ, он мог бы рассчитывать на более сложную и серьезную работу, чем скромная постановка для внутренних нужд театра или римейк собственного спектакля уже значительной давности, о чем будет сказано ниже.

«Художник, спускающийся по лестнице» Т. Стоппарда. Постановка Е. Невежиной.

Поиски душевных контактов с прошлым, с далекой от нас средой, с чужой жизнью, – постоянная проблема театра, коль скоро он берется за материал зарубежный или исторически отодвинутый.

Материал пьесы Стоппарда сложен: жизнь художников-авангардистов в 1970-е годы и (с оглядкой назад, со скачками во времени) в пору их молодости, в 1910-е и 1920-е годы; их нравы и интересы, беседы об искусстве, специфика этой среды. Обилие текста; действия меньше, чем диалогов – пьеса для радио или для просвещенного зрителя. Но, как обычно у Стоппарда, все это нанизано на стержень привлекательных для сцены сюжетов: историю любви всех троих к слепой девушке; историю гибели одного из них, воспоминание об этом и запоздалое расследование этого.

Трудности режиссера были в выборе главного для себя, своего лейтмотива, доминанты; в соединении разных начал пьесы на какой-то единой основе. Такой основой избран был динамизм, искусственная живость действия, избыток игры, что, как видно, должно было предотвратить утомление зала от долгих рассуждений и воспоминаний героев. В итоге получилось как бы всего понемногу и потому – при всей ажитации – монотонно. Быт и нравы, романтические моменты, детективная нить сюжета даны наравных и вперемешку, без осязательного волевого начала.

Трудности актерские были отчасти сняты двумя парами исполнителей на каждую роль (молодого и пожилого героя играли разные люди). Героев же в основной их жизненной стадии играли С. Любшин, Б. Плотников, Е. Киндинов, что должно было само по себе гарантировать интерес публики и успех исполнения. Первое осуществилось; второе – только отчасти. Обе тройки были слишком озабочены возрастными признаками и внешней характерностью героев, чтобы сделать каждого из них особой личностью, разгадываемой не сразу и тем притягательной для зрителя.

Спектакль нельзя считать провалом. Умная, сложная пьеса; работа серьезного режиссера и известных актеров, – все это достаточно для того, чтобы поддержать внимание публики, кредит доверия и интереса которой

к спектаклям МХТ сейчас прочен. Публика находится, судя по всему, в позиции спокойного, терпеливого наблюдателя, быть может, скрывая из вежливости то ощущение необязательности спектакля, которого не скрывают критики.

«Солнце сияло» А. Курчаткина. Театральное ток-шоу. Сценическая версия и постановка М. Брусникиной.

Роман А. Курчаткина «Солнце сияло» воссоздает недавнее наше прошлое, 1990-е годы, на фоне которых проходит свои житейские «университеты» молодой герой Саша, после армии оказавшийся в столице. «Университеты» эти включают в себя как школу телевидения, так и современную среду шоу-бизнеса с известными ее нравами. В романе реалии времени, проблемы ремесла и перипетии личной жизни сплетены и конкретны. Это – не «новая драма», а скорее очерки нравов на фоне эпохи, – та реальность, которую познает и где формируется герой.

В театре воспроизвести на равных все составные части романа трудно; что-то неизбежно уходит на задний план, что-то за счет этого доминирует. Брусникина, решив ни от чего не отказываться, всему отвела свое место: время с его событиями конца прошлого века дано отдельными вспышками; атрибуты того мира, куда попал герой, от ТВ до эстрады, вышли на первый план; сам же герой (П. Вашилин), постоянно присутствующий на сцене, становится практически связным. Личность его, внутренние процессы, духовная история оттеснены тем, чего меньше всего можно было ожидать в спектакле этого режиссера.

«Солнце сияло» для Брусникиной – следующий шаг, после «Легкого привкуса измены», на пути развлекательного спектакля, пусть тот был облагорожен стилем, а этот оправдан напоминанием о большом времени и тем, что называлось применительно к классике «историей молодого человека». И здесь режиссер стремится найти форму броскую и соответствующую роману – ток-шоу, дающее действию нервный ритм и возможность эффектной демонстрации персонажей. Она насыщает спектакль музыкой и пластикой в духе телевизионно-эстрадной моды, пикантными сценами и мизансценами на грани приличий и за гранью доброго вкуса, присущего обычно ее работам. И получается не просто ток-шоу, но шоу в духе все того же «Кривого зеркала», с одномерными и вульгарными (главное – вульгарно поданными) героями.

Не все могут делать всё; у каждого режиссера – своя стезя. То, с чем справился бы Серебренников, вряд ли подойдет для Брусникиной. Лишившись главной своей опоры, – серьезной прозы; своей епархии-литературного театра; стремясь стать как все, она теряет себя и становится рядом с Чусовой, чей «Тартюф» вкупе с «Солнце сияло» обозначил опасную линию театра.

Самое тревожное, однако, в этом спектакле – реакция зрителя. Подобной не случалось встречать ни на одном, даже слишком игривом спектакле МХТ. Здесь же из зала постоянно шли поощрительные возгласы и междометия в самых, мягко говоря, пикантных местах; радость узнавания знакомого по типовым проявлениям ТВ и эстрады царила в молодой публике.

Так в новом сезоне встает проблема режиссуры в пьесе нового склада или нового материала, органичности ее; проблема режиссерского соответствия новизне. К этому добавляется также довольно неожиданная проблема режиссуры «своей» и «чужой» – приглашенной, новой для МХТ, что прежде вызывало некоторую тревогу, теперь же оборачивается иначе. Работы новых, прежде не работавших здесь режиссеров оказываются порой более живыми; ощущение формального подхода, какой-то необязательности спектакля возникает здесь реже, и это относится к любому типу драматургии.

Раздел зарубежной драматургии представлен тремя пьесами, из которых одна в нашем театре известна, две другие новы. Результат при этом неожиданный: успех приходит туда, где его не слишком ждали, и не достигается там, где казался обеспеченным.

«Возвращение» А. Платонова. Сценарий и постановка Ю. Еремина.

Спектакль по рассказу Платонова «Семья Иванова» о возвращении героя с фронта, о шрамах, оставленных войной в душевной и семейной сфере, был поставлен Ереминым еще в бытность его главным режиссером театра им. Пушкина и имел серьезный успех. Действие шло на Малой сцене, с густым и подробным бытом, как бы в отдалении, отстоянии от войны, – видимом, правда, отдалении. Этот житейский пласт не скрывал внутреннего напряжения героев, передававшегося и зрителям – сцена и зал в этом тесном пространстве составляли как бы единую среду. Телевизионный экран, не вторгаясь в действие, не подменя живую игру, подчеркивал некоторые ее моменты. Атмосфера общего волнения, личной причастности к происходящему делала этот скромный по форме спектакль уникальным; видимо, во МХТ решили повторить былое событие.

События, однако, не случилось. Еремин предложил применительно к данному времени и данному театру вариант, который должен был сработать, но почему-то сработал слабо.

Вариант этот, на фоне общего в театральной Москве странного равнодушия к юбилею Победы, призван был внести необходимый личностный элемент, соединить зал и сцену не театральным приемом, но простой человеческой историей. Спектакль теперь начинает Табаков – от себя, рассказывая о своем жизненном опыте, о военном детстве, тем самым как бы приглашая зрителей вместе с ним и с платоновским героем заново пережить уже далекие годы.

Вслед за тем начинается действие, идущее своим собственным путем, без вторжения лица от театра. Снова – подробный и скудный быт, характерные мелочи времени, душевная маета героев, растерянные взрослые и рано повзрослевший ребенок, и ощущение тайны, что висит в воздухе, чтобы потом, раскрывшись, произвести взрыв. И снова – телеэкран, на который даются зримые акценты действия, проецируются крупные планы героев.

Но все это не слагается в нечто целое и, главное, дает эффект театрального, а не жизненного свойства. Житейская исповедь Табакова не смыкается с действием, напоминая по тону, по мизансцене доклад, а не то, что необходимо здесь – интимную, доверительную беседу. Телеэкран, возне-

сенный над сценой, воспринимается не как часть ее, а как отдельное зрелище. Детальный военный быт, физически отдаленный от зрителей, приподнятый на подмости, тоже становится зрелищем, – мы наблюдаем его, но не присутствуем в нем (того эффекта присутствия, который был в «Семье Иванова», не повторилось).

Воздух спектакля – холодноватый, не согрет страстями героев, как ни стараются актеры захватить зал. При этом, как ни парадоксально, чем больше и откровеннее их старания, тем ошутимее отчуждение и холодок. Чрезмерность в игре А. Гуськова (Иванов) или мальчика Вани Моисеева (в роли его хлопотливого сына) не сокращает дистанции между залом и сценой, не заражает, но зачастую производит впечатление суеты.

Опять-таки об этом спектакле, сделанном профессионально и крепко, нельзя говорить, как о провале. Но имена писателя, режиссера, актеров и самый повод для постановки заставляли ждать большего. Что именно помешало этому – только ли постановочные просчеты, или старое поверье о том, что в одну реку не следует входить дважды, или отсутствие того личного мотива, который не наиграешь, – неясно; быть может, все сразу.

НОВАЯ СЦЕНА

«Лунное чудовище» Р. Калиноски. Постановка А. Григоряна.

История, актуальная для наших дней и болезненная для восприятия – история армянских эмигрантов, оказавшихся после турецкой резни в Америке. Давность происходящего (1920-е годы) не смягчает его остроты; можно было ждать, с одной стороны, театральной публицистики, резких акцентов, давления на публику; с другой же – отчуждения самой публики от проблем, неотступно сопровождающих ее вне театра.

Ни того, ни другого не случилось. Спектакль, следуя пьесе и не пытаясь прорвать ее злободневными ассоциациями, повествует о судьбах двух людей, выброшенных на чужбину, стремящихся выжить и сложить семью. Их путь друг к другу, заботы повседневности, мечта о детях, – эти приметы обыденной жизни узнаваемы для каждого в зале. Через флер обыденности все же просвечивает прошлое, которое героев от себя не отпустит – в воспоминаниях; в душевных ранах и в нездоровье физическом. Но прошлое дано в подтексте, в последствиях или отраженно, как фон; на первом плане – история двух людей, длящаяся годами, со всеми ее поворотами и подвохами, рассказанная без нажима, но не отстраненно, с сочувствием, иронией и симпатией.

По сути своей и по тональности разговора, сдержанной и доверительной, этот спектакль напоминает «Белое на черном», – тоже жестокий сюжет, рассказанный просто и человечно и оттого принятый залом.

«Последний день лета» братьев Дурненковых. Постановка Н. Скорика.

Вторая пара популярных сегодня братьев-драматургов – Дурненковых – представлена их пьесой, которая в оригинале называлась иначе – «Культурный слой», для сцены же приобрела нейтральное, невыразительное название. Оно отчасти оправдано конкретно – названием картины, немаловажной для действия, но лишено того расширительного смысла, что

был у авторов. Впрямую оно относилось к реальному культурному слою, культурному уровню героев, наглядному в круге их интересов, стиле жизни, более всего – в речи; проблема духовного оскудения во всей ее нынешней остроте вставала за ним. При этом, согласно правилам «новой драмы», за всем узнаваемым и достоверным сквозил таинственный второй план, какие-то темные и непроглядные глубины; за бытом крылся абсурд.

Передать это все режиссеру традиционного склада, как Н. Скорик, нелегко. Поэтому в спектакле была развита и переведена в привычный жанровый план «быта и нравов» внешняя сторона, колоритные портреты героев; моменты же абсурда, мистики, странности «новой драмы» остались случайными вкраплениями.

«С любимыми не расставайтесь». Игры и сцены из жизни. Постановка В. Рыжакова.

Спектакль студентов школы-студии МХАТ изначально поражал не только свежестью, искренностью ненаигранных чувств, но и тем, что юным артистам удалось оживить и сделать сегодняшней старую пьесу Володина, казалось бы, оставшуюся в своем времени.

Рыжаков, известный своими постановками «новой драмы», с острой формой, особой манерой игры, где ощутимо брехтовское влияние, и точной ориентацией на нынешнего молодого зрителя, в спектакле по Володину предъявил свое чувство автора, чувство жанра, места и времени действия. Он расчистил сцену от быта, придал действию четкий ритм и оставил лишь легкие следы ушедшего времени, дабы дать свободу актерам.

Спектакль, в полной мере использующий дробность и динамику пьесы Володина, где печально-ироничным калейдоскопом сменяют друг друга эпизоды несчастных браков, сделан в расчете на завтрашних актеров и на их ровесников в зале. Отсутствие опыта, компенсированное органикой, позволяет студентам присвоить эти многочисленные истории, исполнять по несколько ролей без излишка характерности – и вместе с тем сохранять внутреннее наполнение, требуемое мхатовской школой. Это делает спектакль живым, игровым – и драматичным, нервным и заразительным, что доказано реакцией публики и ее устойчивым интересом.

Поставленный не в «метрополии» МХТ, но в его студии, спектакль этот правомерно вошел в репертуар театра.

«Пышка» В. Сигарева. По мотивам новеллы Ги де Мопассана. Постановка Г. Товстоногова.

Автором культового «Пластилина» и «Черного молока» написана, по сути, оригинальная пьеса, в правилах «новой драмы», но и его собственных также: жестокая, ироничная, беспощадная – и вместе с тем взывающая к человечности. Требующая от постановщика заземления, конкретных деталей, порой и натурализма – и вольной игры. Правила эти, видимо, близки режиссеру, фактически – ровеснику драматурга. Он принимает их и развивает, щедро (с избытком порой) насыщая спектакль театральностью. Дощатый помост на сцене напоминает театр в театре; стиль поведения и типаж героев – не будничные, приподняты или обострены. Сама Пышка (Э. Спивак) – не жрица любви, но маленькая, юная актриса. Love story ее и

пылкового Корнюде (П. Кислов) колеблется между моментами трогательной и наивной романтики и пародией на мелодраму.

Колебания эти между игрой и жизнью, фарсом и драмой составляют суть, материю спектакля и с щедрой комедийной характерностью переданы командой молодых актеров. Переборы, излишек краски случаются здесь, но не в той мере, как у опытного артиста С. Колесникова, играющего роль Прусского офицера однозначно, напористо и плакатно, или в финале, где настрадавшаяся Пышка представлена в неожиданно мелодраматических тонах, уже без всякой пародии. Тут начинается другой, вчерашний театр, против которого и восставало поколение «новой драмы».

В итоге вместо сатиры на буржуазные нравы получился по сути антивоенный спектакль – о законах (беззаконии, вернее) войны, ломающей судьбы, провоцирующей людей на цинизм, жестокость, предательство; отвлекающей из человеческой природы худшее, что в ней есть. Многослойный спектакль, где каждый разряд публики может «считывать» то, что ему ближе, – от развлекательной комедийности до острой и злой мысли.

Так пестро, неровно и динамично складывается в сезоне 2004/2005 годов жизнь Основной и малых сцен МХТ. Здесь есть свои «пики» удачи, но не ощущается целенаправленности, доминанты, разве что стремление иметь в МХТ все в прямом смысле слова: все типы драматургии и режиссуры, стили и уровни – так, чтобы зритель мог не искать иного на стороне.

По внутренней логике развития, следующий сезон МХТ мог быть более собранным и программным, однако этого не случится. Период поисков себя, будь то репертуарный баланс начала, сезоны классики или малых сцен, не повторится. Свое в театральном мире найдено. Жизнь МХТ потечет по типовым правилам нынешней сцены, от спектакля к спектаклю, не складываясь в систему, но вписываясь в общую театральную панораму. МХТ остается впереди (или в центре ее) потому, быть может, что так охотно принял эти новые правила игры и так полно их воплощает.

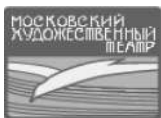
IV. ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Премьеры сезонов 2000/2001 гг. – 2006/2007 гг.

Основная сцена	Малая сцена	Новая сцена
<i>Сезон 2000/2001 гг.</i>		
«Сирано де Бержерак» «Венецианский антиквар» «№ 13»	«Лесная песня» «Девушки битлов»	
<i>Сезон 2001/2002 гг.</i>		
«Кабала святош» «Антигона» «Священный огонь» «Вечность и еще один день»	«Ретро» «Утиная охота»	Открытие новой сцены: «Старосветские помещики» «Пролетный гусь»
<i>Сезон 2002/2003 гг.</i>		
«Тот, кто получает пощечины» «Нули» «Копенгаген»	«Гамлет в остром соусе» «Терроризм» «Немного нежности» «Учитель словесности» «Пьемонтский зверь»	«Преступление и наказание» «Сонечка» «Обломов» «Гримерная»
<i>Сезон 2003/2004 гг.</i>		
«Последняя жертва» «Мещане» «Белая гвардия» «Вишневый сад» «Дядя Ваня» (<i>Театр n/p Табакова на сцене МХТ</i>)	«Осада» «Легкий привкус измены» «Скрипка и немножко нервно»	«Количество» «Белое на черном»
<i>Сезон 2004/2005 гг.</i>		
«Король Лир» «Тартюф» «Лес»	«Изображая жертву» «Кошки-мышки» «Художник, спускающийся по лестнице» «Солнце сияло» «Возвращение»	«Лунное чудовище» «Последний день лета» «С любимыми не расставайтесь» (школа-студия МХАТ) «Пышка»
<i>Сезон 2005/2006 гг.</i>		
«Гамлет» «Осенний чарльстон» «Похождение» (Табакерка)	«Господа Головлевы» «Сияющий город» «Живи и помни»	
<i>Сезон 2006/2007 гг.</i>		
«Примадонны» «Женщина с моря»	«Концерт обреченных» «12 картин из жизни художника» «Человек-подушка» Тутиш Белый кролик	«Кармен. Этюды» (Школа-студия)

Анкета для опроса зрителей МХТ



--	--	--	--

УВАЖАЕМЫЙ ЗРИТЕЛЬ!

Сегодня наш театр проводит анкетный опрос зрителей. Знание Ваших ожиданий и предпочтений поможет нам лучше организовать работу. Просим Вас заполнить анкету вернуть сотрудникам театра. Заранее благодарим Вас за содействие!

1. Где Вы узнали о сегодняшнем спектакле? Обведите номер или номера Ваших ответов.

- 1 От знакомых, родственников
- 2 Из афиши МХАТа, присланной мне по почте
- 3 Из прессы
- 4 Из журналов «Театральная афиша», «Досуг», «Театральный курьер» и т.п.
- 5 По телевидению, радио
- 6 Из афиш, другой наружной рекламы
- 7 В Интернете
- 8 Где-то еще (*напишите, где именно*) _____

2. Где Вы приобрели билет на сегодняшний спектакль? Обведите номер Вашего ответа.

- 1 В кассе театра
- 2 В городской театральной кассе
- 3 У распространителей театральных билетов
- 4 Купил(а) с рук
- 5 Через Интернет
- 6 Где-то еще (*напишите, где именно*) _____

3. Если за ПОСЛЕДНИЙ ГОД (т.е. 12 месяцев) Вы бывали в театрах, то сколько раз?
Напишите цифры в соответствующие клеточки.

Во МХАТе им. А.П. Чехова
 (включая сегодняшнее посещение)

В других театрах

ЕСЛИ ВЫ ПРИШЛИ ВО МХАТ ВПЕРВЫЕ В ЖИЗНИ, ТО СРАЗУ ПЕРЕХОДИТЕ К ВОПРОСУ № 7.

4. Сколько Вам было лет, когда Вы впервые пришли во МХАТ? *Напишите цифрой в клеточке.*

5. Если в ДЕТСТВЕ Вы ходили во МХАТ, то с кем? Обведите номер или номера Ваших ответов.

- 1 С родителями или с бабушкой, дедушкой
- 2 С другими родственниками
- 3 С классом, со школой
- 4 С друзьями, знакомыми
- 5 Один (одна)
- 6 Другой вариант (*напишите, какой именно*) _____

6. Вспомните, пожалуйста, сколько примерно спектаклей МХАТа Вы видели за всю свою жизнь? *Напишите цифрой в клеточке.*

7. Любили ли Ваши родители бывать во МХАТе? Обведите номер Вашего ответа.

- 1 Да
- 2 Нет
- 3 Затрудняюсь ответить

8. Было ли в Вашей семье особое отношение к МХАТу? Обведите номер или номера Ваших ответов.

- 1 Хранили старые программки спектаклей или фотографии артистов МХАТа
- 2 Собирали книги о МХАТе
- 3 Любили рассказывать о спектаклях и артистах МХАТа
- 4 Что-то другое (*напишите, что именно*) _____
- 5 У нас в семье не было особого отношения к этому театру

9. Какие особенности «мхатовских» спектаклей побуждают Вас пойти в этот театр? Обведите номер или номера Ваших ответов.

- 1 Участие в спектакле популярных актеров
- 2 Зрелищность, наличие в спектакле эффектных декораций, костюмов, музыки
- 3 Экспериментальный характер спектакля
- 4 Спектакль по классической пьесе
- 5 **Постановка спектакля популярным режиссером**
- 6 Иные особенности спектакля (*напишите, какие именно*) _____

10. Из всех своих театральных впечатлений назовите, пожалуйста, спектакль МХАТа или другого театра (*кроме сегодняшнего спектакля*), вызвавший у Вас наибольший интерес, а также режиссера-постановщика этого спектакля и участвовавших в нем артистов, которые Вам особенно понравились.

_____ (*название спектакля*)
_____ (*фамилия режиссера*)
_____ (*фамилии артистов*)

11. Сколько Вы заплатили за билет на сегодняшний спектакль? Напишите цифрой в клеточке.

12. Укажите, пожалуйста, максимальную цену билета, превышение которой вынудило бы Вас отказаться от посещения сегодняшнего спектакля. Напишите цифрой в клеточке.

ТЕПЕРЬ ХОТЕЛОСЬ БЫ УЗНАТЬ НЕ ТОЛЬКО О ВАШЕМ ОТНОШЕНИИ КО МХАТУ,
НО И В ЦЕЛОМ КО ВСЕМ ТЕАТРАМ, ВКЛЮЧАЯ ГАСТРОЛЕРОВ

13. Когда представляется возможность пойти в театр, имеет ли для Вас значение его вид (опера, драма, балет, оперетта, эстрада и т.п.). Обведите номер Вашего ответа.

- 1 Нет, не имеет
- 2 Да, имеет. Я предпочитаю (*укажите вид или виды театра*) _____
- 3 Затрудняюсь ответить

14. Что в течение последнего года явилось основной причиной Вашего посещения театров? Обведите номер или номера Ваших ответов.

- 1 Посоветовали друзья, знакомые, родственники, приходил вместе с сослуживцами
- 2 Просто хотелось где-нибудь отдохнуть, приятно провести вечер
- 3 Привлекли тема, сюжет спектакля
- 4 Реклама спектакля, отзывы о нем в прессе, по радио, телевидению
- 5 Шел спектакль интересного для меня жанра (бытовая драма, комедия, трагедия, детектив, мелодрама, мюзикл и т.д.)
- 6 Приводил(а) ребенка
- 7 Шел спектакль по пьесе (на музыку) определенной страны или эпохи, для меня особенно интересной
- 8 Это был спектакль, в создании которого участвовали интересующие меня драматург, режиссер, художник, артисты (композитор, дирижер)
- 9 Попадал(а) в театр достаточно случайно (приглашали знакомые, находился(лась) в командировке и т.п.).
- 10 Что-то другое (напишите, что именно) _____

15. Существует ли какой-то конкретный театр (театры), в который Вы стремитесь ходить чаще, потому что он Вам особенно нравится? Обведите номер Вашего ответа.

- 1 Да, такой театр (театры) у меня есть. *Напишите, названия этих театров:*
а) _____ б) _____
в) _____ г) _____
- 2 Нет, такого театра у меня нет.

РАСКАЖИТЕ, ПОЖАЛУЙСТА, НЕМНОГО О СЕБЕ

16. Ваш пол? Обведите номер Вашего ответа.

- 1 Мужской
- 2 Женский

17. Сколько Вам лет? Напишите цифрой в клеточке.

18. Ваше образование? Обведите номер Вашего ответа.

- 1 Среднее
- 2 Среднее специальное
- 3 Высшее или незаконченное высшее

19. Род Ваших занятий? Обведите номер Вашего ответа.

- 1 Учащийся
- 2 Студент
- 3 Работающий (*укажите Вашу нынешнюю профессию*) _____
- 4 Пенсионер
- 5 Домохозяйка
- 6 Другой род занятий (*укажите, какой именно*) _____
- 7 Безработный

20. Если жителей нашей страны разделить по уровню дохода на пять групп, то к какой из них Вы отнесли бы себя? Обведите номер Вашего ответа.

- 1 Низкий доход
- 2 Ниже среднего уровня
- 3 Средний доход
- 4 Выше среднего уровня
- 5 Высокий доход

21. Ответьте, пожалуйста, переживания персонажей сегодняшнего спектакля вызвали у Вас ответные чувства или нет? Обведите номер Вашего ответа.

- 1 Да, я переживал(а) в течение всего спектакля
- 2 Мои переживания относятся лишь к отдельным сценам спектакля
- 3 Нет, я отстраненно следил(а) за сюжетом
- 4 Затрудняюсь ответить

22. Вспомните, пожалуйста, Вы были знакомы с этим произведением до просмотра сегодняшнего спектакля? Обведите номер Вашего ответа.

- 1 Да
- 2 Нет
- 3 Затрудняюсь ответить

23. Если да, то укажите, пожалуйста, в какой форме. Обведите номер или номера Ваших ответов.

- 1 Видел(а) другой спектакль по этому произведению
- 2 Смотрел(а) фильм в кинотеатре
- 3 Читал(а) книгу
- 4 Видел(а) по телевизору или видео
- 5 В какой-то иной форме (*напишите, в какой именно*) _____
- 6 Затрудняюсь ответить

24. Встретились ли в сегодняшнем спектакле ситуации, которые Вам не знакомы? Обведите номер Вашего ответа.

- 1 Да, большинство ситуаций мне не знакомо
- 2 Некоторые ситуации мне не знакомы
- 3 Нет, все ситуации мне знакомы
- 4 Затрудняюсь ответить

25. Ниже приведены некоторые спектакли, идущие на сцене МХАТа. Отметьте, пожалуйста, галочкой, что из них Вы видели, какие понравились или не понравились и что хотелось бы Вам посмотреть.

	Название спектакля	Видел(а)	Понравилось	Не понравилось	Хочется посмотреть
0	Сегодняшний спектакль				
1	Амадей				
2	Антигона				
3	Женитьба				
4	№ 13				
5	Старосветские помещики				
6	Новый американец				
7	Ретро				
8	Рождественские грезы				
9	Утиная охота				
10	Сонечка				
11	Вишневый сад				
12	Легкий привкус измены				
13	Лес				

БОЛЬШОЕ СПАСИБО!

Внимание! Если Вы желаете регулярно получать текущий репертуар МХАТа им. А.П. Чехова, то обратитесь в кассу нашего театра для оформления бесплатной годовой подписки или укажите свой контактный телефон _____

Аналитические таблицы и материалы

Сведения о социологических опросах публики МХАТа

Название спектакля	Год опроса							Итого анкет
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	
№ 13	0	0	665	0	0	0	0	665
Амадей	0	0	1039	326	0	412	0	1777
Антигона	0	0	378	0	0	0	0	378
Белая гвардия	0	0	0	0	365	0	0	365
Вечность и еще один день	0	0	733	0	0	0	0	733
Вишневый сад	0	0	0	0	444	0	0	444
Возвращение	0	0	0	0	0	109	0	109
Гамлет	0	0	0	0	0	401	1	402
Гамлет в остром соусе	0	0	280	0	0	0	0	280
Господа Головлевы	0	0	0	0	0	83	0	83
Девушки битлов	0	0	0	89	0	0	0	89
Женитьба	0	0	929	0	0	0	0	929
Кабала Святош	0	0	991	0	0	0	0	991
Копенгаген	0	0	1	593	0	0	0	594
Король Лир	0	0	0	0	209	0	0	209
Кошки-Мышки	0	0	0	0	0	71	0	71
Красивая жизнь	0	0	0	322	0	0	0	322
Легкий привкус измены	0	0	0	0	94	0	0	94
Лес	0	0	0	0	0	339	0	339
Мещане	0	0	0	0	352	0	0	352
Немного нежности	1	0	0	375	0	0	0	376
Новый американец	0	0	0	236	0	0	0	236
Нули	0	0	0	814	0	0	0	814
Обломов	1	0	0	162	0	0	0	163
Последняя жертва	0	0	0	882	1	0	0	883
Преступление и наказание	0	0	162	0	0	0	0	162
Пролетный гусь	0	0	190	0	0	0	0	190
Пышка	0	0	0	0	0	64	0	64
Ретро	0	0	236	87	0	0	0	323
Рождественские грезы	0	0	0	375	0	0	0	375
Священный огонь	0	1	890	0	0	0	0	891
Сирано де Бержерак	0	0	730	0	0	0	0	730
Сияющий город	0	0	0	0	0	87	0	87
Скрипка и немножко нервно	0	0	0	1	0	66	0	67
Солнце сияло	0	0	0	0	0	108	0	108
Сонечка	0	0	177	0	0	0	0	177
Старосветские помещики	0	0	119	41	0	0	0	160
Тартюф	0	0	0	0	0	325	0	325
Татуированная роза	0	0	352	0	0	0	0	352
Терроризм	0	0	354	0	0	0	0	354
Три сестры	0	0	830	0	0	0	0	830
Утиная охота	0	0	307	0	0	1	0	308
Учитель словесности	0	0	0	0	0	74	0	74
Художник, спускающийся по лестнице	0	0	0	0	0	74	0	74
Чайка	0	0	839	369	0	0	0	1208
Ю	0	0	244	103	0	0	0	347
ИТОГО	2	1	10446	4775	1465	2214	1	18904

Социально-демографический состав зрителей отдельных спектаклей МХАТа
(по полу и образованию, в %)

Название спектакля	Пол			Образование			Нет ответа
	мужской	женский	нет ответа	среднее	среднее спец.	высшее	
Амадей	26,1	73,4	0,5	9,0	8,0	80,1	2,9
Антигона	29,4	70,1	0,5	9,0	9,0	81,7	0,3
Женитьба	25,9	73,7	0,2	14,0	10,3	73,1	2,6
Кабала Святош	31,4	68,5	0,1	4,1	8,0	87,0	0,9
№ 13	30,2	69,8	0,0	4,4	9,3	85,0	1,4
Священный огонь	20,7	78,8	0,6	7,9	10,1	79,8	2,2
Сирано де Бержерак	25,6	74,0	0,4	12,3	8,8	74,1	4,8
Три сестры	27,8	72,0	0,1	19,8	16,0	61,3	2,9
Чайка	23,2	76,1	0,7	18,7	10,7	67,4	3,2
Нули	27,6	72,1	0,1	7,0	9,2	82,4	1,4
Копенгаген	33,3	66,0	0,3	5,6	3,7	88,9	1,9
Девушки битлов	28,1	71,9	0,0	18,0	7,9	73,0	1,1
Последняя жертва	27,6	72,0	0,3	6,3	7,4	82,4	3,9
Красивая жизнь	24,8	75,2	0,0	16,8	8,7	72,4	2,2
Новый американец	25,4	74,2	0,4	6,8	11,9	80,5	0,8
Ретро	19,8	79,9	0,3	5,3	10,5	82,4	1,9
Рождественские грезы	26,7	73,3	0,0	8,0	11,5	78,4	2,1
Татуированная роза	24,1	75,6	0,3	5,4	13,6	79,0	2,0
Терроризм	33,3	66,1	0,6	10,7	9,9	76,0	3,4
Утиная охота	26,0	74,0	0,0	5,5	8,4	84,7	1,3
Ю	23,9	76,1	0,0	6,3	6,6	85,3	1,7
Вечность и еще один день	22,6	77,1	0,1	7,0	6,3	85,9	0,8
Пролетный гусь	25,3	74,7	0,0	8,4	7,9	77,4	6,3
Гамлет в остром соусе	33,2	66,8	0,0	5,0	5,7	87,5	1,8
Старосветские помещики	27,5	72,5	0,0	11,9	3,8	82,5	1,9
Сонечка	18,6	81,4	0,0	7,3	9,0	82,5	1,1
Немного нежности	24,2	75,8	0,0	4,8	9,0	83,8	2,4
Преступление и наказание	34,0	65,4	0,6	15,4	6,2	74,7	3,7
Обломов	28,2	71,2	0,6	9,2	7,4	78,5	4,9
Мещане	17,9	81,8	0,3	8,0	7,7	83,5	0,9
Белая гвардия	30,1	69,9	0,0	9,3	7,7	76,4	6,6
Тартюф	23,1	76,6	0,3	6,2	6,2	86,5	1,2
Вишневый сад	24,3	75,7	0,0	9,7	7,2	81,8	1,4
Король Лир	23,9	75,6	0,0	10,5	6,7	78,5	4,3
Учитель словесности	21,6	78,4	0,0	5,4	6,8	87,8	0,0
Скрипка и немножко нервно	29,9	70,1	0,0	1,5	4,5	94,0	0,0
Легкий привкус измены	21,3	78,7	0,0	3,2	7,4	87,2	2,1
Кошки-Мышки	18,3	81,7	0,0	7,0	7,0	78,9	7,0
Лес	28,0	72,0	0,0	7,1	5,3	86,1	1,5
Господа Головлевы	34,9	65,1	0,0	3,6	3,6	89,2	3,6
Возвращение	29,4	70,6	0,0	6,4	9,2	82,6	1,8
Солнце сияло	25,0	75,0	0,0	7,4	8,3	83,3	0,9
Художник, спускающийся по лестнице	24,3	75,7	0,0	1,4	6,8	90,5	1,4
Пышка	28,1	71,9	0,0	0,0	9,4	85,9	4,7
Сияющий город	28,7	71,3	0,0	3,4	11,5	80,5	4,6
Гамлет	29,4	70,4	0,2	10,9	5,2	82,6	1,2
ИТОГО	26,4	73,3	0,3	9,2	8,7	79,7	2,4

**Социально-демографический состав зрителей отдельных спектаклей МХАТа
(по роду занятий, в %)**

Название спектакля	Род занятий							Нет ответа
	учащийся	студент	работающий	пенсия	домохозяйка	другой	безработный	
Амадей	7,3	14,9	61,5	4,8	7,2	2,5	1,0	1,0
Антигона	4,8	13,0	62,7	6,1	8,5	3,4	0,5	1,1
Женитьба	13,2	8,6	62,0	5,0	5,4	3,0	1,4	1,4
Кабала Святош	3,9	13,0	63,5	7,9	7,7	2,8	0,6	0,6
№ 13	4,1	9,0	68,4	4,8	7,5	4,8	0,5	0,9
Священный огонь	6,4	15,0	61,1	5,8	5,9	2,5	1,2	2,0
Сирано де Бержерак	13,2	16,6	57,1	5,5	3,2	2,1	1,1	1,4
Три сестры	16,0	19,4	45,5	8,6	5,4	3,4	1,0	0,7
Чайка	18,0	14,3	54,4	2,9	4,9	2,6	1,4	1,6
Нули	4,3	10,9	66,2	8,8	4,8	2,7	1,2	1,0
Копенгаген	3,9	10,6	66,5	9,6	5,1	3,4	0,5	0,5
Девушки битлов	10,1	23,6	55,1	2,2	7,9	0,0	0,0	1,1
Последняя жертва	6,7	7,8	65,5	8,6	5,8	3,2	1,0	1,5
Красивая жизнь	15,2	12,7	58,7	5,9	3,7	3,4	0,3	0,0
Новый американец	4,7	17,4	59,7	6,4	7,6	1,7	1,3	1,3
Ретро	2,2	6,5	61,9	14,9	8,0	4,0	0,9	1,5
Рождественские грезы	6,9	14,7	56,5	10,1	6,4	3,5	0,5	1,3
Татуированная роза	2,3	15,1	65,1	5,4	4,5	3,7	2,3	1,7
Терроризм	5,6	20,3	55,6	2,5	5,4	6,8	1,7	2,0
Утиная охота	4,2	11,4	67,9	5,2	5,5	2,3	2,3	1,3
Ю	4,0	10,4	69,7	4,9	4,9	3,2	1,2	1,7
Вечность и еще один день	3,1	15,1	68,8	3,8	4,2	2,0	1,5	1,4
Пролетный гусь	11,6	8,4	61,1	8,9	5,8	3,2	0,5	0,5
Гамлет в остром соусе	4,6	8,6	68,6	6,1	7,9	2,1	0,7	1,4
Старосветские помещики	10,0	8,8	59,4	9,4	8,1	1,3	1,3	1,9
Сонечка	5,1	9,0	61,6	9,6	9,6	2,8	1,1	1,1
Немного нежности	4,0	5,1	69,4	10,1	7,4	1,9	1,3	0,8
Преступление и наказание	14,2	13,6	60,5	2,5	3,7	4,3	1,2	0,0
Обломов	12,3	17,8	54,0	6,1	5,5	3,7	0,0	0,6
Мещане	5,1	11,1	64,2	7,4	6,3	4,0	0,6	1,4
Белая гвардия	8,5	13,4	63,0	5,5	4,4	3,8	0,5	0,8
Тартюф	2,8	8,9	68,3	6,8	6,8	5,5	0,6	0,3
Вишневый сад	6,5	20,7	59,2	4,1	3,2	4,5	0,9	0,9
Король Лир	11,0	11,5	60,3	8,1	4,3	2,4	1,9	0,5
Учитель словесности	1,4	18,9	55,4	13,5	2,7	6,8	0,0	1,4
Скрипка и немножко нервно	0,0	14,9	73,1	4,5	4,5	1,5	0,0	1,5
Легкий привкус измены	4,3	7,4	63,8	4,3	12,8	5,3	0,0	2,1
Кошки-Мышки	7,0	8,5	56,3	21,1	2,8	1,4	0,0	2,8
Лес	6,5	8,3	66,7	6,8	7,1	4,4	0,0	0,3
Господа Головлевы	2,4	8,4	69,9	2,4	13,3	2,4	0,0	1,2
Возвращение	6,4	6,4	76,1	5,5	1,8	0,9	0,9	1,8
Солнце сияло	2,8	13,0	59,3	15,7	3,7	3,7	0,9	0,9
Художник, спускающийся по лестнице	0,0	9,5	75,7	6,8	1,4	2,7	1,4	2,7
Пышка	3,1	7,8	67,2	12,5	3,1	3,1	0,0	3,1
Сияющий город	2,3	11,5	69,0	3,4	5,7	4,6	1,1	2,3
Гамлет	9,5	12,4	63,9	4,7	4,5	3,2	0,7	1,0
ИТОГО	7,7	12,8	62,1	6,4	5,8	3,1	1,0	1,2

**Социально-демографический состав зрителей отдельных спектаклей МХАТа
(по возрастным группам, в %)**

Название спектакля	Возрастные группы								Нет ответа
	14 и младше	15–17	18–19	20–24	25–34	35–44	45–59	60 и старше	
Амадей	3,4	6,3	5,9	12,0	20,8	22,2	22,7	4,8	1,8
Антигона	1,3	5,3	4,8	12,2	20,4	28,8	18,3	6,9	2,1
Женитьба	6,5	7,3	3,0	10,9	21,7	25,7	18,8	4,5	1,5
Кабала Святош	1,5	4,3	5,0	11,2	21,3	25,1	22,8	7,3	1,4
№ 13	1,8	2,9	3,6	10,8	22,4	30,1	22,0	5,3	1,2
Священный огонь	2,8	5,1	7,7	13,4	22,3	22,1	18,9	7,2	0,6
Сирано де Бержерак	5,1	11,2	7,4	11,8	19,2	20,1	17,3	6,6	1,4
Три сестры	4,6	16,9	7,3	10,6	18,6	16,0	17,8	7,3	0,8
Чайка	5,3	14,0	6,8	13,7	22,0	17,1	14,7	3,5	2,9
Нули	1,5	5,0	4,4	11,2	16,1	24,1	26,8	10,0	1,0
Копенгаген	1,2	3,2	3,5	13,1	20,0	19,0	27,3	11,3	1,3
Девушки битлов	2,2	12,4	16,9	10,1	15,7	15,7	24,7	1,1	1,1
Последняя жертва	1,9	5,8	3,6	10,2	18,8	22,2	26,4	10,1	1,0
Красивая жизнь	0,9	16,5	5,0	15,2	19,3	16,5	18,6	7,8	0,3
Новый американец	1,7	6,8	4,2	16,5	24,6	16,5	22,9	3,8	3,0
Ретро	0,9	2,2	3,1	5,6	18,0	18,3	34,1	14,9	3,1
Рождественские грезы	2,4	6,1	4,5	13,3	14,1	19,2	29,3	10,1	0,8
Татуированная роза	0,6	3,7	5,7	16,2	25,0	21,3	19,9	5,1	2,6
Терроризм	1,1	7,6	8,8	13,0	24,3	19,5	19,8	2,8	3,1
Утиная охота	0,0	4,9	5,2	13,3	28,2	22,1	16,9	6,5	2,9
Ю	1,7	4,3	3,2	10,1	25,6	24,2	25,1	4,3	1,4
Вечность и еще один день	0,5	4,4	7,1	14,3	23,9	21,7	20,5	5,5	2,2
Пролетный гусь	5,3	7,9	2,1	8,9	19,5	18,9	23,7	12,1	1,6
Гамлет в остром соусе	1,4	5,0	3,9	10,7	22,9	27,1	20,4	6,4	2,1
Старосветские помещики	7,5	5	5	6,9	17,5	18,1	28,8	10,0	1,3
Сонечка	1,1	5,1	2,8	11,9	11,3	22,6	34,5	9,0	1,7
Немного нежности	1,6	2,7	3,7	8,8	12,0	28,7	30,9	8,8	2,9
Преступление и наказание	4,3	13,0	3,7	9,9	24,7	22,8	16,7	3,1	1,9
Обломов	4,3	11,7	6,7	8,0	14,1	16,6	27,0	9,8	1,8
Мещане	1,7	6,0	5,4	9,7	20,5	22,4	28,4	5,4	0,6
Белая гвардия	1,4	10,7	5,8	10,4	23,3	24,4	18,9	4,4	0,8
Тартюф	0,6	3,1	4,3	9,8	21,8	26,5	28,3	5,2	0,3
Вишневый сад	1,6	9,0	9,0	17,8	25,0	18,7	12,8	4,7	1,4
Король Лир	2,4	9,1	8,6	10,5	21,1	16,7	23,9	6,2	1,4
Учитель словесности	0,0	2,7	6,8	23,0	8,1	16,2	35,1	5,4	2,7
Скрипка и немножко нервно	0,0	1,5	4,5	19,4	32,8	17,9	20,9	3,0	0,0
Легкий привкус измены	1,1	3,2	0,0	21,3	25,5	21,3	23,4	1,1	3,2
Кошки-Мышки	2,8	7,0	0,0	7,0	14,1	12,7	35,2	21,1	0,0
Лес	2,7	5,3	5,0	8,0	19,8	20,4	30,7	6,8	1,5
Господа Головлевы	0,0	7,2	1,2	7,2	22,9	30,1	28,9	2,4	0,0
Возвращение	0,9	5,5	0,9	14,7	32,1	15,6	24,8	3,7	1,8
Солнце сияло	0,9	4,6	3,7	14,8	18,5	25,0	18,5	13,9	0,0
Художник, спускающийся по лестнице	0,0	1,4	5,4	10,8	31,1	12,2	32,4	6,8	0,0
Пышка	0,0	7,8	3,1	10,9	26,6	17,2	25,0	9,4	0,0
Сияющий город	0,0	3,4	1,1	21,8	27,6	20,7	18,4	6,9	0,0
Гамлет	3,0	7,7	4,2	17,7	21,9	19,2	20,4	5,7	0,2
ИТОГО	2,6	7,0	5,3	12,1	20,9	21,7	22,2	6,6	1,5

Социально-демографический состав зрителей отдельных спектаклей МХАТа
(по душевому доходу, в %)

Название спектакля	Душевой доход					Нет ответа	Итого
	низкий	ниже среднего	средний	выше среднего	высокий		
Амадей	10,3	18,2	55,3	9,0	1,7	5,5	100,0
Антигона	7,9	23,0	52,6	11,9	1,9	2,6	100,0
Женитьба	11,2	17,7	53,0	9,6	2,8	5,8	100,0
Кабала Святош	10,0	16,8	55,7	11,6	3,3	2,6	100,0
№ 13	5,9	13,4	55,9	16,4	3,5	5,0	100,0
Священный огонь	9,1	20,4	57,8	7,4	1,2	4,0	100,0
Сирано де Бержерак	11,9	23,6	46,4	7,9	1,4	8,8	100,0
Три сестры	13,9	22,0	46,9	6,6	2,4	8,2	100,0
Чайка	9,4	17,2	54,9	8,6	2,6	7,4	100,0
Нули	9,3	19,0	55,5	9,2	1,6	5,3	100,0
Копенгаген	8,2	15,8	58,4	9,3	3,0	5,2	100,0
Девушки битлов	7,9	7,9	64,0	12,4	0,0	7,9	100,0
Последняя жертва	9,7	16,4	54,0	9,9	2,8	7,1	100,0
Красивая жизнь	9,9	17,7	59,0	8,1	0,9	4,3	100,0
Новый американец	5,5	13,1	63,6	12,7	1,7	3,4	100,0
Ретро	13,0	22,3	51,7	7,7	2,2	3,1	100,0
Рождественские грезы	12,8	19,2	51,7	10,4	1,9	4,0	100,0
Татуированная роза	8,8	27,0	55,4	4,3	1,1	3,4	100,0
Терроризм	8,2	15,5	50,8	10,7	3,1	11,6	100,0
Утиная охота	7,1	13,6	56,5	16,2	1,9	4,5	100,0
Ю	8,9	17,0	59,7	8,4	1,4	4,6	100,0
Вечность и еще один день	7,0	19,9	53,6	11,6	1,9	6,0	100,0
Пролетный гусь	3,7	15,3	54,2	11,1	1,6	14,2	100,0
Гамлет в остром соусе	6,1	12,1	57,9	16,1	1,4	6,4	100,0
Старосветские помещики	11,3	20,6	53,1	8,1	2,5	4,4	100,0
Сонечка	9,6	13,6	55,9	11,9	3,4	5,6	100,0
Немного нежности	12,2	15,7	54,8	9,8	1,9	5,6	100,0
Преступление и наказание	7,4	14,2	51,9	12,3	3,1	11,1	100,0
Обломов	5,5	17,2	54,0	9,2	2,5	11,7	100,0
Мещане	10,8	22,4	53,4	9,7	0,3	3,4	100,0
Белая гвардия	9,0	14,5	47,9	12,3	0,8	15,3	100,0
Тартюф	6,5	17,2	57,5	14,8	1,8	2,2	100,0
Вишневый сад	8,6	15,5	56,5	11,9	2,9	4,5	100,0
Король Лир	10,0	13,4	49,8	17,7	1,9	7,2	100,0
Учитель словесности	10,8	23,0	55,4	6,8	0,0	4,1	100,0
Скрипка и немножко нервно	6,0	31,3	49,3	10,4	0,0	3,0	100,0
Легкий привкус измены	4,3	17,0	52,1	12,8	5,3	8,5	100,0
Кошки-Мышки	11,3	15,5	49,3	9,9	1,4	12,7	100,0
Лес	7,1	10,6	64,9	12,1	3,8	1,5	100,0
Господа Головлевы	1,2	7,2	50,6	24,1	8,4	8,4	100,0
Возвращение	8,3	15,6	53,2	11,9	0,9	10,1	100,0
Солнце сияло	10,2	14,8	60,2	5,6	0,0	9,3	100,0
Художник, спускающийся по лестнице	8,1	28,4	45,9	9,5	0,0	8,1	100,0
Пышка	4,7	18,8	54,7	9,4	6,3	6,3	100,0
Сияющий город	6,9	14,9	58,6	8,0	5,7	5,7	100,0
Гамлет	7,0	12,4	59,2	12,4	3,5	5,5	100,0
ИТОГО	9,3	17,7	54,6	10,2	2,2	5,9	100,0

Состав зрительской аудитории на отдельных спектаклях МХАТа
(по группам, в %)

Название спектакля	Структура аудитории			Итого
	«ординарная публика»	«театралы» («не мхатовцы»)	«мхатовцы»	
Амадей	51,7	34,2	14,2	100,0
Антигона	57,4	29,1	13,5	100,0
Женитьба	62,9	25,1	12,1	100,0
Кабала Святош	55,2	34,3	10,5	100,0
№ 13	55,2	34,1	10,7	100,0
Священный огонь	50,3	33,1	16,6	100,0
Сирано де Бержерак	66,4	25,6	7,9	100,0
Три сестры	65,4	23,3	11,3	100,0
Чайка	57,8	33,8	8,4	100,0
Нули	52,3	30,3	17,3	100,0
Копенгаген	50,0	37,2	12,8	100,0
Девушки битлов	49,4	36,0	14,6	100,0
Последняя жертва	52,1	33,0	14,9	100,0
Красивая жизнь	63,7	22,7	13,7	100,0
Новый американец	56,4	30,1	13,6	100,0
Ретро	56,0	29,4	14,6	100,0
Рождественские грезы	62,9	25,9	11,2	100,0
Татуированная роза	63,6	21,9	14,5	100,0
Терроризм	58,2	25,7	16,1	100,0
Утиная охота	44,8	41,6	13,6	100,0
Ю	54,8	34,3	11,0	100,0
Вечность и еще один день	49,2	34,2	16,5	100,0
Пролетный гусь	48,9	25,8	25,3	100,0
Гамлет в остром соусе	50,4	32,5	17,1	100,0
Старосветские помещики	46,9	29,4	23,8	100,0
Сонечка	51,4	26,0	22,6	100,0
Немного нежности	53,2	26,9	19,9	100,0
Преступление и наказание	37,0	41,4	21,6	100,0
Обломов	49,1	32,5	18,4	100,0
Мещане	45,2	34,7	20,2	100,0
Белая гвардия	49,6	39,5	11,0	100,0
Тартюф	51,4	31,4	17,2	100,0
Вишневый сад	49,3	37,6	13,1	100,0
Король Лир	53,1	35,4	11,5	100,0
Учитель словесности	48,6	36,5	14,9	100,0
Скрипка и немножко нервно	44,8	26,9	28,4	100,0
Легкий привкус измены	51,1	30,9	18,1	100,0
Кошки-Мышки	45,1	29,6	25,4	100,0
Лес	39,2	37,2	23,6	100,0
Господа Головлевы	38,6	37,3	24,1	100,0
Возвращение	36,7	33,9	29,4	100,0
Солнце сияло	52,8	21,3	25,9	100,0
Художник, спускающийся по лестнице	55,4	28,4	16,2	100,0
Пышка	54,7	28,1	17,2	100,0
Сияющий город	57,5	23,0	19,5	100,0
Гамлет	47,0	29,6	23,4	100,0
ИТОГО	54,0	31,5	14,5	100,0

Отношение зрителей к спектаклям МХАТа
(в % к числу ответов)

№	Название спектакля	Видел	Понравилось	Не понравилось	Хочется посмотреть
1	№ 13	15,0	12,4	1,0	20,8
2	Амадей	21,3	18,1	1,0	14,2
3	Антигона	7,7	5,7	1,0	8,7
4	Белая гвардия	21,4	16,7	2,4	15,5
5	Белое на черном	2,3	2,0	0,2	4,7
6	Буря	0,1	0,1	0,1	2,2
7	Венецианский антиквар	2,8	1,9	0,5	4,3
8	Вечность и еще один день	3,2	2,1	0,7	3,0
9	Вишневый сад	20,2	13,4	2,8	11,7
10	Возвращение	7,1	5,0	0,4	3,8
11	Господа Головлевы	7,9	5,1	1,1	16,3
12	Гримерная	3,3	2,3	0,7	2,8
13	Девушки битлов	3,4	2,2	0,8	7,3
14	Дядя Ваня	5,9	4,4	0,2	5,0
15	Женитьба	13,8	10,4	1,2	9,6
16	Живи и помни	0,9	0,6	0,1	3,4
17	Изображая жертву	5,5	4,3	0,8	5,2
18	Кабала Святош	16,3	11,9	1,7	13,5
19	Количество	2,3	1,1	0,9	1,9
20	Копенгаген	4,1	2,8	0,7	4,6
21	Король Лир	7,7	5,1	1,5	12,6
22	Кошки-Мышки	3,5	1,9	1,3	3,7
23	Красивая жизнь	3,9	2,8	0,5	4,0
24	Легкий привкус измены	5,6	4,1	0,8	7,0
25	Лес	13,1	9,7	1,3	7,2
26	Лесная песня	3,3	2,7	0,2	3,3
27	Лунное чудовище	1,8	1,7	0,1	4,0
28	Мещане	14,1	10,1	2,1	6,2
29	Немного нежности	5,8	3,7	0,7	5,6
30	Новый американец	4,8	3,4	0,6	5,2
31	Нули	3,7	2,5	0,8	4,0
32	Обломов	4,5	3,3	0,4	8,7
33	Осада	5,9	4,8	0,7	3,2
34	После репетиции	2,7	1,9	0,5	3,5
35	Последний день лета	0,9	0,4	0,4	5,0
36	Последняя жертва	14,7	10,8	1,1	5,1
37	Преступление и наказание	2,9	2,1	0,5	4,6
38	Пролетный гусь	5,5	4,2	0,4	5,1
39	Профессия миссис Уорен	1,4	1,0	0,2	3,2
40	Ретро	5,1	3,9	0,4	5,9
41	Рождественские грезы	8,2	6,8	0,4	5,3

№	Название спектакля	Видел	Понравилось	Не понравилось	Хочется посмотреть
42	Свадьба Кречинского	3,9	2,7	0,1	8,5
43	Священный огонь	13,0	10,1	1,3	7,7
44	Семь дней из жизни Немировича-Данченко	1,0	0,6	0,2	4,0
45	Сирано де Бержерак	12,0	7,8	1,8	13,6
46	Скрипка и немножко нервно	4,0	2,7	0,6	6,1
47	Солнце сияло	4,1	3,3	0,6	2,6
48	Сон в летнюю ночь	5,5	4,0	0,4	9,7
49	Сонечка	3,2	2,6	0,3	4,5
50	Старосветские помещики	4,3	3,1	0,5	8,1
51	Тартюф	17,2	12,6	2,4	11,6
52	Татуированная роза	6,9	4,6	1,0	7,7
53	Терроризм	4,1	2,8	0,6	3,5
54	Тот, кто получает пощечины	4,8	2,9	0,7	2,5
55	Три сестры	14,6	9,7	1,3	11,1
56	Ундина	10,0	7,3	0,9	6,8
57	Утиная охота	6,0	4,4	0,6	7,3
58	Учитель словесности	5,8	3,7	1,2	5,3
59	Художник, спускающийся по лестнице	5,4	2,7	1,5	4,6
60	Чайка	18,7	12,8	1,8	11,1
61	Ю	6,1	3,4	1,6	9,4

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР
ПОСЛЕ СТОЛЕТИЯ
Репертуар и публика

Ответственная за выпуск *Н.М. Мышкова*
Редактор *И.Н. Тарасенко*
Оформление *А.А. Ушкарева*
Технический редактор *Н.А. Кондрашова*
Корректор *Г.А. Мещерякова*. Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано к печати 09.09.2011. Формат 70×100¹/₁₆
Гарнитура Таймс. Печать офсетная
Уч.-изд.л. 26,8. Усл. печ. 25,35
Тираж 300 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Отпечатано в ППП “Типография “Наука”,
121099, Москва, Шубинский пер., 6