

**И. Л. Мотроненко**

## **МАЛЫЙ ТЕАТР РОССИИ В ЭПОХУ БОЛЬШИХ ПЕРЕМЕН (1990–1995 годы)**

*Работа представлена кафедрой истории театра России  
Российской академии театрального искусства (ГИТИС).*

*Научный руководитель – заведующий кафедрой истории театра России РАТИ,  
профессор Б. Н. Любимов*

**В центре внимания статьи история Малого театра России, рассмотренная сквозь призму постперестроечных политических перемен (1990–1995), его реакция на резкую смену идеологий и политику государства. Автором выделен ряд новых направлений в репертуарной политике Малого театра: свободное обращение с драматургией российской эмиграционной волны возвращение забытых и запрещенных имен (К. Романов, А. Солженицын, Ф. Горенштейн).**

**The history of the Maly Theatre of Russia in the light of post-perestroika political changes (1990–1995) and its reaction to drastic change of ideology and state policy are viewed in the article. The author takes up new directions in repertoire: free treatment of emigrant dramatic art and return of the forgotten and forbidden names (K. Romanov, A. Solzhenitsyn, F. Gorenstein).**

Последние 10–15 лет XX в., при всей неустойчивости процессов, пожалуй, благодарнейшее время для исследования российской культуры. Слом ценностных ориентиров, отмена политических ритуалов, новации в жизни общества и всех его институтов дают возможности для самых неожиданных ракурсов в изучении привычных фактов. И хотя «большое видится на расстоянии» и сегодня трудно дать подробную панораму взаимосвязанных фактов, со-

бытий и тенденций, в этой близости есть свои преимущества: непосредственное участие в жизни культуры на сломе, горячая память современников, быстрый ход перемен, высокая температура исследований, наэлектризованный эмоциональный фон истины и истории.

Кроме того, еще один плюс – дистанция между событием и событием историческим очень мала. Новое время быстро учит новейшей мудрости. Вспомним, как

непостижимо быстро абстрактные лозунги превратились в территориальные перемены, а глашатаи перестройки, те, кто первыми провозгласили курс на демократию и гласность, первыми же и были смыты волной перемен. За первой волной хлынула вторая...

Итак, рассматривая исторический отрезок времени (1990–1995 гг.) на примере Малого театра России, любопытно проследить реакцию этого общественного института на резкую смену идеологии и политику государства. Как поведет себя театр с очень устойчивыми традициями, известный своей приверженностью к классическому наследию, с культом архаичной эстетики, оказавшись на перепутье времен?

Анализируя репертуар этих лет, можно выделить целый пласт новых идей. Во-первых, явно заметен тот новый культурный срез, который отражал перемены в российском обществе: свобода религиозной мысли, интерес публики к первым публикациям о царской семье Романовых, поиски правдивого ракурса на историю, на события 1917 г., на гражданскую войну и Великую Отечественную. Во-вторых, театр освоил свободное обращение с драматургией российской эмиграционной волны (А. Солженицын, Ф. Горенштейн), по-знал возвращение как забытых (К. Романов), так и запрещенных имен (А. Солженицын). Наконец, трактовка спектаклей была созвучна общественным мыслям конкретного времени.

Эта линия культурной солидарности шла параллельно тем демократическим тенденциям, ситуациям и проблемам, которые пронизывали все структуры общества (как вертикальные, так и горизонтальные пласти). Вспомним, тогда властвовал экран ТВ. Именно в это время «на телеэкране проходило уникальное развенчивание политической власти. Важные исторические события и люди, партия, система, даже столь тщательно взлелеянные убеждения – ничего из этого не устояло перед взглядом общественности, все было разрушено или

уничтожено. <...> Теперь телевидение стало судом нации»<sup>1</sup>.

Театру требовалось противопоставить активную линию поведения той свободе без границ, которая уже вырождалась в азартную вакханалию разоблачений всего национального прошлого. История России подавалась как тотальное поражение. Малый театр стал одним из тех общественных институтов, где одновременно с обличением прошлого возникал обратный процесс – поиски правдивого тона и духовного осмысливания нашей истории, поиск венца для лишенной ореола величия страны.

4 марта 1990 г. состоялась премьера спектакля Бориса Морозова «...И аз воздам». Впервые появилась возможность заполнить самую животрепещущую лакуну в этой панораме – последние дни последнего российского императора. О новаторском повороте театра свидетельствовал текст пьесы, принятой к постановке. Его автором был биолог, дебютант, далекий от профессионального драматургического ремесла. Если для других театров обращение к произведениям со стороны было привычным, то для Малого театра включение в репертуар пьесы новичка было беспрецедентным случаем. Актерам, воспитанным на шедеврах русской классики, предстояло уже на уровне текста выйти в современность.

Показателен в этом смысле комментарий автора Сергея Кузнецова к пьесе «...И аз воздам»: «Я – биолог, занимаюсь болезнями крови, а царевич, как известно, страдал тяжелым наследственным недугом. Но дело не только в этом. Проникнуть в «спецхран» Ленинской библиотеки с помощью справки о том, что мне необходимы материалы для биологических исследований, заставили меня многочисленные спекуляции вокруг этой страшной тайны. Весь 1987 г. я сидел в «Ленинке». Документы, дневники членов царской фамилии открыли реальную картину преступления, и я, сын драматурга, выстроил свою версию в драматической форме. Я стремился к точности, к хроникальности»<sup>2</sup>.

Точность и хроникальность, а не совершенство и художественность.

Таким образом, мотивом к созданию текста послужила волна общественного интереса к закрытой теме исторического факта в биографии страны. Текст, положенный в основу постановки, при всех погрешностях дебюта, должен был предстать перед публикой безупречно, и театр с этим справился.

Художник И. Сумбаташвили, известный своей всегда четко выраженной концептуальностью, лаконичной смысловой наполненностью, создал на сцене Малого театра выразительную метафору обстановки уральских событий 1918 г. Мрачная доминанта – огромная стена, заполнившая более половины сценического пространства, тяжело нависшая над всеми персонажами, – таков главный трагический мотив визуального текста спектакля, его смысловой фон.

Театру удалось справиться со сложной задачей, не просто проиллюстрировать идею, а пережить ее до мозга костей во всем противоречивом единстве кары и воздаяния. Спектакль по-новому раскрыл потенциал Малого театра, доказав, что можно быть консервативным и своевременно *отвечать* на актуальные запросы времени. Только эта актуальность должна быть актуальностью основного русла русской истории, она должна лежать в поле мейнстрима, а не быть новизной маргинального вызова.

Спустя два года, в стенах Малого театра «возникла» еще одна фигура из царской династии, ибо автором поставленной пьесы был великий князь Константин Романов. Премьера спектакля «Царь Иудейский» состоялась на Пасху – 26 апреля 1992 г. Это был второй спектакль Малого театра, отразивший новые тенденции в обществе, интерес к истории христианства и возвращение к религиозной духовности, поиск и уход в духовную обитель от тех внешних и внутренних кризисов, которые сложились к тому времени.

«Меня заинтересовало это произведение, так как не каждому режиссеру удается прикоснуться к той эпохе, к тому времени. Сейчас наблюдается явный духовный тупик в обществе и для многих выход находятся именно в вере. Людям необходимо во что-то верить» – так объяснял режиссер свой выбор пьесы<sup>3</sup>. При всей традиционности и даже ортодоксальности подхода, внешняя сторона постановки В. Драгунова проявляла элементы и пластику авангарда. В этом мы фиксируем новизну исторического момента, когда этические новации времени просачиваются в постановки Малого театра, превращая их в *эстетические поступки*.

Удивительно и даже странно, что именно в этом наполненном религиозным содержанием спектакле столкнулись столь разные театральные эстетики. С одной стороны, условный кубизм декорации, массивность сценографических очертаний, подавляющих человеческие фигуры, использование языка лазерного света, создающего определенную игру форм в сочетании с пластикой человеческого движения. С другой – непрерывающаяся традиция знаменитого искусства произнесения любого текста, выявляющего все богатства и глубины мысли, речь, блестящая по своей выразительности и правильности звучания. И хотя посып был крайне важен, но в этой постановке *традиция и новаторство* так и не пересеклись, не взаимопроникли, оставаясь чуждыми друг другу.

Авангард парадоксальным образом лишь подчеркнул и наиболее выпукло представил силу актерской щепкинской школы, силу традиций актерской кладези, которая неожиданно оказалась интереснее и мощнее всех визуальных нагромождений, иностранных для религиозной тематики. И тем не менее – парадокс! – не получившись как полноценное сценическое произведение, постановка состоялась как заметное *событие* в культурной истории Малого театра. Театр убедительно демонстрировал свою старомодную и основательную, бесконеч-

но привлекательную в прочности театральных принципов установку на высшие достижения российской культуры и тем самым – удивительно! – приходил в современность совсем с другой стороны, с той, откуда не ждали – с высот идеала.

Однако самым спорным и одновременно самым ярким событием этой театральной пятилетки оказался спектакль Бориса Морозова «Пир победителей» по пьесе А. Солженицына, поставленный к 50-летию со Дня Победы. Спектакль, дата премьеры которого совпала с датой прошедшего на сцене – лишь с разницей ровно в 50 лет. Художник И. Сумбаташвили посредством разительного несоответствия обстановки интерьера и действующих лиц отразил вторжение чужого мира. В этот замок, напоминающий музей, заполненный массивными скульптурами тевтонских рыцарей с поднятыми мечами, вздыбленной лошадью на красочной мозаике, с тяжелыми бронзовыми люстрами, с зажженными свечами прекрасно вписывались вечерние женские туалеты, но не советская военная форма.

Удивительным был финальный штрих – нереальный для прошлых лет, но закономерный для 1995 г. Взгляд послевоенного поколения, слишком хорошо знающий, как сложились судьбы стран-победительниц и стран-побежденных; внимательный взгляд, почти с горечью, в котором все же просвечивалось любопытство, но любопытство без ненависти...

Единственный спектакль о Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. подтвердил славу Малого театра, в котором возможны сценические «кружева» и «крепко приделанная пуговка одного артиста

крепко держится за петельку своего партнера». Бесспорный режиссерский выигрыш проявился в невероятной чуткости определения музыкальной интонации спектакля, т. е. тональности речи, чувства ритма, оправданно фиксированных пауз, глубокой продуманности диапазона от высоких патетических мотивов до частушечного темпа. Этот ясный музыкальный тон спектакля, одновременно чуть романтически-возвышенный и тут же в меру бесшабашно-удальной, помогал ощутить дыхание внутренней свободы героев на сцене. «Следуя пьесе, спектакль строится на неожиданности переходов от безудержного веселья к взрывам отчаяния, от лирики к патетике; фарс может пребывать бок о бок с трагедией, романтика с реальностью, а интрига сочетаться с глубиной и серьезностью раздумий о человеческих судьбах и участии страны»<sup>4</sup>.

На сломе эпохи Малый театр успешно выдержал экзамен на прочность, сумев продемонстрировать публике открытие нового драматурга и нового содержания в постановке пьесы «...И аз воздам», возвращение в современность забытого имени великого князя Константина Романова со спектаклем «Царь Иудейский» и, наконец, самый решительный отказ от прежних установок цензуры – постановка антисоветского автора, когда-то изгоя, а сегодня одного из прославленных россиян Александра Солженицына и тоже неизвестного прежде драматурга, автора пьесы «Пир победителей». При всей разности этих постановочных акций их объединяет чувство сострадательной боли за состояние Отечества и мысль о праведности пережитого страдания.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Засурский И. И. Масс-медиа второй республики. М., 1999. С. 51.

<sup>2</sup> Семья Романовых на сцене Малого театра СССР // Московская правда. 1990. 29 марта.

<sup>3</sup> Драгунов В., Жуковец А. «Царь Иудейский»: Интервью // Досуг в Москве. 1992. 6 июня. № 23. С. 5.

<sup>4</sup> Хализева М. Горячий пепел памяти // Дом Актера. 1995. № 6–7. С. 10.