

# “Неконвенциональный театральный язык становится главным предметом гонений”

**ЕФ<sup>1</sup>: Мы с вами говорили какое-то время назад<sup>2</sup> о прогрессивных и неконсервативных тенденциях в “Золотой маске”, о том, что список спектаклей “Золотой маски” в этом сезоне оказался современным, европейским...**

МД: Да, в этом году действительно получилась довольно богатая, интересная афиша “Золотой маски”, спасибо прошлому Экспертному совету. Но надо различать премию, которую вручают по итогам “Маски”, и перечень номинантов на премию, который одновременно является афишей фестиваля. Самое главное во всей огромной истории под названием “Золотая маска” — как раз афиша. Если фестиваль был интересный, то имена лауреатов в конце концов не так уж важны. К решениям жюри этого года у меня, как и у многих, масса претензий, но похожие претензии бывают из года в год. Нет такого решения жюри, которое бы всех удовлетворило. Жюри традиционно оказывается консервативнее Экспертного совета, который предлагает список номинаций, потому что экспертные советы все сплошь состоят из критиков (передового отряда современного театра), а жюри из критиков, режиссеров, сценографов, артистов. Но в этом году важнее даже не то, кто получил “Маски”, а то, кто их не получил. Вот тут действительно какая-то важная тенденция прослеживается.

**ЕФ: А кто не получил?**

МД: Понимаете, если в номинации “Лучшая мужская роль” представлен Олег Табаков, играющий некую гранд-роль, а в номинации

“Лучшая женская роль” — Наталья Тенякова, то с высокой степенью вероятности консервативное жюри выберет не молодую актрису или молодое дарование среди мужчин, а хотя бы одну из этих премий отдаст “генералам” от театра. А в этот раз жюри не обратило внимания ни на очень суггестивную, я бы сказала, игру Табакова в спектакле “Юбилей ювелира”, ни на Тенякову. Ну уж хотя бы спецприз можно было бы им с какой-нибудь пафосной формулировкой дать. Ан нет. Почему? Потому что этот спектакль поставил Константин Богомолов — не повезло выдающимся артистам. На самом деле, это не им не дали, это Богомолову не дали.

Не думаю, что каждый член жюри — в котором было, замечу, множество приятнейших и интереснейших людей — ставил перед собой такую задачу: обязательно не дать. Но, так или иначе, результирующая всех их дискуссий оказалась именно такова. В разных номинациях было представлено несколько молодых и очень способных людей — скажем, Максим Диденко, Семен Александровский. Но их тоже не заметили.

И за всем этим очевидно прослеживается тенденция отсекаемого определенного спектра современного театра. Он не достаивается призов. Повторю, это вовсе не означает, что фестиваль нынешнего года не состоялся. По разнообразной афише, по тому, какой был интерес к этой афише, в том числе к провинциальным спектаклям, мне кажется, что пока еще “Золотая маска” как премия и театральный сообщество как некое целое держат марку несмотря на прессинг, который испытывают.

**ЕФ: Что не так с Серебренниковым, с Богомоловым, с Юханановым и Электротеатром? Они слишком вызывающие, слишком яркие, слишком скандальные? Это какое-то почти бессознательное решение — их не видеть в премиальном списке?**

МД: Да, думаю, это коллективное бессознательное. Тут, надо сказать, много парадоксов. С точки зрения любого нормального европейского театра, то, что делает Кирилл Серебренников, никак не может быть отнесено к радикальному искусству. Скорее наоборот. В европейском контексте он представляет от высококачественного театрального мейнстрима. Он ведь человек с замесом... талантливый и интеллектуальный шоумейкер, что ли. А режиссеров, существующих на пересечении качественного entertainment'a и актуального постдраматического театра, делающих спектакли, рассчитанные на чрезвычайно широкую аудиторию и при этом содержащие в себе интересные интеллектуальные повороты и социальный месседж, — таких режиссеров во всем мировом театре раз-два и обчелся. Они буквально на вес золота.

И когда мне говорят, что русский театр в кризисе, я отвечаю: наличие здесь даже двух таких людей, как Богомолов и Серебренников, которые умеют работать на этой грани, уже выводит наш театр в первый ряд. Это две очень яркие и многогранные фигуры, один из которых снимает фильмы и на Каннский фестиваль едет, помимо того, что уже на всех лучших театральных фестивалях побывал. А другой — еще и харизматичный артист, который сыграл только что у самого Кирилла Серебренникова в “Машине Мюллер” и тут же сыграл князя Мышкина в своем собственном спектакле. Оба они при этом еще и совершеннейшие трудоголики.

**ЕФ: Нельзя сказать, чтобы они были особенными политическими фрондерами. Или театральному сообществу их эстетические высказывания кажутся фрондой?**

МД: Ну что значит — фрондеры? Они нормальные европейские интеллектуалы с классической системой либеральных ценностей.

Если в российском контексте это означает быть фрондером — тем хуже для контекста. Но удивительно другое: некий месседж, направленный против нынешней власти, нынешнего режима, нынешнего состояния вещей в политике, вовсе не является главным поводом для нападков на тот или иной спектакль. Я могу привести несколько примеров. Спектакль “Мефисто” Адольфа Шапира, который идет в Московском Художественном театре, и спектакль “Нюрнберг” Алексея Бородин, который идет в Российском Молодежном театре, — это спектакли, которые совершенно открыто содержат в себе критику нынешней власти, даже не намекают, а прямо-таки открыто рифмуют нынешнее время с временами нацизма, фашизма. Тем не менее на “Мефисто” никто не покушается, а Алексей Бородин получил недавно Государственную премию, кажется, из рук самого Владимира Владимировича Путина. Почему? Потому что в этих спектаклях все рассказано более или менее правильным, конвенциональным театральным языком. То есть если на сцене мы видим нормальный театральный нарратив, в более или менее “правильных”, то есть реалистических, декорациях, с более или менее “правильной”, то есть привычной, актерской игрой — это как бы имеет право на существование. А вот спектакль Богомолова “Князь”, идущий на сцене “Ленкома”, не имеет. В нем нет никаких прямых нападков на нынешний режим, там на другом уровне все рассматривается, это вольная фантазия по мотивам романа “Идиот”. Но сюжет спектакля рассказан очень сложным, непривычным театральным языком, сам спектакль сыгран так, как не принято играть на российской сцене — и необычный, неконвенциональный театральный язык подобных спектаклей становится главным предметом нынешних гонений. Эстетический водораздел оказывается важнее идеологических споров, он выходит на первый план. Общество сейчас едва ли не в первую очередь расколото по эстетическому принципу, и это парадокс и специфика именно нашего российского пространства. Я такого не видела не только в странах к западу от наших границ, но и где-нибудь в Китае — а ведь там гораздо более жесткий политиче-

ский режим, там существует смертная казнь и прямая политическая цензура. Но когда ты заходишь в Музей современного искусства где-нибудь в Шанхае, ты видишь там портреты Мао Цзэдуна, нарисованные в самых разных стилях, которые вообще существуют в XX веке. Супрематистский портрет Мао Цзэдуна висит на стене — и никого это не волнует!

Потому что там нет представления об эстетической нормативности. Есть запреты политического и идеологического толка. Но в каком стиле ты поставил спектакль, никого не волнует. Тут нет никаких границ и норм. В Германии их нет по одним причинам, в Китае — по другим. Но нет. А вот Россия — это какое-то очень специальное пространство. Я абсолютно уверена, если бы Pussy Riot пришли в храм Христа Спасителя, одетые в черные платья и платочки, они могли бы час петь “Богородица, Дево, Путина прогони”. И никто бы не обратил на них внимания. Важно не содержание, важна форма высказывания. Эта чисто формальная сторона дела оказывается главным камнем преткновения.

**“Эстетическая нормативность и инфантильность — это связанные вещи”**

**МЛ: Вы говорите, что важнее — более неприемлемым — оказывается не политическое содержание, а современная авангардная форма. А если потенциальные нарушения происходят не в сфере политики, а в сфере морали? Например, преследования, связанные с ЛГБТ-фестивалем “Бок о бок” — это ведь не с формой связано? Как с этим обстоит дело в театре? Как вам кажется, скандал с “Тангейзером” скорее связан с формой или с тем, что в нем разглядели что-то неподобающее?<sup>3</sup>**

МД: Скандал с “Тангейзером” — это одна из самых сложных и загадочных историй.

**МЛ: Тем не менее, как вы говорите, не так важно, что говорится, а главное, чтобы это было в некоей традиционной форме. А если там что-то “неприличное” показывают, то это тоже не проблема —**

**главное, чтобы было в традиционной форме?**

МД: Но неприличность сама по себе выпадает из российских театральных конвенций — вот в чем дело.

**ЕФ: Давайте тогда обсудим, что значит “неприличность”? Является ли обнаженное тело неприличностью?**

МД: Тело, конечно, должно быть как-то драпировано. Но “Тангейзер”, повторюсь, это особый случай, потому что в нем, как эти некоторые православные и примкнувшие к ним чиновники считают, произошло осквернение неких святынь. На самом деле его там не было.

**МЛ: А это форма или содержание, когда оскверняются святыни?**

МД: Если говорить о содержании этого спектакля — это один из самых христианских спектаклей, которые вообще были поставлены по этой опере Вагнера.

**МЛ: Но это с вашей точки зрения.**

МД: Моя точка зрения совершенно совпадает с интенциями режиссера, который, на самом деле, поставил очень морализаторский спектакль. Актуальным художником быть опасно — вот главный меседж этого спектакля. А реакция на спектакль — есть абсолютное неумение читать театральный текст. Люди, которым предлагается не очень традиционный театральный или художественный язык, впадают в абсолютную прострацию и считают не то, что им собираются сообщить или сообщают, а нечто иное, порой совершенно противоположное. Это неумение читать театральный текст и порождено той “нормативностью”, которая вложена в головы с раннего возраста.

**ЕФ: Когда у зрителей появился этот блок?**

МД: Дело не только в театре. Возьмем все наши телеканалы, включая телеканал “Культура”, который вроде бы не делает ничего плохого. Он просто часто показывает кино сталинского времени, и еще шестидесятых годов и семидесятых. Этим просто заполнен экран. Я знаю аналоги канала “Культура” — европейские, франко-немецкий Arte, Mezzo и так да-

лее. Невозможно представить, чтобы по этим каналам без каких бы то ни было комментариев специалистов в товарном количестве показывали бы фильмы определенной эпохи.

У нас есть прекрасные специалисты по советскому кино, знатоки этого времени. Если бы такие показы сопровождались комментариями экспертов, и если бы они не таким бурным потоком низвергались на нас, это было бы даже здорово. Но объективно все происходит иначе: представьте себе человека, у которого все время этот материал перед глазами крутится. Никто не ходит с указкой и не говорит тебе: так можно, а так нельзя. Просто этим пропитывается сознание, и потом уже очень сложно перестроить и сознание, и собственную оптику.

А еще у нас есть идея, что ребенка надо обязательно водить в театр. Это вообще первое, что возникает при мысли о его развитии. “У меня дочка пяти лет, обязательно надо пойти в театр! Подскажите — куда?” Я не уверена, что датская мама пятилетней дочери так уж озабочена необходимостью обязательно отвести ее на какую-нибудь классическую постановку “Дюймовочки”. А у нас с детства ведут на условного “Щелкунчика”, и потом уже взрослеющий ребенок, как правильно заметил как-то раз мой коллега Сергей Конаев, словно бы просит: ну давай, условный Марта-лер, Варликовский или кто там еще, поставь мне этого “Щелкунчика” опять. Чтобы было как в детстве, чтобы мне это понравилось так, как мне понравилось это в пять-шесть — десять лет. Это удивительная, на самом деле, инфантильность.

Российское эстетическое сознание вообще очень инфантильно. Вы помните церемонии закрытия Олимпиады? Там был представлен обширный спектр российского искусства XX века: и Анна Ахматова, и Кандинский, и Малевич. Но кто были главные герои всего этого пиршества эстетического? Это были дети (sic!) в окружении мультяшных животных. То есть это глазами детей было увидено. И это было бессознательно, но точно уловлено, потому что это действительно так: у нас на все, в том числе на авангардные явления реальности, абсолютно инфантильный, детский взгляд. И мы никак не можем повзрослеть.

Это главная проблема наша — абсолютная инфантильность сознания.

**ЕФ: Вы думаете, что это не соцреалистический взгляд, а детский?**

МД: А я не вижу тут противоречия. Детское сознание взыскует понятности, а в социалистическом реализме эту понятность проще всего дать.

**МЛ: Вам кажется, что соцреалистическая культура ориентирована на инфантильное сознание? А не на сознание, подавленное государством? Все-таки это не одно и то же.**

— Ито, и другое. Государству проще иметь дело с людьми с детскими мозгами. Со взрослым человеком, который в состоянии сам размышлять, сам принимать решения, фильтровать информацию, ему сложно взаимодействовать. Повторяю, это не отрефлексовано, я почти уверена, самими государственными чинами, это стихийно происходит, но — в понятном направлении. Для меня эстетическая нормативность и инфантильность — это связанные вещи. Когда ребенку сказку рассказываешь и чуть-чуть отклоняешься от того, как рассказывал в первый раз, ребенок обычно протестует: “Нет-нет, не так! Ты теми же словами мне рассказывай”. Детское сознание архаично, оно требует повторов. А когда признаки детского архаического сознания наличествуют у взрослых современных людей, это и создает предпосылки для того, что происходит сейчас.

**“Власть поддержала консервативный запрос, который идет изнутри театрального сообщества”**

**МЛ: Вы говорили в другом интервью<sup>4</sup>, что в тридцатые годы еще что-то было из авангардных экспериментов, а в пятидесятые уже ничего не осталось.**

МД: Практически ничего на поверхности не осталось, да.

**МЛ: А когда оно появилось снова, если появилось?**

МД: Хороший вопрос. Оно появилось в пери-



од оттепели и с бóльшим или меньшим успехом существовало и в шестидесятые годы, и в семидесятые, но это очень интересная история. Ведь что такое шестидесятые годы для европейского культурного контекста? Это в первую очередь контркультурный бум. Это время новой революции, которая совершается интеллектуалами, — интеллектуальная революция, в том числе и в художественной сфере. Не случайно во Франции 1968 года студенты несли на демонстрациях рядом портреты Че Гевары и портреты Антонена Арто<sup>5</sup>, а это сочетание было одним из главных для людей, которые грезили о новой революции. Все, что было прежде и в культуре, и в политике, мы должны отряхнуть, как прах, со своих ног, и идти дальше, и переустроить жизнь на новых началах.

А что одушевляло людей российского оттепельного искусства? Совершенно иные вещи. Они не были революционерами. Они жаждали воскресить то, что было утрачено. Отряхнули сталинский официоз с великих традиций. Вернуться к истокам — к традиции, в каком-то смысле. Это могло быть, например, возвращение к настоящему, подлинному Станиславскому — как в случае с “Современником” — очищенному от сталинского официоза; но это было именно возвращение. Это очень своеобразный, но все же традиционализм.

**МЛ: В политической сфере было так же: Хрущев хотел вернуться к ленинским нормам.**

**ЕФ: Это было и в поэтической сфере.**

МД: Причем сказанное касается и театра авангардного толка. “Современник” возвращается к настоящему Станиславскому, а Любимов вешает у себя портрет Мейерхольда. Он как бы воскрешает российский театральный авангард — но сама идея воскрешения чего бы то ни было диаметрально противоположна той идее, которой одушевлены европейское западное искусство и культура: не оглядываться непрерывно назад, смотреть в будущее.

У нас в шестидесятые годы были разные векторы движения. При том, что оттепельное движение вспять породило много живых, талантливых, интересных вещей, оно не было

чревато будущим театра. То есть существование в российском театре такой фигуры, как Анатолий Эфрос, было возможно так же, как появление в Италии, скажем, Джорджо Стрелера, а вот появление в СССР такой фигуры, как Пина Бауш — уже невозможно. Более того, думаю, что если бы Пина Бауш или Тадеуш Кантор приехали в семидесятые годы в Россию со своими спектаклями, не только члены Политбюро или какие-нибудь люди из управления культуры, которые принимали спектакли, но сами театральные деятели сказали бы, что это ни в какие ворота не лезет. Скорее всего, они отвергли бы это как нечто, не вписывающееся ни в какие стандарты. Потому что “Контактхоф” Бауш не отнесешь ни к Мейерхольду, ни к Станиславскому, ни к Брехту — никуда! Но именно творчество таких художников, как Бауш или Кантор, и было чревато будущим театра.

**МЛ: Вы говорили про то, что было в оттепельное время, — поговорим про перестроечное, когда гнет стал меньше, границы открылись, люди поехали в обе стороны. Возникло ли тогда что-нибудь?**

МД: Ничего не возникло. Это как раз самое, с моей точки зрения, неинтересное время.

**МЛ: Или позже?**

МД: В нулевые годы уже возникло, и последние полтора десятилетия российский театр был в целом интереснее для меня, чем в девяностые годы. Конечно, были какие-то исключения. Был Анатолий Васильев, например, — фигура мирового масштаба, и по большей части то, что он ставил во второй половине восьмидесятых и в девяностые, — это абсолютные шедевры, которые способны сделать честь любому европейскому театру. Но если описывать ситуацию в целом, она безрадостна. Когда русский театр выходил из своей заводи, когда культурный изоляционизм закончился, сама попытка существования на открытых просторах европейского театра оказалась для него мучительной и болезненной. Начался лихорадочный поиск театрального языка. Вот раньше нам запрещали ставить Беккета и Ионеско, а теперь мы возьмем и начнем ставить какие-нибудь “Стулья”. Но толку в этом было

чуть. Потому что поезд уже, как говорится, ушел. Очень специфический перестроечный театр, спектакли “Диктатура совести”, “Говори” — с точки зрения мировой истории театра тоже перевернутые и забытые страницы. Хотя и Марк Захаров, и Валерий Фокин — талантливые люди. Но эти конкретные их произведения остались все же в своем времени.

В целом девяностые годы — это время расцвета российского либерализма, но в театре это время эстетической стагнации. В кино это было иначе, в литературе, видимо, тоже, а вот в сфере театральной... И надо сказать, что консервативные тенденции, которые сейчас себя так явственно обнаруживают, сформировались именно в те годы. Тогдашний истеблишмент, люди, сидевшие в театральных вузах, возглавлявшие театры, чувствовали некоторую неуютность нового существования. Ты жил в заводи, неплохо жил — и вдруг твое конкурентное пространство оказалось огромным, и ты оказался потерян на его просторах. Это была травма, и она изживается до сих пор.

Другой вопрос, что в нулевые годы консервативный запрос, сформированный внутри самого театрального сообщества, не поддерживался властью. Власть, в общем, занимала нейтральную позицию. Она не говорила: “Мы сейчас закроем Малый театр и пооткрываем здесь много условных «Театров.doc»”. Такого, разумеется, никогда не было. Но власть и не говорила обратного. Она как-то совершенно нейтрально существовала. Всем сестрам по серьгам. У нее не было никакой внятной культурной политики, и это было для всех более или менее безопасно.

Но в какой-то момент власть потихоньку сомкнулась с консервативной частью театрального истеблишмента. И оказался под угрозой тот тонкий, но очень яркий слой театральной культуры, который успел в России за нулевые годы нарасти.

Если раньше люди, делавшие театр, который условно можно назвать современным, актуальным, испытывали прессинг со стороны своих же братьев, но при этом продолжали делать свое дело, то теперь прессинг оказался двойным. То есть власть поддержала консервативный запрос, который идет изнутри театрального сообщества.

### **МЛ: А в чем заключался прессинг со стороны сообщества, братьев?**

МД: Это можно проследить по афише “Золотой маски”. Я помню, с каким невероятным трудом приходилось пробивать любой спектакль того же Серебренникова. Сейчас уже много других имен появилось, а было время, когда он был одним из самых главных “супостатов”. Я часто вспоминаю его спектакль “Откровенные полароидные снимки” — один из самых интересных и ярких, и, может быть, самых смелых у него. Я помню, как члены Экспертного совета, стоило мне упомянуть это произведение и это имя, начинали смотреть на меня ... ну так, словно ко мне надо срочно вызвать санитаров со смирительными рубашками. Человек вроде неглупый, но что ж такую окоlesiцу несет! Вот что-то такое на их лицах было написано. В институтах строго рекомендовали: вообще не ходите на спектакли таких, “как этот Серебренников”. В Щукинском училище студентам до сих пор открыто говорят: ни в коем случае не ходите на спектакли Богомолова! Он научит как не надо ставить, научит дурному театру. Не употребляйте наркотики, не злоупотребляйте спиртным — не ходите на спектакли Богомолова... Такой примерно ряд.

Остается удивляться, что на многих это все же не действует. То тут, то там появляются какие-то нестандартные люди, мыслящие не шаблонно, оригинально. Не боящиеся, что “плохому научат”. Конечно, сказала активная фестивализация жизни, которая случилась в нулевые годы. Появились какие-то деньги, кто-то стал ездить на фестивали, жить в палатках и смотреть спектакли в Авиньоне... Эта насмотренность сыграла свою роль. Я считаю, что и фестиваль NET, который мы, утирая пот и всякий раз думая, что он последний, делаем 17 лет, он тоже свою роль во всем этом сыграл. Возникло огромное количество фестивалей с хорошими программами — в том числе в регионах, в Воронеже, в Ярославле...

### **МЛ: Вы говорите о том, что спрос российского населения отличается от спроса в других странах. Но на все эти спектакли, авангардные или как их пра-**

**вильно называть, ходят и в России, они не испытывают недостатка в зрителях.**

МД: Конечно!

**МЛ: Возможно, особенность России не в том, что у нас нет такого спроса, а просто он пропорционально очень маленький по сравнению с другими странами?**

МД: Пропорционально он небольшой. Москва — это пятнадцатимиллионный мегаполис, а в какой-нибудь Литве живет пять миллионов, и это вся страна. Поэтому то, что здесь заполняется зал МХАТа на “Идеальном муже”, заполняется малюсенькое пространство “Практики” или “Театра.doc”, ходят на спектакли Рыжакова, Могучего и так далее, это хорошо, но аудитория все же не так уж велика. Она становится обширнее, но ей следовало бы быть еще обширнее, по моим представлениям. Отрадно, что с какого-то момента можно наблюдать приток молодого зрителя. Если мы обратимся к упомянутым девяностым, это было время не только самого социально апатичного театра, но и время самой пожилой театральной аудитории. Ты приходил в театр, садился и видел вокруг в основном пожилых людей. Молодежь и интеллектуалы в девяностые годы отвернулись от театра. А теперь все изменилось.

**ЕФ: При том, что был Додин, был Женовач, было какое-то количество интересных, ярких художников.**

МД: Было, конечно! Не может же все сразу исчезнуть, это огромная страна с огромным потенциалом. Кстати, интересен пример Додина. Додин в девяностые годы поставил, на мой взгляд, едва ли не лучшие свои спектакли: “Гаудеамус” и “Клаустрофобия”. Он ездил с этими спектаклями в европейские турне, и их на ура принимали. На Западе Додин не столько режиссер “Братьев и сестер” или спектакля “Дом”, как для русского зрителя, сколько режиссер спектаклей “Гаудеамус” и “Клаустрофобия”. Но если открыть российскую критику этих спектаклей, там будет написано, что это совершенно антирусские спектакли.

В девяностые годы даже многие прогрессивные критики писали, что Додин переродился, что он утратил духовность, что он в специ-

альной упаковке продает нашу духовность на Запад. То есть это, вроде бы, с одной стороны, часть русского театра — а с другой стороны, как-то не очень. Причем даже не из-за тематики, которая была соответствующей — повесть Каледина “Стройбат” или рассказы Сорокина. Важно другое, там сам театральный язык казался совершенно невозможным. Что это за шоу такое? Что за развлекауха! Додина обвиняли примерно в том же, в чем потом стали обвинять Серебренникова: нет глубины проживания, это не театр, а аттракцион, все на продажу. Театр эксцентричный, гиньольный, работающий с масскультовыми клише — это у нас нельзя, это неприлично просто.

Но тем не менее нельзя не отметить положительную динамику. В последние лет пять я констатирую ее все с большим энтузиазмом.

Но в 2013–14 году я поняла, что положительная динамика начинает соседствовать с ультраконсервативными тенденциями. То есть если вы оставите все в покое, то новый театр, современные тенденции в нем будут жить даже вопреки ригидной театральной системе и довольно ригидной системе театрального образования. Они все равно прорастут сквозь асфальт и будут зеленеть. Но когда помимо ригидной системы появляется еще и прессинг со стороны государства, тут я не могу со стопроцентной вероятностью сказать, что все будет окей.

**“Ползучая консервативная революция”**

**МЛ: Это как раз и интересно. Что-торосло и публика стала, может быть, более софистицированная, в большей мере подготовленная к эксперименту. В девяностые, как вы говорите, не было никакой особенной культурной политики — государство занимало “нейтральную позицию”. Как когда-то замечательно сформулировал Борис Дубин, это было “государство, которое не достает”. Развлекайтесь как хотите, ценности себе выбирайте какие хотите. И то же касается культуры. Когда это “не достает” стало меняться? Вы говорили,**

**что “Маска” этого года отбиралась еще тогда, когда было посвободнее, и что на следующей “Маске” будет сильнее ощущаться давление государства. Это стало особенно заметно в последний год? Или раньше?**

— Чуть пораньше. Но сразу же все не изменишь, надо все на структурном уровне перестроить. А “Золотую маску” сложно перестроить, это огромная структура, которая напрямую не подчиняется Минкульту. И поэтому можно директора Новосибирской оперы, который назначенец Минкульту, снять и назначить своего [Владимира] Кехмана — а с “Золотой маской” это невозможно (*Подробнее о политике министра культуры Владимира Мединского см. в статье Юлии Бедеровой “Искусство сложности капитулирует перед государством простоты” в этом номере “Контрапункта” — Прим. ред.*) И значит, надо искать какие-то объездные пути, чтобы на нее воздействовать. И в результате в Экспертные советы стали вводить “своих людей”, и так далее. Но невозможно вот так, по щелчку, все взять и закрыть. И это наше счастье.

**МЛ: Вы говорите про Экспертный совет, но то же самое происходит и с Советом по правам человека или с общественными наблюдательными комиссиями за местами заключения — та же тактика “размывания” состава “своими” людьми.**  
МД: Да. Это такая ползучая консервативная революция.

**МЛ: А какие еще признаки этой политики вы видите, не на уровне риторики, а на уровне действий? Кроме Экспертных советов?**

МД: Дело в том, что чиновники сами не до конца понимают, что им нужно, их чудовищно раздражает все зеленеющее и проросшее сквозь асфальт, но они не всегда могут сказать, что им надо вместо этого зеленеющего. Никаких великих создателей какого-то правильного театра, которых они пытаются найти, просто нет в природе. Они пытаются их искать где-то на Дальнем Востоке, откуда приезжают спектакли вроде “Крейсера” из Владивостока, но такие произведения даже на

них самих навевают тоску. А депутаты Государственной Думы предпочтут пойти посмотреть спектакль в “Гоголь-центре” или в Московском Художественном театре.

**МЛ: Сановные люди ходят на такие скандальные спектакли?**

МД: Конечно! Это зеркально повторяет то, что было с “Таганкой”. Ты можешь что угодно говорить про правильную или неправильную идеологию, но когда ты покупаешь билет в театр, ты все-таки хочешь посмотреть что-то интересное, а не унылое пропагандонское произведение. Когда ты становишься зрителем и платишь за билет, ты абсолютно меняешь свою оптику. На “Идеальном муже” в первых рядах сидят люди, про которых этот спектакль поставлен. Так же, как на “Таганке” в первых рядах сидели люди, про которых были поставлены многие спектакли “Таганки”. Поэтому у меня есть надежда на то, что новый театр будет продолжать существовать. Возвращаясь к вашему вопросу про механизмы идеологического давления: они не прямые, а какие-то обходные, этим они и опасны.

**МЛ: Какая тактика вам кажется предпочтительной в нынешней ситуации? Борьбаться? Приспосабливаться? Пытаться не обращать внимания, жить в своем мире?**

МД: Я до конца еще сама не решила, как лучше себя вести в этой ситуации. Можно просто устраниваться отовсюду и сказать: “Ну и делайте, что хотите, пусть эти условные назначенцы собираются в свои Экспертные советы и выбирают то, что им хочется, а мы будем стоять в стороне и не иметь к этому никакого отношения”. Это одна тактика. Другая тактика — бороться до конца, входить в Экспертные советы, агитировать и продавливать свои представления. Но на самом деле силы-то не равны. А главное, что эта вторая тактика позволяет твоим же собственным именем легитимировать в конце концов все, что происходит: ну вы же вошли в ту или иную структуру — значит, вы тоже несете ответственность за это решение. Неважно — Экспертного совета “Золотой маски” или Совета по правам человека. И у меня нет ответа, как



тут лучше действовать, как нужно действовать в каждой конкретной ситуации. Но вообще я уповаю на выстраивание каких-то параллельных структур.

## “Отток талантов из России неизбежен”

**МЛ: Хочется обсудить вопрос денег. Театру вроде бы, в отличие от кино, например, не нужны такие большие деньги, театры могут работать с маленькими проектами...**

МД: Театр — это самое дотационное искусство из всех возможных. В отличие от кино, театр практически никогда не отбивает деньги, которые в него вложены. Мюзикл отбивает, определенные жанры театральные могут отбить, но это очень узкий спектр. Это не значит, что этим не надо заниматься, и есть люди, которые очень достойно это делают, но это определенный сегмент театра. Во всех странах, в которых есть интересный театр, он существует при финансовой поддержке государства. Драматический театр просто не выживает без этой поддержки. А в тех странах, где ее нет, например, в США, нет и интересного театра. Там есть прекрасные музеи, выставки, оркестры и так далее, а с театром полный швах.

**МЛ: Именно государство, а не меценатский театр?**

МД: Нет-нет. Как устроены у нормального мецената мозги? Зачем давать деньги на музей, он понимает: построил здание, на нем написал свое имя — красота! А театр — очень эфемерное искусство. Построить театр и на нем что-то написать — это ничего не значит, ты должен финансировать конкретную постановку, с которой неизвестно что будет, особенно если она авангардная. Может быть полный провал, и что ты будешь с этим делать?

**ЕФ: А может появиться какой-то новый вид театра? Совсем маленькие антибуржуазные театры, которые будут опираться только на ресурсы общества, на пожертвования граждан, фонды? Или это утопия и совсем в нашей ситуации непредставимо?**

МД: Дело в том, что весь европейский театр — левый, абсолютно! А Россия — это очень правая страна, причем это касается не только власти и народа, но и большей части интеллигенции, которая тоже правая. Тут быть левым просто как-то не принято. В Фейсбуке, а у меня соответствующая френд-лента, я написала где-то: “Я нормальный левый европейский интеллигент” — и пришла куча комментариев: “Марина, ты что, за большевиков что ли?”. Какие большевики? Левая идея претерпела огромную трансформацию, она наполнена совершенно иным смыслом сейчас.

**МЛ: И это тоже российская особенность. Не только консервативное, или инфантильное, как вы говорите, сознание.**

МД: А это следствие. Потому что левые идеи — это идеи очень взрослых и ответственных людей. Это идеи преобразования общества, в котором ты берешь на себя ответственность за это преобразование.

**МЛ: Вы говорили о возможных стратегиях для таких людей, как вы. А как быть театральным режиссерам? Какие стратегии существуют для них? Есть же скандальные фигуры, которые все время сражаются, — Серебренников, в частности...**

МД: Ну, стратегия одна — как-то пытаться выживать.

**МЛ: Кто-то подлаживается...**

МД: Как выжить не подлаживаясь — это действительно вопрос. Очень сложно без каких-то государственных вливаний все это делать. “Гоголь-центр” показал, что условный фандрайзинг возможен. Он не прямой, они не собирают открыто деньги, но люди, которые хотят их поддержать, готовы платить довольно большие деньги за билеты; они устраивают аукционы, когда одни спонсоры дают им уникальные вещи, арт-объекты, костюмы, а другие приходят и их покупают, и это идет в фонд театра. Но надо понимать, что “Гоголь-центр” — это государственный театр. Канализация, свет, здание — все принадлежит государству, и оно, если захочет, просто отрубит свет, воду, газ, и не будет никакого “Гоголь-центра”.

“Театр.doc” как-то выживает, но это очень маленький театр. И понятно, что театр не может существовать только в формате “Театра.doc”. Есть разные формы и виды театров. Зрелищный театр, который делает тот же Богомолов, не сможет выживать на пожертвования зрителей, у него должна быть реальная материально-техническая база.

Поэтому тут вопрос, насколько само театральное сообщество будет готово давать возможность творить таким художникам... Я вот снимаю шляпу перед Олегом Табаковым и Марком Захаровым. За то, что они не трусят. Для Захарова — позвать такого режиссера, как Богомолов, и позволить ему выпустить на сцене “Ленкома” такой спектакль, как “Князь”, медитативное, сложное для дешифровки зрелище, исполненное экзистенциального отчаяния — это почти подвиг. Марка Захарова уже никто не посмеет тронуть — он уже фигура неприкосновенная. Но людей, подобных Марку Захарову, в России найдется немного. И какой-то отток талантов неизбежен. Вот русская сцена уже фактически лишилась Дмитрия Чернякова.

#### **ЕФ: Он в Европе.**

МД: Конечно. Это почти эмиграция. А эмиграцию трудно назвать способом выживания в российских условиях. Да и я, в общем, одной ногой там. Но я точно знаю, что до последнего буду пытаться продолжать здесь что-то делать, для меня это очень важно. Это не вопрос личного выживания, но мне жалко бросать какие-то вещи, которые начаты, вокруг которых, как вокруг журнала “Театр”, существует сообщество людей, думающих в определенном направлении, пишущих, как-то влияющих на процесс. Это отчасти “теория малых дел”, попытка выстраивания параллельных структур. Я часто думаю про возможность параллельной структуры театрального образования. Я вижу, как много возникло вокруг семинаров, лекций, в рамках той же “Маски”, но не только. Множество новых лекториев открывается. Что-то происходит в Электро-театре “Станиславский”, в “Гоголь-центре”. Активность разных людей создает новое мен-

тальное пространство, и из него, может быть, выскочит новый Богомолов, новый Тимофей Кулябин, и процесс не прервется.

Я искренне не понимаю, зачем всему этому мешать. Я пытаюсь влезть в шкуру государственных мужей — и все равно не понимаю.

Вот предположим, что я самый что ни на есть государственный. И я знаю, что у меня есть отличная волейбольная команда и прекрасная команда по водному поло; участники этих команд выступают, предположим, против присоединения Крыма, но они могут победить на олимпийских состязаниях. Буду я стремиться как-то уничтожить и расформировать эти команды, если они сулят мне олимпийское золото? Да нет, разумеется.

#### **МЛ: В советское время это решалось однозначно: лояльность важнее международного признания.**

МД: Пусть они принесут золотую медаль по водному поло, а что они там думают по поводу политического устройства страны — мне, как государственнику, должно быть наплевать. Это все в мою копилку, в конце концов, пойдет. Я считаю, что государственный чиновник и с точки зрения театра так должен рассуждать. Потому что художники, которых мы называли, вроде того же Максима Диденко или Юрия Квятковского, уже на подступах к тому, чтобы совершить прорыв и стать частью европейского театрального мира, а кто-то этот прорыв уже совершил, как тот же Черняков, как упоминаемые мною много раз Кулябин, Богомолов, Серебренников. Это все в нашу российскую копилку идет, это работает на положительный имидж России. Так, я уверена, должен думать нормальный государственный чиновник, даже с консервативными личными запросами и политическими взглядами. А то, что происходит сейчас, это антигосударственная деятельность, не побоюсь этих слов. Она совершенно не работает на благо общества и на благо страны, а работает против них. И в этом смысле я чувствую себя гораздо большим государственным чиновником, чем люди в соответствующих министерствах и ведомствах.

## Примечания

- 1 Елена Фанайлова — поэт, критик, журналист, корреспондент Русской службы радио “Свобода”. В беседе также участвовала Мария Липман, главный редактор журнала “Контрапункт”; ее вопросы обозначены инициалами МЛ.
- 2 ФАНАЙЛОВА Е. *Предмет гонений. О незамеченных героях “Золотой маски” — с критиком Мариной Давыдовой* // Радио Свобода. 2016. 19 апреля. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/27684319.html> (доступ 12.06.2016).
- 3 ФАНАЙЛОВА Е. *“Театр” и театр военных действий* // Радио Свобода. 2016. 14 февраля. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/27548931.html> (доступ 12.06.2016).
- 4 Антонен Арто – французский модернист, сюрреалист, поэт, драматург, основоположник авангардного театра XX века. Один из известнейших в Западной Европе театральных деятелей. Автор концепции “Театра жестокости”, отрицающего традиционный театр как развлечение. Интересовался восточными мистериальными практиками. Был опийным наркоманом и пациентом психиатрических клиник.