

Борис Минаев

Эй, взрослые!

Когда-то любая интеллигентная московская семья обязана была сводить ребенка на «Синюю птицу» во МХАТ. Это был ритуал, такая традиция, что-то вроде конфирмации культурой — можно было отложить эту историю до шести, до семи, ну, максимум до восьми лет. Но уж никак не до девяти!

Шучу, конечно. Откладывали, да и не все попали на этот чудесный спектакль.

Меня, например, мама сразу повела на «Старый Новый год» Розова в филиал МХАТа (теперь там находится Театр наций). Я мало что понял в свои десять лет, но был потрясен. С течением времени выяснилось, что первая пьеса была выбрана правильно — я люблю театр и всю жизнь в него хожу.

Спектакль «Синяя птица» бережно сохранялся из поколения в поколение, в него вводили все новых и новых актеров.

Но постепенно спектакль ветшал и старел, и я хорошо помню то время (90-е годы), когда «Вредные советы» Григория Остера в театре «Школа современной пьесы» постепенно вытеснили «Синюю птицу» и на несколько лет стали главным детским спектаклем Москвы. Затем место «Вредных советов» (в нулевые) занял «Конёк-горбунок» в МХТ.

В этом сезоне — скорее всего — таким спектаклем станет «Маугли» в ТЮЗе — огромные ростовые куклы, маски и трансформеры, оглушительные эмоции, словом, яркий и зрелищный спектакль наверняка привлечет к себе продвинутых родителей, а они информацию «о хорошем» быстро передают друг другу.

Однако за это время встал совсем иной вопрос — а что такое вообще «детский театр»? Нужен ли он в современном мире? Не устарела ли сама институция?

Прошедший недавно 100-летний юбилей РАМТа (бывшего Центрального детского, а ныне — Российского академического молодёжного) дает, в общем, некое представление о том пути, какой проделала эта идея за последний век, особенно, скажем, за 30—40 лет из этих ста.

В 1986 году тогда еще Центральный детский поставил пьесу Юрия Щекочихина «Ловушка номер 46. Рост второй». Я помню, как Юра относился к этой пьесе, я знал, на основе чего она создавалась: ведь до того, как заняться расследовательской журналистикой, Щекочихин долгие годы работал в «школьном отделе» газеты «Комсомольская правда», выпускал страницу для подростков «Алый парус». «Алый парус» — это была почти религия, настоящий культ для нас, молодых журналистов (и не только журналистов) в 70-е и 80-е годы. Прежде чем начать бороться с организованной преступностью, Юра долго боролся с заскорузлыми представлениями о том, что подростковая жестокость или подростковый суицид (о котором тогда вообще не говорили) — случайность, вина конкретной школы или конкретных родителей. По его мнению, это было лишь отражением, симптомом глубочайших социальных проблем,

охвативших тогда страну, — ощущения неустроенности, потерянности, социального одиночества и «оставленности» миллионов и миллионов людей, среди которых подростки были на первом месте.

Говоря сегодняшним языком, именно в этих взрослеющих людях он увидел ту бунтующую силу, которая способна привести потом к широким изменениям.

На поверхности лежали разные проблемы — подростки сбивались в неформальные группы, порой довольно криминальные. Подростки были готовы ради престижных вещей обмануть, а то и убить. Подростки отгораживались от правил и законов в своем отдельном мире.

Но в глубине лежала именно эта ситуация подспудного брожения — огромная часть общества соскочила с идеологического крючка, с ними нельзя было больше разговаривать на прежнем «авторитетном» языке — ни в жизни, ни в журналистике, ни в искусстве.

...По времени эта пьеса Щекочихина совпала с «новой волной» в кино, где героями стали «неудобные подростки»: с фильмами Динары Асановой («Не болит голова у дятла», «Ключ без права передачи», «Пацаны»), Сергея Соловьёва («Сто дней после детства», «Спасатель»), Ролана Быкова («Чучело»). В советском искусстве впервые заговорили о буллинге, до сих пор мы помним этот шок, фильм Быкова, конечно, намного опередил свое время! Но я должен отметить, что если фильмы уже вышли, книги или сценарии, по которым они ставились, уже были написаны, то в театре — «Ловушка» была едва ли не первой ласточкой.

Настолько жестко и настолько остро о подростках еще никто не говорил на сцене. Я помню, какое же это было громадное, просто космическое событие для Юры Щекочихина, сколько сил он вложил в свои пьесы, в свои повести, но на роду ему было написано жить и умереть бойцом газетной строки, а спектакль был невероятный, конечно, сколько этой подростковой сумасшедшей энергии, энергии нового поколения они тогда вытащили на сцену, это был знаковый и поворотный для театра спектакль — живой еще и молодой Дворжецкий, молодые Серов и Весёлкин и другие, все они просто светились этой энергией, сияли ею.

Всю классическую советскую эпоху детский театр жил в привычной «воспитательной линейке»: мы делаем спектакли для самых маленьких, потом для зрителей из начальной школы, для постарше, и, наконец, — «для подростков и юношества». Там, конечно, были свои удачи, неудачи, даже свои шедевры, — но принципиально важен был адрес, точка отсчета: мы делаем спектакли *для них*. О них. Мы — взрослые. Они — дети.

Но с какого-то момента, с 60-х годов прошлого века, изменилась сама система координат — детские театры стали говорить со взрослыми от имени нового поколения, пытаться сказать то, что на «взрослой» сцене говорить не удавалось.

Детский театр, ТЮЗ — странным образом стал территорией свободы, пограничной территорией, где любимые персонажи детских сказок: зайцы и волки, бабы-яги и мальчиши-кибальчиши, новогодние елки, круговерть волшебства и романтической борьбы добра со злом — вдруг сделались «движущей силой» и в каком-то смысле даже маскировкой для эстетической революции.

Первыми баррикадными боями стали спектакли Адольфа Шапиро в Рижском ТЮЗе. Он пришел туда в 1962-м, прямо со студенческой скамьи, и с молодой безоглядностью взял на себя руководство театром. Вскоре на спектакли в Ригу начали приезжать критики, журналисты и просто театральные зрители из Москвы, Ленинграда, Таллина, со всей страны, все хотели это увидеть, все хотели подышать воздухом этой театральной свободы. Чеховский «Иванов» (1975) оказался настолько революционен

(и здесь мы можем только в очередной раз пожалеть, что театральные спектакли, в отличие от кинофильмов, почти всегда исчезают бесследно), что «Правда» обрушилась на него с гневной статьей.

Но Шапиро выдержал, и за те почти 30 лет, что он руководил театром, границы не только Тюзовской эстетики, «театра для детей», но и театра как такового неуклонно раздвигались с каждым спектаклем, тут можно вспомнить и «Принц Гомбургский» Генриха фон Клейста, и «Страх и отчаяние Третьей империи» Брехта, и чеховского «Лешего», и «Демократия!» Бродского, и еще многое другое. Пришло и международное признание: в 1990 году Адольф Шапиро был избран Всемирным Президентом Международной Ассоциации театров для детей и молодёжи (АССИТЕЖ). А в 1992-м оказалось, что уникально-двуязычный, новаторский, свободный театр новым латвийским властям мешает. Рижский молодёжный ликвидировали. Режиссер вынужден был уехать в Москву...

Я не видел те рижские спектакли в силу возраста и обстоятельств, но... Есть театральные легенды, которые со временем лишь приобретают в многозначности, в весе — спектакли Шапиро из этой категории.

Поиски интеллектуальной свободы, попытки взорвать жанры и смыслы — шли, конечно, не только в Риге, был замечательный ленинградский ТюЗ имени Брянцева Зиновия Корогодского, был Горьковский ТюЗ Наравцевича, были первые спектакли театра Спесивцева в Москве в 70-е годы — очень часто то, что предназначалось вроде бы только для подростковой аудитории, становилось полной сенсацией для взрослых. Оказалось, что эта «пограничная территория» детства невероятно благотворна для «взрыва шаблонов», и далеко не случайно, что в режиссерской лаборатории у Марии Кнебель учились Шапиро, Бородин, Додин, Виктюк.

Эти поиски нового Тюзовского языка продолжались и в 90-е, а как же иначе.

И здесь важно вспомнить два спектакля Московского ТюЗа: «Пушкин. Дуэль. Смерть» и «К.И. из "Преступления" Камы Гинкаса. Оба шли в 90-е на малой сцене, во флигеле, — камерные спектакли, собиравшие самое большее 20—30 зрителей, но имевшие оглушительный успех. Гинкас предложил смотреть на эти фигуры и тексты «для зубрежки» (Пушкин, Достоевский) — опять-таки глазами наивного и упрямого подростка-старшеклассника, не понимающего, как взрослые могут *не видеть* и *не понимать*. Школьная программа стала плацдармом для наступления на отжившие идеологические миры. То, как металась Катерина Ивановна по маленькой комнате среди немного напуганных зрителей, погружая их в кошмар своего нищенского и беспросветного существования, то, как сидевшие за столом современники Пушкина копались в его мятушейся душе, безжалостные и искренние в их дистанцированности от трагедии, происходящей с другим человеком, — все это взрывало наши заскорузлые стереотипы, так же как взрывала щекочихинская «Ловушка» в Центральном детском.

Ну, по крайней мере, тогда я воспринял эти спектакли так. Их «лабораторный характер» не мог обмануть.

Так готовилась революция в понимании детского театра как явления. И само время этому немало способствовало. Само это время было неустойчивым, тревожным, как холодный весенний ветер, и, конечно, оно было революционным — тогда менялось многое, в культуре в том числе, в театре уж тем более. Больше не существовало «отделов культуры» и «худсоветов», над душой не стояли чиновники и методисты, ортодоксальные критики, ушло и прежнее понимание задач детского театра.

Надо сказать, что и раньше, то есть в иные, далекие времена Центральный детский время от времени опережал театры взрослые. На шаг, на миг, но опережал. Это было и во времена Наталии Сац, и во времена Марии Кнебель, в 50-е годы в театре

работал Олег Ефремов, который затем увел группу ведущих актеров в созданный им «Современник», в 60-е — Анатолий Эфрос.

Однако именно в 90-е началось движение в сторону совсем нового театра. Начался диалог со взрослым зрителем от имени того самого юного максималиста, революционного юноши, взрывающего и опровергающего опыт взрослых. На сцене появился и футуристический текст Алексея Кручёных («Береника»), и текст классика американской фантастики Рэя Брэдбери («Марсианские хроники») — то, что раньше в советском детском театре и представить было нельзя. Ну и, наконец, театр сменил название — теперь это был уже не Центральный детский, а Российский молодёжный. К рубящей воздух аббревиатуре — РАМТ — быстро привыкли.

Энергия 90-х долго перерабатывалась и в 2007 году переросла в оглушительную премьеру — это был «Берег утопии» Тома Стоппарда.

Восемь часов сценического действия. Три спектакля подряд — утром, днем и вечером (первый начинался в 12.00, третий — в 19.00). Целая толпа героев и персонажей, почти греческий хор. Зритель выходил из РАМТа, пошатываясь от усталости, потрясенный.

В то же самое время эта пьеса с огромным успехом шла на сценах Лондона и Нью-Йорка. Стоппард, один из самых актуальных драматургов современности, приезжал в Москву и вместе с актерами осваивал текст на русском, помогал в репетициях. Появилось — может быть, слегка преждевременное — ощущение, что «холодная война» кончилась навсегда, по крайней мере, в культуре.

Но дело было даже не в этом. «Выросший подросток» — выросший внутри детского театра, в его творческой лаборатории — заговорил с нами, окончательно ломая все стереотипы. «Портретики», которые всегда лишь висели над партами в классе, сошли со стены и заговорили как живые, ранимые, очень противоречивые и страдающие люди — Белинский и Тургенев, Герцен и Огарёв, Бакунин и Маркс, московские профессора Станкевич и Грановский, — и мы с изумлением наблюдали за тем, как из их биографий, юношеских комплексов, болезненных отношений, любовей и разводов рождалась русская революция. В таком ракурсе мы ее, пожалуй, не воспринимали никогда.

Отныне задачей этого детского театра стало — говорить со взрослыми. Говорить от имени нового поколения. Говорить от имени тех, кто пришел нам на смену — или придет в скором времени. Пожалуй, «Берег утопии» стал главным событием «эпохи Бородина», который руководит театром, начиная с 80-х годов XX века. То есть уже почти сорок лет.

Это не значит, что из репертуара театра исчезают спектакли привычной «линейки возрастов» — для маленьких, для постарше, для школьников и подростков. Нет, они не исчезают. И даже наоборот. «Приключения Тома Сойера», «Принц и нищий», русские сказки Афанасьева и вечные «Ромео и Джульетта», «Манюня» Наринэ Абгарян, «Я хочу в школу» Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак, «Сказки на всякий случай» Евгения Клюева, «Самая лёгкая лодка в мире» Юрия Ковалёва — в РАМТе огромный репертуар для юного зрителя. Но появился он за последние десятилетия именно потому, что у театра есть сердцевина: говорить со взрослыми от имени новых поколений, ломать их стереотипы и даже будить их совесть, ответственность, как это делают наши дети порой с нами.

Может быть, это высокопарно сказано, но это именно так.