

ОТ АВТОРА

Эта книга писалась и складывалась с конца 70-х и в течение 80-х годов.

Автор был молод, наивен и энергичен в своем следовании за повседневной жизнью отечественного театра, главным образом московского. Все то, что рассказано в этой книге, я видел своими глазами, и та динамика жизни конца 70-х — начала 80-х годов, именно она подготовила то, что потом происходило в перестроечные годы, и определила во многом развитие российского театра на годы последующие.

Стоит отметить, что книга эта с непростой судьбой, при том что, как сказал бы Федор Михайлович Достоевский, «это книга голубинового незлобия», особенно в сравнении с тем, как потом стали писать театральные критики в 90-е и 00-е годы.

Изначально я хотел ее издать в середине 80-х, но она тогда была зарублена. Хотя, на самом деле не по причине какого-то идеологического противостояния. Скорее это была попытка конкурентов чуть попридержать автора за руки.

С середины 90-х годов мне вновь захотелось вернуться к этой книге и в какой-то степени ее дополнить уже новым профессиональным опытом конца 80-х, начала 90-х годов и теми событиями, которые происходили в стране, и которые в чем-то подтверждали соображения автора, а в чем-то и ставили перед ним вопросы и проблемы, которые не были еще так заметны в эпоху 80-х. Но и тогда эта идея по каким-то причинам не была воплощена.

И только почти через 40 лет, когда все то, что тогда было живой летописью, прямым репортажем с театральных полей, сегодня уже становится фактом не только истории отечественного театра, но и истории отечественной культуры в целом. Ведь фундамент этой работы как раз и заключался в том, что театр, как некое культурное явление, не рассматривался отдельно от всех тех событий, которые на тот момент происходили в жизни нашего общества, а был запечатлен на фоне той эпохи.

Конечно, в XXI веке на многие из тех событий смотришь по-иному: то, что тогда виделось выдающимся, оказалось не столь значительным. Зато проросли какие-то другие ростки, и, возвращаясь сегодня к событиям того времени, ты смотришь на них уже более бесстрастно и объективно. Но фактически материал, который был положен в основу этой книги, думается, будет небезразличен и читателям 20-х годов XXI века.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Книга посвящена небольшому, но весьма существенному историческому отрезку времени в жизни российского театра — первой половине 80-х годов прошлого века. Казалось бы, всего несколько лет, быть может, далеко не самых блестящих на фоне иных периодов в истории отечественного театра, а между тем, как много знаменательных событий произошло в эти годы и не только в театре, но и — шире — в культуре, в общественной жизни нашей страны.

Театр, как никакой другой вид искусства, есть место, где идеология и быт, искусство и нравы, этика, эстетика, политика, мысли и страсти различных эпох обнаруживаются и проявляются с особой силой. Еще на заре XX века поэт Александр Блок, знавший этот вид искусства изнутри, писал: «Театр

есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью; здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни».

Встреча театра с жизнью и есть предмет нашей книги, это то, что хочется почувствовать, понять и описать.

Небольшой отрезок времени, почти в полном согласии с классицистическим законом трех единств, совпадает и с локализацией в пространстве. Книга посвящена только драматическим театрам и только театрам Москвы.

Почему только театрам Москвы?

Потому что все, о чем пишет автор, он видел из зрительного зала, а в истории театра подобное далеко не всегда и не всем удастся. Это помогло детально изучить деятельность двух десятков московских драматических театров, отчетливо уяснить основные тенденции современного театра и постараться предугадать дальнейшие пути и развилки его развития.

Обнаружить действие закономерностей исторического развития театра — такова сверхзадача книги. По существу, речь в ней идет о творческой энергии традиции, о присутствии прошлого в настоящем, об историзме современности. В описываемую эпоху немало говорилось о необходимости современного подхода к истории, но реже

упоминалось о возможности исторического подхода к современности.

Однако такой подход требует попытки стереоскопического охвата предмета знания. Академик Дмитрий Сергеевич Лихачев, столь много сделавший для того, чтобы древняя русская литература стала явлением современной культуры, давно заметил: «История текста не изолирована от общих проблем культуры и “человековедения” в целом. Умение сопоставлять, объединять явления, объяснять один ряд явлений другим, принадлежащим другой области изучения человека и человеческого общества, становится все более необходимым». Полагаю, что и театр следует изучать не изолированно. Отсюда стремление автора стереоскопически подойти к интересующей проблеме, не упустить ее детали и частности, сохраняя при этом ощущение единства и цельности эпохи, культуры, театра и жизни. Если театр, по словам Гёте, «праздник всех искусств», то театроведение должно быть «праздником всех наук», наукой, синтезирующей плодотворные достижения смежных наук. Историко-типологический подход к современному театру, расширение теоретических возможностей театроведения и попытка рассмотрения театрального искусства как образа жизни определенного периода — таковы исходные предпосылки книги.

Время мчится, будто кадры раннего кинематографа...

Будто в эффектно сделанной драме социальный сюжет изобилует действием и конфликтом, трагическим противостоянием людей и природы, бунтующей против многолетнего стремления поработить ее и исказить ее лик, мстящей наркоманией, проституцией, пьянством, СПИДом. Время, насыщенное самыми большими событиями на памяти поколения, родившегося после войны, время трудное и не сулящее ближайших абсолютных и окончательных побед. Человечество ищет рецепты самосохранения человека и вселенной и находит, странным образом, в старинных этических постулатах. Вслед за словом «духовность», ставшим одним из самых употребляемых в языке нашей публицистики, начали входить в обиход слова «милосердие», «сострадание», «милость», «покаяние»... Вновь замелькали имена Николая Федорова, Владимира Соловьева, Павла Флоренского, впервые за многие годы был издан Петр Чаадаев, исполняются забытые произведения Сергея Рахманинова и Петра Чайковского. Передовыми рубежами философии стали онтология и этика. Человечество доросло до понимания того, что без включения в «лексику» будущего всех ключевых слов прошлого культура оказывается односторонней, и оно испытывает духовный голод, кстати говоря, сказывающийся по закону обратной связи и на голоде телесном.

Аполлон Григорьев видел одно из достоинств Белинского в том, что у него был ключ к словам эпохи.

Давно уже высказывалась мысль о необходимости в лингвистике оперативно следить за быстрыми изменениями языка. Выделение ключевых слов, частота их употребления, конфликтное противостояние и связи между ними могли бы много объяснить в сегодняшней ситуации. Не менее важно искать им соответствие с ключевыми словами прежних лет, десятилетий и эпох, дабы человечество ощущало свою родословную. Так, словосочетание «диктатура совести» для человека, знакомого с русской историей 80-х годов XIX века, естественно ассоциируется с небезызвестной «диктатурой сердца» Михаила Лориса-Меликова и «самодержавием совести» Владимира Соловьёва.

В повести Александра Бека «Новое назначение» появляется слово «сшибка», важнейшее в сюжете произведения, заслуживающее погружения его в социальный контекст современности. «Сшибка» — два противоположных «потока сознания» в человеке. Но «сшибка» — это и противоположные потоки сознания внутри коллектива или даже общества в целом. На «сшибки» прежних десятилетий (а иные из конфликтов имеют более чем столетние корни) наложился противоречия, рожденные перестройкой 80-х годов. Организационные идеи, новые и старые; театральная экономика, новая и старая; демократизация театра, — удивляться этому не приходится, это то общее, что связывает театральный процесс с общественной жизнью

страны. На первый взгляд, он легко описывается в обычных терминах «прогресс» и «реакция», а его участников можно назвать либералами и консерваторами. Но лишь на первый взгляд. Специфику тогдашней театральной ситуации и не только такой подход явно учитывает далеко не в полной мере.

Среди наиболее опасных последствий застойного периода — задержка выхода на авансцену общественной жизни целого поколения. Поэтому не приходится удивляться, что в большом количестве театров не было главных режиссеров. Во многих московских театрах труппа и руководитель театра выражали взаимное недоверие друг к другу, но сделать в той ситуации ничего нельзя: уволить 50 актеров столь же невозможно, сколь и одного режиссера: нет реальной смены, нет достойных претендентов-«конкурентов».

Именно отсутствие «товарищества», единства творческих и гражданских взглядов руководителей и актерской элиты, и рядовых актеров, на мой взгляд, одна из причин театрального кризиса этого времени, о начале которого мне пришлось писать еще в начале 80-х годов. Увы, предположения сбылись с лихвой. Стремление представителей разных профессий переложить вину за кризис друг на друга (актеры винили режиссеров, режиссеры — драматургов и актеров, все вместе — критиков) обрело тогда новый характер. Было высказано немало справедливого, хотя и оставляющего недоуменные

вопросы: почему вся критика руководящих органов безымянна, почему крупнейшие актеры, режиссеры и драматурги, увенчанные почетными наградами и званиями, лишь в 86-м заговорили о том, что ясно было и пять, и 10 лет назад? Как организовать жизнь театра таким образом, чтобы лучшие актеры получали роль не в качестве подачи, чтобы заинтересованность в них руководителей была прямо пропорциональна зрительском интересу? И не только лучшие. Да и само понятие «ведущие актеры» относительно — сколько несыгранных ролей у «звезд», сколько нераскрытых возможностей у «звездочек», сколько одаренных актеров могли бы стать «звездами»?

Сумеют ли театры вновь сплотиться вокруг своих лидеров? Но для этого нужно было разрушить элитарные стены перед кабинетами главных режиссеров, куда допускаются три-четыре приятеля из своих. И самое главное. Сумеем ли мы в ближайшее время вырастить поколение режиссеров, способных осознать и решить эти проблемы? Время требовало безотлагательного выдвижения не просто способных режиссеров, но лидеров, руководителей — тех, кто может вести за собой людей, требует носителей организационных и творческих идей.

Кабинетные идеи необязательно рождаются в министерских кабинетах. Они сочиняются в кабинетах режиссеров, актеров, драматургов, критиков. Одна из самых опасных театральных идей того

времени — идея Свободного, Доходного и Хорошего театра. То, что появление такого театра крайне желательно, вряд ли кто-то оспаривал, а вот то, что такой театр в ближайшее время будет создан (не модель, а сам театр), были все основания сомневаться. Математики скажут, сколько возможных комбинаций образует сочетание из трех элементов, ясно, что Хороший театр — не обязательно Доходный, и наоборот. Столь же неплодотворна была идея превращения актера в свободного художника. А, собственно говоря, от кого будет «свободен» свободный актер?

Надо учесть, что проблемы современного театра невозможно рассматривать вне социального и культурного контекста жизни страны на этапе перестройки. Репертуарные искания театра требовали соотнесения с политикой литературных журналов, с публикациями произведений отечественных и зарубежных авторов, прежде недоступных широкому читателю. Атмосферу театральных съездов 80-х годов нельзя понять без осмысления итогов предшествующих им съездов других творческих союзов, и прежде всего съезда кинематографистов. Наконец, экономические и организационные идеи театрального эксперимента вполне сопоставимы с аналогичными идеями в других сферах культуры, науки и производства. Вот почему предварительные итоги театрального эксперимента имеют отнюдь не узковедомственное значение.

Многие идеи 80-х годов, умело и красиво сформулированные, заводят в тупик, как только попытаешься их хотя бы мысленно привести в исполнение. Вот, например, мысль о том, что театры должны свободно умирать. Так, с кого начнем? Может быть, с Вахтанговского театра? Или с Театра на Таганке? Какой театр закроем: Театр им. Пушкина или им. Гоголя? Кто это будет решать и как? Простым большинством голосов или приказом по министерству, или же по чисто финансовым соображениям? Да неужели же вся наша культурная политика сводится к финансовой!

Кстати, новые идеи на первых порах далеко не всегда находят зрительскую поддержку. В этом случае средняя рок-группа окажется экономически выгоднее, чем Большой театр. И неужто проблема воспитания зрителей, воспитания их театрального вкуса, да и просто навыков посещения театра должна быть проигнорирована?

Существует мнение, что в театре наступила пора для коренной ломки. Ломать — не строить. И не перестраивать. Перестройку в театре я бы сравнил с капитальным ремонтом без выселения. Это очень трудно, требует такта и терпения со стороны строителей и жильцов. Нравственное оздоровление и некоторое «отрезвление» театральных идей могли бы немало способствовать творческому процессу.

Состояние театра на всем протяжении его истории является одновременно и симптомом

состояния культуры и общества. Лихорадочный всплеск эмоций в зрительном зале и вялое безразличие; политизация театра и его аполитичность в разные периоды; состав зрительного зала и репертуар — все это отнюдь не является предметом интереса только кабинетной науки. Может быть, как никакой другой древний вид искусства, театр тесно связан с живой жизнью: экономикой, культурой и политикой.

Каков же театр «эпохи перестройки»? (Попутно отмечу условность определения. Будет ли перестройка «эпохой», сколько лет займет этот период, сейчас не может предсказать ни один футуролог, так же как невозможно предсказать, воспользуются ли наши потомки в качестве окончательного термина нашим чуть неуклюжим, «рабочим» определением «перестройка» или предложат более точный термин, более глубокую метафору).

Первый год перестройки прошел под знаком политизации общества и театра и, естественно, театральной печати. Театр не только шел в ногу с публицистикой, другими видами искусства, но подчас и опережал их, а коллективная реакция зрителей на здесь и теперь происходящее на сцене лишь подчеркивала совпадение спроса и предложения, зрительного зала и сцены. «По сцене можно судить о партере, по партеру о сцене», — писал Герцен, — было обнаружено с очевидной ясностью. Второй год перестройки, совпавший с театральным

сезоном 1986–1987 годов, отмечен публикаторской деятельностью журналов, к которым медленно подключаются издательства. Этот процесс затронул и кинематограф.

Эпоха застоя создала условия, губительные для нескольких поколений. У одних, принадлежащих к старшему и «второму среднему» поколению, появилась уверенность в том, что менять их не на кого, за ними — пустота. И действительно, если взять такие фигуры, как Сергей Образцов в кукольном, Наталья Сац в сфере детского музыкального театра, Борис Покровский в области оперной режиссуры, Юрий Григорович в балете, и посмотреть на идущих вслед за ними, выясняется, что ближайшие два, три, а то и четыре поколения не дали ни одной фигуры, хоть сколько-нибудь сопоставимой с их предшественниками.

Историки отмечают, что социальные реформы всегда сопровождаются сменой имен и названий — Ижевск, Остоженка и Красные Ворота тому пример. Театр старается не отстать от общества — ВТО переименовывается в СТД, Московский театр миниатюр становится Эрмитажем. Но характерной чертой сегодняшней эпохи является то обстоятельство, что общество отнюдь не стремится создавать новые имена — оно проделывает реставрационную работу, очищает первоначальное от последующих наслоений; борьба за Нижний Новгород тому пример. Сумеет ли театр почувствовать глубинные