

Виталий Дмитриевский

Вступив в XXI век: Театр на распутье

В начале 2000-х гг. постсоветское искусство нервно и суетливо освобождалось от жесткого идеологического пресса советской поры.

Сцена обогащалась новой проблематикой, непривычными эстетическими красками. Опустевшие были театральные залы стали заполняться новой публикой. В театр со своими запросами пришли молодые люди, часто не обремененные знаниями, культурой, жизненным опытом, однако уже освободившиеся от стандартных шаблонов восприятия искусства и предрассудков старших. А новый истеблишмент, отвергнув прежнюю систему ценностных ориентиров, опирался на более надежные, с их точки зрения, и прагматичные рыночные отношения.

В эту пору количество театральных трупп в стране стало расти, хотя в профессиональной художественной среде все чаще возникали острые дискуссии о «кризисе театра», звучали призывы (нередко весьма одиозного свойства) к кардинальному обновлению сцены. Так, газета «Театральный зритель» 21 января 2004 г. опубликовала обширное интервью Ивана Дыховичного, известного актера театра и кино, режиссера нескольких популярных фильмов, под вызывающим заголовком: «Кто вам сказал, что театр умирает? Он давно сдох!».

Театр умер в тот момент, развивал свой тезис Дыховичный, когда в ходе промышленной революции появились новые современные зрелища – кинематограф, телевидение, интернет, компьютерные игры и пр. В XXI в. произошел резкий разрыв интеллектуального развития человечества, технологий и науки со старыми формами искусства. «Да, цивилизация стала взрослой и потому не верит “представлениям” режиссеров и художников. Когда появились более совершенные технологические формы – кино, телевидение, которые охватывают сразу миллионы людей, – театр превратился в камерное зрелище. А камерное зрелище элитарно. А если оно элитарно, оно по определению обращено к людям с высоким интеллектом. Но как люди с высоким интеллектом могут проглатывать такое фальшивое действие, такие тиражированные глупости, как театр, я, честно говоря, не понимаю»¹.

Между тем, именно в 2004–2008 гг. в обществе наметилось переосмысление культурных установок и ценностных ориентаций, осуществилась реструктуризация культурной жизни в целом и в театральной сфере в частности. Традиционный репертуарный театр, а именно его подверг категорическому уничтожению Дыховичный, стал тормозить развитие сценического искусства и организационно, и творчески. Жесткое административно-бюрократическое руководство государственным репертуарным театром демонстрировало свою экономическую и творческую негибкость, боязнь реформ и каких-либо

резких изменений в репертуарной политике, в отношениях с публикой. Однако в театральные залы входило уже постсоветское поколение зрителей, вобравшее в себя новые мироощущения, идеологию свободы, наконец, неведомый прежде опыт широкого владения информационными технологиями, расширившими пространство знаний и впечатлений о мире, человеке, искусстве, наконец, о собственной личности.

В театре начала XXI в. смена творческих поколений осуществлялась замедленными темпами. Так, художественное руководство ведущих российских трупп – Малого театра, МХАТ им. Горького, МХТ им. Чехова, «Современника», Театра им. Моссовета, Ленкома, Театра Сатиры, театра «У Никитских ворот», «Школы современной пьесы» и некоторых других авторитетных трупп не обновлялось с советских времен, а возраст их лидеров прочно укладывался в диапазон 70–90 лет. Это обстоятельство не могло не отражаться на творческой позиции этих театров в самых разных ее аспектах – мировоззренческом, репертуарном, режиссерском, художественном, психологическом, просто житейском.

Понятно, что в противовес устойчивому, а иногда и дремучему консерватизму авторитетов–лидеров возникло стремление к демополизации, эстетическому разнообразию и децентрализации устаревших организационных структур. Многие актеры, режиссеры, художники, администраторы-менеджеры стали изнутри разрушать «крепостную зависимость», выходить в пространство легализованного совмещения работы в основной труппе и в антрепризах, киногруппах, на ТВ и разного рода корпоративных мероприятиях. Эта подвижность, миграция, с одной стороны, нарушала прочность традиций старых трупп, с другой – придавала современности динамизм, живые интонации и краски. А тем временем растущее число разного рода экспериментальных объединений как профессиональных, так и полупрофессиональных обнаруживало способность конкурировать с традиционным театром, увлекать публику новым взглядом на реальность, пробуждать в зрителе желание и готовность откликнуться на общественные настроения и попытки театра озвучить их новой лексикой, интонацией, образными решениями, метафорикой... Молодые поколения художников и зрителей обустроивали свое культурное пространство, расширяли поле эмоционального взаимопонимания, открывали близкие и понятные им формы альтернативного житейского и художественного мышления.



В. Фокин, художественный руководитель
Александринского театра

Реализовать себя творчески, с наибольшей полнотой оказалось возможным на так называемых открытых творческих сценических площадках. Процесс этот с разной степенью интенсивности развернулся в столицах и в провинции.

С конца 1990-х гг. окостеневшая управленческая театральная система особенно отчетливо обнаружила признаки своего разрушения, выразившиеся в распаде трупп на конфликтующие группировки (например, в МХАТ, Театре им. Ермоловой и др.), в энергичном возникновении и созревании в недрах хотя и старых, но «здоровых» театральных организмов (Александринский театр, Большой драматический театр им. Товстоногова, Театр им. Ленсовета в Петербурге, Театры им. Маяковского и им. Пушкина в Москве) потенциально значимых перспективных образований, способных к обновлению и эксперименту. Так, МХТ им. Чехова под руководством Олега Табакова распределил свои силы на три площадки – Основную, Новую и Малую сцены. В Александринском театре его новый руководитель Валерий Фокин кардинально обновил труппу и при этом открыл экспериментальную сцену. Оставаясь репертуарными, МХТ, Александринский театр, БДТ и некоторые другие «старые театры» освоили новые современные организационные и управленческие модели, обогатили афишу художественными открытиями и стали востребованными у молодого поколения зрителей.



А. Могучий, художественный руководитель БДТ

Параллельно в Москве развивался процесс становления «открытых», свободных в своих организационных и творческих формах сценических пространств. Начало этому процессу в свое время было положено Центром драматургии и режиссуры Алексея Казанцева и Михаила Рощина, за ним последовали Центр им. Мейерхольда, Театральный центр «На Страстном», затем театр «Практика», «Театр.ДОС» и др. Возникли труппы без стационарного помещения, с переменным актерским составом, работающие с гибким разножанровым репертуаром в гастрольно-фестивальном режиме. «Открытые площадки» провоцировали творческие инициативы, способствовали расширению аудитории, возникновению и развитию форм авангардного театра.

Исключительно серьезное значение в формировании нового театрального пространства имел международный фестиваль «Золотая маска» и интегрированные в него другие фестивали, например, «Театр NET – Новый европейский театр». Национальные фестивали России, Чеховский фестиваль, «Новая драма» в Москве и в провинции, «Балтийский дом» и «Арлекин» в Петербурге, «Реальный театр» в Екатеринбурге, «Молодой театр» в Омске, «Голоса истории» в Вологде, «Платоновский фестиваль» в Воронеже, «Вампиловский фестиваль» в Иркутске, а также литературно-драматические читки, смотры и конкурсы – «Любимовка» в Москве, «Евразия» в Екатеринбурге, «Майские



А. Бородин, художественный руководитель РАМТа

чтения» в Тольятти и др. кардинально обновили и обогатили иерархию социальных и художественных смыслов и ценностей в театре, создали оригинальную творческую и зрительскую установку на раскрытие «реальной жизни» в условиях многозначной и динамично развивающейся действительности. По своему содержанию и интонации такая установка оказалась близка политической публицистике, журналистскому репортажу, прямому эфиру «с места событий», оперативному отклику на «настроение момента», рожденному неопровержимой «правдой факта». Она предполагала живой контакт, рождала броскую интерпретацию события, провоцировала непредсказуемость зрительских реакций, тесный эмоциональный контакт сцены и зала, подчас болезненно-острый интерактивный диалог с публикой, которая в условиях информационного бума выявляла динамичность, подвижность, эмоциональность, импульсивность.

Молодые режиссеры, драматурги, художники ломали замшелую визуальность: энергичный напор клиповых врезок, интонационных смещений, эпатажная пластика, киномонтаж увлекали стремительностью темпоритмов, привносили в зрелище новые нормы эстетического мышления. Однако подчас такая категоричная напористость оборачивалась «поколенческим экстремизмом», мешала публике аналитически сосредоточиться, эмоционально пережить сценическое действие в его

диалектической целостности. В этих условиях каждому театру было крайне важно определить и осмыслить свою аудиторию. Помочь в этом могла целенаправленная рекламная кампания, оснащенная критической оценкой профессионалов, которые способны трансформировать способ подачи информации с учетом дифференциации публики и ее тотальной вовлеченности в поле современных зрелищно-информационных технологий (СМИ, интернет, социальные сети и т.п.).

Конечно, инерция советского идеологического и политического режима так или иначе продолжала влиять на художественный процесс. Вместе с тем, за прошедшие четверть века социальное и творческое сознание новых поколений художников и публики развивалось под мощным влиянием политических, социально-психологических, экономических и эстетических факторов реальности 1990-х – 2010-х гг. В профессиональной и зрительской среде складывалась картина мира, которая предполагала обновленную оценку событий, ясность концептуального замысла, четкость интерпретаций, осмысление новых зрелищных пространств – интерьеров, уличных и природных ландшафтных площадок.

Анна Вислова не без оснований полагает, что распространение иронии, скептицизма в оценке прошлого способствовало в общественном сознании примитивизации, упрощению, даже опошлению театра: «На московской сцене в 90-е гг. стал широко использоваться *стёб* – отличительный язык и стиль молодежной среды, состоящий в радикально-тотальном ироническом редуционизме. Новое поколение режиссеров и драматургов представлено именами К. Серебренникова, Н. Чусовой, О. Субботиной, О. Богаева, И. Вырыпаева, Е. Исаевой, К. Драгунской и других. Весь этот немалый отряд можно в определенной степени назвать детьми стеба. Во всяком случае, именно с этим языком они пришли в театр. Мало чем в этом смысле отличаются от них и те, кто чуть постарше – В. Мирзоев, В. Шамиров, В. Агеев, Ю. Бутусов, М. Угаров, Е. Гремина, А. Железнов. Кстати, именно Мирзоев едва ли не первым на московских подмостках стал использовать данный сценический новояз. Переход на этот язык означал для отечественного театра вхождение в “цивилизацию молодых”, где каждое следующее поколение агрессивно вытесняет предыдущее, и приобщение к общемировой тенденции магистральной ориентации на молодежную культуру»².

В таком открывшемся необозримо широком диапазоне возможностей художественного общения менялся и «распорядок действий»,

смещалось место театра в культурном пространстве. Развивался сложный процесс иерархического вертикального и горизонтального пере-строения, перемещения видов искусства во всем необъятном поле социального функционирования. Этот процесс предполагал обновление репертуарного режиссерского психологического театра, открывал пути творческого и организационного формирования новой театральности, оригинальных решений игрового коммуникационного пространства, органично вбирающего в себя языки современных искусств, художественного авангарда, приемов кинематографа, телевидения, новые зрелищные технологии.

В тесной сопряженности различных художественных школ и направлений возникают оригинальные гармоничные сочетания, рождаются новые смыслы, символы, обобщения, метафоры. Благодаря разнообразию поисков в театре обнаруживались оптимальные модели и способы воплощения динамично меняющейся реальности в художественных формах, жанрах и стилях, близких современному восприятию и совмещающих опыт прошлого с ценностными ориентирами настоящего и будущего.

¹ Никонов А. Зеркало для героя. Иван Дыховичный: «Кто вам сказал, что театр умирает? Он давно содох!» // *Театральный смотритель*. 2004. 21 января. С. 2.

² Вислова А.В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков. М.: Университетская книга, 2009. С. 88.