

УДК 792

С. Н. Басалаев

ТЕНДЕНЦИИ РЕЖИССУРЫ В КУЗБАССЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ¹²

В статье рассматриваются современные тенденции режиссуры в профессиональном театральном искусстве Кузбасса. Делается попытка вскрыть причины возникновения в последнее десятилетие другой театральной стилистики.

Ключевые слова: театральное искусство, театры Кузбасса, спектакль, актерская игра, режиссерские тенденции, репертуар, социокультурная ситуация.

S. N. Basalaev

TENDENCIES OF DIRECTION IN KUZBASS ON THE BOUNDARY OF THE XX – XXI CENTURIES.

Direction modern lines in professional theatrical art of Kuzbass are reviewed in this article. The appearance of the last decade's other theatrical stylistics becomes visible.

Keywords: theatrical art, theaters of Kuzbass, performance, acting, director's tendencies, repertoire, social cultural situation.

Рассматривая исторический ракурс театральной жизни Кузбасса, можно отметить, что если в 30-х годах XX столетия строился первый театр и не было ни одной театральной студии, то в первом десятилетии XXI века мы имеем 9 профессиональных театров и около 500 любительских театральных формирований, которые необходимо рассматривать в качестве спутников профессионального творчества. В своем исследовании мы

сосредоточим внимание на профессиональном театральном искусстве, основу которого в Кузбассе составляют: ГАУК «Кемеровский областной ордена “Знак Почета” театр драмы имени А. В. Луначарского», ГАУК «Музыкальный театр Кузбасса им. А. К. Боброва», ГАУК «Прокопьевский драматический театр имени Ленинского комсомола», ГАУК «Новокузнецкий драматический театр», ГУК «Кемеровский областной театр кукол имени Арк.

¹² Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ (проект № 11-14-42009) и коллегии администрации Кемеровской области (Соглашение № 9 от 27 июля 2011 г.) в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса – 2000».

Гайдара», ГУК Новокузнецкий театр кукол «Сказ», МУ «Кемеровский театр для детей и молодежи», Литературный театр «Слово», не являющийся юридическим лицом и действующий при ГАУК КО «Кемеровская государственная областная филармония Кузбасса им. Б. Т. Штоколова», а также негосударственный профессиональный камерный драматический театр «Понедельник» [См.: 4, с. 342].

Разработка стратегии развития данных коллективов в условиях рыночной экономики требует самоидентификации и дифференцированного подхода. Понимая ситуацию, в которой мы находимся сегодня, возможно, в русле культурологии и искусствоведения наметить новые пути объективной оценки театрального творчества, проблемы которого хоть и имеют свою специфику, все же всецело отражают проблемы общекультурного развития. Современная научная мысль подходит к необходимости возобновления исследований в области театрального искусства, так как данная область, в связи с исчезновением театральной критики, была долгое время занята театральной журналистикой. Как ни странно, но газетные репортеры до сих пор продолжают формировать художественные вкусы театральной публики. И если в столицах продолжают выпускаться журналы, освещающие театральную жизнь «центра», то в «провинции» научная рефлексия по данному вопросу является редкостью. Однако стоит отметить, что в Кемерово предпринимались попытки дать научное обоснование процессам, протекающим в области театрального искусства региона. Так Лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, действующей при Кемеровском государственном университете культуры и искусств, вот уже десять лет периодически выпускается сборник научных трудов «Искусство и искусствоведение». В 2010 году вышла коллективная монография

«Миры театральной культуры Кузбасса» [7], посвященная истории становления театрального творчества Кузбасса в XX столетии. В первое десятилетие XXI века происходят значительные изменения во всех сферах жизни и искусства. Меняется театральная стилистика, сценический язык становится более дифференцированным и разнообразным. Размышляя о современных тенденциях режиссуры в Кузбассе можно отметить, что появившиеся на сцене в начале 90-х годов нетрадиционные спектакли, различные театральные акции и проекты, которые, раздвигая театральное пространство и осваивая новые технологические и визуальные приемы, к началу следующего десятилетия стали традиционными и привычными. Но системных всесторонних исследований театрального творчества нашего региона периода с 2000 по 2010 годы пока еще не осуществлялось.

Хотя художественная составляющая театра все чаще попадает под диктат менеджера управления и кассовых сборов, мы не будем касаться весьма важного вопроса влияния организационно-правовой формы управления театрами в Кузбассе на содержательный аспект их функционирования, так как он всесторонне освещен в исследовании Л. Т. Зауэрвайн и Н. Л. Прокоповой [4]. В нашей статье мы попытаемся взглянуть на иные проблемы, которые приходится решать всем театральным деятелям Кузбасса, считающимся нетеатральным регионом, а также попробуем понять причины возникновения данных проблем социокультурной жизни. Появление новых тенденций в режиссуре можно было наблюдать в конце 80 – начале 90-х годов во времена распада старой политической, экономической, идеологической, социокультурной и других систем, в том числе и театральной. Но заложенные во времена перестройки иные принципы мышления, о которых пойдет речь, смогли развиться и

достичь своего апогея в первом десятилетии третьего тысячелетия, когда новая парадигма мышления окончательно сформировалась и передел мира как будто бы завершился. Как капля воды отражает свойство и качество всего океана, так искусство театральное вбирает в себя и открывает все интенции, которые возникают в «новом» сознании технократического общества потребителей, ведомого вновь «испеченной» клубной элитой, которая не заинтересована в просвещении и образовании масс, к культуре наслаждения. Концепции театра, как «кафедры» (Н. В. Гоголь) или как «Храма» (Щепкин, А. Н. Островский) становятся неактуальными, банальными и, главное, немодными. В начале нулевых годов театр время от времени превращается в место для «тусовок», а сценическая и закулисная жизнь – поводом для светских разговоров. Театр, оказавшись на рынке культурных услуг, нередко вынужден отказываться от воспроизведения «жизни человеческого духа», так как зритель жаждет развлечения, а не поучения. Но в центре театральной реальности всегда стоит живой человек, его переживания и история трансформации его личности. Так «живой человек» постепенно становится лишним в театре, а создание реалий его жизни происходит за счет ярких режиссерских форм, что приводит к другой театральной эстетике.

Советский репертуарный театр, в котором долгие годы служение главного режиссера не являлось редкостью, был основан на единении коллектива театра и личности режиссера, его гражданской и мировоззренческой позиции. Идея театра делалась его «фундаментом», а главный режиссер, как правило, брал ответственность за художественную жизнь театра, он определял концепцию развития театра и, следовательно, репертуарную политику. В последнее десятилетие экономическая и социокультурная ситуация склады-

ваются так, что быть ответственным за весь театр и его функционирование становится невыгодно. Повсеместно главные режиссеры покидают театры, а новые – со своими концепциями, готовые взять на себя ношу ответственности – не возникают. Вместо них появляются режиссеры «новой волны»; используя коллективы театров и не заботясь об их развитии, они зарабатывают на пользующемся спросом товаре – низкопробных комедиях и «шедеврах» «новой драмы». Все чаще жанр спектакля (хрестоматийно понимаемый как «угол зрения», как «способ существования на сцене», как «ключ к природе чувств») заявляется как акция, проект, перформенс, шоу и т. д. В российском театре окончательно устанавливаются рыночные ценности и приоритеты. В результате с «кафедры» стали «звучать» с употреблением ненормативной лексики подавляемые ранее цензурой, но требующие выхода из самых темных «закоулков» души низменные инстинкты и страсти. Художественный вкус, гражданственность, чувство меры, совесть оказались устаревшими, «совковыми» понятиями в новом обществе. В советское время они хотя бы формально оставались в центре идеологии.

Можно с уверенностью сказать, что в тех театрах Кемеровской области, где постоянно действует главный режиссер, наблюдаются устоявшийся психологический климат в коллективе и стабильные творческие эксперименты. Примером может являться приход И. Латынниковой в 2004 году главным режиссером в Театр для детей и молодежи г. Кемерово. Изменилась художественная политика театра, и после нескольких трудных лет становления коллектив театра вышел на должный уровень общения со зрителем [1]. Есть немалое количество исключений (которые подтверждают правило), в их числе можно назвать П. Фоменко, А. Васильева, С. Женовача, Т. Доронину и других в «столице»,

И. Латынникову и Д. Вихрецкого в Кемерово. Они пытаются сопротивляться триумфу «ветра перемен» и демократическо-бунтарскому духу «свободы» новой рыночной психологии. Спектакли, созданные в рамках движения за возвращение к театру как серьезному виду искусства, в системе рыночных отношений чаще всего терпят убытки. Такие спектакли зачастую уходят или изначально ставятся на малой сцене, что делает их особо доверительными и заставляет режиссера быть точным и филигранным в замысле и в мизансцене, так как актеру, играющему на «носу» у зрителя, не за что спрятаться. Малая сцена также дает больший простор для эксперимента.

Основную массу современного театрального репертуара Кемеровской области, определяющую лицо театров, составляет отечественная и зарубежная классика, которая служит качественной основой для эксперимента. Далее следует современная западная драматургия, в большинстве случаев представляющая собой комедию положений или произведение салонно-адольтерной или детективной тематики. Незначительную, но заметную долю репертуара составляет современная отечественная драматургия, включающая в себя и подобию современных западных пьес, и произведения психоделической контркультуры, и оторванные от прежних идеалов культивируемые повсеместно образцы «новой драмы». Чем больше легкости, тем легче продавались художественные продукты в первой половине нулевых годов.

Отличительной чертой «новой драмы», по мнению старшего научного сотрудника Российского института культурологии кандидата искусствоведения А. В. Висловой, является как отрешенность от исторического, в том числе советского прошлого, так и опора ее авторов на мифологическое знание о нем с позиций современного миропредставления [2, с. 37]. Исследователь доказывает недемо-

кратическое происхождение феномена «новой драмы», созданной для «своих» зрителей, и клубную природу существования театра, бравирующего своей показной «бедностью», за которой просвечивают солидные средства ее создателей. По мнению исследователя, «система спонсирования и грантов, которыми щедро одариваются эти коллективы, хорошо вуалирует и наглядно демонстрирует подлинную антидемократическую систему современного мироустройства, в котором лучшая жизнь – удел избранных, и где... материальные вознаграждения имеют адресную прописку» [2, с. 37–38]. Фестивальное движение и огромное количество фестивалей демонстрируют приоритет не особо художественных спектаклей, в которых решаются проблемы социального бытия, маленького человека – потребителя. Истинное искусство «антибуржуазно» и антиполитично по своей природе, в нем исследования мировоззренческих конфликтов социальной мыслью и гражданской совестью должны побуждать зрителя к жизнотворчеству (А. Белый) и «преобразованию жизни в истинное бытие» (Ф. Степун). Русского «человека переживающего» жизненные ситуации на сценических площадках Кузбасса так же, как и повсеместно, незаметно, буквально за десять лет, постепенно подменил «человек играющий» в жизнь. Многие постановки стали отличаться отсутствием живой душевной рефлексии на сцене, а актеры в них похожи на марионеток или хорошо дрессированных животных, которым нравится обнажать свои тела.

В современной театральной эстетике изменилось отношение и к телу актера, его фактура и пластическая партитура становятся все важнее и значительнее от спектакля к спектаклю. Брутальное вторжение телесности в современный сценический язык, по мнению А. В. Висловой [2, с. 47], обусловлено обрушившимися на молодое поколе-

ние последствиями сексуальной свободы и измененным состоянием сознания под воздействием разных средств. Русская культура считалась еще в XIX веке бестелесной, отсюда и зарождение школы психологического театра. Переход на эпатажный физический язык тела, использующий в качестве нехудожественной, «сырой реальности» его боль, а также мотивы тела-фетиша и тела-вещи, еще раз подтверждает мысль о смещении акцента в нашей культуре с «духа» на «тело». М. Волошин [3], сравнивая французский и русский театр, указывал на главное различие между ними. Если актер французского театра спокойно обнажает тело, чтобы скрыть душевную боль, то русскому актеру необходимо одетое тело, чтобы обнажить душу. Волошин указывает на важное свойство русской души – потребность к всенародному покаянию. Именно это свойство легло в основу русского психологического театра, где история внутренней душевной трансформации намного важнее физических страданий. И если в первой половине нулевых годов полуобнаженное тело на кузбасской сцене эпатировало публику и вызывало «шквал» негативных эмоций, то к концу первого десятилетия обнаженные полностью тела актеров становятся привычным делом и воспринимаются спокойно. Так если в 2003 году кратковременное появление обнаженных мужчин на сцене Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского в спектакле режиссера Е. Ланцова «Шут Балакирев» по пьесе Г. Горина шокировало зрителя и вызвало множество дискуссий, то в 2010 году на сцене того же театра в спектакле режиссера Д. Шибяева «Белая гвардия» по пьесе М. Булгакова довольно длительное пребывание голого актера практически не вызвало зрительского удивления.

Современный человек все больше погружается в виртуальную реальность, у не-

го формируется экранное сознание, которое требует от сценического искусства других, понятных ему выразительных средств. Также возрастает роль симулякров – образов реальности, замещающих саму реальность, в результате чего знак становится более действенным, чем сама реальность. И как следствие, нормы становятся абсурдом, а абсурд – нормой, и от искусства требуется как можно остроумней и тоньше подать этот абсурд. В противовес данным тенденциям в Кемерово в 2001 году в рамках сотрудничества между Кемеровской и Новокузнецкой епархией Русской православной церкви, администрацией Кемеровской области и Кемеровским государственным университетом культуры и искусств, по инициативе генерального директора Государственной филармонии Кузбасса Л. В. Пилипчук, был создан Литературный театр «Слово» [5]. В контексте сложившейся социокультурной ситуации театр вот уже десять лет плодотворно содействует возрождению ценностей православной культуры. В репертуаре театра существуют не только спектакли, поставленные по житиям святых («Лето Господне» – житие преподобного Сергия Радонежского, «Благодать есть свет» – житие преподобного Серафима Саровского и др.), но и появились спектакли, созданные на классической и современной литературной основе, по большей части – русских авторов. В этих спектаклях также заостряется внимание на духовно-нравственных проблемах.

Духовно-нравственные аспекты жизни человека сегодня не сильно волнуют многих режиссеров. Обращение к русской классике, в которой заложены глубинные пласты «жизни человеческого духа», в том числе и со всеми ее темными сторонами, позволяет осмысливать бытовые ситуации происходящей жизни, не утрачивая осознания высоких духовных ценностей. На сегодняшний день в

Новокузнецком драматическом театре после долгого застойного периода, вызванного вышеуказанными причинами, молодой руководитель М. Евса продолжает художественные и технические реформы, начатые несколько лет назад предыдущим директором А. Собыниным. Театр много экспериментирует, в него часто приглашаются для постановок режиссеры из Москвы и Санкт-Петербурга. Событием в театре стала постановка повести А. П. Чехова «Дуэль», где режиссером-постановщиком и автором инсценировки П. Шерешевским (Санкт-Петербург) действительно исследуются внутренние интенции и психологические переживания чеховских героев. Сценографическое решение спектакля (художник Р. Ватолкин) изначально переносит зрителя на Кавказ, создавая атмосферу непринужденно тянущегося времени на морском берегу среди гор. Деревянные конструкции становятся то комнатами дома, то беседкой, то причалом, и другим. Настоящие камни, вода, занимающие всю авансцену и первый план, не только напоминают о берегу моря, но и рассказывают о том, как не гладко складываются взаимоотношения между отдыхающими и живущими здесь людьми. Зритель еще входит в зал, а на сцене уже можно наблюдать вялотекущую жизнь провинциального курортного городка: бесцельно слоняющихся и загорающих, думающих и разговаривающих ни о чем отдыхающих.

Весь первый акт спектакля продолжает знакомить нас с жизнью и сложностями взаимоотношений местной интеллигенции. Зритель погружается в однообразный, неспешно текущий чеховский континуум, когда, кажется, что ничего не происходит, а «судьбы рушатся». Второй акт «взрывает» такую жизнь фейерверком режиссерских приемов, где каждая сцена имеет свое решение, точно работающее на основную мысль спектакля о бессмысленности жизни в гордыне и без-

духовности. В сцене обеда отбиванием ритма столовыми приборами персонажи открыто демонстрируют отношение друг к другу. Сцена поездки на пикник похожа на танец, она сыграна сидящими на стульях актерами топаньем ног и подпрыгиванием в ритме езды. Музыка сцены, ее размах и кураж актеров отсылают зрителя к знаменитой сцене поездки в инсценировке «История лошади», поставленной Г. А. Товстоноговым по «Холстомеру» Л. Н. Толстого.

Драматическая история деградации, раскаянья и обретения через страдания одиноким, духовно заблудившимся эгоистом Лаевским (арт. Е. Любичкий) своего «человеческого лица» переплетается с коллизиями других персонажей в поисках правды жизни и семейной идиллии. Нежная и «пушистая» чеховская барышня Надежда Федоровна (в трепетном исполнении арт. А. Сигорской), которая вынуждена обстоятельствами соблазнять своей женственностью и робостью мужчин ради своих корыстных интересов, безуспешно борется со своей похотью и распутной природой. Сцена измены Надежды Федоровны с Кирилиным (арт. А. Ковзель), ее падения решена ярко и просто. Насладившийся обольстителем толкает ее в воду, и она плашмя скользит несколько метров в водной глади, замочившись с ног до головы. И вода, занимавшая огромное пространства сцены, как ружье, весь спектакль висящее на сцене, неожиданно «стреляет», зритель вместе с актрисой физически ощущает липкость холодной одежды и непристойность глубокого греховного падения.

П. Шерешевский, точно «выстраивая» содержательную линию истории, оставляет место каждому актеру для импровизации и личных «высказываний» по поводу происходящего на сцене. Режиссер постоянно напоминает зрителю, что все происходящее – это всего лишь спектакль, разыгрываемый

актерами, которые постоянно представляют себя и своего персонажа, «отпускают» реплики в зрительный зал, а во втором акте вовсе садятся в первый ряд, комментируя и бурно реагируя на совершаемые другими персонажами поступки. Такое брехтовское отстранение не только указывает на то, что вся наша жизнь – театр, но и отражает эпическую природу произведения и точку зрения А. П. Чехова на неизбежность случающихся с нами событий и немощность человека в руках судьбы. «Дуэль» занимает особое место в творчестве автора, как известно он писал ее не за столом, а на подоконнике квартиры в Париже в 1891 году, и заходившие по вечерам в гости дачники, ставшие прототипами героев его повести, навеивали великому русскому классику мысль о бессмысленности жизни вне настоящей любви. Выстраивая финальную сцену спектакля на пирсе, где, простив друг друга, прощаются преобразенные герои, и Лаевский, запуская бумажный корабль, произносит: «Быть может, доплывут до настоящей правды...», П. Шерешевский тем самым дает зрителю надежду на то, что никогда не поздно, отказавшись от прежних убеждений, начать жить заново.

Как известно, искусство редко вырастает из рафинированного и хорошего вкуса, сложившихся форм, оно рождается из «сора». А. Ахматова писала: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда». По мысли Ю. М. Лотмана, искусство обладает странным свойством, оно «всё время застывает, уходит в неискусство, опошляется, тиражируется, становится эпигонством <...>. Они учат дурному вкусу, подсовывая вместо подлинного искусства имитацию. А имитации усваиваются легче, они понятнее. Искусство же непонятно, и потому оскорбительно. Поэтому массовое распространение искусства всегда опасно. Но, с другой стороны, откуда берётся новое вы-

сокое искусство? Оно ведь не вырастает из старого высокого искусства. И искусство, как это ни странно, выбрасываясь в пошлость, в дешёвку, в имитацию, в неискусство, в то, что портит вкус, – вдруг неожиданно оттуда начинает расти!» [6, с. 437]. Наверное, мы наблюдаем рождение какого-то нового искусства, которое, вобрав в себя опыт и достижения предыдущих поколений, существует в контексте ритмов современной жизни и стремится к выявлению глубинных смыслов творчества. Такие проявления пока редки (в этом их ценность), но когда соприкасаешься с такими произведениями, которые еще долго «живут» во внутреннем пространстве после окончания спектакля, то жизнь наполняется смыслами. К таким спектаклям можно отнести пластическую сюиту «Пер Гюнт» в Областном театре кукол им. Арк. Гайдара (режиссер Дм. Вихрецкий, постановщик пластических номеров Т. Григорьянц). Спектакль, сменив несколько актерских составов, семь лет успешно продолжает свою сценическую жизнь. Или спектакль Театра для детей и молодежи «Возвращение» по А. Платонову (режиссер-постановщик И. Латынникова), который, растворяясь в платоновском восприятии мира, незаметно свершает событие в душе зрителя.

На сегодняшний день очевидным становится, что в театральном искусстве было данью времени, политической конъюнктуре, моде или идеологии, а что оставалось выражением «жизни человеческого духа». Постмодернистский бум заканчивается, и укрывавшая истинный «накал кипения» в творчестве «пена» симулякров отступает, открывая для современных режиссеров бесконечные перспективы для творческой реализации, основанные на изобильной почве не «обломков» ушедшей культурной парадигмы, а богатейшего опыта исторических культурных накоплений – наших «корнях».

Литература

1. Подробнее см.: Бураченко А. И. Театр для детей и молодежи: итоги и перспективы // Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово: Примула, 2010. – 416 с. – С. 265–271.
2. Вислова А. В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж эпох XX–XXI веков / А. В. Вислова. – М.: Универсальная книга, 2009. – 272 с.
3. Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – 848 с.
4. Зауэрвайн Л. Т., Прокопова Н. Л. Репертуарный театр Кузбасса в условиях перемен // Миры театральной культуры Кузбасса... С. 340–365.
5. Подробнее см.: Киселева В. А. Ценностные ориентации Литературного театра «Слово» // Там же. С. 272–283.
6. Лотман Ю. М. О природе искусства // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 432–438.
7. Миры театральной культуры Кузбасса ...