

*С. Н. Басалаев*

## **К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ СТУДИИ В ПРОВИНЦИИ**

В статье определено понятие «заполненность театрального пространства», рассмотрены уровни взаимодействия в нем. Проанализированы статические и динамические аспекты количественной и качественной заполненности театрального пространства. Через обращение к истокам создания театральных студий изложены основополагающие принципы их существования. При рассмотрении современной театральной жизни Сибирского региона затронуты вопросы становления и развития любительского театрального движения в Кузбассе не только как спутника, но и как явления, альтернативного профессиональному искусству.

**Ключевые слова:** театральное пространство, наполненность театрального пространства, театральное пространство региона, театральная студия, студийность, студийная этика, любительское театральное движение.

*S. N. Basalayev*

## **TO THE QUESTION ABOUT CONCEPT OF AMATEUR THEATRE STUDIO IN THE PROVINCE**

The concept «filled theatrical room» is defined in the article; interaction levels in it are viewed. Static and dynamic aspects of quantitative and qualitative theatrical room filling are analysed. Having addressed to sources of drama schools' creation, basic principles of their existence are stated. Considering modern theatre life of Siberian region, questions of formation and development of amateur theatrical movement in Kuzbass not only as companionship but also as alternative phenomenon to professional art are mentioned.

**Keywords:** theatrical room, filled theatrical room, theatrical space of a region, a drama school, studio, studio ethics, amateur theatrical movement.

Особенности становления и развития любительского театрального движения, безусловно, зависят от специфики региона, но есть и основополагающие принципы существования театральной студии, отклонение от которых влечет за собой реструктуризацию или дезорганизацию деятельности объединения.

Размышляя о наполненности театрального пространства Кузбасса, его ритме и качестве, стоит определить изначально, что есть театральное пространство, так как трактовки данного многомерного понятия весьма размыты и неопределенны. В театральном словаре одного из основателей французской лингвистическо-семиотической системы театрального действия П. Пави находим: «Понятие “пространства” имеет свою историю не только в театральной теории, но и в других науках... Выделить и определить различные виды пространства – безнадежное дело» [10, с. 258]. Тем не менее, проводя параллели с философским понятием пространства [6, с. 369–370; 8, с. 555], можно интерпретировать театральное пространство как форму всех явлений социально-культурной деятельности, связанных с театральным творчеством, лежащем в основе данных явлений как ровный невзрачный однородный фон, определяющий систему взаимоотношений, а также принципы, правила, способы театрального творчества в контексте определенной эпохи.

Первичный уровень взаимодействия в театральном пространстве обусловлен смыслом театрального творчества. Он заключается в трансформации, очищении и расширении сознания активно действующего зрителя, побуждении его к жизнетворчеству за счет соприкосновения со смысловой глубиной Образа-символа. Театральное действие изначально есть лишь инструмент трансформации сознания зрителя, возникший из мистерий посвящения и существующий по законам, лежащим в основе этого творчества. Нарушение данных законов или изобретение новых смыслов использования театрального действия есть уход от смысловых измерений театрального творчества.

Следует отметить существование постоянно меняющегося динамического аспекта театрального пространства, зависящего от общей культурной, социальной, экономической, политической и других ситуаций. Данный аспект должен выявлять актуальные для эпохи измерения театрального творчества. Основным свойством пространства,

как утверждал Р. Декарт, является заполненность. Под философским понятием заполненности пространства принято понимать его обусловленность осуществляющимися в нем количественными и качественными взаимодействиями вещей и явлений [6, с. 369–370, 555]. Для исследования процессов, происходящих в театральной культуре, введем понятие «заполненность театрального пространства». В данном контексте «вещами», субъектами будут выступать театральное наследие, творческая индивидуальность Художника (режиссера), соприкасающиеся с театром виды искусств, художественные первоисточники (положенные в основу сценического действия), театральные коллективы и специализированные учебные заведения с их творческим потенциалом и продукцией, зрители, критики, средства массовой информации и административные органы. В свою очередь, любые формы взаимодействий между ними следует понимать как явления. Таким образом, заполненность театрального пространства – это свойство, сформировавшееся в результате осуществившихся взаимодействий между вышеуказанными субъектами. Оно обуславливает возможности возникновения различных форм взаимодействий в театральном пространстве. Появление чего-то необычного, неординарного, меняющего качество заполненности пространства через какое-то время усваивается пространством и объективно становится его однородной и неотъемлемой частью, независимо от того, созидательное или разрушительное воздействие оказывает данное явление на «культурные поля», заполняющие театральное пространство. Любое движение меняет не только качество заполненности театрального пространства, но и систему взаимоотношений, влияющих на видение идеальной модели будущего театрального искусства. Часто данные модели, как фантазмы и мечты, возникают не из изначального смысла театрального искусства, обуславливающего первичный уровень взаимодействия, а из того, чем на данный момент заполнено театральное пространство, то есть из театральных традиций региона. Московские театры собирают лучших актеров провинций, в столичные театральные вузы поступают лучшие юноши и девушки из глубинки, воспитанные на театральных традициях региона. Можно ли говорить о традициях провинциальных театров, если даже в столичных театрах традициями часто считаются сформировавшиеся внутри каждого коллектива общественные формы (нормы) поведения, порой не совпадающие со смыслом театрального творчества. Эти не всегда верные представления о театральном творчестве, адаптированные менталитетом региона, становятся стереотипами, которые, в свою очередь, нивелируют первичный уровень взаимодействия, подменяя его собой и вновь оказывая влияние на формирование театральных традиций региона.

Театральное пространство – это то место, где встречается мечта художника, его образ идеального будущего и реальная повседневная жизнь зрителя. Переживание разницы между ними определяет направление изменения сознания зрителя, а глубина переживания – силу этой трансформации. Именно это, по мысли основоположника русского символизма А. Белого, есть побуждение к «жизнетворчеству» (как и многие русские мыслители Серебряного века, в нем он видел смысл искусства) [4, с. 122].

Театральное искусство XX в. становится искусством режиссерским. П. Пави акцентирует внимание на том, что значительная часть сценического творчества, проявляемая через вымышленное бессознательное персонажа, исходит из подсознания режиссера [10, с. 260]. В свою очередь, состав подсознания режиссера, на наш взгляд, зависит от фона театрального пространства в целом и общей социально-культурной ситуации региона. Режиссер как художник заполняет своим творчеством пространство, а запол-

ненность пространства, в свою очередь, определяет подсознательную мотивацию его творчества. Данный замкнутый круг свидетельствует о консервативности того, что находится в театральном пространстве, еще раз подтверждая, что его формальные свойства априорны к субъективному опыту и даже изначальному смыслу театрального искусства и творчества в целом.

В настоящее время система взаимоотношений и принципы творчества в театральном пространстве практически любого региона обусловлены перестановками и перемещениями творческого человеческого потенциала, имеющегося в наличии. Но качество данного заполнения, как правило, имеет мало общего с изначальным уровнем взаимодействия в театральном пространстве, зависящим от смысла искусства и творчества в целом. Французский теоретик и практик театра А. Арто видел, что на той стадии, на которой мы находимся, утрачен какой бы то ни было контакт с истинным театром, поскольку он ограничен областью, доступной нашему обыденному сознанию [2, с. 43].

В современном театральном пространстве так называемый постмодернизм как мироощущение, специфический способ понимания качественно нового состояния современности, смешав элитную культуру с массовой, стерев грани дозволенного и недозволенного, включил в искусство как равновеликие величины творца и воспринимающую его «толпу». Как отмечает современный исследователь проблем эстетики А. Гулыга [5, с. 10], постмодернизм отменил стены, отделявшие «высокую» культуру от «низкой», искусство от неискусства, чтобы не исключить из сегодняшней культуры никого. Таким образом, постмодернизм явил собой силу, утверждающую рост вкусовой неразборчивости как у создателей спектаклей (производителей), так и у зрителей (потребителей), втягивая их в рыночные отношения, где оказывается возможным и полезным определение ценности произведений искусства по той прибыли, которую они дают. Данный подход позволяет примирить в современном театральном пространстве даже самые противоречивые тенденции.

Бесспорно, что качество заполненности театрального пространства формируется и окрашивается неотъемлемым его компонентом – зрительским мнением, его оценкой происходящего. Но оно весьма разносторонне и не четко выражено, зависит от менталитета региона и реализуется благодаря самопроекции. Если театр пытается удовлетворить спрос публики, привыкшей к общему ровному фону театрального пространства, то возникает опасность, потеряв многомерность, попасть в вышеуказанный замкнутый круг и работать в плоскости «злободневности» – «на потребу» общей массе зрителя, т. е. толпе, не касаясь первичного уровня взаимодействия. Так часто и происходит, если театр не руководствуется высокохудожественной идеей. И чем более устоялось театральное пространство, тем стереотипичнее представления о «традициях» региона, тем меньше шансов «взрыва новой звезды» на данном общепринятом, привычном и «застывшем» фоне. Но если все же происходит такое рождение, то оно становится не феноменом местного значения, а явлением всего театрального пространства в целом.

Количественное заполнение театрального пространства, бесспорно, формируют профессиональные театры. Но при их «конвейерном воспроизводстве» спектаклей практически не остается возможности для лабораторных исследований и появления нового и неординарного.

Качественные изменения в театральном пространстве происходят, в основном, за счет экспериментальных изысканий, которые ведутся преимущественно в любительских студийных коллективах. Причем это осуществляется лишь в тех из них, где по-

стоянно присутствует внутренний поиск других смысловых измерений театрального пространства, где любой спектакль – это всего лишь результат (но результат очень важный) этого творческого исследования.

Любительская студия как спутник профессионального театра не всегда подражает ему, а зачастую, наоборот, выступает как альтернатива того, что, на взгляд руководителя и участников студии, является привычным стереотипом восприятия театральных традиций как в данном профессиональном театре, так и в театральном пространстве в целом. В основе создания студии практически всегда стоит какая-либо идея, опровергающая и устраняющая в творческом процессе некоторый стереотип, иногда даже приближающая творящих к первичному уровню взаимодействия в театральном пространстве, изначальному смыслу творчества. В тоже время студия существует, прежде всего, для воспитания «своего» студийца как человека и единомышленника по присущим только ей правилам через (а не для) постановки спектаклей. Студия весьма подвижна (из-за неудовлетворенности культурной ситуацией региона), она резонирует на качественные сдвиги в театральном пространстве, чутко реагирует и откликается на любые движения в его действенном заполнении. Например, произошедшие в результате пересмотра идеологии (или ее потери) изменения в жизни общества практически первыми отразили в своих спектаклях любительские студии и лишь через несколько лет – профессиональные театры. Это не только выявляется в репертуарной политике, но и просматривается в профессионально-этических взаимоотношениях как внутри коллектива, так и между театрами и зрителями, критиками, чиновниками.

Следует согласиться с тем, что в наше время многие формирования (и не только театральные) создаются, в основном, для обеспечения досуга населения [4, с. 122] или удовлетворения своего, так сказать, вдохновения. Нам же хочется поразмышлять о театральной студии, где люди могли бы заниматься настоящим, неподдельным творчеством.

Обратившись к истокам создания театральных студий, попытаемся определить, что такое студия и зачем они организовывались в начале XX в., в свете уже имеющегося опыта и знаний, оставленных мастерами-теоретиками театрального искусства К. С. Станиславским, М. А. Чеховым, Л. А. Сулержицким, Е. Б. Вахтанговым и другими «великими умами», а лучше сказать «великими сердцами», которые воссоздали основные принципы театрального искусства. Они сформировали учения, где даются не только комплексы упражнений для повышения технологического аспекта актерского мастерства как средства передачи сути переживаний, мыслей и чувств персонажа, но и определенная система мышления. Большинство театральных школ, взяв лишь технологическую часть учений, оставили в стороне духовно-нравственные и этические аспекты воспитания (а не обучения) актера-художника, что привело к недоступности понимания первичного уровня взаимодействия театрального пространства и отразилось на его качественной наполненности.

Как указывал Л. А. Сулержицкий, театр является искусством коллективным, и необходимым условием для творчества в нем должен быть ансамбль единомышленников, то есть наличие единой идеи творчества, ради которой и собирается коллектив. Только там, где профессия не затмевается личностными отношениями, где общение строится на духовно-нравственной основе, появляется некая общность людей и можно, внутренне открывшись, воссоздать на сцене ту самую «жизнь человеческого духа» и «истину страстей» через жизнь человеческого тела.



Составляя с Вл. И. Немировичем-Данченко правила поведения во МХТе [7, с. 703–705], К. С. Станиславский представлял себе театр как любимое место ежедневной работы, куда каждый приносит все самое лучшее и светлое, что в нем есть, где радостный совместный труд возможен, когда его участники спаяны большой художественной идеей, общими творческими принципами, доверием друг к другу, железной дисциплиной.

Театральная студия задумывалась изначально как место экспериментально-исследовательской работы и осмысления молодыми творцами (с помощью более опытных коллег, ведущих эксперимент) смысла искусства, творчества и поиска адекватных ему средств выражения. Театральная студия – «...это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов» [11, с. 281]. К. С. Станиславский говорил о том, что студия призвана «открывать возможность своим членам проявлять себя в творчестве. Она должна облегчить сценические пробы и эскизы артистов, режиссеров и других творческих деятелей театров... В этих практических пробах – пропаганда отдельных направлений, почва для сближения, когда оно возможно, и лучший способ изучения и понимания искусства» [12, с. 30]. К условиям творчества в студии предъявлялись более жесткие требования, чем в профессиональном театре. Ученица К. С. Станиславского, актриса Большого театра, участница первой студии при оперном театре К. Е. Антарова полагала, что студия – это место, где человеку надо научиться наблюдать свой характер, свои внутренние силы, где идет воспитание студийца как Человека, как Гражданина, как становящегося Художника, который будет формировать образ «светлого» будущего в сознании народа и указывать направление движения к нему. Данную мысль можно обнаружить в размышлениях о «театре будущего» практически у всех мыслителей Серебряного века (Ф. Степун, В. Иванов, А. Белый, М. Волошин); она не имеет отношения к идеологической классовой борьбе той эпохи, а скрыта гораздо глубже – в религиозном смысле творчества [3, с. 321–331]. Студия предполагалась как начальный этап, когда должны быть собраны люди, совершенно сознательно отдающие себе отчет в том, что вся жизнь человека – его собственное творчество и что этого творчества он хочет для себя только в театре. «Человек-артист должен понять, что нет извне действующих и влияющих на творчество причин, а есть только один импульс творчества – это каждым в себе носимые творческие силы» [1, с. 27]. Обобщив опыт К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого, К. Е. Антарова обращает внимание на то, что студиец – это тот, кто в своем искусстве видит дело своей жизни, тот, для кого студия – семья. Приходящий на занятия студиец «не может думать о своих личных делах, неудачах и испытаниях дня; он, уже подходя к студии, должен переключиться на мысли о своей работе и стремиться прочь от всякой другой жизни. Входя в студию, он должен заключить себя в круг красоты, высоких, чистых мыслей о своей работе и радоваться, что есть место, где он может объединиться с такими же стремящимися к красоте людьми, как он сам» [1, с. 47]. Излагая свой опыт, полученный в общении с К. С. Станиславским, К. Е. Антарова указывает на то, что студиец должен понять, что вообще нет жизни, не заключающей в себе никакого творчества.

Анализируя творчество Е. Б. Вахтангова, его современник П. Новицкий отмечал, что Е. Б. Вахтангов во взглядах на искусство как на таинство очень глубоко проникся идеей Л. А. Сулержицкого, что «цель искусства – заставить людей быть внимательными друг к другу, смягчить сердца, облагораживать нравы. Не только зрелище, не только художественное воспроизведение и не только красота – у театра есть и должна быть еще одна цель – бог. Актер не только художник, но и священнослужитель» [Цит. по: 9, с. 114].

Е. Б. Вахтангов полностью с ним соглашался, акцентируя внимание на том, что театр должен иметь более высокую, вне него лежащую религиозно-моральную цель. Он указывал, что данной миссией является осуществление учения и идей Станиславского, «единственного сейчас на земле художника театра, имеющего свое “Отче наш”, жизнью своей оправдавшего свое право сказать: “Молитесь так”» [Цит. по: 9, с. 114]. Е. Б. Вахтангов глубоко проникся этическими аспектами возникающего учения К. С. Станиславского, несмотря на их принципиально разные подходы и методы в технологиях создания театрального действия.

Исходя из мистических представлений об искусстве, Е. Б. Вахтангов превращал студию в монастырь, а студийцев – «в замкнутую религиозную общину, спаянную общностью тайны и веры, в уединенный остров, затерянный в волнах житейского моря» [Цит. по: 9, с. 114–115]. По его мысли, не каждый был достоин вступить в студию, а те, кто вошли, должны пройти ряд ступеней нравственного самоусовершенствования, чтобы достигнуть звания полноправного члена студии. Е. Б. Вахтангов вводит понятие студийности, сущностью которой, заключающейся в художественной, этической, моральной, духовной, товарищеской и общественной жизни каждого студийца, можно овладеть, пройдя определенные стадии служения. По свидетельству П. Новицкого, Е. Б. Вахтангов считал, что студия должна быть избранной аристократической группой, способной на тончайшее познание тайн мастерства, свободной от вульгарности землечеств и пошлости богемы, «чистой перед богом искусства». Он выступал против раскрытия режиссерских и преподавательских тайн, снижения моральных требований к членам студии и широкого «демократизма», появившегося после революции.

Стоит отметить, что Е. Б. Вахтанговым были разработаны и самые строгие правила существования студийцев, которые (как и у К. С. Станиславского) должны беспрекословно соблюдаться не только в стенах театра, но и в жизни. Но при этом, по мнению Б. Е. Захавы [9, с. 117], моральной атмосферой студии Е. Б. Вахтангова было настроение мягкой жалостливости и всепрощения, излучение душевного тепла. Самоусовершенствование в избранном творчестве, служение искусству, ласка, нежность друг к другу и забвение обид царили в живом быту коллектива.

Исходя из вышеизложенного понимания театральной студии, можно предположить, что неотъемлемой частью творчества в таком коллективе изначально является экспериментально-исследовательская работа. Именно она поможет, абстрагировавшись от современного качества наполненности театрального пространства, вырваться из замкнутого круга его формальных свойств и, проникнув на первичный уровень его взаимодействия, обнаружить исконный смысл театрального творчества.

С одной стороны, можно сказать, что это понимание театральной студии – *КАК* должно быть в идеале, и к этому *КАК* нужно стремиться всю жизнь. Но с другой стороны, переосмысляя уже имеющийся опыт основоположников театральных систем и их последователей, а также опыт современной режиссуры, мы склонны утверждать, что без полного и безоговорочного соблюдения принципов существования театральной студии подлинное творчество невозможно. Это *КАК* – основа, «нулевая точка», с которой может начаться настоящий творческий процесс. Для того, чтобы стать основной характеристикой качества наполненности театрального пространства, данные принципы должны соблюдаться не только во время репетиций, но в жизни, не только любительскими, но и профессиональными коллективами.

В начале XX столетия начинали организовываться театральные студии, которые стремились существовать по таким принципам, что вполне закономерно привело к расцвету русской школы переживания на несколько десятков лет. Основоположники студий и их ученики, продолжая данные традиции, удерживали устои студийности до середины 30-х – начала 40-х гг., а в центральных театральных вузах – до конца 60-х – начала 70-х гг. Но после революции, учитывая изменения политической ситуации в стране и в связи с бурным развитием пролетарского самодеятельного движения, агитбригад и трамов, совершенно естественно, элитность и аристократизм студийности постепенно «растворяются» в идеях атеизма и в массовом рабоче-крестьянском представлении о театральном искусстве.

\* \* \*

Анализируя современную театральную жизнь Сибирского региона, можно с уверенностью сказать, что количественную наполненность театрального пространства Кузбасса, бесспорно, обеспечивают профессиональные театры. По данным департамента культуры и национальной политики Кемеровской области, их семь: Кемеровский областной театр драмы им. Луначарского, Кемеровский театр для детей и молодежи, Областной театр кукол им. А. Гайдара, Музыкальный театр Кузбасса, Новокузнецкий драматический театр, Новокузнецкий театр кукол, Прокопьевский драматический театр. В рамках нашего исследования мы включили в это число Литературный театр «Слово» при Областной филармонии Кузбасса и Мариинский муниципальный театрально-документальный центр «Желтое окошко». Каждый из вышеперечисленных театров выпускает в среднем 3–5 новых и отыгрывает примерно 250–400 спектаклей в год. Мы не рассматриваем неисследованный феномен действующих по принципу антрепризы и созданных с коммерческой целью профессиональных коллективов, хотя они, несомненно, оказывают влияние как на количественную, так и на качественную составляющие наполненности театрального пространства региона. Дело в том, что эти коллективы нередко одними из первых участвуют в формировании театральной культуры зрителя. Создавая в среднем по одному новому спектаклю в год (не всегда на высоком профессиональном уровне), каждый такой театр дает в детских садах и школах свыше 400 представлений в сезон. Если считать спектакль творческим продуктом, то объем продаваемой этими коллективами продукции превышает объем, реализуемый каждым отдельно взятым государственным театром. Поэтому подчас именно они определяют отношение будущего зрителя к театральному искусству.

Любительские театральные образования Кузбасса, создавая 1–2 новых и играя в среднем 25 (в разных коллективах от 1 до 50) спектаклей в год, конечно, мало влияют на количественную наполненность театрального пространства региона. Зачастую любительские коллективы, отказавшись от экспериментально-исследовательской работы, пытаются создавать спектакли, подражая профессиональным театрам. В результате этого они перестают оказывать воздействие и на качество наполненности театрального пространства. Проблема уменьшения экспериментальной деятельности касается не только нашего региона. В настоящее время принято ссылаться на плохую финансовую поддержку со стороны государства, но на основе анализа отчетов о деятельности клубных учреждений, содержащих данные о творчестве театральных формирований в Кемеровской области [17], можно сказать, что в Кузбассе имеются 447 любительских театральных образований, финансируемых департаментом культуры. В это число входят весьма



## ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ ИСКУССТВА

разноплановые коллективы – от команд КВН и агитбригад до народных театров. Кроме того, по сведениям на 2008 г., имеются 36 театральных формирований, финансируемых департаментом образования, куда входят дворцы творчества и центры дополнительного образования, детские школы искусств, эстетические гимназии, в которых есть театральные классы. Выяснить число любительских коллективов, находящихся при производствах и финансируемых профсоюзом области, не удалось. Но, по нашему мнению, их в области наберется не более десяти. Итого в целом на начало 2009 г. в Кемеровской области насчитывается около 500 театральных формирований, в которых занимаются около 6 000 человек.

Интересным представляется динамика изменения количества театральных формирований и их участников в городах и районах, расположенных на 36 территориальных единицах Кемеровской области, относящихся к государственному учреждению культуры «Кемеровский областной центр творчества и досуга».

Год	Всего		В районах		В городах	
	формирований	человек в них	формирований	человек в них	формирований	человек в них
1999	513	6849	390	4625	123	2174
2000	587	7898	421	5185	160	2713
2001	578	7464	424	5110	154	2354
2002	580	7579	419	5070	161	2509
2003	592	7582	346	4159	246	3423
2004	592	7533	349	4262	243	3271
2005	588	7542	344	4229	244	3313
2006	589	7502	457	5532	132	1970
2007	578	7431	434	5303	144	2128
2008	447	5618	326	3923	121	1695

Как видно, наблюдается стабильная ситуация и даже рост количества театральных формирований и числа их участников. В 2001 и 2008 гг. административные органы предприняли попытку классифицировать театральные образования, поэтому коллективы, занимающиеся досуговой деятельностью и театрализацией праздников (сценки, стэмы, эстрадные, концертные номера для календарных праздников и представлений), были отнесены к формированиям другого вида. Естественно, что данное ранжирование привело к уменьшению количества сугубо театральных формирований и числа участников в них. Вместе с тем, в Кузбассе 22 народных коллектива, что значительно больше, чем в Красноярском крае, Новосибирской области или даже в регионах европейской части России (например, в Псковской области звание «народный» имеют 8 театральных образований, в Крыму и Ставрополье – 12). В Омской области данный показатель выше, чем в Кузбассе, но и количество населения там намного больше.

При этом нельзя не отметить, что в Кемеровской области есть несколько десятков любительских театральных коллективов, которые имеют 20-, 30- и 40-летний творческий стаж и сложившиеся традиции. Это Народный театр «Желтое окошко», ставший в 2008 г. муниципальным, (г. Мариинск, руководитель П. Зубарев), Молодежный театр «Арго» (г. Новокузнецк, руководитель А. Жемеро), Народный театр «Лица» (г. Тяжин, руководитель М. Чипилева), Народный театр «Тет-а-тет» (г. Междуреченск, руководитель Л. Костылев), Народный театр «Ракурс» (г. Таштагол, руководитель Е. Попыкина), Народный театр «Встреча» (г. Кемерово, руководитель С. Сергеев), а также многие другие интересные коллективы. В Кузбассе много театральных коллективов, но на данный момент в области не разработан подход к классификации любительского движения. Ю. К. Штальбаум в 2000 г., раскрыв особенности и закономерности поэтапного исторического развития любительского и профессионального театров Кузбасса, исследовал их репертуарную политику [13], но не ставил задачи классифицировать любительское движение. Стоит отметить, что ни до Ю. К. Штальбаума, ни после него никто не пытался как-либо осмыслить проблемы студийного театрального творчества.

Возвращаясь к понятию «театральная студия», попытаемся определить, что считается данным формированием в соответствии с современным культурным контекстом. На сегодняшний день театральной студией является образование с конкурсным отбором его членов, где не только обеспечивается досуговая деятельность, но и ведется учебный процесс не менее чем тремя педагогами, которые преподают не менее двух специальных предметов, и существует результат совместной коллективной творческой деятельности. Театральная студия создается, прежде всего, для воспитания ее членов, а спектакль рассматривается как результат воспитания (но не обучения). В свете последних реформ в системе образования студиец должен получать документ об окончании курса обучения. Стоит отметить, что данный документ не имеет никакой особой ценности и не дает льгот при поступлении вуз. Исходя из данного определения, в Кузбассе из пяти сотен театральных образований не насчитается и десяти коллективов, которые можно назвать современными театральными студиями. На наш взгляд, именно студии обеспечивают изменение качества наполнения театрального пространства региона, спасая его от застоя.

В данном исследовании мы предприняли попытку выявления условий, способствующих и препятствующих развитию студийного движения Кузбасса и обуславливающих явления статичности фона театрального пространства в регионе. Автором данной статьи был проведен опрос среди руководителей народных театров и других любительских театральных объединений Кузбасса. Обобщая результаты опроса, можно сформулировать следующие условия успешного существования театрального коллектива в нашем регионе (в порядке их значимости для руководителей коллективов). Первым условием эффективной работы театра практически все руководители называют наличие своего помещения. Свое помещение имеют народные театры «Желтое окошко» (г. Мариинск), «Тет-а-тет» (г. Междуреченск), студенческие театры-студии «Встреча» (г. Кемерово, Кемеровский государственный университет), «Ложа» (г. Кемерово, Кузбасский государственный технический университет), «Фаэтон» (г. Новокузнецк, Новокузнецкий государственный педагогический институт), детские театры-студии «Бемби» (г. Кемерово), «Юность» (г. Новокузнецк, Драматический театр), «Шпиль» (г. Прокопьевск, Драматический театр). Необходимо отметить, что зачастую коллективы, имеющие свое помещение, ведут студийную работу, поэтому можно сделать вывод, что данное условие и экспериментальная студийная деятельность напрямую зависят друг от друга.

Следующим очень важным условием многие из числа опрошенных называют наличие руководящей идеи при создании театрального коллектива. Данный признак обуславливает репертуарную политику, профессиональный уровень членов коллектива, систему этико-нравственных межличностных взаимоотношений в коллективе и зависит от мировоззрения руководителя. На наш взгляд, он является определяющим в наличии лабораторно-исследовательской работы в коллективе.

Важным с точки зрения руководителей коллективов (особенно провинциальных) является культурная политика региона и личное отношение местных руководителей отделов культуры к данному театральному коллективу в целом и его руководителю в частности. В качестве значимого условия успешности существования театрального коллектива также называлась политическая и социально-экономическая ситуация не только региона, но и страны.

Практически всеми руководителями студийных коллективов как необходимое условие отмечалось наличие регулярных занятий и тренингов по актерскому мастерству, сценической речи, сценическому движению, психологических тренингов, а также непосредственно самой лабораторно-экспериментальной работы, на которую направлены тренинги и упражнения.

Многие указывали и на «вечный поиск» нового на данном этапе в способах подготовки, создания и решения спектакля, принципа его постановки. Данный критерий выступает исходным смысловым положением творческого эксперимента.

Руководители коллективов подчеркивали значимость человеческого потенциала членов коллектива. Учитывая особенности менталитета в промышленных регионах Сибири (в частности, в Кузбассе, где каждый третий трудоспособный гражданин отбывал наказание в местах заключения, что делает совершенно не популярным занятие театральным творчеством, особенно среди мужской части населения), в театральную студию нечасто приходят смелые, харизматические личности с устоявшимся мировоззрением, готовые к эксперименту. Перед руководителем студии в первую очередь возникает задача раскрытия их творческого потенциала и воспитания единомышленников.

Вопросы формирования материально-технической базы коллектива также встают перед многими руководителями. Но при этом практически все согласны с тем, что наличие мощной материально-технической базы не является главным условием успешного существования коллектива.

Руководители удаленных от «центра» коллективов акцентировали внимание на местонахождении коллектива: чем более он провинциален, тем меньше оказывается ему помощь от государства и спонсоров, но и тем меньше в творческой деятельности сказывается зависимость от тех же структур в форме социальных заказов, вмешательства во внутреннюю и внешнюю политику.

Один из примеров: в ДМШ № 39 в поселке Инском велась экспериментальная студийная работа, которой никто не мешал, и в результате появилось редкое явление – детская опера, профессиональный уровень которой был высоко оценен специалистами. Арендую у своих же работников культуры ДК, они смогли показать свою постановку местным работникам культуры и своим родителям всего лишь один раз. Так «шедевр» детского творчества остался совершенно невостребованным. Понятна необходимость данного творчества как для детей, так и для педагогов, но возникает вопрос целесообразности затрат творческого потенциала с точки зрения зрителя, который мог бы соприкоснуться с некоторым видом творчества, но даже не знает о существовании подобного феномена.

Важным видится изложить и проблемы, указанные руководителями театральных объединений, которые у большинства коллективов совпадают, поэтому их можно рассматривать как объективные причины, тормозящие развитие студийной работы в регионе. Среди них отсутствие материальных средств (для постановки спектаклей, поездок на фестивали, обновление материально-технической базы), подмена прямых обязанностей режиссеров театра подготовкой театрализованных номеров к праздникам, недостаток в профессиональном общении (малое количество фестивалей, семинаров и курсов повышения квалификации). Данные проблемы, по мнению руководителей, приводят к возникновению застоя внутри коллектива, к малохудожественным спектаклям, а нередко и к профанации театрального искусства.

Практически никто из опрошенных не говорил о проблеме методического оснащения, хотя редко у кого из руководителей любительских коллективов есть программное обеспечение образовательного процесса, которым является студийная работа. Обычно есть планы постановок на год, но планов прохождения процесса обучения и его содержательных моментов мы не обнаружили. Чаще всего они интуитивны и зависят от увлечения руководителя студии на данный момент. Они, как люди творческие, указывали на то, что планы закрепощают свободный творческий поиск и не дают возможности отклоняться от поэтапной работы по освоению материала. На наш взгляд, отклониться всегда можно – было бы от чего. Это замечание не касается преподавателей школ искусств.

Несмотря на все вышесказанное, мы убеждены в том, что наличие эксперимента в коллективе обусловлено целеустремленным желанием руководителя театральной студии искать первоначальный уровень взаимодействия в театральном пространстве, который связан со смыслом искусства в целом. Поэтому важным, определяющим, на наш взгляд, является человеческий фактор. Как только во главе экспериментальной студии появляется энергичная харизматическая личность, для которой студия – ступень, очередной этап поиска себя, то начинается творческий эксперимент, лабораторная работа в условиях борьбы с вышеперечисленными «предлагаемыми обстоятельствами». Вобрав в себя созвучную своей жизни идею и взяв на себя всю ответственность за ее воплощение, такая личность, как магнитом, притягивает к себе группу единомышленников. Вместе они готовы бесплатно (а то сами платя за свое творчество) работать не за результат, а ради любви к самому процессу творчества в любительском коллективе (отсюда и название – любительский). В поисках смысла, а не новых форм редкие группы таких любителей и создают некие качественно новые формы наполнения театрального пространства, не противоречащие первичному уровню взаимодействия. Но большинство таких личностей покидают Кузбасс, прельстившись большими возможностями Новосибирска, Москвы, Санкт-Петербурга или других мегаполисов.

Немаловажную, хотя и опосредованную роль в развитии студийного движения региона играет Кемеровский государственный университет культуры и искусств (КемГУКИ), который обеспечивает любительские и профессиональные коллективы своего и соседних регионов квалифицированными кадрами, растит зрителя, подготовленного к восприятию театрального искусства (что опять же немаловажно для нашего региона). Университет организует и проводит разномасштабные по статусу научно-практические конференции и театральные фестивали, в которых принимают участие театральные коллективы под руководством выпускников кафедры режиссуры театра и актерского мастерства, находящихся не только в Кузбассе, но и в других регионах России, а также ближнем и даль-

нем зарубежье. Например, Всероссийский театральный фестиваль выпускников кафедры режиссуры любительского театра «Надежда России», ежегодно проводимый КемГУКИ (первый состоялся в январе 2004 г.). Фестиваль проходит на всех театральных площадках города Кемерово, в нем участвуют от 10 до 22 театров, среди которых как любительские, так и профессиональные коллективы России, Казахстана, Монголии, Австрии. В задачи фестиваля, кроме популяризации, поддержки и активизации творческой деятельности выпускников и студентов КемГУКИ, повышения престижа народного художественного творчества в регионе, входят также формирование и укрепление творческих связей профессиональных и любительских театральных коллективов Кузбасса, обмен творческим опытом, стимулирование творческой инициативы и становление сценической культуры в любительских театральных коллективах Кузбасса. Ежегодно выпускники университета образуют несколько театральных объединений, которые существуют год или два. Руководство учреждений, подчиняясь социальному заказу, не может ждать два-три года (необходимое время для становления коллектива) и зачастую требует от молодых коллективов не полноценных художественных спектаклей, а практически мгновенного результата в виде производства номеров и сценок (при этом требование высокого профессионального уровня отступает на второй план) развлекательного характера к праздникам. Кемеровский государственный университет культуры и искусств на протяжении сорока лет продолжает играть важную роль в подготовке кадров для коллективов. Например, кафедре режиссуры любительского театра, чтобы обеспечить все театральные формирования Кузбасса только руководителями, необходимо двадцать пять лет выпускать по 25–30 специалистов, с учетом, что часть из них уезжают в другие регионы, работают в профессиональных театрах или административных учреждениях, напрямую связанных с развитием театрального творчества в регионе.

Необходимо указать, что театральный вуз – это своего рода студия, задача которой – не теряя заданных смыслов на первоначальном уровне в театральном пространстве, искать новые измерения в нем. В театральные школы, училища, высшие учебные заведения начинают внедряться проблемы общего фона театрального пространства современного периода, поскольку в них преподают профессиональные актеры либо выпускники этих же заведений. Это, в свою очередь, углубляет кризис в системе театрального образования и театрального искусства.

В процессе проведения данного исследования профессиональных и любительских театральных формирований Кузбасса (кроме того, автор статьи семь лет руководил любительским театром-студией «Лада») нами были выявлены закономерности циклов существования и развития театральных организмов. Полученные результаты не претендуют на исчерпанность обоснования и требуют дополнительного исследования. Период «становления» коллектива длится до четырех-пяти лет, за ним следует период «расцвета» и активной жизнедеятельности, который длится два-три года. После семилетнего цикла начинается период реформации, реструктуризации коллектива, связанный, прежде всего, с изменением сознания его руководителей (из биологии нам известно, что каждые семь лет клетки человеческого организма обновляются полностью). Данный период «угасания» может продолжаться до трех лет, когда на внешнем уровне коллектив все еще продолжает существовать успешно, но на внутреннем – возникают непреодолимые противоречия. После этого он либо прекращает свое существование или реорганизуется, либо входит в состояние «застоя» и функционирует формально. В результате мы пришли



к общепризнанной цифре цикла жизнедеятельности театрального коллектива – десять лет. Например, Мариинский народный театр «Шучики» через десять лет своего существования сменил концепцию деятельности, что отразилось в смене названия – «Желтое окошко», после чего в его деятельности начался новый этап, а еще через семь лет он становится муниципальным. Кемеровский театр-студия «Лада» прекратил свое существование после седьмого сезона. Семи- и десятилетние циклы характеризуют также историю театра-студии «Встреча».

В настоящее время наблюдается снижение экспериментальной театральной деятельности в любительских коллективах. Видимо, причины данного затишья студийного движения (и не только в Кузбассе) находятся намного глубже политических, экономических и вскрываемых выше проблем, которые нужно рассматривать всего лишь как следствия современного критического состояния культуры в целом. Социальная, как и любая другая, природа вещей подчиняется закону, по которому все ненужное, отжившее становится атавизмом и отмирает. Для образования различных форм театрального творчества основанием выступает первичный уровень взаимодействия в театральном пространстве, зависящий от истинного смысла творчества. С утратой осознания связи с ним формы студийного движения рассыпаются.

#### **Примечания**

1. Антарова К. А. Беседы К. С. Станиславского // Антарова К. А. На одной творческой тропе. – М., 1998. – 352 с.
2. Арто А. Режиссура и метафизика // Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима / пер. с фр., коммент. С. А. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – 192 с.
3. Басалаев С. Н. Театр будущего в концепциях русских мыслителей начала XX века как преобразование жизни в подлинное бытие // Религиозность в России: социально-гуманитарные аспекты исследования: сб. ст. по материалам Всерос. науч. конф. (г. Кемерово, 24–25 ноября 2003 г.) / администр. Кемеров. обл.; Кемеров. и Новокуз. епархия РПЦ; КемГУКИ. – Кемерово: Полиграф, 2004. – 423 с.
4. Белый А. Смысл искусства // Белый А. Символизм как миропонимание / сост. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – С. 321–331.
5. Гулыга А. Русская идея как постсовременная проблема // Гулыга А. Русская идея и ее творцы. – М.: Соратник, 1995. – 310 с.
6. Краткая философская энциклопедия. – М.: Прогресс – Энциклопедия, 1994. – 576 с.
7. Московский художественный театр / отв. ред. Я. О. Боярский. – М.: МХАТ им. М. Горького, 1938. – 756 с.
8. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. – Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1998. – 896 с.
9. Новицкий П. Творческие директивы Вахтангова // Новицкий П. Современные театральные системы. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1933. – 232 с.
10. Пави П. Словарь Театра: пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
11. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1959. – Т. 1. – 622 с.
12. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1959. – Т. 6. – 466 с.
13. Штальбаум Ю. К. Театральное искусство Кузбасса: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. – Кемерово: КемГАКИ, 2000. – 156 с.: ил.