

**В. Н. Сорокин**

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры*

*Рязанский заочный институт (филиал)*

*Московского государственного университета культуры и искусств*

## **О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ**

В социально-экономических условиях, которые переживает в настоящий момент наше общество, роль культуры и искусства, к большому сожалению, является далеко не приоритетной. Не нужно обладать большими исследовательскими способностями, чтобы оценить картину, сложившуюся за последние годы в сфере культуры и искусства. Широкому потребителю не просто предлагаются, а навязываются многочисленные суррогаты произведений искусства. В литературе – это массовая беллетристика, лишенная зачастую морально-нравственных критериев, в живописи – широкая, так называемая, «палитра» кустарей-дилетантов, в музыке – огромный наплыв посредственных певцов-исполнителей, олицетворяющих современное музыкальное искусство, популярной формой которого сейчас являются различные шоу-программы. В итоге истинное содержание культуры и искусства, призванное проповедовать подлинные человеческие ценности, вытеснено яркой, лишенной содержания формой.

Все это не могло не коснуться и драматического театра, природа которого основана на обращении к духовному познанию человека, глубокому анализу его бытия. Драматический театр, несмотря на огромные трудности, переживаемые сегодня, не только старается выжить, но различными способами пытается доказать свое подлинное предназначение.

Каким же образом движется театр в своем развитии? Какие вехи он должен пройти, чтобы стать реальной движущей силой в российской театральной культуре? Как должны взаимодействовать сегодня составляющие искусства: содержание или форма? «Нет почти ни одной теории, в которой не говорилось бы о форме и содержании как о двух важнейших факторах театрального искусства», – утверждал М. Чехов [1].

Проследивая историю развития театрального искусства, можно констатировать доминирование содержания по отношению к форме. Исследователь русской культуры И. В. Кондаков, изучая, в частности, и этот вопрос, пишет: «В различных исторических проявлениях русской культуры – религии и науке, в литературе и искусстве, в публицистике и философии, – везде русская культура характеризовалась тем, что первым было содержание, вторичным – форма этих явлений культуры» [2]. Но куда же направлено это содержание сегодня? Что является востребованным именно сейчас? А самое главное: является ли эта востребованность носителем духовности и нравственности, что всегда характеризовало драматический театр и, в первую очередь, российский.

Как уже отмечалось выше, популярностью в культуре сегодня пользуются далеко не духовные вещи. Коммерциализация отношений в обществе становится сейчас главным. Духовные ценности уходят на второй план. Значит, из содержания жизни, а, следовательно, из искусства уходит что-то очень важное – нравственная целенаправленность. Другими словами, при отсутствии моральных ориентиров, целью в искусстве становятся-

ся некие материальные дивиденды, а соответственно, сверхзадачей широкой продукции в культуре сегодня можно считать ее коммерческий успех. Это значит, что все остальные критерии подменяются яркой формой. То есть это уже – массовая культура, и она переживает сейчас свой очередной расцвет. «Истоки широкого распространения массовой культуры, – пишет один из исследователей культуры А. Радугин, – в современном мире кроются в коммерциализации всех общественных отношений, на которую указывал К. Маркс в «Капитале». Стремление видеть товар в сфере духовной деятельности в сочетании с мощным развитием средств массовой коммуникации и привело к созданию нового феномена – массовой культуры. Заранее заданная коммерческая установка во многом означает перенесение в сферу художественной культуры того же финансового подхода, который царит и в других отраслях производства» [3].

Подобный процесс происходит сейчас и в современной драматургии. А ведь именно драматургия составляет доминирующую часть содержания в театральном процессе. Современными популярными и востребованными авторами сегодня можно назвать таких драматургов, как Н. Коляда, В. Сорокин, Пресняковы, Е. Гришкoveц и другие, несмотря на то, что проблематика подобной драматургии вызывает многочисленные споры. Отдельные названия пьес этих авторов задерживаются на афишах один – два сезона. И, тем не менее, их продолжают брать в репертуар, но иногда, правда, «разбавляя» классикой. Дефицит современной драматургии всегда был проблемой, а сегодня особенно. Все это актуализирует проблему о роли классики в современной культурной ситуации. Обращение к классике – это один из путей разрешения сложившегося кризисного положения. И многие театры сегодня пытаются говорить со зрителем серьезно именно на основе классической драматургии.

Но здесь возникает другая проблема. К пониманию самой актуальности классических произведений у нас подходят неоднозначно. Актуальность «классического» часто оценивают не с точки зрения поднимаемых ею проблем, а с точки зрения восприятия, готовой и «доступной» массовому зрителю формы: набор стандартных сюжетов, ситуаций, персонажей, типов. Поэтому классический текст зачастую адаптируется к сегодняшнему дню: ему часто произвольно навязывается несвойственная проблематика. Или к классике обращаются в силу конъюнктурных причин. Потому что, к примеру, тот или иной автор вдруг оказывается «модным» в силу снятия цензурных ограничений. Одновременно «переосмысляются» как неактуальные и другие классические авторы только на том основании, что они были официально «разрешенными» в советский период. Не потому ли с началом демократических перемен со сцены ушли такие авторы, как В. Маяковский, Б. Лавренев, М. Горький, А. Фадеев, М. Шолохов, А. Н. Толстой? Незаслуженно забыты писатели, которые оставили бесценное наследие русской культуре, являясь огромной частью ее духовного потенциала.

Похожая ситуация наблюдается и в теории и методологии режиссуры. Так, например, сохраняется формальное уважение к таким мастерам, как К. Станиславский, В. Мейерхольд, М. Чехов, М. Кнебель, А. Эфрос, Г. Товстонов, хотя, к большому сожалению, их опыт используется часто поверхностно.

Но в художественной оценке и творческой интерпретации произведения опять же преобладает формальный характер. Опускается основной вопрос: ради чего я беру именно эту пьесу, что я хочу сказать через нее? Все это позволяет говорить об утрате ряда традиций в драматическом искусстве и о пренебрежении существующим творческим потенциалом. Проблема эта серьезная, так как без корней мы рискуем потерять свое личностное и творческое начало, особенно в условиях тотального распространения массовой культуры. Чтобы не пришлось через десятилетия заново открывать хорошо забытое старое и пытаться восстанавливать, возможно, утраченные ценности нашей культуры, необходимо уже сейчас осознать важность проблемы отношения к классическим тради-

циям. Драматический театр должен и может сейчас говорить об опасности выхолащивания содержания и смысла бытия в искусстве, более того, у театра есть все возможности обозначить пути к духовности, которые и должны определить форму дальнейшего развития нашей культуры. Речь идет не о формальной консервации классических традиций, а о творческом ее продолжении, исходящем, прежде всего, из глубокого понимания задач и методов этих традиций.

Можно обозначить первый аспект проблематики места содержания в творческом процессе:

– уход театра от профессиональной и классической драматургии есть сознательный уход от серьезного разговора со зрителем ради коммерческого успеха. Этот аспект проблемы, связанный непосредственно с драматургией, является лишь частью разговора о содержании;

– вторая, не менее важная часть проблемы связана с непосредственным воплощением (сценической интерпретацией) драматургического произведения. А здесь уже выходит на первый план мастерство режиссера. По определению В. И. Немировича-Данченко, «режиссер – существо трехликое»:

1. режиссер-толкователь; он же показывает, как играть;
2. так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом; режиссер – зеркало, отражающее индивидуальные качества актера;
3. режиссер-организатор всего спектакля [4].

Конечно, в режиссере отражается актер, конечно же, режиссер является организатором всего спектакля (работа с художником, композитором; свет, шум и т. д.), но первое, что определяет задачу режиссера – интерпретация пьесы, следовательно, ее анализ, причем глубокий, в том числе психологический, если мы имеем в виду истинно классическую драматургию. В этой связи второй по значимости функцией режиссера следует признать режиссер – «показывающий как играть», «режиссер-актер», «режиссер-педагог», другими словами, функция воплощения собственного замысла, основанного на глубоком анализе текста, через актеров, учитывая их индивидуальность, мастерство и профессионализм, атмосферу труппы в целом.

Обращаясь к проблеме формирования репертуара, следует отметить, что в современных театрах прослеживается тенденция выбора поверхностных пьес, где тема и идея не подразумевают глубокого осмысления и отражения проблем сегодняшнего дня, где далеко не в основе каждой сцены лежит конфликт, и где отсутствует последовательная цепь событий. Возникает вопрос: что должен анализировать, творчески постигать и интерпретировать в этой ситуации современный режиссер? Поверхностную яркую сюжетную «картинку» и иллюстрацию? Но подобные вещи с трудом поддаются проблемному и глубокому анализу. В этой связи часто приходится слышать от режиссеров, что зритель устал от непростой жизни и в театре хотел бы отдохнуть, «расслабиться». Театр, что называется, начинает «работать на зрителя». Благодаря такому подходу к работе творческое начало тоже уходит из театра, порождая штамп. «Штамп, – пишет М. Чехов, – это готовая, мертвая форма для живого чувства. Он принуждает это чувство вылиться в готовую форму, тем самым как бы насилуя чувство, которое, естественно, пропадает от этого. Можно оживить каждый штамп, но не каждый штамп стоит оживлять» [1, с. 48].

Это большая проблема, т. к. штамп приводит к потере мастерства и профессионализма. И в этой ситуации уже не в силах помочь никакие формально применяемые законы системы Станиславского, методы Мейерхольда, Брехта, Гротовского, так как в их основе лежит как раз установка на мастерство и профессионализм. А в противоположность профессионализму рождается дилетантизм (показательно, что буквальное значение этого слова с лат. – услаждаю, забавляю). «Современный театр заеден дилетантизмом. Он, как моль, продырявил его переходящий от поколения к поколению плащ, и если мы не совер-

шим сейчас сверхчеловеческих усилий, то его расползающаяся ткань станет скоро пригодной разве лишь для погребального покрова. Дилетантизм – заклятый враг современного, особенно русского театра, враг лукавый и коварный, враг – оборотень, принимающий различные, всегда импонирующие личины» [5]. Это было написано А. Я. Таировым в 1921 году. И не потому ли режиссеры-дилетанты причисляют систему Станиславского к архаизму, говорят об актуальности методов А. Арто, Б. Брехта, Е. Гротовского и других, то есть о некоем приоритете подсознательного и условного. Но парадокс подобных заявлений заключается в том, что все эти методы основаны на органическом существовании человека на сцене, что в первую очередь и являлось предметом теоретического и практического исследования К. С. Станиславского.

Рассматривая аспекты проблематики, связанной с содержанием, необходимо сказать и о значимости формы. Являясь, казалось бы, равнозначным компонентом произведения искусства, она часто пренебрежительно осмысливается вторичной составляющей по отношению к содержанию. Каким же образом форма рождается из содержания, и как она проявляется без него? Ответы на первую часть вопроса заключены в анализе пьесы. О способах и методах анализа довольно много написано, хотя каждый художник решает вопрос по-своему. Форма же, лишенная содержания, – это простая иллюстрация тех или иных сторон жизни. Иллюстрации создаются без особых внутренних усилий и затрат и имеют коммерческую направленность, отвечая спросу зрителя, и поэтому, как уже отмечалось, носят массовый характер. Подобный подход «свободных форм» подразумевает свою бесконечность, всеобщий беспредел, хотя многие деятели говорят о безусловности синтеза содержания и формы.

Классики по-своему решали этот вопрос:

1. форма рождается из содержания через анализ пьесы; прежде чем решить вопрос «как?», нужно решить вопрос «что?» (К. С. Станиславский);

2. форма рождается содержанием; «побежал и испугался» (биомеханика В. Э. Мейерхольда);

3. форма и содержание рождаются одновременно как две равнозначные стороны предмета искусства (Е. Б. Вахтангов и его метод «фантастического реализма»: вскрыть содержание, а форму «нафантазировать»). Иными словами, все стремятся к некоему единству содержания и формы.

Так или иначе, мы снова возвращаемся к вопросу: какую форму можно «нафантазировать», если отсутствует содержание? Опять-таки «свободную», ничем не ограниченную, отвлеченную, или без предела. Социолог П. Сорокин охарактеризовал такую ситуацию в искусстве, как эклектичность: «Это псевдоискусство, не объединенное каким-либо серьезным образом в единый стиль, представляющее собой механическую смесь той или иной формы. У него нет внутреннего единства, нет индивидуального стиля, и оно не отражает системы унифицированных ценностей. Это искусство мешанины различных стилей, форм, тем, идей. Такое искусство скорее псевдо, чем истинное» [6].

Таким образом, суммируя эти проблемы, которые существуют в театральном искусстве, можно говорить о наличии кризиса в современном творческом процессе. Каковы же возможные пути выхода из сложившейся ситуации? Н. Я. Данилевский в свое время отмечал: «Всякое брожение есть разложение, т. е. переход из сложных форм организационного вещества в более простые формы, приближающиеся к неорганическим формам соединений. Чтобы из такого разложения на элементы составила новая органическая форма, необходимо присутствие образовательного принципа, под влиянием которого эти элементы могли бы сложиться в новое целое, озаренное внутренним оживляющим началом» [7].

Но как раз эти проблемы и пытался решить К. С. Станиславский через свою систему, и в первую очередь, через действенный анализ пьесы и роли и метод физических