

Литература

1. Аристотель. Соч.: в 4 т. / пер. с др.-греч. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: 1996.
3. Богданова П. Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post. – М.: Академ. проект, 2017. – 479 с.
4. Генкин Д. М. Массовые праздники. – М.: Просвещение, 1975. – 140 с.
5. Глан Б. Н. Праздник всегда с нами. – М.: СТД, 1988. – 191 с.
6. Рольф М. Советские массовые праздники. – М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН): Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2009. – 439 с.

References

1. Aristotel. *Sochineniya: v 4 t. [Compositions: in 4 volumes]*. Moscow, Mysl' Publ., 1983, vol. 4. 830 p. (In Russ.).
2. Benyamin V. *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti [The work of art in the era of its technical reproducibility]*. Moscow, 1996. (In Russ.).
3. Bogdanova P. *Kul'turnyy tsikl: teatral'naya rezhissura ot shestidesyatnikov k pokoleniyu post [Cultural cycle: theatrical direction from the sixties to the generation of post]*. Moscow, Akadem. proekt Publ., 2017. 479 p. (In Russ.).
4. Genkin D.M. *Massovye prazdniki [Mass celebrations]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1975. 140 p. (In Russ.).
5. Glan B.N. *Prazdnik vsegda s nami [The holiday is always with us]*. Moscow, STD Publ., 1988. 191 p. (In Russ.).
6. Rolf M. *Sovetskiye massovye prazdniki [Soviet mass holidays]*. Moscow, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSP-EN): Fond Pervogo Prezidenta Rossii B.N. Eltsina Publ., 2009. 439 p. (In Russ.).

УДК 7

**О БРЕХТЕ И ЕГО МЕТОДЕ «ОЧУЖДЕНИЯ»
(СПЕКТАКЛИ-ЭКСПЕРИМЕНТЫ В. Л. КЛИМОВСКОГО
В КЕМЕРОВСКОМ ТЕАТРЕ ДРАМЫ)**

Берсенева Елена Витальевна, старший преподаватель, кафедра театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Aneegma@mail.ru

Данная статья посвящена актуальным вопросам исследования советского театрального искусства периода 1960-х годов в Кузбасском регионе. Кемеровский драматический театр рассматривается как центр культурной и духовной жизни региона. В связи с этим представляется актуальной работа, направленная на выявление конфликта между властью (идейно-политические мотивы), которая по-прежнему видела в театре массовое искусство, понятное и доступное для всех и новый театр (нравственно-эстетические мотивы), который осознавал себя как искусство авторское, где главное в нем – личностное самовыражение режиссера-художника. В статье рассматривается один из самых ярких периодов жизни Кемеровского драматического театра имени А. Луначарского, связанный с творчеством В. Л. Климовского. Режиссер-новатор, стремившийся в своих экспериментах расширить рамки жизни периферийного театра, и на базе областного драмтеатра создать свою «Таганку». Поиски новых форм общения со зрителем вели к обновлению всей системы художественных средств. Работая над классической пьесой «Ромео и Джульетта» В. Л. Климовский, совместно с художником театра М. Т. Ривиним, поставил спектакль, в котором очевидно просматривался конфликт власти и народа. И, как следствие, неприятие партийным руководством нестандартных вариантов интерпретации классического материала. И в то же время рецензия столичного театрального критика В. Сечина, который поставил спектакль Климовского в один ряд с «Гамлетом» В. Пансо и «Сном в летнюю ночь» М. Туманишвили.

Ключевые слова: драматический театр, театр периода «оттепели», театры Кузбасса, условный театр, метод «очуждения», «Ромео и Джульетта».

**BRECHT AND HIS METHOD OF “ALIENATION”
(V.L. KLIMOVSKY PERFORMANCES-EXPERIMENTS
IN THE KEMEROVO DRAMA THEATRE)**

Berseneva Elena Vitalyevna, Sr. Instructor, Theatrical Art Department, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Aneegma@mail.ru

This article is devoted to the actual problems of researching the Soviet theater art in the 1960s in Kuzbass. The Kemerovo Drama Theater is regarded as the center of cultural and spiritual life of the region. This article is directed to identify a conflict between the authorities (ideological and political motives), seeing the theater as a mass art that was understandable and accessible to everybody and a new theater (morally-aesthetically motivated), which realized itself as authentic art. One of the brightest periods of life of the Kemerovo Drama Theater, connected with the work of V.L. Klimovsky is considered in the article. The director-innovator tried to expand a framework of life of a peripheral theater in his experiments. He aspired to create the “Taganka” on the basis of the regional drama theater. Searching for new forms of the communication with the audience led to the renewal of the whole system of the artistic means. Working on the classic play “Romeo and Juliet” V.L. Klimovsky together with theater artist M.T. Rivin staged a performance in which the conflict between the authorities and the people was evident. The party leadership did not accept the interpretation of the classical material. But Moscow theater critic V. Sechin wrote a notice about this Klimovsky’s performance comparing it with “Hamlet” by V. Panso and “Midsummer Night’s Dream” by M. Tumanishvili.

Keywords: drama theatre, the theatre of “thaw” period, Kuzbass theatres, conventional theatre, method of “alienation,” “Romeo and Juliet”.

*Житейский опыт учит: чем больше
человек видит, тем больше знает.
А можно сказать и так: чем больше
знает, тем больше он видит.*

В. Л. Климовский

Кемеровский драмтеатр в шестидесятые годы переживал кризис. Были сложности в отношениях актеров и режиссеров, непонимание между дирекцией театра и партийным руководством, которое идеологически курировало театр. Гастроли не давали прибыли, режиссеры сменяли друг друга. Возникла мысль о неправильном формировании труппы. Попробовали набирать актеров по конкурсу, но и этот метод себя не оправдал. Обстановка в театре настолько осложнилась, что стали поговаривать о расформировании труппы и закрытии театра [2]. Проблемы внутритеатральные только усугублялись от пристального внимания партийного руководства, которое всеми силами старалось не допустить проникновения в Кузбасс новых идейных веяний. Режиссер-новатор, имевший несчастье возглавить театр на периферии, не имел труппы “единомышленников”, актеры при малейшем недовольстве деятельностью или просто поведением режиссера переходили на сторону

власти. Подлинным бедствием становился маститый актер, положение которого в труппе было обеспечено званием, партийностью, уважением власти и любовью публики, потому что для такого актера “шестидесятническая” проблематика казалась детской забавой, а режиссер не связывал и не мог связывать с ним своих творческих планов.

В Кемеровском драматическом театре с 1964 по 1967 год работал такой режиссер-новатор – В. Г. Климовский, опирающийся в своем творчестве на эксперимент. За это многие актеры в труппе его недолюбливали, ставили в вину, как тогда модно было говорить, увлечение «формализмом» и не могли простить приверженности Мейерхольду и Брехту. Известный кемеровский актер послевоенного периода П. Г. Князев оставил в рукописи воспоминания о театре в Кузбассе, ныне опубликованные, где подробно рассказал о своем конфликте с молодым режиссером – «шестидесятником» [2, с. 588].

В СССР Брехт стал популярным драматургом с дипломного спектакля учеников Ю. П. Любимова «Добрый человек из Сезуана» в театре на Таганке в 1964 году. С приходом в Кемеровский театр режиссера В. Климовского почти во всех спектаклях стала ощущаться брехтовская теория

«очуждения». В Кемерове опальный режиссер поставил два спектакля-шедевра – «Трехгрошовую оперу» Б. Брехта и «Ромео и Джульетту» В. Шекспира, которые покоряли эстетической неординарностью и стимулировали общественное самоопределение. Спектакль «Ромео и Джульетта» В. Шекспира стал предметом широкой дискуссии (зрительские конференции в театре, полемика в прессе, официальные обсуждения) и имел некоторый общественный резонанс.

В конце 1967 года альманах «Огни Кузбасса» опубликовал большую статью писателя О. П. Павловского, посвященную все тому же феномену Климовского в Кемеровском областном драматическом театре имени А. В. Луначарского. Павловский профессионально описывает спектакль «Ромео и Джульетта», реконструирует замысел, соотносит теорию эпического театра Б. Брехта с режиссурой Климовского, причем не безосновательно, и... приходит к выводу о творческой неудаче режиссера. «Сейчас много, даже слишком много говорят о поисках театра на Таганке, – пишет он. – И хорошо, что у нас есть такой театр, – своеобразный, ищущий, и я бы сказал – “экспериментальный” театр. <...> Но представим, что этот театр, в полном его составе, с его нынешним репертуаром, обосновался бы у нас в Кемерове. Ручаюсь, через год он бы, что называется, “прогорел”. Почему? Не тот зритель? Непонимающий, невоспитанный, невежественный? Да, зритель и верно не тот. Но не невежественный. И воспитан он вполне достаточно, и понимает прекрасно, где правда, а где фальшь либо только внешнее подобие правды» [1, с. 71]. Однако О. Павловский не осмелился все же назвать шекспировский эксперимент Климовского мелкой поделкой. Пусть пародия на Шекспира, но не халтура [1, с. 71], а новое искусство «шестидесятников» в условиях периферийного театра. Были ли у Климовского сторонники? У Павловского об этом написано так: «В. Климовский на двух зрительских конференциях, отбиваясь от нападок зрителей, знающих и любящих Шекспира, и поддерживаемый голосами семнадцатилетних юношей и девушек, которые не по своей, а отчасти и по своей, конечно, вине о Шекспире не имели никакого понятия, а увидели его на сцене впервые в жизни» [1, с. 66–67]. Если не считать московского критика, то некоторые актеры из занятых в спектакле и студенты местных вузов, старшие

школьники – все были на стороне «нового» искусства, которого так не хватало современной молодежи.

Спектакли Климовского – это особая веха в театральном искусстве Кузбасса, это «звездное» время для Кемеровского театра драмы, так как в это время о нем писали в журнале «Театр» (1967, № 5), а статьями подобного рода театр не избалован, именно в это время шекспировский спектакль Климовского назывался критикой в одном ряду с «Гамлетом» В. Пансо и «Сном в летнюю ночь» М. Туманишвили.

Поиски новых форм общения со зрителем вели к обновлению при этом всей системы художественных средств. Стремясь к острому и современному решению конфликта, Климовский обращается (тем не менее) к классике и ставит спектакль по пьесе Шекспира «Ромео и Джульетта». Проблема, с которой столкнулся Кемеровский драмтеатр театр, была, наверное, характерной для большинства периферийных театров. Зрители были смущены нарушением принципа жизнеподобия на сцене, так как оно (жизнеподобие) «приравнялось» тогда многими к системе Станиславского. В спектакле Климовского не было привычной житейской органики, поддержанной подробной бытовой обстановкой. Его спектакль был условно-поэтическим, концептуальным, ориентированным на эстетику Б. Брехта. В нем был расчет перевести на язык сценической метафоры и образного мышления шекспировский материал. Работая над «Ромео и Джульеттой», знаменитой трагедией любви, Климовский не ставил перед собой задачу создать спектакль в жанре трагедии и тем более не предполагал ограничить его проблематикой любви. Спектакль по жанру и не мог быть трагедией, потому что в условном театре, строго говоря, такого жанра нет. Трагедия может сценически состояться только тогда, когда она «переживается» актером и зрителями, в концептуальном же спектакле действительность моделируется вне жанра, с целью аналитической, актеры только обозначают ситуации и мотивы поведения героев. Кемеровские актеры в спектакле учились «не играть» характеры, отвлекаясь от психологического движения ролей. Следует заметить, что сам Шекспир давал и для такого, непсихологического подхода основания, он творил в эпоху, когда сценическое искусство еще не имело особого инструментария для изображения психологии

(отношений). Жанр спектакля можно было бы определить как сценическую притчу, параболу, если воспользоваться брехтовским термином.

Известно, что Брехт, объясняя свое отличие от Станиславского, однажды сказал, что Станиславский, ставя спектакль, подходит к нему с позиции актера, а он, Брехт, – с позиции драматурга [4, с. 198]. И Климовский, по-брехтовски работая над трагедией Шекспира, цель свою видел в создании новой пьесы, имеющей естественные и адекватные связи с текущей современностью.

Модель действительности, сконструированная театром, была реализацией постулата: жизнь – это драка всех и со всеми, драка нескончаемая и беспричинная, драка как форма существования. Однако очевидность обвинений была кажущейся: на деле при многочисленных драках в спектакле не было ни одной абстрактной драки, драки вообще. На всех лежала едва уловимая тень лагерно-блатного мира советской формации. Климовский ставил спектакль в Кузбассе, знаменитом своими лагерями, с большой прилагерной зоной, с «нахаловками» в крупных шахтерских городах. Ставил спектакль, находясь под большим воздействием «Трехгрошовой оперы» Брехта, которой за год до этого открыл в Кемерове серию своих театральных экспериментов. Поэтому в спектакле Верона – это город, в котором живут по блатным законам, все им подчинены, и Ромео с Джульеттой не являются исключением.

Художник М. Т. Ривин предложил оформление, которое своей художественной значительностью примиряло разногласия. Занавеса не было. Сцена как большая пустая площадь, в которую упираются улицы и улочки средневекового города. Здания, казалось, были скопированными с рисунков эпохи Средневековья. «На черном бархате – посеребренные замки» [2, с. 585]. Верона – город «узких улиц и площадей, в которой дома теснятся друг к другу и, кажется, тянутся

вверх совсем не потому, что устремляются “ближе к богу” – просто из-за скученности. Закрадывается подозрение, что и жизнь здесь обужена: тесная жизнь с тесным кругозором» [3, с. 35]. Друзья Ромео и друзья Тибальта были одинаково одеты – они были черно-белые, что и дало основание В. Сечину сделать вывод об их одинаковости. Однако у каждого была своя мера черного и белого. Капулетти все были черными – мать, отец и Тибальт. Самый черный в спектакле – Тибальт, ни одного белого пятнышка. Абсолютно белых в спектакле не было. Максимальной белизны достигал Меркуцио в момент смерти. Черно-белый мир спектакля был дополнен красным цветом, цветом любви и смерти. Был в спектакле еще серый цвет, в нем смесь черного и белого становилась неразложимым сплавом. Серыми в спектакле были представители народной культуры.

Летом на гастролях театра в Херсоне Климовский был снят «за развал театра». Власть видела в театре массовое искусство, понятное всем и доступное для всех. Новый театр 1960-х годов в его условно-концептуальном ответвлении осознавал себя как искусство элитарное, авторское. В непослушании режиссера усматривались мотивы не нравственно-эстетические, какими они и были на самом деле, а мотивы идейно-политические, которых в действительности могло и не быть. Главное – налицо расхождение с общепринятой доктриной. А расхождение возникало естественно, поскольку внутренней свободе художника противостояла жесткая в своей ограниченности идеологическая догма. В поединке с Климовским власть во многом была права, и время подтвердило эту правоту. Беда власти коренилась в неумении распорядиться счастливым случаем: на периферию приехал работать талантливый человек. Его изгнали, и беда превратилась в вину. Вину власти перед талантом.

Литература

1. Павловский О. Театр и зритель. Заметки по поводу одного спектакля // Огни Кузбасса. – 1967. – № 19. – С. 71.
2. Рукопись П. Г. Князева. Из рукописного наследия нашего города // Кушникова М., Сергиенко В., Тогулев В. Страницы истории города Кемерово. – Кемерово: Сиб. родник, 1998. – Кн. 2. – 666 с.
3. Сечин В. Трагедия, или Джульетта на шпильках // Театр. – 1967. – № 5. – С. 35.
4. Фрадкин И. М. Бертольд Брехт. Путь и метод. – М.: Наука, 1965. – С. 198.

References

1. Pavlovskiy O. Teatr i zritel'. Zametki po povody odnogo spektaklya [Theater and the viewer. Notes on a single performance]. *Ogni Kuzbassa [Lights of the Kuzbass]*, 1967, no. 19, p. 71. (In Russ.).

2. Rukopis' P.G. Knyazeva. Is rukopisnogo naslediya nashego goroda [Manuscript of PG Knyazev. From the manuscript heritage of our city]. *Kushnikova M., Sergienko V., Togulev V. Stranitsy istorii goroda Kemerova. Kniga vtoraya [Kushnikova M., Sergienko V., Togulev V. Pages of the history of the city of Kemerovo. The second book]*. Kemerovo, Sibirskiy rodnik Publ., 1998. 666 p. (In Russ.).
3. Sechin V. Tragediya, ili Dzhul'etta na shpil'kakh [Tragedy, or Juliet on the stilettos]. *Teatr [Theater]*, 1967, no. 5, p. 35. (In Russ.).
4. Fradkin I.M. *Bertold Brekht. Put' i metod [Berthold Brecht. Way and method]*. Moscow, Nauka Publ., 1965, p. 198. (In Russ.).

УДК 792

«ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЙ УЛИЦЫ» ДЭВИДА РОССА В США

Самитов Дмитрий Геннадьевич, кандидат социологических наук, доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств, продюсерский факультет, Российский институт театрального искусства – ГИТИС (г. Москва, РФ). E-mail: goodluck@bk.ru

В статье поднимается тема существования некоммерческих театров в США. Художественный театральный коллектив не может развиваться без творческих идей и одновременно без дополнительных общественных источников финансирования, что является актуальным для современной России. Тип камерного театра является распространенной формой в некоммерческом направлении театральных коллективов в США. Сущность камерной формы отражает развитие театральных коллективов на примере существовавших ранее американских «малых» театров и европейских групп. Творческие и организационные принципы «Театра Четвертой улицы» Дэвида Росса отражают развитие новых принципов некоммерческого движения. Психологическая драма требовала небольшого помещения, минимального пространства между артистами и зрителями, чему полностью соответствовал тип камерного драматического театра. Формируясь вокруг яркой творческой индивидуальности – Дэвида Росса – коллектив старался показать публике результаты своей работы. Долгосрочное планирование репертуара позволило ввести абонементную систему, закрепить своего зрителя и сделать его постоянным. Это дало относительную материальную стабильность для развития и творческого совершенства показа классического репертуара. Д. Россу удалось собрать талантливую труппу, что позволило существенно улучшить, по словам современников, качество представляемых спектаклей. Число некоторых из них даже для сегодняшних драматических театров было рекордным. Неповторимый творческий путь развития театра и репертуарная политика, основанная на пьесах Г. Ибсена и А. Чехова, сделали его уникальным для своего времени.

Ключевые слова: камерный театр, А. Стриндберг, Камерный театр Таирова, Дэвид Росс, Г. Ибсен, «Вишневый сад», «Дядя Ваня», А. Чехов, Театр «Четвертой улицы».

“4TH STREET THEATRE” BY DAVID ROSS IN THE USA

Samitov Dmitriy Gennadyevich, PhD in Sociology, Associate Professor of Department Producing and Management of Performing Arts, Production Faculty, Russian University of Theatre Arts – GITIS (Moscow, Russian Federation). E-mail: goodluck@bk.ru

The article raises the subject of the existence of non-profit theatres in the United States of America. An artistic theatrical ensemble cannot develop either without creative ideas or without additional public sources of financing, which seems to be relevant for Russia nowadays. The type of a chamber theatre is a