

С. С. Пронин¹

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР РОССИИ И «НОВАЯ ЭТИКА» ЗАПАДА

Повсюду раскрывается дурная бесконечность, не знающая завершения.

Н. Бердяев²

Нигде в мире нет такого фундаментального подхода к возвращению многоязычной театральной традиции, как в России. Кроме русскоязычного театра ти-

¹ И. о. заведующего кафедрой режиссуры и актерского искусства СПбГУП, профессор, Заслуженный деятель искусств Республики Карелия. Режиссер, актер, драматург, сценарист, театральный педагог. Автор ряда научных работ по теории и практике театрального дела, в т. ч.: «Этюдная работа в обучении профессии режиссера», «Актерское мастерство, техника внутренней речи» и др. Автор 12 книг, изданных в России и за рубежом. Лауреат международных и всероссийских конкурсов, золотой медали объединенного театрального Союза Финляндии «За выдающиеся достижения в театральной деятельности», театральной премии «Онежская маска», большой литературной премии «Родственные народы» (Эстония). Член гильдии театральных режиссеров России, Союза писателей и Союза театральных деятелей РФ.

тульной нации, на равных правах здесь существуют и театры национальных республик: татарский, чувашский, марийский, карельский, чеченский, и этот список можно еще долго продолжать. Они крепки, своеобразны и в меру погружены в собственную региональную и языковую проблематику. Они являются составной частью общероссийского и общемирового театрального процесса, где особое место отводится творческой кооперации, взаимопроникновению и взаимовлиянию культур.

В последние годы в связи с бурным развитием информационных технологий и разветвлением транс-

² Бердяев Н. А. Смысл творчества. М. : АСТ, 2002. С. 561.

граничного сотрудничества в области театрального искусства влияние новых тенденций приобрело широкий размах. Веяние времени таково, что все необычное и формально эффектное в последние десятилетия быстро становилось достоянием театральной практики. Многие привнесенные извне были недостаточно изучены, однако быстро проросло и дало свои плоды. Многие из этих тенденций оказались весьма хороши, но некоторые нанесли ощутимый вред российскому театру.

В силу обозначенной выше самобытности именно региональное национальное театральное искусство России было довольно устойчивым к разрушительному ветру перемен, который подул с Запада, а мегаполисы и культурные центры России оказались более уязвимы по ряду причин. Главным образом, это произошло в силу безоглядной ориентации части профессионального театрального сообщества на европейский театральный процесс. И это вполне объяснимо: постперестроечная Россия, открывшись миру, жадно впитывала новое, все то, что находилось долгое время за «железным занавесом», часто не отличая хорошее от дурного. И в какой-то момент часть театральной элиты поспешила причислить себя к знатокам европейского опыта, к реформаторам «замшелого» театра России. Она самоидентифицировалась в качестве носителя единственно верного тренда развития и начала действовать весьма агрессивно.

В частности, довольно быстро силу набрал так называемый постдраматический театр. Этот тип театра был сформирован в Европе под влиянием медиа и попкультуры, где текст драмы перестал быть основой, где значительную роль играют визуализация, игра с публикой и фонетические знаки. Этот тип театра зародился как реакция на глобальную медиализацию повседневного мира. Самыми популярными темами этого типа театра стали следующие: сексуальная сила и насильственные отношения, вызванные окружающей средой, психологические и физические страдания. Эти темы транслируются в театре средствами преувеличения, стилизации и даже поэтизации. Очевидно, что упомянутое содержание несет в себе процессы болезненного развала духовности в искусстве Европы и Америки, где на протяжении последних десятилетий наблюдается изживание божественного.

Эпатажные высказывания российской постдрамы вызвали у части публики и либерально настроенной критики острый интерес в столицах и неоднозначную, скорее, критическую реакцию на периферии. Окрыленная успехом постдрама объявила себя борцом с архаикой и косностью в российском психологическом театре и, по-видимому, переоценила свои возможности. Основной проблемой неприятия публикой такого «культурного продукта» явился вопрос неоднозначных, провокационных антирелигиозных высказываний, зашифрованных или открыто декларируемых в различного рода постановках и перформансах.

Вместе с тем вектор развития постдрамы несет в себе и спасительную новизну, несомненную пользу в части освоения новых форм взаимодействия актера и зрителя. И в определенном смысле наследует поиски реформатора мирового театра драматурга и режиссера Бертольда Брехта. Социальная функция такого театра

весьма актуальна и важна. Борьба за активно думающего зрителя — очень привлекательная позиция для всеобщего подражания. Не случайно один из идеологов постдрамы Анджей Вирт говорил о том, что подобный театр призван преодолеть потребительское отношение публики к театру, что «...публику надо лишить комфорта привычной позы зрителя...»¹.

Но тут же возникает вопрос: какими средствами и во имя чего?

Почти сто лет назад русский философ Николай Бердяев пророчески озвучил то, что мир переживает сегодня: «Нам предстоит несомненный факт: в новой истории, гордой своим прогрессом, центр тяжести жизни перемещается из духовной сферы в материальную... Не церковь, а биржа стала господствующей и регулирующей силой жизни. Ни за какие священные символы широкие массы не хотят уже бороться и умирать... Совершился переход культуры в цивилизацию»². Из контекста сказанного следует, что цивилизация стремится избавиться от духовного, обращаясь в первую очередь к разуму, к прагматическому восприятию действительности. И не случайно, что все общественные институты в последние годы стремятся к «цифре». Даже деятельность театров и иных учреждений культуры и искусства обозначена как услуга и измеряется линейкой доходности.

Процессы, описанные философом, окончательно оформились в идеологию и стратегию развития западного мира к концу XX столетия. И имя ей — глобализация. Глобализация оказала серьезное влияние на театральный процесс в эстетическом, стилевом и содержательном смыслах. Скептики скажут, что Россия, как всегда, плетется в хвосте цивилизации, болезненно переживая процесс вхождения в большой и развитый мир. Однако мы придерживаемся иной точки зрения: Россия следует своим путем развития, где духовные ориентиры и базовые принципы человеческого существования даже в условиях техногенных сдвигов должны оставаться неизменными. Русский театр — оплот фундаментальных исследований и знаний о теории и практике сценического искусства. Имена К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, М. А. Чехова, Н. В. Демидова и сегодня питают весь театральный мир, являются базой для многочисленных экспериментов и открытий.

Социальная функция театра

Надо признать, что современный российский театр не позиционирует себя как некий эффективный инструмент исследования социальной жизни общества. В то же время во многих странах Европы и Америки как раз этому значению театра давно уделяется особое внимание. Государство и частные фонды вкладывают средства в искусство, делегируя ему право участвовать в формировании общественного мнения, обсуждать насущную для граждан повестку. В определенном смысле это означает политизацию искусства. Такое сотрудничество несет в себе прагматический подход и не ли-

¹ Wirth A. Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien // Gießener Universitätsblätter. 1987. Bd. 202. S. 83–91.

² Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 562.

шено резона, поскольку налогоплательщик может осознать, для чего существует театр.

А что у нас? Как наше общество сегодня воспринимает театр? Обозначить проблему, вынести ее на суд зрителей, задать вопросы и даже озвучить политическую позицию — разве это не практика советского театра? Именно так оно и было, но постепенно подход менялся. Российский театр в последние 30 лет был весьма осторожен в вопросах политических, более того — он их откровенно чурался. Злободневность, живая полемика, горячий разговор на острую социальную тему — все это не вполне свойственно нашей театральной культуре. Театр и публика, традиционно разделенные на сцену и партер, верят, что театр — это скорее храм, чем дискуссионная площадка. Однако время берет свое, и театр вынужден перестраиваться.

Перекочевавшее из Европы явление док-театра разбудило не только режиссеров и актеров, но и драматургов, инициировало большое количество экспериментов в области формы, подвигло театры заняться анализом современной истории. И, как следствие, политика понемногу тоже стала проникать в сферу интересов режиссеров. Воспринятая новая методика работы породила желание исследовать темы, популярные в Европе, поэтому стал быстро формироваться запрос на модные течения: гендерный фактор, глобализм, либеральный взгляд на воспитание и семью, перелицовка классической литературы под определенную тему. И во всем этом новом тематизме уже действительно главенствовала «новая этика» Запада. Она постепенно проникла и в сферу художественной цензуры, где механизмы нравственных ограничений или обновились, или были сведены к минимуму.

Вполне закономерно встал и вопрос о современной драматургии. О том, что она тоже должна следовать путем «новой драмы», ориентированной на европейские ценности. Глубина и психологизм произведений утратили актуальность. На первый план вышла форма. И сам так называемый формальный театр как новый тип тоже стал отвыевывать пространство для собственной жизни и вскоре «прописался» и на больших сценах государственных театров.

Результативность творчества напрямую связана с уровнем художественного образования. Устоявшаяся форма высшего образования в области театрального искусства в России давала и дает нам огромное преимущество перед западными образцами. Однако переход к Болонской системе выхолостил одну очень важную деталь, а именно — нравственную, воспитательную роль творца. О ее сущности и необходимости писали все без исключения выдающиеся деятели русского театра, начиная с А. Н. Островского. Кроме того, исчезновение понятия «штучности» творческих профессий, низвержение авторитетов в искусстве сильно изуродовало профессиональный ландшафт. Утрата понятий «мастер», «учитель» привела к потере преемственности. Пострадал и институт «художественного руководства». Сегодня катастрофически недостает людей, готовых взять на себя всю полноту ответственности не только за отдельный спектакль, но и за художественное направление театра.

Нулевая фаза

В настоящее время баланс сил таков, что под влиянием внешних обстоятельств, в условиях политического противостояния и экономического давления, мы перешли в нулевую фазу. Однополярный мир заставил нас снова обратиться к своим корням, и мы понимаем, как важно сохранить свое неповторимое лицо. Нулевая фаза для нас сегодня — это ожидание прорыва и роста. Перед нами опять маячит извечный русский вопрос: «Что делать?» Но озадачиться надо не тем, что мы можем дать миру, а тем, что мы можем дать себе, своим согражданам и зрителям, чтобы традиция питала новацию.

Нам нужно пересмотреть систему подготовки специалистов, ограничить безудержный рост их числа, поскольку огромная часть выпускников не находит себе применения. Нам нужно усилить роль государства в поддержке частных инициатив; государство должно сформулировать социальный заказ для тех, кто представляет негосударственные театры, поскольку именно там живет эксперимент. Студийный, реформаторский способ работы, чаще всего, возможен именно в сфере частных инициатив. Необходимо обратить внимание на широкую активность детей и подростков в деле приобщения к культуре и искусству через любительские формы театра. И, кажется, государство, наконец-то понимая это, пытается возродить традицию, издает необходимые законы. Нужно вернуть театры, предназначенные для детей и юношества к исполнению ими своих прямых функций, поскольку многие из них пытаются освободиться от задач работы с юным зрителем и перейти на «взрослый» репертуар. Сегодня важно и уместно говорить о театре прежде всего как о носителе нравственного начала, коль скоро сеть российских государственных театров получает немалые средства из бюджета.

Культурное наследие России огромно, но централизация в очередной раз сыграла с нами дурную шутку. Ведь все по-прежнему ориентируется на новомодные веяния, исходящие из столиц, не заботясь о собственном лице. Стремятся попасть на самый-самый важный фестиваль, который, разумеется, проходит в Москве. Чем инициативнее будут регионы в поиске собственного творческого пути, тем быстрее мы обнаружим, что у нас есть оригинальные идеи и смыслы, тем ярче будут открытия.

Когда-нибудь все нации и народы сольются во что-то единое. Но это должно быть достигнуто в процессе эволюции, а не методом насильственного навязывания, грубого давления с помощью геополитики и новых технологий. У всякого национального театра, являющегося в том числе и хранилищем языковой культуры, есть устав и миссия. Миссия сохранения собственной культуры требует служения идее. Формализму как главному принципу новомодных тенденций здесь просто нет места. Таким образом, если мы не утратим национальную идентичность, то вправе рассчитывать, что процесс глобализации не сделает нас безликими. У национального театра России во всем его многообразии есть благороднейшая цель — остаться местом для сокровенного разговора, в том числе на своем оригинальном языке.