

С 16 по 22 сентября 2019 года в Иркутске прошёл 12-й международный театральный фестиваль современной драматургии им. А. Вампилова. Иркутск посетили ведущие режиссёры, современные драматурги, театроведы и критики. Каждый день в драмтеатре им. Н.П. Охлопкова проходили тренинги, лекции, круглые столы, мастер-классы, читки и спектакли.

За время фестиваля я посетила мероприятия с Павлом Рудневым, Лидией Боговой и Геннадием Тростянецким.

Мне фестиваль помог расширить представления о современном театре. Ключевым пунктом всех споров стал вопрос о том, какова современная режиссура, какие проблемы ставит современный театр перед театральным сообществом.

### **18 сентября. День первый. Павел Руднев Эксперимент как форма театра**

Самым ожидаемым событием для меня была лекция российского театроведа и критика Павла Руднева. Он руководитель лаборатории молодой критики фестиваля «Артмиграция», специалист по «новой драме», автор монографии «Драма памяти. Очерки истории российской драматургии от Розова до наших дней». Его лекция «Как меняется современный театр: его методы и смысл» посвящена обзору экспериментальных поисков театра на платформе современной сцены.

Павел Руднев начал разговор о современном театре с того, что нужно согласиться с утверждением, что театр не меняется. В разные эпохи театр вносит или исключает из своей структуры некоторые элементы, – например, «занавес», которого не было в античные времена.

Диалоговую природу театра определяет человеческое общение. Все перемены, которые происходят в театре, связаны с изменением у человека восприятия им окружающей действительности. Человек начинает общаться иначе, чем было принято раньше. Предметом искусства становится «иной» способ видения мира. Люди ходят в театр для того, чтобы разобраться в себе,

научиться общаться, понять, как мыслят другие. Театр фиксирует ситуацию новизны, которая сложилась в социуме. Это приводит к смене аудиоинтонации спектакля.

«Иной способ восприятия» включает в свою парадигму и художника и зрителя. «Предмет искусства» изначально воспринимается не так, как было задумано художником. Когда он становится полем для формирования новых правил игры, тогда театр меняет свои формы существования. Складывается новая театральная реальность. Она осваивает те проблемы, которые рождаются на новом витке развития цивилизации.

Меняются театральные конвенции. Сегодня их стало бесчисленное множество.

Классический театр представляет собой театр образцов. Конвенция советского театра предустановлена традицией и школой. Новое поколение не имеет института кумиров, у него нет желания учиться на образцах. Современный театр отталкивается от личного восприятия зрителя, выстраивает смыслы на индивидуальном переживании личности, опирается на культуру «всеприятия». Такая позиция приводит к трансформации театральной формы высказывания.

Павел Руднев подчеркнул, что в спектакле всегда есть актуализированные и не актуализированные пласты, которые в другие времена считались традиционными. Театр похож на ствол культуры, по которому можно двигаться в разные стороны. Если во времена Вольтера в партере собиралась нация, то в эпоху постмодерна в театре собираются индивидуальности. Индивидуальное переживание спектакля лишает художника возможности влиять на общество. Театр перестал быть средством массовой коммуникации. Вместе с этим он утратил возможность соборного переживания спектакля горожанами, выключился из массовой культуры и потерял возможность обращаться к аудитории как к представителю единого города. Современный театр таких высоких целей как воспитание и спасение человека перед собой больше не ставит.

Две мировые войны XX века стали центральными событиями, которые повлияли на смену культурных парадигм. Человек, став свидетелем безжалостного уничтожения человечества в мировых масштабах, испытал смертный ужас и потерял веру в коллективное спасение людей. Произошёл коллапс гуманистической идеи.

В обществе потребления развиваются протестантские настроения. В обществе снижается роль традиционных ценностей. Индивидуализм воспринимается как способ личного спасения, как возможность создать своё личное послание человечеству.

Современный театр работает на индивидуальную стратегию, где каждый режиссёр сам себе конвенция. В рамках своей индивидуальности он ведёт экспериментальный поиск художественных средств: создаёт свой язык,

способ высказывания, выбирает театральные средства для воздействия на зрителя. Идёт формирование нового театрального языка, который включает в себя современное прочтение классики и создание новых театральных форм. Это приводит к коренной перестройке драматургии. Новая драма изобилует новоязом, гипернатурализмом, эстетизацией насилия, радикальными средствами воздействия.

Консервативный зритель разобщён с современным режиссёром. Зритель приходит в театр с предвзятым представлением о том, каким должен быть хороший спектакль, опираясь в своих вкусах на образцы классического и советского театра. Новая драма и современное прочтение классики вызывают у публики органическое неприятие. Происходит провал коммуникации. Зритель отвергает новые формы вместе с театром. Из-за этого он лишает себя возможности услышать иную точку зрения.

Современный театр отходит от конкретных ориентиров, он не задаёт зрителю рамки восприятия увиденного и оставляет ему право воспринимать зрелище сообразно своему жизненному опыту и уровню образования.

Современный театр находится в точке синтеза искусств. Европейские театральные практики соединяются с индийскими медитационными практиками. В современной драме это приводит к развитию специфической мотивно-образной системы и сценографии.

Слияние с медитативными практиками и ритуалами приводит к формированию аскетического начала в современной сценографии. Происходит интенсивное становление черно-белого театра. Идёт развитие бестелесного театра. Бестелесный театр ставит перед собой задачу изменить значение «наготы», чтобы вывести обнаженное тело за рамки его привычного понимания. Традиционное восприятие голого тела является естественным ограничителем на пути к радикальной открытости.

Театр ищет новые каналы связей. Он движется в сторону иммерсивных практик: работает с телесностью и памятью, – пытаясь, таким образом, овладеть тактильным пространством. Перед артистом ставится задача отказаться от самопрезентации, так как актёрское исполнение искажает структуру текста.

Кризис гуманистической идеи поставил перед художником сверхзадачу отказаться от любых форм манипулирования. В современном мире выросло недоверие к слову. Структура языка повторяет структуру мира. Слово является орудием манипулирования – оно описывает мир, сужает его границы, диктует смыслы, становится ловушкой для мысли. Язык тормозит восприятие человека. Нужна перемена языка, чтобы изменить структуру мира. На смену диктату смыслов приходит диктат тела. Литературоцентричность театра заменяется на пластикозависимость.

Бессознательное не выражает себя в виде письма. Сновидение не видит текстов. Сегодня слово становится лишь одной из форм театральной вы-

разительности.

Современный театр учит зрителя быть сложнее. У искусства отображена сакральная функция знания, потому что знание имеется в любом компьютере.

Театральное пространство деструктурировано: у каждого зрителя имеются фотоаппарат, мобильный телефон и выход в интернет. Технические средства позволяют делиться впечатлениями о спектакле в социальных сетях в режиме реального времени.

Зритель хочет быть участником события и это заставляет театр выходить за пределы сцены. Присутствие зрителя в спектакле становится особенно значимым. Пространство зала становится частью сюжета: сценограф наделяет зрителя ролью, настраивая его как фильтр на восприятие действия. Зритель становится частью условной реальности, в которую погружён на время спектакля. Это приводит к распаду иерархии жанров. Театр заходит на территорию массовой культуры и переформатирует её приёмы для своих нужд.

Театр играет с архетипами и реакциями. Он заходит на территорию психологии и психиатрии, превращая терапевтические и когнитивные технологии в театральные средства воздействия на зрителя. Он погружает зрителя в бессознательное, где происходит встреча с самим собой, возникает узнавание своего сакрального «я».

Человечество живёт в мире высоких технологий в эпоху постправды. Радикально изменился подход к высказыванию. Одним из примеров таких перемен является техника *verbatim*. Художник принципиально отказывается от создания однозначных образов. Режиссёры экспериментируют с восприятием зрителя. Во время спектакля зритель становится объектом в пространстве. Зритель остаётся стабильным, но с ним всё время что-то происходит. Это позволяет зрителю преодолеть пространство между собой и актёром, который тоже оказывается человеком. Зритель становится спектаклем. Это позволяет ему сменить точку зрения. Из подобных практик выросли театр Дос, перфомансы в музейном пространстве, акции, хепенинги.

Современный театр переносит своё внимание с героической и реалистической сферы в бытовую область. В повседневности ничего не происходит. Протагонистом становится срединный человек, утративший истинные смыслы, которые можно было бы оценить как безусловные. Современный театр показывает, что обыденность тоже может быть интересной. Подлинное искусство меняет стереотипность восприятия, и, в результате, театр создаёт лучшее будущее. Драматурги и режиссёры работают над формированием новой этики.

Новаторами современного театра, которые смогли обновить театральные формы и разработать свою систему, Павел Руднев назвал Петра Фоменко, Дмитрия Волкострелова и Юрия Бутусова.

Петр Фоменко, по мнению Павла Руднева, смог синтезировать великий советский театр и открыть театр будущего, соединив традиционное каноническое понимание театра и современное. Фоменко изобрёл метод ироничного отношения. Он разделил артиста на рассказчика и исполнителя, который разыгрывает перед зрителем диалоги и поведенческие ситуации. Ирония привносит в спектакль ощущение разлада между тем, что говорит рассказчик и тем, что играет артист. Актёр одновременно играет роль и своё положение в роли. Этот приём приводит к деконструкции литературного текста. Актёр не хочет становиться персонажем, он сохраняет себя в роли. Это показывает, что артист важнее исполняемой им роли.

Дмитрий Волкострелов, по мнению Павла Руднева, попытался отказать от метанарратива, вернув предметам их первоначальный смысл. В его постановках стол – это просто стол, а повседневностью является то, что существует каждую секунду реальной жизни. Красота содержится в самом банальном предмете. Важно не само сообщение, а его форма.

В заключении Павел Руднев сказал, что самым главным уроком современного театра является попытка научить зрителя смотреть на одно и то же явление с разных точек зрения. Подобное «всеприятие» автоматически создаёт коммуникацию между людьми.

Одним из гостей фестиваля, который присутствовал на лекции Руднева, был советский и российский театральный режиссёр Геннадий Рафаилович Тростянецкий, который во многом не согласился с оценками Павла Андреевича.

Геннадий Тростянецкий считает, что творчество Дмитрия Волкострелова характеризует вторичность, а современным режиссёрам не хватает базового образования и умения, чтобы использовать все средства выразительности, которые есть у театрального искусства.

Геннадий Тростянецкий не считает, что техника *verbatim* родилась в рамках «новой драмы», так как Геннадий Рафаилович ещё в 1988 году в Омском академическом театре драмы поставил спектакль «У войны – не женское лицо» по книге С. Алексиевич, где реализовал механизмы создания особого типа документальности.

В театре невозможно работать в рамках индивидуальной стратегии, так как театр представляет собой сложно функционирующее единое художественное целое. На качество спектакля влияет сработанность команды: начиная от директора и заканчивая актёрами второго плана, – которые придумывают и создают на сцене целый мир. Театр создаёт художественный лидер, у которого должны быть талант, совесть и ощущение своего призвания.

Творческий спор между критиком и режиссёром натолкнул меня на мысль, что современный театр не отвечает на вопросы сам по себе. Всё-таки,

главным в театре остаётся человек культуры. Он разрабатывает теорию, которая описывает театральную практику, он определяет этические нормы, по которым существует искусство. Индифферентная среда из множества точек зрения постоянно стремится выделить из себя смыслы, которые формулирует теоретик. Без вписывания события в культурный контекст эксперимент будет продолжаться до тех пор, пока его не отрефлексируют и не определяют в узкие терминологические рамки. Иначе явление обречено оставаться в зоне невидимости, и бесконечно повторять само себя.

**19 сентября. День второй. Лидия Богова**

### **Система Станиславского как ключевой элемент театральной системы**

На следующий день в пресс-центре драмтеатра прошёл круглый стол с театральным критиком Лидией Алексеевной Боговой. Она посвятила разговор театральной школе. Лекция называлась «Какая школа – такой и театр».

Лидия Алексеевна долгое время проработала помощником Олега Табакова, и знает не понаслышке, с какими сложностями сталкиваются ребята, которые хотят стать артистами. В первую очередь, для студента театрального ВУЗа важно найти мастера, который поможет ему состояться в профессии. Трудности на пути вхождения в профессию начинаются у актёра на первом курсе, который полностью посвящён этюдам. Этюдный период К.С. Станиславский называл способом воспитания актёра, «средством вспомнить жизнь». Актёрская работа, помогающая достичь высот, состоит из тренинга и муштры, поэтому школа в становлении актёра имеет первостепенное значение. Для того чтобы освоить принцип К.С. Станиславского «Я есть в предлагаемых обстоятельствах», актёр должен научиться переводить внутреннее переживание на внешний план, – и тогда он станет для зрителя живым человеком. Труд педагога заключается в том, чтобы помочь артисту пройти сложный путь открытия самого себя, неведомого, свободного и способного найти своё место в неизвестном.

Этюдный период закладывает на курсе основы коллективности. А коллективность – важнейший элемент театрального мира.

В театральном процессе необходима непрерывность, которая является одним из ключевых условий развития театра. Сегодня театральная педагогика переживает общий кризис. В педагоги идут те, кто отрицает систему Станиславского и сам не состоялся как артист.

Психологический театр переживает общий кризис, который отражается на судьбах актёров. Одной из актуальных проблем для современного актёра становится поиск мастера. Лидия Алексеевна посоветовала участникам круглого стола учиться у разных мастеров. Таким образом, актёрам удастся достичь в профессии определённой зрелости.

С уходом мастеров из профессии из театра уходит смысл.

Так получается, что сегодня на уровне государства объявлена новая система ценностей, которая пагубно влияет на театр – репертуарный театр расшатан, а это приводит к изменению самой структуры существования театра. Отказавшись от достижений прошлого, педагогика и театр становятся выхолощенными. В итоге, театр перестаёт волновать зрителя чувством.

Психологический театр переживает не лучшие времена. Сейчас отсутствуют психологический роман, психологическая драма, нет открытия новых художественных сценических средств. Вместо спектакля режиссёр делает медиапроект. Занимательность выходит на первое место в ущерб смыслу.

Среди режиссёров, актёров и драматургов процветает эгоцентризм: драматурги переписывают классику, актёры не любят работать над этюдами, режиссёру неинтересны драматург и актёр, – всё вместе накладывается на противоречия в трактовке спектаклей, которые в целом разрушают творение автора.

По мнению Лидии Алексеевны Боговой, современный театр стоит на пороге мучительного возвращения к старой школе.

Связка «драматург-режиссёр-актёр» является основой русского психологического театра, а смысл спектаклю задаёт радость совместно выстраданного художественного смысла, который делает спектакль живым и дарит ему долгую сценическую жизнь.

Критерии, которые помогут отличить предмет «искусства» от «не искусства», Лидия Алексеевна считает тезисы Андрея Деятова. В них он определил «внутреннее содержание культуры как единство этики, эстетики и логики сердца».

После оживлённых обсуждений, участники круглого стола пришли к выводу, что очень важно сохранить театральную школу, которая является залогом духовного развития человека.

## **20 сентября. День третий. Геннадий Тростянецкий** **Главная задача человека в театре – найти себя**

Геннадий Тростянецкий продолжил разговор о театре в пятницу. На площадке пресс-центра прошёл круглый стол, посвященный теме «Вопросы творческого развития в современном репертуарном театре».

Начиная разговор о репертуарном театре, Геннадий Тростянецкий провёл аналогию с наукой, где изобретение обезличено, так как физические законы действуют помимо воли личности. В искусстве наоборот важно, кто поставил спектакль. Театр создаёт вторую реальность, где спектакль является зданием, которое выстраивается в семь утра и разрушается в двенадцать вечера.

Любое слово или поступок сопровождают ожидания, какими они



должны быть в идеале. Драматическая сущность жизни выявляется в противоречиях между тем, что есть, и тем, что хотелось.

Геннадий Тростянецкий сказал, что жизненному принципу «театр должен работать во имя зрителя» он научился у директора Омского академического театра драмы Ханжарова Мигдата Нуртдиновича. В Омском драмтеатре Геннадий Рафаилович несколько лет проработал режиссёром.

Мигдат Ханжаров как директор нёс ответственность за развитие театра. Он знал, что для того чтобы поставить хороший спектакль, художнику нужно предоставить 100% возможность для реализации творческого замысла. Будучи директором театра, он умел увязать творческую и финансовую часть вопроса, добываясь от труппы максимального результата. Мигдат Ханжаров считал, что в каждом новом сезоне в репертуаре театра обязательно должен идти один кассовый спектакль. Количество спектаклей в репертуаре омского театра соответствовало количеству складских помещений, которыми обладал театр, где хранились декорации к спектаклям. В репертуаре театра был 21 спектакль. В каждом сезоне театр ставил 6 премьер.

Во времена его работы в театре Омск был закрытым городом. Театр тоже был закрытым. Мигдат Ханжаров хотел сделать театр открытым, поэтому поставил спектакль о генерале Карбышеве. Это дало возможность театру гастролировать по всем странам соцлагеря. Во время гастролей Мигдат Ханжаров всегда заботился о бытовых удобствах труппы.

Геннадий Тростянецкий впервые на сцене Омской драмы поставил пьесу Владимира Гуркина «Любовь и голуби».

Для того чтобы добиться процветания, репертуарному театру не обойтись без высокой художественной литературы. Режиссёру во время читки пьесы необходимо проникнуться тем, что там написано, стать тем, кто там изображён. Текст открывается зрителю через актёрскую трактовку.

Перед труппой нужно ставить новые художественные задачи, сосредотачиваясь на поисках нового способа игры. Все задачи нужно решать в контакте со зрителем. Как сказала критик Татьяна Москвина, когда у театра появляется свой зритель, театр поднимается на ноги. Для этого репертуар должен содержать спектакли, рассчитанные на разный возраст: спектакли для детсадовцев, тинэйджеров, семейные спектакли, спектакли для пенсионеров. У каждого спектакля должен быть свой стиль.

В театре идут одни и те же спектакли, поэтому необходимо менять существование актёра в роли. Способ игры в разных спектаклях должен меняться и зависеть от жанра, в котором поставлен спектакль, будь то исповедь, суд или цепочка «от скандала до скандала». Сцена зависит от способа игры, а игра работает на раскрытие образа.

Задача режиссёра – подобрать ключ к пьесе, определить, что за бомба заложена в тексте.

Каждый спектакль является для труппы лабораторией, внутри кото-



рой актёр совершенствуется. Творческий рост артиста в профессиональном театре – его профессиональная судьба. основополагающими качествами, которые свидетельствуют о сложившейся судьбе художника в профессии, являются миссия, призвание и везение. Везение является интегральной характеристикой судьбы человека, которое определяет его перспективы.

Главной задачей человека в театре Геннадий Тростянецкий считает задачу найти самого себя. «Я» есть то, каким «меня» задумал Бог – человек должен быть адекватен самому себе.

Геннадий Тростянецкий попытался определить, что такое театр. Он процитировал Андрея Тарковского, который назвал кино «запечатлённым временем» и признал, что для театра ещё не найдено такой же ёмкой формулы, какую Тарковский вывел для определения сущности кино.

После круглого стола я долго пыталась сформулировать, что же такое театр. Это точка роста, форма коммуникации, способ познания мира, стиль жизни, природа человека? Подобрать афоризм, который вместил бы в себя всю суть театра, у меня не получилось. Попробуем вместе?