



УДК 008

*Т.Н. Суханова*

**THEATRUM MUNDI.**

**СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРОЛОГИИ.**

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:**

**А.В. ВИСЛОВА «РУССКИЙ ТЕАТР НА СЛОМЕ ЭПОХ. РУБЕЖ XX–XXI ВЕКОВ»**

**(М.: УНИВЕРСИТЕТСКАЯ КНИГА, 2009. 288 С.)**

Книгу Анны Висловой «Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков» отличает редкое для культурологического исследования качество: личная профессиональная и зрительская заинтересованность в предмете анализа. Сочетание достаточной строгости описания общих процессов современной культуры и эволюции общественного мировоззрения с эмоциональностью оценок создает характерный эффект: одновременно с портретом театральной эпохи перед читателем возникает и автопортрет ее создателя, не скрывающегося за маской сухой эквилибристики понятиями и формулами.

Автор, воспитанный в традициях классической русской культуры, с ее ориентацией на доминанту духовности, нравственных ценностей, ситуацию «слома» осмысляет на обширном, многозначном и противоречивом материале театральной жизни рубежа веков. Исследуемый контекст – при всей многоликости использованных примеров сценических произведений, художественных проектов и театральных судеб, – пластично подчиняется сквозной, определенной позиции автора, для которого картина современной отечественной театральной жизни грустна и полна трагизма.

Динамика театральной жизни России рубежа XX–XXI вв. исследуется в монографии в общем контексте интенсивных процессов глобализации. Но речь здесь идет именно о «сломе», что выражено уже в заглавии, и что с самого начала задает тону исследования особый драматизм. Собственно говоря, и обстоятельства жизни страны, и метаморфозы ее сценической жизни, автор, театровед по образованию и человек театрального мироощущения, понимает как трагические, связанные с концом конкретной социальной и художественной системы.

В книге три главы: «Формирование нового русского театра»; «Русский театр рубежа веков в новой парадигматике»; «Новые театральные тенденции в контексте отечественного умозрения». В отдельных разделах этих глав каждый раз в новом ракурсе, иногда на одних и тех же сценических примерах, исследуется сюжет русской театральной реальности эпохи слома: условия формирования нового русского театра, мировой театральный контекст в XX в., его приоритеты, их воздействие на стилистику и театральный язык русской сцены и т. д.

В монографии вводится и всесторонне исследуется понятие «новый русский театр» – смысловая рифма рожденному в постперестроечной России понятию «новый русский». Радикальное различие двух театральных систем «до» и «после» выражается уже в частотных авторских характеристиках, маркирующих их специфику. Так, условный словарь ключевых понятий, в которых анализируется доперестроечный театр, составляют следующие: нравственность, порядочность, идеал, гражданственность, гуманизм, душевность, духовность, честность, истина. Понятийное содержание «нового русского театра» передается иным набором: глянец, изобретательность, спекулятивный интерес, пустота, симулякр, карнавальный сериал, жизнь-игра, менеджмент, истеблишмент, рыночная ментальность, эгоизм. Оба списка можно продолжить, но тенденция очевидна.

Автор (думается, полемически осознанно) идеализирует концепт «прежнего», доперестроечного театра, намеренно делая акцент на лучшем в «том» театре. И если «тогда» были идеалы, нравственные ориентиры, то «сейчас» – торжество того, что определяется как «рыночная ментальность». «Театр для людей» эволюционировал к «рынку культурных услуг». А. Вислова размышляет о поколении, объединенном «товарным мышлением и внутренней страстью к искусству престижизитатора». В лучшем случае, можно говорить об утрате современными театральными деятелями смысловых ориентиров. Симптоматично цитируемое признание по всем признакам успешного актера и драматурга Ивана Вырыпаева: «... мне сейчас очень трудно найти значение театра – я его потерял. Я не знаю, каким должен быть театр».

Опыт режиссуры и драматургии рубежа веков исследуется без ограничений на «новые» и «старые» имена. Среди персонажей книги, чье творчество создает общую панораму театральной жизни, Петр Фоменко, Марк Захаров, Лев Додин, Эймунтас Някрошюс, Анатолий Васильев, Сергей Женовач, Римас Туминас, Адольф Шапиро, Александр Пономарев, Валерий Фокин, Владимир Мирзоев, Кирилл Серебренников, Константин Богомолов, О. Субботина, Е. Гришкoveц, М. Курочкин, братья О. и В. Пресняковы, Н. Чусова, В. Сигарев, И. Вырыпаев... Приведенный список далеко не полный. В исследовании названы имена практически всех крупных или заметных представителей современной режиссуры и драматургии, в том числе зарубежной. Рассматриваются сценические интерпретации не только современной русской, но и западной драматургии, а также русской и зарубежной классики. (К книге приложен постраничный указатель спектаклей, который может служить дополнительным справочным материалом, дающим широкую сводную

репертуарную картину современного театрального процесса. Указатель включает около 200 наименований.)

Автор точно определяет ключевую фигуру периода – и в российском обществе, и на театральной сцене. Это – трикстер, чей образ в средневековом сознании ассоциировался с ипостасью сатаны. Стоит добавить: мифологически, трикстер, по сути, – теневой двойник Героя, частично – его искаженное отражение, частично – пародия. В отсутствии Героя его место неминуемо занимает трикстер. В интерпретации «нового русского театра» – это «пошлый делец и рвач» – главный персонаж подмошток рубежа веков, действующий, используя прежнюю риторику в соответствии с законами «джунглей» и «чистогана».

В «новом русском театре», где правит трикстер, констатирует автор, элементы понимания и толкования театрального зрелища как «яркого и дорогого спецэффекта с разной степенью вложенного в него художественного вкуса и соответственно разного уровня достигаемого результата», можно обнаружить в спектаклях практически у всех современных режиссеров, начиная с признанных мэтров и заканчивая неискушенными в театральном деле дебютантами.

Понятно, что тонкий и умный аналитик, А. Вислова признает объективность глобальных (и глобалистских) процессов, происходящих в художественной культуре в целом и отраженных в конкретных художественных явлениях. Это не отменяет готовности автора к радикальному противостоянию – как исследователя, как критика – мейнстриму молчаливого принятия статуса кво. Данная позиция вызывает уважение. Совершенно, кстати, независимо от индивидуального восприятия того обстоятельства, что мое личное понимание «эпохи слома» (если в двух словах) значительно либеральнее, а нынешнее содержание представляется не только неизбежным, но, возможно, и необходимым – сродни необходимости переболеть корью в свой срок в детстве. Возможно, временное положение культурной провинции, в котором оказался русский театр – традиционно «столичная штучка», со всем комплексом некоей высокомерной самодостаточности, – окажется небесполезным и поспособствует тому, к чему призывает эмоциональная и честная работа А. Висловой: формированию нового самосознания театра, достойного великой отечественной культуры прошлого.

При всей способности автора к частому обращению к такой риторической категории, как пафос, чувство меры и вкус к самоиронии помогают избежать однозначности в оценках множества отдельных сценических произведений, которые в сумме, как явление, элементы системы, вызывают ее искренний протест. А. Вислова не осуждает, а описывает спектакли, позволяет их «увидеть». Таким образом, в книге счастливым образом не возникает манипулирования живой плотью театра в интересах культурологических построений. Для исследователя «живого театра» важна, прежде всего, уникальность артефакта, конкретность предмета описания, его неповторимая образная природа, подчас дискредитируемая агрессивной нивелировкой аналитического подхода «крупным помолом». Поэтому так ценно умение исследователя соединить две – такие не простые для

сочетания – позиции: понимания театрального процесса как синтеза единичных артефактов в их уникальности и как части общего социокультурного контекста.

Общий полемический посыл монографии задан изначально, и его содержание очевидно. Автору не нравится театральная ситуация, резко проигрывающая той, в которой она как личность и специалист формировалась. Основная претензия – разрушение нравственной парадигмы мировосприятия, которая, по ее мнению, определяла русскую театральную культуру прошлого, в том числе и предыдущего, доперестроечного периода. По умолчанию, отсвет некой идеализации распространяется и на театр пресловутой эпохи застоя, во многом продолжавшего традиции (что, однако, не означает, что в книге идеализируется сам период застоя). В данном случае не имеет смысла спорить с пониманием исследователя – это ее позиция, хотя мое собственное представление о том времени достаточно сложное.

Да, это было время великих Мастеров, классиков, творцов знаменитых «спектаклей-прорывов» и т. д. Но это было еще и время колоссальной лжи, в том числе и сценической. Уже тогда возникало общее ощущение некоторого «слома» – своего рода шизофрении, расфокусировки смыслов, когда тщательно замаскированные мессиджи великих мастеров считывались «теми, кто понимает», когда, одновременно, в самом невинном сценическом тексте мерещился скрытый подтекст. В этом смысле эскапистские тенденции, свойственные современной сцене и отмеченные А. Висловой, уже предчувствовались в эпоху «до слома».

Ни в коем случае не хотелось бы упростить содержания по-настоящему талантливой и глубокой книги Анны Висловой, сведя ее к последовательной критике театра двух последних десятилетий в его оппозиции и противопоставлению театру «славного советского прошлого». Это не так и по духу, и по фактам. Прежде всего, монография – очень подробный, нюансированный отчет о яркой и насыщенной жизни сценического искусства – периода, когда театр жадно «наверстывал» десятилетия вынужденного эстетико-художественного аскетизма.

Автор описывает (и ставит это в плюс) стратегию интенсивного поглощения русским театром всего того, что было от него целыми десятилетиями закрыто или запретно. Другое дело, что массовое увлечение «новой старой» эстетикой оказалось не адекватно интенсивным. Удачно определена эта тенденция в одном из разделов книги: «Бунт против разума как эхо отыгранных отзвуков западной контркультуры». Образ «эха» здесь – вполне уместная метафора запоздалой рефлексии русской сцены на художественные концепты XX в.: драматургию «театра абсурда» и «театра жестокости» («крюотический театр») Антонена Арто, доминирование образов «телесности» и т. д., – рефлексии неизбежной.

К лучшим страницам, где замечательно проявляется теоретическая глубина и прозорливость критика, на мой взгляд, можно отнести фрагмент «Образы-легенды и спектакли-легенды в пространстве палимпсеста», связанный с типологией усвоения культурной традиции. Здесь стоит отметить точность наблюдения культурологического толка. Автор применяет понятия палимпсеста в тонких значениях нового качества постмодерного театрального языка, когда используется не

явная, «дословная» художественная цитата, а чуть «проступающие» через новый «текст» намека на то, что узнаваемо – то ли аллюзия, то ли призрак опыта прошлого. Так, новые художественные образы в двух программах В. Фокина начала 2000-х гг. возникают поверх «смытого» предшествующего культурного текста и возвращают к эстетикам и художественным практикам Вс. Мейерхольда и А. Арто.

А. Вислова умеет очень емко, иногда в нескольких фразах (а иной раз – и в нескольких словах) воссоздать видимый образ спектакля: «Хладнокровный сценический некролог чеховским героям, всем этим обреченным и безнадежно больным “недотепам”... все они живые мертвецы» (о «Вишневом саде» Э. Някрошюса); или о знаменитом спектакле Театр.doc «Кислород»: «Проговоренный в ритме рэпа экзерсис-манифест рожденного в 70-е годы нового вывихнутого и растерянного поколения».

Различие театров «до» и «после» прослеживается в противопоставлении двух культур: книжной, направленной на «вдумчивость», и аудиовизуальной, воспитывающей «динамичность восприятия». В такой парадигме «театр слова» пасует под давлением «экранного» сознания: «Слову сегодня не хватает энергии рок- и поп-культуры, энергии и фантастических возможностей компьютерной графики». Словесный, психологический театр подчиняется опосредованному воздействию видеоэкрана, новых технологий и компьютерных графических возможностей, превращается «в пространство исключительно сценически-технологического эксперимента с набором дорогостоящих спецэффектов». Таким образом, исследование человеческого духа переводится «в область внешнюю из внутренней, в область своеобразного видеопозаказ ... уютной театральной сцене со всеми ее механическими ухищрениями и спецэффектами давно уже противостоит гораздо более условная ... цивилизация экранов».

Культурный глобализм, нивелировка традиции и национальной художественной самобытности, торжество победившего гламура приводят к тому, что современная сцена становится все более развлекательной, собственно говоря, театральная культура сегодня, прежде всего, ориентируется на увеселение. И для автора это данность, с которой смириться трудно. Через всю книгу настойчиво проводится мысль о том, что оторванность от отечественных корней и традиций пагубна для театральных деятелей новых поколений и дальнейшего развития самостоятельного курса развития отечественного театра.

Всестороннее знание современной театральной реальности и личная, нравственно окрашенная, заинтересованность А. Висловой в судьбе отечественной театральной культуры позволяют надеяться на продолжение ее исследовательской работы. В частности, было бы интересно развитие аспекта, недостаточно, на мой взгляд, пока еще проясненного в нынешней книге, несколько конспективно обозначенную область одного из новейших факторов экранной культуры – Интернета. Понимаю, что эта область вне локализации специального внимания автора, но все же – именно здесь, в сетевом творчестве, происходит пересечение двух противопоставленных в исследовании культур – словесной (книжной) и экранной

(аудиовизуальной). «Мониторное», «экранное» сетевое творчество, представленное в динамично развивающихся жанрах сетевых коммуникаций (блоги (ЖЖ), чаты, форумы и конференции, игры и т. д.), с их специфически театрально-игровой природой, по преимуществу, вербальное, предлагает многочисленные образцы обращения к культуре слова, ее возрождению.

Книга Анны Висловой, несомненно, важна не только для специалистов-театроведов и критиков, искусствоведов и культурологов, студентов и аспирантов – для всех, кто хочет понять и осмыслить быстро ускользающую жизнь театра настоящего времени и недавнего прошлого. Она представляет интерес и для широкой аудитории любителей театра – вне зависимости от их согласия с позицией автора. Потому что сама направленность полемики этого умного и страстного исследования приглашает к размышлениям – и о современном облике отечественной сцены, и об ушедшей эпохе, и о динамике понятия театральности в изменяющемся культурном пространстве и времени.

© Суханова Т.Н., 2011

*Статья поступила в редакцию 20 января 2011 г.*

***Суханова Татьяна Николаевна***

старший научный сотрудник

Научно-информационного центра по культуре и искусству

(НИЦ Информкультура) и Государственного института искусствознания (Москва)

e-mail: lottashekskir@mail.ru

UDC 008

***T. Sukhanova***

**THEATRUM MUNDI. CONTEMPORARY THEATRE PROCESS IN RUSSIA  
UNDER THE ASPECT OF CULTUROLOGY.**

**BOOK REVIEW: А.В. ВИСЛОВА «РУССКИЙ ТЕАТР НА СЛОМЕ ЭПОХ.РУБЕЖ XX–XXI ВЕКОВ»  
(М.: УНИВЕРСИТЕТСКАЯ КНИГА, 2009. 288 С.)**

***Sukhanova Tatiana Nikolaevna,***

Senior Researcher

of the Centre for Scientific Information on Culture and the Arts

of the Russian State Library (Moscow)

e-mail: lottashekskir@mail.ru