РАЗДЕЛ X. КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Ивинских Г.П.

Трансформации театра в переходные эпохи России, на рубежах XIX – XX и XX – XXI веков

*Пермский государственный институт культуры
(Россия, Пермь)*

doi: 10.18411/gdsn-25-12-2019-35

idsp: scienceconf-25-12-2019-35

Аннотация

Социокультурная динамика современности и ее преломление в театральной сфере, начиная с 1990-х годов, рассматриваются в соотнесенности с послереволюционным десятилетием (1917–1927). Для анализа и сопоставления этих переходных периодов, дистанцированных хронологически и ментально, используется сравнительно-исторический (компаративный) метод. Сопоставив рубежи веков, можно лучше увидеть вектор развития художественной культуры, пути перехода от модерна к постмодерну, механизмы влияния «переходности» на функционирование театра, на его коммуникационные, зрелищные, художественные и структурные изменения.

Ключевые слова: переходные процессы, трансформации российского театра, революция, перестройка, традиции, авангард.

Трансформации театра в переходные периоды отечественной истории затрагивают широкий спектр отношений театра с государством, обществом и публикой. Актуальность исследования заключается в выявлении сущностных черт переходности в театральной жизни и в выработке на этой основе альтернативного механизма перехода, который, если не предотвращал, то хотя бы ослаблял инверсионный, разрушительный характер перемен, позволяя при внедрении нового не уничтожать, но развивать предшествующие культурные достижения.

Рубежи XIX – XX и XX – XXI веков в аспекте переходности представляются наиболее репрезентативными за последнее столетие. Несмотря на значительное структурно-типологическое сходство переходных ситуаций, в содержательном плане они имеют существенные различия.

Революционные события 1917 года не только обострили борьбу различных художественных направлений, развернувшуюся еще в предреволюционное время, но резко разделили деятелей искусства на противников революции, настороженных наблюдателей и немногочисленных сторонников. Стратегия и тактика культурной политики советской власти складывалась не только в напряженных дискуссиях, но порой сопровождалась открытой враждебностью.

Принципиальной проблемой культурной политики первых лет “бури и натиска” было сохранение баланса между культурным наследием прошлого и культурой, создаваемой в ходе новых социокультурных изменений. В итоге в этот труднейший период были спасены не только театры, существовавшие до революции, но произошел лавинообразный рост новых театральных коллективов. Среди известнейших – театры под руководством Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда, Большой драматический театр (сегодня – театр им. Г. А. Товстоногова), на 1920-е годы приходится расцвет Камерного театра, основанного А. Я. Таировым в 1914 году. Повсеместно открывались театральные студии, только в Москве их возникло около сотни. Появились новые театры и в провинции. Именно театр как наиболее зрелищная и коллективная форма общения стал лидером в системе художественной культуры тех лет.

Об этом свидетельствовали и первые зарубежные публикации о советском театре. Так, Герберт Уэллс, побывав в 1920 году в России, был потрясен расцветом театральной жизни. В своей шумевшей книге “Россия во мгле” он писал: “Наиболее устойчивым элементом русской культурной жизни оказался театр. < > Как это ни поразительно, русское драматическое и оперное искусство прошло невредимым сквозь все бури и потрясения и живо и по сей день. Оказалось, что в Петрограде каждый день дается свыше сорока представлений, примерно то же самое мы нашли в Москве. Пока смотришь на сцену, кажется, что в России ничто не изменилось; но вот занавес падает, оборачиваешься к публике, и революция становится ощутимой” [5, с. 23].

Действительно, это было время контрастов, с одной стороны, война, гибель людей, отчаяние, с другой – надежды, напряженные творческие поиски и выдающиеся достижения. Только в одном сезоне 1921/1922 годов, впоследствии названном “золотым” [2], появляются спектакли К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, вошедшие в историю отечественного и мирового театра.

Рассматривая новаторство советского театра 1920-х годов в более широком контексте, можно увидеть не только его каузальную (причинно-следственную) зависимость от своего времени, но и его генетическую связь с театральными экспериментами предоктябрьских десятилетий. Главный тренд был связан с движением от реализма к условности и с модификациями самого реализма.

Режиссерские новации названных и других режиссеров, меняли привычную форму спектаклей, что достигалось, как за счет реорганизации игрового пространства (отказ от павильона и кулис, движущиеся конструкции, возросшая роль просцениума, замена рампы прожекторами), так и за счет обновленных приемов актерской игры. К признакам трансформации можно отнести и злободневность трактовок, в том числе «осовременивание» классики, отмену привычных амплуа, появление новых героев с подчеркнутыми классовыми признаками (рабочий, красноармеец и т. д.). В ряду новаций – возросшая динамичность сценического действия, публицистичность, стремление к прямому контакту со зрителем, перенос действия в зрительный зал, внедрение в театр цирковой эксцентрики, монтажных ритмов кино, использование кинокадров в структуре самих спектаклей. Проявилась и тенденция к мюзикхоллизации постановок.

Спектакли 1920-х годов, разные по стилю, пониманию природы театра, до сих пор рождают споры, питают искусство современной сцены. Это свидетельствует о том, что искусство обладает внутренними законами развития, и революционные события не отменяют, но трансформируют театральный процесс.

Новый цикл перемен, начавшийся в годы перестройки, с середины 1980-х годов и последующие общегосударственные реформы, принесли проблемы, во многом схожие с теми, с которыми столкнулись наше общество, культура, театр, веком раньше. Вновь произошло крушение идеалов, переоценка ценностей. Наряду с резкой социальной стратификацией начались процессы культурной дифференциации, дробления и размежевания, как по идеологическим, так и по эстетическим основаниям.

Конечно, конкретная жизненная реальность неповторима. “Повторяется, по словам А. Бергсона, “лишь тот или иной аспект реальности, выделяемый нашими чувствами” [1, с. 77]. Распад СССР, как прежде крах империи, резко изменили ощущения времени и пространства – базисные категории мировосприятия. Если после революции и окончания Гражданской войны преобладала вера в “светлое будущее” (хотя действительность часто подменялась словесным фетишизмом), то в 1990-е годы возникла боязнь будущего, “футурошок”, как назвал это болезненное состояние, порожаемое переменами, А. Тоффлер [4].

Изменения в мироощущении, ухудшения экономического положения в стране, отразились и на театральной сфере. В начале 1990-х годов произошел резкий спад посещаемости российских театров [6, с. 46–49, с. 52–54]. Полагаем, что на ситуацию повлияли и объективные причины, не зависящие от самих театров. Это был период

наибольшей нестабильности за последние десятилетия. Обстановка в обществе оказалась настолько зыбкой, что стало вообще не до театра: произошло инстинктивное отторжение публики от театра как от искусства в принципе иллюзорного.

Подобный сдвиг в мироощущении, когда общество опасается иллюзий, и испытывает острую психологическую потребность в достоверности, в истине, но не в метафизическом плане, а в смысле уменьшения риска заблуждений, можно назвать «кризисом вымысла». Еще Э. Гуссерль высказывал мысль о том, что в ходе развертывания кризисного сознания у людей возникает страсть к наблюдениям и познанию мира. Иллюзии выключают человека из социума, а это опасно, когда картина мира смутна и колеблется. По всей видимости, у людей в трудный переходный период исчезает желание (а подчас и силы) вникать в чужую психологию, переживать за чужую, выдуманную жизнь.

Очевидно, падение зрительского спроса с начала 1990-х годов носило объективный характер и являлось не столько кризисом театра (о котором тогда много говорилось), а кризисом зрителей, точнее – “кризисом вымысла”. Так бывает с подростками в переходном возрасте, когда реальная жизнь становится для них интереснее и важнее вымышленной. Кстати, социологи и педагоги давно (еще в начале 1970-х годов) обратили внимание на то, что у зрителей отроческого возраста (от 10 до 15 лет) ослабевают интерес к театру [3, с. 86]. Здесь можно провести параллель и с целым обществом на стадии коренного перелома.

Государство после 1917 года, говоря о необходимости «открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства», преследовало не только цели просвещения, но и пропагандистские. И выделяло на это средства. После 1991 года, когда театральное искусство было фактически освобождено от идеологической функции и отнесено к сфере услуг, к рекреационному досугу, государство стало относиться к театру как к одному из инструментов воздействия на общественно-политические процессы. Исчезло и понимание театра как основного системообразующего элемента культуры.

Изменившиеся условия заставляют театры искать новые организационно-финансовые и художественные формы работы, трансформировать отношения с публикой. «Театр-дом», «театр-храм», утрачивает свои позиции. Нарушается целостность трупп. Характерной стала «миграция» актеров, их выступления на «чужих» сценах. Возникают театры без постоянной труппы, открытые сценические площадки, малые сцены, антрепризы, что расширяет репертуарные предложения, а значит, увеличивает варианты индивидуального выбора для публики, для новых формирующихся субкультур.

Меняются и функции театра. Если в перестроечное время доминирующими были гражданско-публицистические, то в последующем, (при сохранении основополагающих функций – коммуникативной, компенсаторной), стали ярче проявляться развлекательные, игровые, что нашло выражение в большей зрелищности спектаклей, их насыщенности музыкой, движением, распространение получили мюзиклы.

«Кризис вымысла», в наибольшей степени влиявший на театральную ситуацию конца 1980-х – начала 1990-х, когда зрителей не привлекали даже комедийные жанры, стал сменяться на потребность в вымысле. В чем суть этих изменений, повернувших публику лицом к театру? Человек не может длительное время находиться в кризисе, испытывая острую боль. Он, как правило, начинает искать пути и способы исцеления от болезни, в том числе и социальной. Погружение в гущу реальности не принесло людям облегчения, не уберегло от ошибок. И тогда в поисках выхода из стрессовой ситуации каждый стал вырабатывать свои правила жизненной игры. На горизонте общественных интересов вновь появился театр как стимулятор жизненных сил, так необходимых человеку в трудную минуту, когда острая фаза болезни миновала.

В последние годы в России наблюдается бум театра, далекого от традиционных эстетических форм: action art, иммерсивный, променад, саунд-театр, сайт-специфик и ряд

других, крайне минималистских или, наоборот, с широким спектром средств выразительности, которые можно объединить понятием «тотального театра».

В ситуации переходности, когда нарушается система ценностных ориентиров, необходима трансформация и культурной политики. Переход к нестандартным формам регулирования, гибким моделям управления, включающим поддержку самоорганизационных механизмов, заложенных в самой культуре, могут обеспечить устойчивый баланс в развитии общества.

Процесс трансформаций в искусстве неостановим. В нем самом заложен ресурс развития, в том смысле, что изменение действительности, меняющее человека, меняет и способы его выявления средствами искусства, и методы анализа явлений искусства и культуры.

1. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – Москва : Канон-Пресс, 1998. – 384 с.
 2. “Золотой сезон” советского театра 1921/1922: Сборник научных статей.– Российский институт истории искусств, 2016. –108 с.
 3. Рабинович, Р. Театр и школьник / Р. Рабинович, Ю. Фохт-Бабушкин, К. Чулкова // Театр и зритель. Проблемы социологии театрального искусства : по материалам симпозиума «Актуальные проблемы организации экономики и социологии театра» / Всесоюзное театральное общество ; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва, 1973. – 268 с.
 4. Тоффлер, А. Футурошок / А. Тоффлер. – Санкт-Петербург : Лань, 1997. – 464 с.
 5. Уэллс, Г. Россия во мгле / Г. Уэллс : пер. В. Пастоев, И. Виккер – Москва : Государственное издательство политической литературы, 1958. –104 с.
 6. Экономические показатели деятельности театров и концертных организаций России за 1990, 1991 годы. Вып. 25, ч. 1. – Москва : ГИВЦ МК РСФСР, 1992. – 118 с.
-