**Министерство культуры российской федерации**

 *Сибирская театральная антреприза*

**Рецензент**

*кандидат филологических наук С.Г. Комаров*

 **ХХI век. Театр на пороге перемен**

 *(фестивали. мастер-классы. персоны).*

 ***ВАЛЕРИЙ ТРИШИН***

**Валерий ТРИШИН**

**ХХI век. Театр на пороге перемен**

 ***Статьи разных лет.* - М.: 2019, С. 203.**

Сборник статей и научно-методических материалов посвящен отношениям театра и досуга, духовным основам творчества. Современный человек больше занят материальными проблемами, нежели духовными ценностями. К сожалению, прагматизм рыночных отношений коснулся многих сфер жизни. Духовность, как важная составляющая культуры и искусства, часто остается лишь благим пожеланием. Издание адресовано работникам культуры и искусства, всем любящим театр.

 **Москва, 2019.**

 **СОДЕРЖАНИЕ**

 **Вместо предисловия**. Попытка прорвать фронт.……………………………..3

 **Часть I. Театральные фестивали**

Экология души………………………………………………………………….14

Вера. Надежда. Любовь………………………………………………………...23

Поиск национальной идентичности…………………………………………...33

В поисках смысла жизни или праздник для души?...........................................45

Путь к сердцу народа…………………………………………………………...53

Открыться миру…………………………………………………………………65

Ночная кукушка…………………………………………………………………74

 **Часть II.** **Конференции, мастер-классы.**

Театр жив памятью и преемственностью поколений………………………....81

Театр на дороге перемен ……………………………………………….. ……...85

Духовная идентичность…………………………………………………………93

Об авангардной роли учителей школьного театра…………………………….97

Авангард вспять………………………………………………………..............108

Через метафизику к духовному………………………………………………..116

Режиссерская смена……………………………………………………………119

Три события театрального календаря...……………………………………….144

 **Часть III.** **Персоны театра.**

Уральский самородок…………………………………………………..............165

Ученик, товарищ, коллега……………………………………………………...172

Авангардист-хулиган…………………………………………………………..178

Прокрустово ложе………………………..…………………………….............183

Выстрел из пистолета………………………………………………….............186

Жизнь клоуна …………………………………………………………………..190

**Вместо послесловия**. Две встречи на грешной земле……………………...194

**Вместо предисловия.** Попытка прорвать фронт.

 Перестройка, начавшаяся в России тридцать лет назад, изменила не только социально-экономическое пространство, общественное сознание, но и *перевернула сознание* каждого гражданина России. Причем, она коснулась всех сфер жизни – производства, образования, культуры и искусства, индивидуального сознания человека. Правда, иногда лукавый подсказывает: а что, собственно, изменилось?! Ответить на него утвердительно не у каждого получается.

В средине 80-х годов прошлого века большинство россиян искренне поверили в возможность позитивных перемен и в перспективу лучшей жизни для каждого человека, поверили и *воодушевились*. Дух – чуткий инструмент человека - мгновенно откликнулся на веру и *вдохновил людей на свершения и поступки*. Пожалуй, это длилось, первые пять лет, до начала 90-х годов. Затем, в результате дефолта, обмана с приватизацией, люди разуверились во всем и уже надолго. Лет 10 еще прошло…Теперь у человека снова оживают какие-то надежды… Однако, за тридцать лет реформ, собственно, для Человека, как оказалось, мало что сделано. Да, появилась стабильность жизни: работа, зарплата (не всегда чистая). Точно грибы растут гипермаркеты с обилием продуктов, одежды и кинозалов. Казалось бы, прогресс очевидный. Но есть ли прогресс в *развитии культуры и духовности* Человека?! Вопрос неоднозначный и спорный.

Несколько раз обманутые обещаниями и «мнимыми» реформами, люди перестали надеяться на государство и *верить чему-либо вообще*, кроме самих себя. А такая вера слабая, *духовно неодушевленная*, и «выгодная» определенному кругу лиц. Наконец, после последних десяти лет «стабильной жизни», большинство людей поняло, что вроде наступает благоприятное время для объективных и реальных перемен в сторону улучшения жизни *конкретного человека*. Однако где *резервы* улучшения жизни, каковы реальные *цели и пути к ним*? Пока неизвестно.

Большую роль и реальную помощь в становлении *духовной культуры* современного человека могли бы оказать *институты образования и учреждения культуры*, руководители театров и творческих объединений. Но оказывают ли? Для этого нужно и крепкое, достаточно осознанное желание руководителей культуры, самого человека, и постоянный анализ деятельности учреждений с этих позиций.

 Основная проблема современного россиянина, на мой взгляд, заключается в раздвоенности сознания: хочется ему *пожить свободно*, *удовлетворить себя материально* и физически, но и *выразить духовно* тоже не помешало бы. Назовем такое раздвоенное состояние *творческим* *потенциалом для* духовного развития человека.

А тем временем, изменения социально-экономические, фактически, на глазах меняют жизнь, психологию, инструменты организации культурного пространства и искусства, формы социально-культурной деятельности и досуга. Рынок массовой культуры буквально захлебывается от конкуренции и захлестывает человека в повседневной жизни. Тенденции прагматизма все очевиднее захватывают досуг. Например, как отмечается в одном из социологических исследований, происходит «тотальное одомашнивание досуговой сферы». С разной степенью дифференциации это относится к пожилым людям и к молодежи.

Таким образом, кардинально социально-экономические проблемы и общественные перемены затронули каждого «субъекта», организации культуры и содержание профессиональной деятельности работников искусства, участников народного творчества и любительского театра, их руководителей и организаторов.

*Вопрос первый*. Каковы же причины этих перемен? Назовем источники и последствия этих перемен. Первое, – может быть, сказано резко, но честно, - государство сняло с себя *ответственность* за *развитие и воспитание* *человека*, как такового. Не развитием и воспитанием сегодня занят государственно-административный аппарат, а заботой о *предоставлении услуг*, своеобразной *организацией сервиса в культуре и в образовании*. На деле это выглядит так: государство обеспокоенно расширением услуг (чем больше, тем лучше), а гражданин-потребитель должен их выбрать, и, естественно, оплатить. В этих *деловых*, сравнительно новых для нашей психологии, отношениях (простите) даже не «пахнет*» духовностью*. Один делец подгоняет другого, такова, можно сказать, стратегия рынка.

Основная же тактическая *забота государственных служащих*, на данный момент, сводится к тому, чтобы удачно «раскроить» бюджет; чтобы, сильно возросший, чиновничий аппарат не обидеть и, одновременно, угодить гражданам-налогоплательщикам, доверившим им власть и руководство страной. Как правило, *оправданием* всего этого «безобразия» служит рынок, в том числе, рынок в культуре, или - *художественный рынок*.

Как известно, главным регулирующим механизмом рынка является *конкуренция*. В данном случае, конкуренция в сфере услуг в культуре, в организации культурной деятельности. Соответственно, технологическим инструментом и алгоритмом социокультурной деятельности стало не *мероприятие по выполнению плана*, (как было при Советской власти) а социально-культурная *программа* или *проект*. Самое модное и ходовое в нашей культуре понятие. Проектная деятельность прямое продолжение рыночной стихии и отказа от целевого планирования. Федеральные программы и гранты – тоже часть стихии, реализация того, что лежит рядом в ближайшем видении. Основной механизм финансирования проектов сводится к состязанию среди авторов, и к «*розыгрышу» финансов* в виде Грантов и Целевых Программ. Причем, принципиальное его отличие от планового финансирования в прежнем социалистическом государстве заключается в том, что сначала *проект* должен быть разработан и представлен, а уж потом, *может быть*, на него выделят средства.

Таким образом, в современной культурной ситуации организаторы социокультурной деятельности, досуга и даже искусства, оказались перед выбором: довольствоваться малыми государственными дотациями - бюджетной зарплатой, - или «крутиться», согласно законам рынка, и участвовать в розыгрыше проектов и грантов. Но тогда у них заведомо не останется сил, фантазии и времени, собственно*, на творчество*. Не говоря уже о *духовном насыщении этой деятельности*.

Постепенно из социально-культурной сферы, искусства и народного творчества, чем дальше, тем все больше, *вымывается,* подспудная этим институтам в прошлом, *духовная жизнь*. А с нею вместе изымается и *воспитательная* функция. Отныне *российский* *гражданин* сам отвечает за свое существование, за свое совершенствование и развитие. А главным «ответчиком» за подрастающего человека становится семья, да и он сам. Именно родители должны заботиться сегодня о материальном благополучии своих чад, о *гармоничном развитии* подрастающих поколений, о их качественном образовании. Причем, уже не в первый раз, россияне попадают в подобный капкан между *прагматизмом и духовностью*. Каждая новая «парадигма жизни» фактически отбрасывает человека на неопределенное время назад и оставляет его в состоянии духовной прострации.

Таково объективное положение, касающееся психологии каждого россиянина, как субъекта и гражданина.

А каково положение, собственно, работников культуры - *руководителей и исполнителей* культурной деятельности? В повседневной жизни часто приходится слышать такое выражение – «в нашей жизни нужно крутиться, чтобы выжить». Так вот, практически, каждый руководитель социально-культурной сферы в условиях пресловутого рынка *должен* *крутиться*. Во-первых, чтобы *выжить*. А, во-вторых, чтобы *жить*, если не достойно, то, хотя бы, нормально. В принципе, это типичная ситуация для западной системы жизни, психологии «западника», к которой россияне, попросту говоря, оказались не подготовлены в начале перестройки. Да, мягко говоря, не готовы и сейчас. Чтобы выжить в ситуации *выбора, постоянной конкуренции,* нужно иметь такой же опыт, аналогичную социальную закалку. То есть определенный историко-генетический опыт жизни и деятельности в условиях конкуренции. Именно к этому наши соотечественники оказались психологически и интеллектуально не готовы, и по сей день, тоже. За исключением, может быть, части молодежи.

 Второй вопрос. Довольно часто, даже спустя тридцать лет жизни в новых условиях, мы завидуем «проклятому» Западу, в котором вся жизнь «*ориентирована* *на человека и для человека*». Однако, по большому счету, и там, с точки зрения *духовной реализации*, ситуация тупиковая. И здесь известный прагматизм жизни, перманентно перерастающий в хронический кризис, основательно затянул удавку на шее духовности. Но у нас ситуация еще острее, так как львиная доля российского переходного общества состоит из людей бедных, мало и «средне» имущих. Что заставляет *крутиться* не только организаторов культурно-досуговой сферы (как правило, и представляющих эти слои), но и практически огромную массу людей, лишая их возможности участвовать в *свободном рынке культуры*, или в художественном рынке.

 *Как же ведут себя работники культуры и искусства всех рангов, в этой непростой ситуации?*

Наверное, лучше всего начать с новых наименований этих работников. Сегодня в нашу культуру и образование пришли новые понятия и типы руководителей: менеджеры, маркетологи, фандрайзерги, имиджмейкеры и т.д. Назовем их (бывших начальников, директоров) обобщенно *управленцами.* Однако руководитель прошлой *коллективисткой* эпохи отличается от рыночного менеджера (управленца) тем, что он был не только *организатором* культуры, но и *исполнителем*. Как правило, современные менеджеры от культуры – это те, кто управляет *руководителями*, оставшимися от прошлой эпохи. Ведь, управляя другими, персоналом, они ничего не производят сами. В этой ситуации, только *руководитель* самого низшего звена (руководитель коллектива, объединения) способен соединить в практической деятельности *материальный и духовный аспекты* жизни. Реально только он и занимается *духовно-практической* (художественной) деятельностью. Но и сами руководители, как мы отметили выше, *вынуждены крутиться*. Отсюда - совмещение нескольких работ у музыкантов, у режиссеров профессиональных и любительских театров, у хореографов, у педагогов дополнительного образования. И, отсюда же, - беглое, часто поверхностное выполнение *функциональных* обязанностей на каждой из 1-2-3-х … работ. Времени не *остается для погружения в глубину, в духовный процесс культуры и муз*, которые, как известно, не терпят суеты.

Ведь для того, чтобы качественно провести только одно мероприятие, *реализовать проект*, руководитель должен не только разработать творческую идею (замысел), но и просчитать все *организационные, творческие, психологические и экономические* составляющие предстоящей деятельности. В том числе, учесть: а) *потребность, интерес и психологию* *потребителя* художественного продукта; б) *интерес и психологию* *производителя*; в) *особенности взаимоотношений* творческой группы (если производитель коллективный).

 От того, насколько серьезно отнесется к решению многообразных задач руководитель, зависит успех его творчества и перспектива профессиональной деятельности в целом. Каждый раз он оказывается перед выбором. Или *механически* «*оказать услугу»*, то есть *занять* свободное время потребителя(при минимальных затратах подготовить, боле или менее, качественное мероприятие). Или организовать *духовно-практическую деятельность* посетителей-зрителей - дать выход творческому импульсу человека. А эта задача предполагает совершенно другой набор целевых установок, средств, временных, физических и энергетических затрат. Уж здесь, как говорится, «мы за ценой не постоим».

Во втором случае, *духовность*, как явление, связанное с процессом и конечной целью искусства, реализуется на всех этапах и уровнях творчества, проявляется во взаимоотношениях руководителей и исполнителей: а) членов профессиональной творческой группы (театрального, музыкального и танцевального коллектива и т.д.); б) руководителей учреждений культуры и центров досуга; в) участников любительских - художественных, технических и спортивных объединений. Причем, желаемый результат, во-многом, зависит от соотношения официальных и неформальных отношений в каждом подразделении, на каждом этапе художественной деятельности и реализации проекта. В первом случае, при преобладании *официально-деловых* взаимоотношений в коллективе, в художественном продукте будет *минимум духовности*. Во втором, с преобладанием неформальной среды, *дружеских межличностных и эмоциональных контактов*, духовное начало на выходе будет гарантированно больше.

Из этого следует, что в современной социально-культурной ситуации возможны разные варианты, степени и комбинации таких отношений в коллективах и творческих объединениях. Изучение этого вопроса показало, что, в сфере культурно-досуговой деятельности и в профессиональном искусстве типичны, как минимум, пять типов творческих объединений. В них *соотношение материального и духовного* просматривается как в организационной форме, в характере совместной деятельности, так и в *способе подготовки* художественного продукта. Рассмотрим их в самом первом приближении.

1) Тип: *профессиональное объединение*, целью которого является подготовка художественного продукта (или услуги) с максимальной профессиональной точностью (не обязательно - с *эмоциональной и духовной отдачей*). Профессиональная точность выражается в традиционных параметрах *исполнения* - внешняя завершенность и выразительность – и соотносится с, желательно, *максимальным заработком* за свой труд. Парадоксально, что по этому пути пошли и многие любительские коллективы, в том числе, и детские творческие объединения.

2) Тип: *самодеятельное объединение* (сегодня оно, правда, называется любительским). Его главная задача - поддерживать и минимально *развивать интерес* к определенному виду искусства и художественного творчества. Наверное, такой тип объединения *достался нам в наследство* (не в лучшем, конечно, виде) от прошлой «самодеятельности». Сегодня понятие «самодеятельность» фактически не употребляется в теории и практике, или рассматривается в уничижительном смысле. Это тоже не случайно, понятие было актуально для социалистической эпохи *самореализации и самовыражения личности*. *Поддерживать интерес* - это смягченная форма «самодеятельности», но *неопределенная в воспитательном плане и в духовном развитии.* Творческая деятельность подобных объединений, в общем-то, никого ни к чему не обязывает, так как зарплата руководителей мала. Да и участники посещают занятия по мере возможностей. В установленные даты коллективы проводят *творческие отчеты* и готовят *выступления в календарные праздники*. Заметим, что в сфере детского театрального творчества подобные объединения существуют в системе *дополнительного образования*, с присущими педагогике, строгими методами диагностики, отчетностью и программно-отчетной документацией. Что также не располагает к *проявлениям духовности*.

3) Тип: *антреприза*. Это достаточно новое (хорошо забытое) объединение, возрождающееся из прошлого века. С некоторой долей условности, можно сказать, что современная *антреприза* олицетворяет собой *бизнес в сфере культуры*. Основной целевой принцип антрепризы - попытка *соединить творчество и деньги*, *духовное и материальное*. Заработать деньги в творчестве можно: а) за счет привлечения звезд; б) за счет злободневной темы, «легких» жанров и исполнения. То есть, антреприза нацелена на *получение от художественного результата* (он становится действительно продуктом) *максимальной прибыли*. А, по сути, антреприза – это сочетание профессиональной *точности с* и *выразительностью, и* с относительной независимостью - свободой от официальных институтов.

4) Тип: *студийное объединение*. Его цель: *экспериментальные поиски*, направленные на *совершенствование:* языка театрального искусства; форм культурно-досуговой деятельности; и *нравственных отношений* в ходе экспериментальной коллективной работы. Студийные объединения, на мой взгляд, наиболее *бескорыстны материально*. Они существуют, в первую очередь, за *счет энтузиазма, подвижничества* и миссионерских целей коллектива. В театральной Студии главным инструментом, *скрепляющим отношения единомышленников*, является *идейное начало*. А это уже ближе к *духовности*. В истории всех времен и народов известна огромная сила и тесная связь *идейного родства и подвижничества*. Однако в современном студийном движении важно учитывать своеобразный парадокс - наличие двух типов студий. Есть Студии со «студийностью», с атмосферой тепла и отношениями «самоотдачи» внутри (Вахтангов, Розовский) и есть массовые студии без нее. Но, с более активной учебно-воспитательной работой и интенсивной жизнью коллектива.

Необходимо подчеркнуть, что первый тип *студийных общностей* достаточно *редкий гость* на сцене потребительского общества. Но, судя по названию и организационной форме, в среде любительского театра *студии* сегодня самые распространенные объединения. Если второй тип студий *принадлежит массовой культуре*, то подлинно студийный коллектив (первый тип) противостоит этой культуре и, вероятно, поэтому он редкое явление в ней. В этом смысле, экспериментальное студийное объединение *(братство, семья) первого типа* является *инструментом* обновления культуры. Нужно подчеркнуть, что, благодаря уникальности и оригинальности своего рождения и развития, экспериментальные Студии, независимо от влияния государства, являются активным средством развития личности (Б. Захава), становления  *духовного стержня индивидуальности*.

 5) Тип: *частное объединение*. Семейные творческие предприятия в сфере культуры и искусства, так же, как первый тип Студий, пока еще редкое явление в российском обществе. В реальной практике их не много, но представляется, что в перспективе, именно за ними будущее. Сегодня *частное объединение* включает несколько универсальных людей (родственников, близких, друзей и надежных товарищей), равно заинтересованных, как в *профессиональном* *ведении* дела, так и в насыщении художественного продукта эмоциональным содержанием (духовностью). Потому что, только за счет высокого качества, частный театр или клуб способны поддержать свой авторитет (реноме), создать неповторимый бренд и долгосрочный продукт.

6) Тип: чисто *досуговое объединение*. В досуговом творчестве и в искусстве постепенно возрождаются объединения *клубного типа* и *психотерапевтические* и арт группы. Их особенность заключается в том, чтоинтерес участников *к отдыху и здоровью сочетается с общением*, близких по взглядам людей. С задачей релаксации, с поддержкой ровного психологического состояния, физического здоровья и творчества. Такие объединения, как «Фитнес-клубы», «Клубные театры», «Танцевальные клубы», «Клубы при жэках», «Профессиональные сообщества» и др. Такие *формирования* являются новыми очагами культурной жизни современного человека, явлением пограничным и многофункциональным одновременно. Поэтому их пока нельзя классифицировать со всей строгостью. Однако, поскольку такие объединения есть в театральном искусстве и в творчестве, назовем их «театр неискушенных людей». Наиболее близки они, по своей сути, к «домашнему театру». Нужно сказать, что, благодаря *спонтанному возникновению*, неформальным контактам, они, как и Студии, предрасположены к *духовному развитию* детей и взрослых. Тем более, что часто это смешанные разновозрастные группы.

Это только некоторые особенности преобразований в культурной жизни страны, в частности, в театре и в досуге, произошедшие за тридцать лет переходного периода российского общества. Соответственно, они ставят новые задачи перед руководителями творческих объединений, перед *менеджерами* культуры всех уровней и мастей.

Большинство проблем находится в начальной стадии. Например, требование времени - *сопряжение культуры и образования*. Или, соединение под одной крышей - торговли и общепита и зрелищных художественных учреждений и досуга. В решении проблем результаты пока малоутешительны: конкуренция и стихийность рынка не дают, по-настоящему, утвердиться ни одному позитивному начинанию. Сегодня, наверное, каждый театр и музей, практически все культурно-досуговые учреждения, функционируют в поисковой манере. Содержание их деятельности осуществляется *на стыке* жанров, ведомств. С привлечением как профессиональных, так и самодеятельных артистов*.* К сожалению, очень часто эти *программы* не выходят за рамки поверхностного решения. В лучшем случае, они остаются в пределах развлечения и внешней культуры, ограничиваясь «чтивом» текстов или глобальным шоу. К сожалению, таковы законы конкуренции и стихийности: все *тиражированное* не *является глубоким, а значит и духовным*. Часто именно такой *культурный продукт* преобладает в Гипермаркетах и в глобальных универсальных Центрах.

«Как бы не было обидно за державу», но нужно признать, что *прагматически ориентированная жизнь* усугубляется на данном этапе, мало оставляя пространства для духовного развития человека. На него не хватает времени ни у «омассавленного зрителя», ни у организаторов досуга, ни у деятелей профессионального искусства. И этот опыт во многом перенимается нами из-за рубежа. С каждым десятилетием, Россия все больше интегрируется с рыночными государствами и обществами. Естественно, что перенимаются и формы стихийного существования культуры, соответствующие социально-экономическим условиям. Необходимо не только ассимилировать новшества, но не забывать достоинств и завоеваний русской культуры. *Духовный иммунитет* русского человека теряется незаметно и практически всегда на подсознательном уровне.

Театр - самый *чуткий барометр жизни*. Казалось бы, он должен первым отреагировать на происходящие перемены. Ему предстоит оставаться *зеркалом*, *кафедрой* и *трибуной*, способным не только зеркально *отражать* настроения современного человека, но и ф*ормировать* их. Способны ли сегодня искусство, культура, образование *активно* решать свои природные задачи? Так ли успешно их решают деятели культуры и образования? Удовлетворена ли этим их собственная душа? Поищем вместе с читателями ответы на эти непростые вопросы.

Ниже я рассматриваю новые формы театральной культуры, пришедшие на смену традиционным смотрам, театру переживания, камерным спектаклям, театру-дому, Народным театрам и студийному движению. Фестивали, мастер-классы, авторское самовыражение отдельных «персон», интеграция жанров и видов искусств, шоу и развлекательные программы. Буквально за 30 лет, эти новые формы и явления незаметно пришли на смену, проверенному столетним опытом, коллективизму, ансамблевости и взаимовыручки. Конечно, новые формы и должны быть в чем-то противоположными, оставшимся в прошлой реальности. Но насколько эти процессы должны быть тотальными?

 **Часть I. Театральные фестивали.**

 Лет тридцать назад, задумываясь, о только-только возникших в России, первых театральных фестивалях, их неожиданном и стремительном вторжении в нашу культуру и, выполняемой общественной функции, меня тревожила эта стремительность и часто посещала мысль о *преходящем характере* новой формы профессионального и любительского движения. Казалось, что с утратой многочисленных *советских смотров и конкурсов*, с проклятого Запада *временно* появились фестивали в СССР. И что явление это для нас переходное из одной эпохи в другую. Сегодня я смотрю на вопрос иначе: нахлынувшие из-за рубежа «новые формы» - тренинги, мастер-классы, фестивали, квесты - становятся неотъемлемой чертой нашей жизни и театральной культуры, частью нового общественного строя, и необходимым компонентом рыночного урбанизированного общества. Сегодня количество театральных Фестивалей «зашкаливает». Многие из первых фестивальных ласточек давно уже потеряли свое прежнее лицо и значение. Другие, порой совсем молодые, не выдерживают конкуренции и сходят с арены, едва появившись на свет, вероятно, вследствие трудоемкости организации и проведения. Третьи, скоро превращаются из *общественно-творческого движения молодежи* в полупрофессиональные *казённые учреждения*. С собственной директорией и соответствующими трансформациями в сторону материальную от духовного содержания.

Отличие фестивалей от Советских смотров и конкурсов, в общем-то, не значительное. Есть в обоих форумах некая соревновательность, обязательно присутствует оценка жюри: моральное и материальное вознаграждение (дипломы, подарки). Вместе с тем, самые первые фестивали были более демократичными, не столь сильно зависимыми от государственных органов и идеологии, и возникали, как правило, по инициативе отдельных лидеров или театральных коллективов, то есть, *рождались снизу*. А это верный признак «студийного движения». Сегодня многие фестивали *создаются* по инициативе муниципалитетов, региональных органов культуры, и уже реже *рождаются* по инициативе самих театров.

Если в советскую эпоху смотры и конкурсы приурочивались к *календарным датам*, то современные фестивали сориентированы, скорее, на *проблемы* реальной жизни ирешают *задачи тех субъектов*, которые их, собственно, и создают. Каждый фестиваль *имеет свой девиз-идею*. Важным элементом фестивалей является неформальное дружеское и *профессиональное* общение, что иногда делает их похожими на «тусовки». И, конечно, каждый фестиваль имеет *свои* организационные и творческие проблемы. Вот об этих проблемах и хотелось бы поразмышлять вместе с заинтересованными, профессионально-ориентированными людьми, и с читателями, интересующимися фестивальным движением.

Например. *Что необходимо для того, чтобы фестиваль возник и долгие годы функционировал, радуя участников и зрителей?*

 Минимум, необходимый для рождения нового фестиваля, это *идея или концепция*. Обязательна материальная составляющая - деньги спонсоров, государства или муниципалитетов. Ибо, для демократической атмосферы фестиваля необходима, хотя бы минимальная благотворительность. Лучше - безвозмездное содержание участников. (Заметим, что с течением времени, названные критерии первых фестивалей, все больше видоизменяются.). А еще лучше, то и другое вместе, так как федеральный или муниципальный бюджет элементарно не выдерживают сегодняшнего изобилия форумов. Поневоле задумаешься о целесообразности большого количества фестивалей и жизненной необходимости каждого персонально. Однако, сегодня каждый, более или менее, крупный субъект Федерации, считает престижным, даже своим долгом, иметь в активе парочку театральных фестивалей.

- Другой *важнейшей проблемой Фестивального* движения является *индивидуальное творческое лицо* фестиваля. К сожалению, найти его получается не всем.

Потому что часто принцип *рождения фестиваля снизу*, по инициативе творческого лидера (Ж. Вилар), подменяется методом *создания* *сверху, волевым путем.* Это опасно тиражированием формы и модой*.* Первое возникает вместе с концепцией и исходит, как правило, от режиссера или художественного лидера коллектива. Художественное начало главенствует и поддерживается в дальнейшем творческим ядром организаторов. Как правило, это режиссер одного из театров, «по совместительству», *идейный вдохновитель фестиваля.* Именно такой путь гарантирует наличие индивидуального лица и *духовно-творческой компоненты* фестивального движения. При заказном создании у фестивалей преобладает не художественный, а *менеджерский подход*, переходящий, нередко, в коммерческий.

На примере нескольких фестивалей рассмотрим возможные пути развития и проблемы театральных фестивалей.

 ***Экология души***

*«Осень на Байкале» – это весна!»
 Леонид Беспрозванный*

 Фестиваль «Театральная осень на Байкале» - один из первых в любительском движении в Иркутской области, да, пожалуй, и в Восточной Сибири (1992г). В 2011 году он прошел в 18 раз. Первым он был и в моей профессиональной и педагогической биографии - участника и члена жюри. Родился фестиваль по инициативе и при непосредственном руководстве талантливейшего Человека земли Иркутской, журналиста и режиссера, Заслуженного работника культуры России, Леонида Владимировича Беспрозванного и его студийного театра «Чудак» (г. Ангарск). Название «Чудак» вполне объясняет сущность творческого долголетия коллектива, идейное кредо руководителя и происхождение фестиваля. Деятельности коллектива насквозь парадоксальной и, наверное, потому притягательной для ангарчан - почитателей театра, самих артистов-любителей, - уже больше 60-ти лет. Артисты «Чудака» – это те представители Российской глубинки, которым *чужд дух стяжательства, прагматизма и прочей меркантильной суеты*, так мощно охватившей в 80-90-е годы не одно поколение молодежи и зрелых россиян. Для чудаков дороги, в первую очередь, духовные ценности: бескорыстие и доброта; творчество и самоотверженность; не приземленность и романтизм. Что составляет индивидуальное лицо театра «Чудак» и его лидера – режиссера Леонида Беспрозванного. И, пожалуй, совершенно осознанное «бегство» от бытового театра.

Наверное, именно это жизненное и творческое кредо определило творческий путь коллектива театра и, неизбежное на этом пути, *рождение* фестиваля «Театральная осень на Байкале». С первых шагов его отмечала мета *демократичности и дружеского общения*, хотя дух состязательности, при этом, оставался важным компонентом. Со временем, география фестиваля расширилась. На Байкальский фестиваль стали приезжать театральные коллективы из других российских регионов и «волостей», изредка, бывали и зарубежные гости. Но, что интересно, все театры, впервые побывавшие на «Байкальском фестивале», остались навсегда покорены именно *необычным духом* фестиваля.

Один из лидеров театрального любительского движения тех лет (70-ые годы, Театр-клуб «Суббота») Семен Трессер сформулировал закон развития студийных экспериментальных театров. Они, как «садоводы-экспериментаторы, первые 10 лет выращивают новое «театральное семечко» для себя, а вырастив и удивившись ему, уже хотят заразить своим открытием других». [[1]](#footnote-2)

Около 25-ти лет, с разной степенью интенсивности и успешности, процветает и развивается фестиваль «Леонида Беспрозванного». Правда, в то время — это название бытовало только в приватных беседах. За эти годы сформировалась окончательно творческая позиция, театральная вера и платформа: «В театре все почему-то происходит наоборот» - «Осень в жизни, - это театральная весна на Байкале!» (Л. Беспрозванный). Проходит фестиваль всегда в последнюю декаду августа и, несмотря на дождливые августовские дни, действительно «Театральная Осень на Байкале» - всегда расцвет творчества и радость общения. Есть у индивидуального лица этого фестиваля еще одна примета – на него съезжаются, как правило, единомышленники. Все театры, которые однажды побывали на нем, не могли, да и не хотели расставаться с фестивалем, и друг с другом. Можно сказать, и так: они навсегда оказались покоренными непритязательностью отношений фестивальной братии, доброжелательностью организаторов – «артистов-чудаков», высокой требовательностью творчества и сотоварищества.

Впервые попав на фестиваль по приглашению оргкомитета в 1999 году, я сразу был захвачен его чудодейственной атмосферой, покорен густым замесом творческого общения. Ну, а в годы, когда не приглашали, скучал по ней. Творческие лидеры фестивалей хорошо знают этот душевный почерк фестивалей. Наверное, по той же причине навсегда привязались к детищу Ангарчан многолетние гости, члены жюри - Народный артист России Виталий Венгер, театральные критики Виталий Нарожный и Сергей Захарян; филолог Юлия Лихачева, «начальник» любительских театров Иркутска Валерий Кирюнин и многие другие.

Счастливые и самые «бурные» периоды в жизни фестиваля связаны с мощной экспансией театров северных городов (Железногорск, Ася Колодченко; Братск, Олег Чернигов, Константин Магидин; Усть-Илимск, Евгений Пендюрин). Старейших народных театров из соседнего Усолья-Сибирского (Мария и Лариса Медведевы); земляков-ангарчан (Александр Кононов, Тагир Хамитов). Теперь всех и не назовешь.

Однако всему свое время. Двадцать лет оказались оптимальным сроком для успешного и менее успешного развития фестиваля, он прошел свой пик (звездный час) и почувствовал спад. Отчасти «поспособствовала» этому перестройка и последующие кризисные 90-е годы. Причастность «Чудака» к профсоюзам (ДК «Нефтехимиков» в то время считался самым богатым в Ангарске) сыграла не добрую шутку в новое время. С зарождением материальный достаток способствовал ежегодному творческому росту и фестиваля, и театру «Чудак». А через десять лет принадлежность профсоюзам стала тормозом движения вперед. Вместе с Дворцом культуры театр лишился финансирования и фестиваль, детище Л. Беспрозванного и «Чудаков», стал сдавать.

Параллельно с материальными проблемами, произошли объективные изменения в творчестве - внутри мощного театрального синдиката артистов-любителей Иркутской области начался отток. (До недавнего времени в Области насчитывалось до сорока театральных коллективов, чему могли позавидовать многие центральные регионы). Кроме того, в Области появились новые фестивали. Выросшие участники «Чудака» и первого фестиваля, крупные лидеры любительского театра (Т. Хамитов, А. Кононов, Г. Каминская, В. Просекина, Л. Серикова-Киркица), затевают собственные форумы. Уже в 1993 году в Ангарске родился фестиваль детских театров «Театральная карусель» под руководством талантливого режиссера-педагога Тагира Хамитова. Вскоре стал набирать силы молодежный Бамовский фестиваль в Усть-Куте во главе с лидером Г. Байковым. И, наконец, в конце 90-х годов на Байкальском острове Ольхон зародился Международный фестиваль «Сибирская рампа» во главе с художественным руководителем Александром Кононовым и его сотоварищем Тагиром Хамитовым. При непосредственном кураторстве Валерия Кирюнина. Теперь уже *творчески состязались* не только театры, но и фестивали. Ведь каждый из них имел свое лицо, свою идейно-художественную программу и перспективы роста. Прошло еще почти 10 лет. За тридцать лет фестивального движения в любительском театре Иркутска много воды утекло. Лихорадило и «мой» фестиваль «Театральная осень на Байкале». Не хватало материальных средств у организаторов фестиваля. У творческих коллективов с этим было тоже не густо. В предыдущие три года ослаб «чудаческий» дух фестиваля, лидеры сбавили свой пыл. Все чаще Леонид Владимирович провозглашал тост «за наше, в общем-то, безнадежное дело любительского театра!». Были сезоны, когда фестиваль не проводился совсем (2008-09гг).

В чем-то, наряду с кризисом 2008 года, причиной спада стала болезнь закоперщика и бессменного лидера Л.В. Беспрозванного. Крайняя точка кризиса всегда настигает живое дело неожиданно.

В феврале 2012 года ***оборвалась жизнь* Учителя и вдохновителя фестиваля, режиссера *Леонида Владимировича Беспрозванного*.** Неизбежным сиротством повеяло на жизнь «Чудака», театралов и жителей Ангарска. Да и в целом, на театралов Иркутской Области. Даже, научившимся держать удар, «Чудакам» стало не по себе. Жизнь снова поставила перед ними барьер. Как много раз до этого, они оказались на *пороге Судьбы*.

Но, словно завещание Учителя, заблаговременно произошла передача руководства «Чудаком» старейшему участнику, режиссеру Александру Говорину. Это настраивало коллектив на борьбу за продолжение традиций. Сам уход Л.В. Беспрозванного будто подталкивал к однозначному поступку – не сдаваться, не останавливаться по пути обновления! Нужно было как-то среагировать, откликнуться на этот вызов времени, сдаться на волю рока или победить судьбу. Конечно, можно бы и отложить проведение фестиваля на год-два. Так сказать, сделать передышку, собраться с силами, и уже тогда двинуть полки... Совсем не так воспитаны «Чудаки», лишь немного «отлежавшись», мощно двинулись к возрождению фестиваля. Понятно, что первыми, подолгу службы, и по зову души, стали его Директор (Начальник Отдела по культуре администрации Ангарского муниципального образования, Кириченко Елена Васильевна) и новый Художественный руководитель фестиваля, режиссер театра «Чудак» и школьного театра «Росток» Александр Говорин.

Узнав о намерении провести фестиваль *памяти Леонида Беспрозванного,* я не сомневался ни минуты, что нынешний август (2012) соберет на Байкале всех поклонников. И, в первую очередь, учеников и почитателей творчества Л.В. Беспрозванного. Да, фестиваль был нужен нынче, и его *посвящение основателю* было, конечно, основной целью и данью памяти. А в глубине души у многих уже затеплилась надежда о *продолжении* *жизни* фестиваля. В предыдущие два года чуть было не угасшая совсем.

Как бывает часто в таких случаях, для реализации задуманного не оказалось денег и коллективов-участников, рассыпавшихся по другим фестивалям. Не было и надежного многолетнего лидера. Александр Говорин, совсем недавно возглавивший коллектив, поставил первый спектакль в «Чудаке». Наверное, сомневающихся в успехе фестиваля было больше, чем доброжелателей. Но у «Чудаков» оставался внутренний стержень, и как водится в творческих начинаниях подобного рода, доля авантюризма и «нахалина» (Станиславский). Без которых невозможно сделать такое большое дело, сохранив, при этом, его живой характер и индивидуальное лицо.

Цель – посвятить Фестиваль *памяти Леонида Беспрозванного*, - придала силы подготовительной работе и особую окраску форуму. Отбирались коллективы и персональные участники из числа друзей фестиваля, хорошо знающих Леонида Владимировича и фестиваль. Показательно, что на приглашение откликнулся коллектив-участник первого фестиваля (1992г) – театр поселка Линево Новосибирской области. Правда, приехали не сами первопроходцы, а их последователи, как бы принявшие эстафету у предшественников. Это тоже оказалось символичным, ведь не понаслышке они узнали о «Театральной осени на Байкале», ее организаторах «Чудаках, а из «первых уст».

Энергетическим центром «фестиваля памяти», конечно, стали «Чудаки» и ученики Леонида Владимировича, которых к этому периоду уже насчитывалась не одна сотня, и не только в Иркутской Области.

Немного забегу вперед. В один из театральных дней «Театральной осени… 2012» я, как ведущий мастер-класса, спросил присутствующих учеников Л.В. Беспрозванного, настоящих и бывших артистов «Чудака». «Кем бы Вы сейчас назвали Леонида Владимировича – *педагогом, преподавателем или учителем»*? Ответ оказался единодушным – «Леонид Беспрозванный был Учителем с большой буквы, а, значит, режиссером и педагогом в одном лице». Мастер был Учителем, так *как учил театру и жизни*, одновременно! Объективная оценка оказалась убедительной в отношении к *ушедшему из жизни человеку большой души* и крупному театральному деятелю. Ушедшему из физической жизни, но не из *духовной*! Ушедшему, но не забытому. Напротив, отношения к нему, спустя 4 года, проявились еще острее и ярче. Хотя, эти отношения и были, может быть, не идеальными при жизни.

 Сказать честно, отправляясь в поездку, я не ожидал, что после длительного перерыва и непродолжительной подготовки, фестиваль и состав участников окажутся таким полным, разнообразным, наполненным жизненной и творческой энергией. И, слава Богу, был приятно обескуражен программой. Добрый десяток творческих коллективов разных уровней и стилевых пристрастий, вновь покорил всех участников: гостей, сами коллективы, зрителей из числа отдыхающих на турбазе. Среди них оказались долгожители: Нижнеудинский «Экспромт» Галины Каминской, Ангарский «Факел» Александра Кононова, «Предместье» из Иркутска с Ларисой Сериковой-Киркицей во главе. Были опытные коллективы - «Ковчег» (Усолье-Сибирское), «Наш дом» (пос. Линево, Новосибирской области), но порадовали и новички. Так, впервые приехавший на Байкал с далекой Чуны *Народный драматический коллектив* Лиры Барановой. И только-только родившиеся детские студии - «Театр масок» (Ангарск), театр «Буратино» (Нижнеудинск).

Много откровений ожидало жюри по ходу фестиваля. Безусловно, была минута молчания в вечер памяти Леонида Беспрозванного. Сначала открыли фестиваль «чудаки»: директор Елена Кириченко и новый худрук Александр Говорин. Приятным сюрпризом для всех стал подарок гостям и коллективам, – выпущенная накануне, новая книга Леонида Владимировича «Родина души», десятая по счету.

Конечно, в первый день открытия грустная нота была неизбежной. Но с каждым творческим днем, грусть становилась светлой, фестиваль обретал мужественные черты. И сама память о Л. Беспрозванном становилась более зрелой, иногда, буквально, перерастая в метафизическое присутствие Леонида Владимировича.

Очень деликатно и тщательно отобранная А. Говориным программа фестиваля, не менее глубокое и содержательное приглашение (Е. Кириченко, А. Говорин) сделали свое доброе дело: всех приехавших «спонсировали» местные органы власти.

Каждый день фестиваля приносил новую радость и горечь, одновременно, но, главное, дни будоражили наши театральные умы. Независимо от того, дети выступали на сцене или взрослые артисты «Чудака», события не переставали удивлять. В диалоге о драматурге Александре Вампилове - три спектакля специально выделенного «Вампиловского дня» под руководством Виталия Нарожного. Или в обзоре театральных событий Москвы и центральных городов России (В. Тришин, В. Нарожный) везде незримо присутствовал дух автора проекта Леонида Беспрозванного. Все шло в копилку фестиваля, наполняя до краев ее, на глазах полнеющие закрома. Не случайно, в заключительный день фестиваля Виталий Нарожный пристрастно заявил, что как *участник всех* *фестивалей,* он «*не помнит такого высокого творческого уровня*».[[2]](#footnote-3)

Близкой к этой, была оценка Министра культуры и архивов Иркутской Области Виталия Владимировича Барышникова. На встрече с участниками он поделился планами и идеями развития культуры Иркутской области. Пожалуй, из его уст впервые прозвучало пожелание и дальше продолжать «фестиваль Беспрозванного». Эта же мысль была высказана в диалоге фестивальной братии (Поэтический спектакль памяти Беспрозванного «Здравствуй грусть»(Г.Каминская). **«Фестиваль Беспрозванного» должен жить,** ибо его лицом красен этот замечательный форум. У других фестивалей другие лица.

 Особый пиетет выразили участники и гости фестиваля артистам Театра «Чудак». Как и в прежние времена, основную долю нагрузки в проведении фестиваля (и, что важно, без претензий на награды) приняли на свои плечи артисты «Чудака». Парадоксально, но плечи эти стали мужественнее и мощнее. Как мне показалось, коллектив за год стал более зрелым, творчески повзрослевшим. *Вечер памяти Л. Беспрозванного «Режиссер. Журналист. Человек», ежевечернее театральное кафе «Палатка № 6», два программных спектакля, бенефис артиста театра Сергея Метелкина, оф Программы (не менее содержательные, чем сами спектакли), -* все это дело рук организаторов-чудаков. Все свидетельствует о зрелом возрасте коллектива, которому в следующем году исполнится 59 лет.

Надо отдать должное и незаметной, но важнейшей работе Директора фестиваля Елены Васильевны Кириченко. Это не только поиск спонсоров и организационная работа, а высокая отдача делу и памяти мастера Л. В. Беспрозванного.

Многие, из выступавших на заключительном вечере, (режиссеров и гостей фестиваля), предлагали *беречь и развивать дело Леонида Беспрозванного,* сохранить этот глубокий и душевный «Фестиваль театральная осень на Байкале». Не только из чувства долга и преданности учителю и аксакалу театрального искусства, но и в силу значимости форума, как уникального явления для любителей театра Иркутской области. У меня к концу недели сформировалось ощущение, «*будто фестиваль живой, и никогда не останавливался в своем развитии, а лишь замедлил дыхание на короткое время. Затем глубоко вздохнул, точно набрал новые силы для будущей долгой жизни».* Такому фестивалю нужно и должно жить, ибо есть в нем что-то *неуловимое*, необъяснимое рационально, делающее его *целостным, неповторимым*, не похожим на другие форумы. Может быть, от того, что в нем *сохранилась* *душа* создателя и бессменного лидера, «Чудака» по натуре, *Леонида Беспрозванного*.

«*Театральная осень на Байкале*!». Даже одно название дорогого стоит. К названию нужно обязательно добавить – «*имени Леонида Беспрозванного!*» Главное, конечно, не во внешних атрибутах, а в сохранении *духа чудачества*, того, чем силен именно этот фестиваль. Хочется, чтобы «фестивальБеспрозванного» еще многие годы созывал «театральных чудаков», самоотверженных любителей театральной культуры Ангарска, Иркутска, Братска, Усолье-Сибирского и близлежащих регионов. Есть в этом байкальском фестивале какая-то *духовная пята, тяга к неизведанному*, *неисчерпаемому познанию духа, к*  выражению его в театральном творчестве. Надеюсь, что она будет в дальнейшем определять его содержание. Продолжение следует!

***(2012)***

 ***Вера. Надежда. Любовь.***

Областной фестиваль «Театральное Кольцо Подмосковья» значительно моложе своего предыдущего партнера из Сибири. Началось его рождение в 2001 году в городе Можайске. «VI *Московский Областной открытый фестиваль молодежного любительского театрального творчества»* прошел (2007г) в городе Железнодорожном под руководством Комитета по делам молодежи Московской области, администрации города Железнодорожный. В предыдущие пять лет он проходил в Можайске, поэтому так и называется участниками «Можайским». Итак, в 2007 году, с согласия администраций Можайска и Железнодорожного, фестиваль перебрался на новое место. Перебраться то перебрался, но уже смена *места жительства* и прямых руководителей породила внутренние проблемы.

Оговорюсь сразу, в организационном и бытовом плане фестиваль выиграл. Во всяком случае, более комфортабельными стали помещения для проживания участников (фестиваль проходил в Доме отдыха «Конобеево»), достаточно приличная сценическая площадка, да и режим работы фестиваля вполне устроил руководителей коллективов и участников.

 Немного болезненно сказался «переезд» для тех, кто создавал фестиваль, начинал дело с нуля и пять лет пестовал свое детище. Но и принимающим эстафету - Администрации Железнодорожного округа, коллективу Гимназии и театру «Лингвиния» - тоже все далось нелегко. Конечно, принять на свои плечи Фестиваль лестно каждому городу, но ведь и ответственность большая. Тем не менее, Железнодорожный достойно принял почетную ношу и новые обязанности. По прошествии четырех месяцев, уже можно сказать уверенно, что на новом месте Молодежный фестиваль городов Подмосковья благополучно *продолжил* *свое существование.* И, даже, обрел новое качество. То есть, задуманная изначально, *театральная эстафета была принята и подхвачена*. По опыту режиссеры знают, что *придумать* спектакль, новое дело гораздо легче, нежели осуществить замысел. Ну, а поскольку фестивалю *суждено развиваться*, на некоторых проблемах попробуем остановиться.

 Сначала о концепции и об истории Фестиваля. «Можайский» театральный фестиваль изначально был задуман как «форум друзей». Как рассказали его «авторы», - режиссеры Можайского Театра юного зрителя Юрий Николаевич и Зоя Григорьевна Вершинские, - главной его целью было «дружеское общение». *«Вера, надежда, любовь»* – так буквально и назывался фестиваль в Можайске. До этого, побывав на многих фестивалях и тусовках, и чем-то неудовлетворенные, режиссеры ТЮЗа решили создать *свое* детище – «Фестиваль друзей». Но, по замыслу создателей, фестиваль должен не только *объединить* любителей театра Подмосковья, но со временем *«прокатиться* по городам и весям». Тем самым, подтверждая демократичность намерений первых создателей, полагавших, что идею оправдает новое название «Театральное кольцо Подмосковья». Оно предложено Московским Областным Комитетом молодежи.

Таким образом, уже в момент «зачатия» фестиваля организаторы стремились избежать соперничества и прагматизма, сделав акцент на неформальном дружеском общении, а уже потом на соревновании. Как я писал выше, сочетание неформального общения и состязательности – *признак фестивалей вообще*. Если присмотреться, в этом состоит сущность фестивалей - новой формы театрального движения двадцатого столетия. Наблюдение за эволюцией фестивального движения, подтверждает оба определяющих фактора его развития - *общение или состязание (конкурс). Крен в одну из сторон определяет индивидуальное лицо каждого фестиваля*. А будущее любого фестиваля, соответственно, зависит от того, в чьих руках окажется его судьба. То есть, от позиции и отношения к делу организаторов-менеджеров. Сегодня наметилась новая тенденция: чем больше фестивалей, тем вероятнее опасность переориентации их с внутренних *духовных и художественных* ценностей на внешние *коммерческие*.

 Однако, независимо от субъективных намерений прошлых и нынешних лидеров «Можайского», генетически объективное в зарождении фестивального движения заключается в том, что фестивали *рождаются* из *желания творческих коллективов расти и развиваться.* По признанию большинства режиссеров и участников, коллективам хочется «себя показать да других посмотреть». Во всяком случае, на VI-ом «Театральном кольце Подмосковья» эта тенденция просматривалась отчетливо. Наверное, «Можайский» фестиваль был задуман с немного идеалистическим уклоном, и надеждами на *постоянное самообновление*, хотя в этом и нет ничего плохого. Обновление творческой жизни коллективов виделось первым организаторам не только через конкурсные показы, но и за счет передвижения «управляющего центра» в разные города. Предполагалось, что это поможет уберечь фестиваль от формализации и возможного окостенения. В первоначальной задумке организаторов руководство фестивалем должно быть отдано поочередно разным театральным лидерам. С тем, чтобы *друзей театра становилось больше*, а административная власть не сосредотачивалась в одних руках. Когда то, на заре студийного движения, об этом мечтал Леопольд Сулержицкий.[[3]](#footnote-4)

Таким образом, смена «хозяев» в этом году, отвечала изначальной концепции. Но, вернемся еще раз к истории создания и существования. Спустя пять лет, инициативу Можайских театралов подхватила администрация Московской области в лице Комитета по делам молодежи. Естественно, у Области и материальных возможностей больше, и задачи масштабнее. Но ведь и власти больше! Может быть, в этих «масштабных преобразованиях» и кроется изъян?! Впервые здесь незаметно был нарушен, упомянутый выше, *баланс* между *неформальным духом товарищества* и *официальной организованностью,* состязательностью. А уже по дороге в форум закралось *скрытое соперничество*. Можно допустить, что организация фестиваля административными органами (руководство «сверху») тоже нанесло некоторый ущерб «товариществу». Невольно усилив дух конкуренции, который в дальнейшем на фестивале может преобладать. И не случайно к прежнему названию «фестиваль» добавилось слово «*конкурс»*. Молодежный Открытый *фестиваль-конкурс*, что нашло отражение в последнем положении о Фестивале.

 Заорганизованность и официоз – две возможные угрозы всегда подстерегают любительское движение. Опасности также заключены в том, что *объективная оценка творчества* в любительском театре вообще проблематична. А именно справедливая оценка и должна поддерживать желаемую гармонию между товариществом и состязательностью. Во-первых, такая оценка зависит от жюри, состоящем из живых людей. Во-вторых, объективная оценка в творчестве любителей, в принципе, затруднительна. Поэтому эти задачи на фестивалях решает *независимое жюри*. Но, фактически, оно исполняет роль третейского судьи. Почти всегда на фестивалях члены жюри выполняют две функции: *оценку спектаклей и обучение* в виде своеобразной аналитической лаборатории, нередко проводящей учебные занятия и мастер-классы.

Я умышленно заостряю внимание на *противоречиях* любительского фестиваля (фактически присущих всем фестивалям). Осознать их, означает улучшить качество проведения фестивалей. Мне кажется, что мудрость руководителей фестивалями заключается в том, сумеют или не сумеют организаторы грамотно маневрировать в лабиринте этих противоречий.

 На анализируемом фестивале в г. Железнодорожном к этим объективным противоречиям прибавился «переезд»: смена организаторов-лидеров и места жительства. Ведь, как бы не стремилось к объективности жюри и каким бы архи справедливым не было судейство, а субъективные отношения особенно сильны в неформальной среде, и они всегда становятся «аргументом» при оценке художественных достоинств спектаклей и коллективов. Перед жюри VI фестиваля (кстати, также полностью обновленного) встала задача не только объективно и по достоинству оценить представленные спектакли и программы, но и, каким-то образом, отстраниться от неизбежного пиетета перед организаторами и «местными» коллективами. Вырулить в такой ситуации без потерь редко кому удается, хотя фактор справедливости, как мне кажется, постоянно витал в воздухе на протяжении всех фестивальных дней.

 Не стану оценивать работу жюри, а только коснусь отдельных частных вопросов, так называемых, *критериев* оценки. Как правило, жюри фестивалей руководствуется двумя подходами в своей работе и в оценке спектаклей. Либо жестким подходом и объективной, почти профессиональной, оценкой художественных достоинств спектаклей (завершенность, целостность, смысловая содержательность, выразительность). Либо жюри «входит в положение» любителей и, наряду с художественными показателями, оценивает позитивный педагогический потенциал творческих коллективов и руководителей (стаж существования, творческий рост и т.д.). В этом художественно-педагогическом диапазоне произошел расклад мнений жюри VI фестиваля. Лично мне показалось, члены жюри заняли первую объективную позицию, но и в ней оказалось немало трудностей для реальной оценки лучших спектаклей и коллективов.

 Обозначив идейно-организационные проблемы, перейдем к программе фестиваля. Из 18 спектаклей, заявленных коллективами, в программу показа вошло 14 спектаклей. И практически все коллективы, приняли участие в творческих конкурсах: актерского мастерства, художественного чтения и др.

 Однако, упомянутые выше, в то время только подспудно ощущаемые, организационные проблемы, постепенно стали «подкрепляться» другими, возникшими уже в ходе просмотра спектаклей и программ.

Во-первых, оказалось, что «Молодежный открытый фестиваль», как сказано в Положении, уже не вмещает всех желающих принять участие. Таким образом, организационные вопросы невольно стали перерастать в творческие. В том числе, в проблему *предварительного отбора* спектаклей. Традиционно отбор фестивальных спектаклей осуществляется по видео материалам. Но дело в том, что эксперты, отбирающие спектакли и программы, как правило, о коллективах ничего не знают, и *руководствуются* только *видео версиями*, хотя стремятся быть объективными. Но, как показывает практика, видеозапись театрального спектакля – не самый лучший вариант для отбора. Не удивительно, что уже на этом этапе допускаются ошибки. Например, можно легко пропустить, только встающий на ноги, молодой коллектив, так как его трепетность не видна на экране. На VI фестивале, слава Богу, грубых ошибок экспертов не было, хотя совсем от обид избавиться не удалось.

Другой, неожиданно открывшейся для нас, проблемой стал вопрос *недостаточной профессиональной оснащенности руководителей* коллективов. На сей раз, возникли такие вопросы, как неточность жанровых решений спектаклей и программ; неопределенность эстетических направлений коллективов и др. К примеру, на VI-ом фестивале были представлены в одном ряду, как драматические спектакли, так и кукольные; а также, фольклорные, эстрадные, музыкальные спектакли. Согласимся, что в таком жанрово-видовом многообразии сложно вывести общие критерии оценки.

«Спасением» для жюри и решения проблемы стал безусловный коллектив-лидер. На Можайском фестивале им оказался «Театральный класс» режиссера-педагога Л.А. Камышовой со спектаклем «Две сестры» по повести-сказке Л. Петрушевской. Неизвестный ранее, школьный театральный коллектив продемонстрировал удивительную художественную целостность спектакля, педагогическое и режиссерское мастерство руководителя, и покорил зрителей эмоциональной заразительностью и даже катарсисом.

Кстати, я заметил, что на многих фестивалях, *вырвавшийся вперед спектакль-лидер, ставший откровением для фестиваля,* компенсирует отсутствие строгих и точных критериев оценки.

 А вот в оценке других призеров у жюри и публики не было такого единодушия. Фактически, второе место могло быть присуждено любому из пяти кандидатур, отмеченных дипломами коллективов. (Дипломы второй и третьей степеней). Тем не менее, на этот раз и с этой проблемой жюри справилось.

 Ну, а теперь поговорим о содержании, собственно, о творчестве и о художественных достоинствах спектаклей и программ. Вернемся еще раз к критериям оценки любительского спектакля. Это тривиальный, но так и не ясный вопрос. Мне кажется, что, наряду, с дифференциацией спектаклей и участников по возрастам, нужно разрабатывать более точные критерии для любительского театра и исполнителей с позиций активного проявления личности. *В чем они должны выражаться?*

В первую очередь, в *единстве нравственных и эстетических целей*. Во вторую очередь, *в личностном участии* и в выразительном воплощении, но с перевесом на первом. Наверное, мне возразят сторонники *театральности*, считающие, что просто личность на сцене не гарантирует художественного результата. Да, природа любительского театра в постсоветской реальности сильно изменилась. Не может удовлетворить артистов-любителей и искушенного зрителя органика и искренность, которых было достаточно полвека назад. Природа образного в современном театре меняется в сторону условного метафорического искусства. И это, тем более, требует внутренне глубокого осмысленного поведения актера на сцене. Речь идет не об органике и непосредственности, а о социальной активности, гражданственности в театре. А это близко, как мне представляется, к традиционному театру.

 Возьму на себя смелость и выскажу прогноз, что в ближайшем будущем за любительством сохранится *территория социально-неравнодушных спектаклей*, а в искусстве актера, принцип импровизационного исполнительства. Кстати, из известных мне фестивалей любительских театров, не многие могут похвастаться социальной задиристостью: смелостью мысли, глубинной и эмоциональной заразительностью исполнения.

 Репертуар. В репертуарном портфеле фестиваля оказалось много спектаклей, сделанных на основе прозы, инсценировок, чаще всего, сделанных самими режиссерами. Мне показалось, что в этом и проявилось слабое звено постановок. А, поскольку, *тенденция к авторскому театру* стабильно сохраняется, *несовершенное знание законов драматургии*, может стать препятствием для творческого роста режиссеров и коллективов. В вузах основательно этому не учат: основы теории драмы читаются, как факультатив, на втором курсе. Однако знание только законов композиции (экспозиция, завязка, кульминация, развязка) сегодня не компенсирует премудростей драматического ремесла. В авторском театре необходимо владеть *соотношением внутреннего и внешнего действия*, *развитием драматических характеров,* понимание *особенностей драматической, поэтической и эпической форм конфликта*. Недостаточное владение законами драмы приводит к тому, что замысел режиссеров в работе с любителями провисает, не реализуется в композиции спектакля.

 Другой актуальной проблемой любителей остается *репертуар* творческих коллективов. Выбор репертуара всегда был камнем преткновения для любителей, проблемой, более сложной, чем в профессиональном театре. Особенно вопрос обострился сегодня, в связи с кризисом *современной* драматургии. Если профессиональный театр еще как-то подпитывает, так называемая, новая или документальная, драма, любители, в этом смысле, буквально обездолены. Среди молодых драматургов только М. Бартенев, В.Леванов, Е. Ткачева уделяют внимание пьесам для детей по призванию, а не по заданию. Кроме них, собственно, для любительской сцены художественного уровня текстов практически нет.

Кроме того, любительский театр и не может справиться с новой драматургией. Как правило, требующей сценической доработки, нередко насыщенной ненормативной лексикой. Она требует от режиссеров еще большего, чем прежде, драматургического мастерства. Вероятно, по этой причине из всех участников фестиваля лишь один коллектив отважился обратиться к подобной литературе. Школьный молодежный театр «Павлинец», представил спектакль по инсценировке В. Примоста «Штабная сука» (реж. Б.С. Комолов).

 Таким образом, любители вновь «остались при своих интересах». (В. Соллогуб, Г-Х. Андерсен, Б. Заходер, У. Сароян, П. Трэверс, А. Арбузов, А. Толстой.) В ряду упомянутых авторов, только два современных драматурга облагородили фестивальную сцену: В. Примост и Ю. Витковская. Спектакль по ее пьесе «ICQ. Я ищу тебя» показал школьный театр-студия «Экополис» (реж. Лада Селиванова.). Оба спектакля, хотя и были отмечены дипломами, далеки от совершенства и, опять же, в силу недостатков драматургии.

 Отдельной строкой на фестивале прозвучала фольклорная тематика. Сразу пять коллективов обратились к сказочному материалу. В подготовке фольклорных спектаклей отчетливо проявилась тенденция *стилизации и парафраза*, на наш взгляд, не очень благодатная для развития любительской сцены. Известно, что достоинство сказок заключается в том, что они учат добру, *развивают фантазию и воображение* исполнителей. Однако я заметил, что *стилизация и эстрадизация* сказок *снимают с них элемент наивности и доброты*. «Заворачивая» содержание в постмодернистскую ироническую обложку, режиссеры превращают сказку, в лучшем случае, в *эстрадное представление*. Но очень часто, и эта оболочка оказывается фиговым листиком, прикрывающим отсутствие содержания. Такое представление ничему не учит: ни мысли, ни зрелища от такой, с позволения сказать, «интерпретации» не остается.

На этом фоне самым удачным оказалось выступление двух театров, ярко показавших стремление коллективов к *прочтению подлинников*. 1. Образцовый детский театр «Сказка» Балашихинского района, кукольный спектакль «Дюймовочка» по пьесе Б.Заходера, по мотивам одноименного рассказа Г.Х. Андерсена, (реж. Л.С. и А.И. Казаковы). 2. Народный драматический театр-студия «Артель» из Щербинки, спектакль «Финист ясный сокол» по пьесе Н.Шестакова (реж. О.В. Огонькова). Оба театра попытались сохранить первозданный дух сказки и даже усилили героическое звучание второй. Любопытно, что при глубоком погружении в сказку, *традиционное содержание* мгновенно *откликается современностью*. В обоих спектаклях зазвучали патриотические мотивы, которых остро не хватает нашей будничной жизни.

Но и здесь обозначился парадокс: всем известную, *традиционную* сказку *сегодня* сыграть совсем не просто. Не все исполнители сказочного репертуара избежали прямолинейности в толковании образов, указующего назидательного перста. Для полноценного воплощения сказки молодым артистам не *хватило веры и наивности*. Эти качества артистов востребованы сказкой больше, чем современной пьесой. Именно *вера, оптимизм и наивность* позволяют передать героическое звучание вечных тем. Забегая вперед, можно сказать, что, чем дальше удаляются новые поколения от старины, тем сложнее им *передать дух народный*, заложенный в фольклоре и в устном народном творчестве.

 И последняя проблема, на которой нельзя не остановиться, - проблема *воплощения*. То есть, манеры игры в любительском театре сегодня. Лично мне показалось, что здесь проявилась определенная, не очень выигрышная, *тенденция к внешнему поведению и результату.* К так называемой, зрелищности и к ложно понятому профессионализму. Стремление к шоу - меркантильный, прагматический подход - уже нанес вред отечественному театру в целом. Обидно, что по этому пути пошли и любители. Проявляется эта тенденция в стремлении режиссеров сделать крепкий зрелищный спектакль. Но это стремление к *деланности* всех эпизодов и компонентов, к бойкому темпу, создает лишь *иллюзию* завершенности. По большому счету, не имеющую отношения к художественности и, соответственно, к духовной глубине. Очень часто за формой не улавливается содержание, или оно прочитывается только на уровне фабулы и мизансцен. На VI-ом фестивале это проявилось заметно в музыкальных спектаклях и в спектаклях *фольклорного толка, приближенных по форме к эстрадным программам*. Да, эстрада всегда была модным искусством. Интересы к моде опасны для любительской сцены. Особенно для детского творчества, ибо исполнение только внешнего рисунка, чуждо *импровизационной природе* актерского искусства и народного творчества.

 Названные проблемы фестиваля-конкурса «Театральное кольцо Подмосковья» присущи не только ему. Моя задача состоит не в том, чтобы *подрезать крылья самоотверженной работе любителей*, их творческим лидерам. Отнюдь, нет! Хочется лишний *раз подчеркнуть*, что нельзя любительскому театру *механически* подражать профессиональному искусству и массовой культуре. Народное *творчество всегда было сильно искренностью*, *простотой и доходчивостью* исполнения. Искренность, точно духовная пуповина, связывает актеров и зрителей, сцену и зал. Благодаря этой природной связи, народный театр никогда не терял пульса жизни. Четко улавливал чаяния и боли народа. Ведь любители-артисты всегда были полномочными представителями этого самого народа. Мне кажется, что любое отступление с этого пути чревато подражанием, а, в перспективе, и тупиком.

 Несмотря на множество проблем, глубокое убеждение состоит в том, что современный *любительский театр*, вступивший в полосу преобразований в середине 80-х годов, сегодня уже достиг определенного уровня на постперестроечном пути. Трудные времена пройдены, пора выходить на новый уровень социальной и творческой зрелости. Фестивали, по мере сил, способствуют этому, создавая свои школы мастерства и методического всеобуча. Мне кажется, что любительские театры Подмосковья заслуживают большей поддержки от государства и муниципальных органов. Например, как это происходит в городах Димитрове, Долгопрудном и Лобне. Областное руководство культурой должно быть заинтересовано не только в спортивных достижениях (строительство *спортивных комплексов и бассейнов* в Московской области), но и в духовной культуре. Необходимо содействовать развитию театра, как чуткого *духовного барометра* общественной жизни. Ведь русский театр, это кафедра, с «которой можно много сказать миру добра» (Н.В. Гоголь). Это не тривиальная истина, а много раз проверенная жизнью, объективная реальность.

***(2007)***

 ***Поиск национальной идентичности.***

К большому сожалению, фестиваль музыкальных театров, прошедший в Москве 15-28 февраля 2007 года, осторожно названный устроителями «Музыкальное сердце театра», у меня вызвал двоякое впечатление. Не получилось посмотреть всю программу фестиваля. Еще больше расстроился после того, как не попал на галла-концерт лучших хитов из мюзиклов фестиваля и награждение призеров.

Правда, скоро на смену расстройству пришел оптимизм. Оказывается, не зная результатов и не ведая о вынесенном жюри «приговоре», можно свободно и *непредвзято* поразмышлять над тем, что ты сам увидел и понял. Главное ведь, свое суждение иметь. Наверное поэтому и возникла эта статья в форме размышлений, диалога с самим собой о спектаклях и мастер-классах. Итак, задаю себе первый сакраментальный вопрос.

 *Фестивалей становится с каждым годом все больше, они растут, точно грибы. А* д*ля кого и для чего делаются фестивали? И нужно ли их так много?*

Ответ, очевидный, на первый взгляд, оказывается не таким однозначным в реальности. Каков же «адрес» и конечная цель, «сверхзадача» фестивалей? Казалось бы, не место и не время задавать его *в разгар самого модного явления в искусстве мюзиклов?!* Ну, а если хочется понять…Конечно, спектакли нужны для зрителей, широкой аудитории. Но…Припомним любой фестиваль. Зрительные залы, как правило, полупусты, или заполнены самими артистами, участниками коллективов. До недавнего времени я был убежден, что, с легкой руки Ж. Вилара (им впервые создан Авиньонский фестиваль, 1947г), задача фестивалей заключается в том, чтобы охватить как можно больше зрителей. Знаменитый французский режиссер перенес спектакли своего театра из столичного города в провинцию, так сказать, на воздух - *ближе к народу*.

Надо отдать должное, оргкомитет нынешнего фестиваля провел большую предварительную работу со зрителями. Были разосланы письма в учебные заведения, с явным намерением приобщить к лучшим отечественным мюзиклам молодежь, студенчество Москвы. Подчеркнем, работа в основном проводилась со студентами художественных вузов - музыкальных училищ и консерваторий, - имеющих прямое отношение к музыкальному театру. Можно сказать, что в залах присутствовала подготовленная публика. Вот это, собственно, и тревожит: постепенно, отходя от благих намерений организаторов первых фестивалей, они стали превращаться в обычную «полупрофессиональную тусовку», в лучшем случае, решающую профессиональные методические вопросы.

*Поэтому меня заинтересовал следующий вопрос, а как возникают подобные фестивали?!*

Присмотревшись внимательно к вопросу, я понял, что *рождение* фестиваля является *откликом* на актуальную профессиональную и *социальную проблему*, и концепция (или, идея фестиваля) оказывается первостепенной для устроителей, с точки зрения, *возможности решить эту проблему*. Таким образом, широкий или массовый зритель изначально оказывается исключенным из «игры», хотя именно он и мог бы сказать свое веское слово. По итогам просмотренных спектаклей, собственных размышлений и небольшого анализа, попробуем занять позицию такого, в меру *искушенного зрителя*. В самом деле, как педагог «драматического театра», я не имею специальной музыкальной подготовки и опыта постановки музыкальных спектаклей, но имею давний интерес к мюзиклам.

 Конечно, обсуждение закономерностей и тенденций развития музыкального театра, специфики мюзикла, отличия отечественного мюзикла от бродвейского, я себе не позволю, хотя это и важно для будущего театра. Наверное, в этом и заключалась одна из главных профессиональных задач фестиваля. Но мне представляется, что она более эффективно решалась бы, если бы соединилась с развитием интереса людей к театру, с *активизацией зрителей* в широком смысле этого слова. Конечно, затрат материальных, энергетических и духовных прибавилось бы, но и эффекта, смею надеяться, было бы больше. Подозреваю, что именно *духовная потребность* явилась первопричиной зарождения нетрадиционной в нашей стране формы Мюзикла и проведения фестиваля у театрального сообщества.

 *А* к*акова концепция фестиваля «Музыкальное сердце театра?! Имеется ли она вообще?*

В информационных материалах отмечено, что «национальный фестиваль создается для *развития музыкального театра* и демонстрации его разнообразных выразительных средств на примере современных музыкальных спектаклей театров России». Другими словами, на этот фестиваль в Москву должны быть собраны самые сильные спектакли экспериментального толка, *нетрадиционные постановки*. Так, например, *драматический* театр из Перми представил мюзикл А. Журбина «Владимирская площадь», сотворенный на материале известного романа Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные». Московский театр «Недослов» показал спектакль «Прикосновение», состоящий из новелл Г. Маркеса, пластически сыгранных труппой не слышащих актеров. Свердловский Академический театр музыкальной комедии предъявил фестивалю «феноменально искренний и пронзительный» музыкальный спектакль о войне, а национальный театр из Карелии соединил в авторской инсценировке режиссера манеру традиционного эпоса и выразительные средства современного мюзикла («Липериада» в постановке Л. Стукалова). Вроде бы все логично и сходится с намеченной целью.

Но есть у этого музыкального фестиваля одна подспудная задача. На мой взгляд, гораздо более актуальная, а, может быть, и главная. Речь идет о *проблеме создания и развития подлинных* *отечественных* мюзиклов. Может быть, альтернативных, перенесенным на российскую сцену, зарубежным версиям (Метро, Нотр-Даме де Пари, Кошки, Чикаго). Не случайно, по этой проблеме и развернулись фестивальные дебаты на презентации, пресс-конференции и мастер-классах.

*Что считать мюзиклом вообще?* *Есть ли у России свой мюзикл? Каковы перспективы его развития?*

Чтобы не давать повода для субъективных оценок и продолжения бессмысленных споров, я намеренно не называю авторов разных подходов, продемонстрированных в дискуссиях, а обозначу их крайние полюса. Ортодоксальная позиция полностью отрицает возможность создания отечественного мюзикла, считая его инородным для нашей культуры явлением.

 Другая позиция, более оптимистичная и обнадеживающая нас. Она звучит примерно так: «с каждым годом мюзикл в нашей стране набирает силы, и сегодня Российскому театру есть что предъявить, в том числе, и на международном уровне». Сопряжены с этой проблемой и другие темы. Что такое *русский мюзикл* (читай тогда, и татарский, узбекский и т.д.) и что собой представляют отечественные версии зарубежных мюзиклов, завоевавших мировую популярность?

Ортодоксальная точка зрения по этому вопросу заключается в том, что американский мюзикл, в том варианте, который мы видим у себя, это совсем не факт искусства музыкально-драматического. А, скорее, предмет эстрады и является «концертом или ревю»: то есть представлением, с хорошо подобранными и скомпонованными развлекательными номерами. Соответственно, под *российским мюзиклом* подразумевается сочетание драматического (родного, психологического) и музыкального театров. Судя по выступлениям участников дискуссий, именно таких образцов нашему театру не хватает. И, за неимением собственных оригинальных мюзиклов, российские режиссеры обращаются к западным образцам. В результате, мы, неизбежно, скатываемся к подражанию, или слепому копированию.

Столь же аргументированным и убедительным оказался еще один подход: *мюзикл давно и прочно занял в мировом театре свое место и весьма недальновидно не использовать богатый опыт мирового театра.* Развивая эту мысль, можно сказать, что в ряду видов музыкального театра (балет, опера, оперетта), появился мюзикл, как вполне сформировавшееся на западе явление. И нужно просто эффективней использовать наработанные структуры и технологии для того, чтобы успешно развивать этот вид искусства в отечественном театре. При этом наполнение этих структур и технологий, собственно содержание, будет зависеть от конкретной страны, национальной традиции и социальной ситуации. Обе позиции, изложенные на фестивале, как правило, тут же иллюстрировались практическими примерами. Обратим внимание, что речь идет о технологиях и структурах, а не о духовном содержании и эмоциональном погружении актеров.

Надо признать, что уже сами дискуссии представляли теоретический и практический интерес для заинтересованных зрителей-слушателей. Во всяком случае, лично я почерпнул из них много полезного и поучительного. Причем, если внимательно *прислушаться* к выступавшим, то обе стороны оказываются, по-своему, правы. Но тогда хочется «возопить»: выход то где, и спорим, собственно, о чем?

Так и не договорившись по основным проблемам, «спорщики» органично, иногда не очень корректно, переходили к следующим, в том числе, к теоретическим вопросам.

 *Что же такое мюзикл вообще? Чем он отличается от оперы, оперетты, музыкальной комедии? Что мешает нам создать собственный оригинальный мюзикл?*

 Повторюсь, при ответах на эти вопросы, оказалось, что мюзикл – это *сочетание драматического театра и музыки*, где главную роль играет *музыкальная* драматургия. А мешает успешному развитию отечественного мюзикла несколько причин. Первая – отсутствие грамотных (в этом направлении) режиссеров и продюсеров. Вторая - нехватка специально оборудованных для мюзиклов сценических площадок. Третья - плохое состояние современной театральной школы. В том числе, острая необходимость подготовки актеров и режиссеров специально для мюзиклов. На разных этапах обсуждения высказывались пожелания: а) о целевой подготовке менеджеров для этой сферы искусства; б) о необходимости строительства специальных зданий театров-мюзиклов.

Как говорится, все перечисленное имеет место быть. Но конструктивных предложений, к сожалению, оказалось мало, или даже не было совсем. Например, на вопрос дотошных студентов никто так и не ответил. А в чем заключается *особенность драматургии мюзикла,* если она есть*?...* На мой взгляд, реальная программа фестиваля оказалась даже интереснее и показательнее, с точки зрения обозначенных выше проблем. «Как ножом по сердцу» - так я бы охарактеризовал восприятие зрителями некоторых спектаклей, *претендующих* на *отечественный мюзикл*. Остановимся на этом подробнее.

Открылась фестивальная неделя спектаклем Пермского академического театра драмы «Владимирская площадь» А. Журбина в постановке А. Пази. (В основе музыкального спектакля роман Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные»). Все сомкнулось в этом спектакле, все, обсуждаемые на мастер-классах и пресс-конференциях, вопросы предстали как на ладони, а затем и совсем отпали за ненадобностью. Погрузившись в тему спектакля, зрителям-слушателям стало совсем не до теоретических проблем. В этом и заключается, наверное, ответ «спорщикам». Ведь, кроме постулирования того, что современный театр избрал мюзиклы актуальным направлением театра, нужно еще создать само произведение искусства.

В спектакле «Владимирская площадь» пермяков, можно отдельные моменты оспорить, или не принять совсем, особенно, по музыкальной части. Можно бы предъявить претензии к либретто, «обвинив» автора в его «оперности», но нельзя отнять у спектакля целостности и заразительности. А в результате, - яркой эмоциональной реакции зрителей. На мой взгляд, это и есть главный критерий для художественного произведения.

Трагическая проза Ф.М. Достоевского, периодически разыгрываемая драматическим театром, неожиданно откликнулась острой болью в сердце современного зрителя и, как мне показалось, именно благодаря ее музыкальной интерпретации. Возможно, в *современности звучания* и угадывается главная черта мюзикла, его *социальная* природа? Как одна из обязательных черт мюзикла.

 Однако не будем спешить с оценками. Наверное, и здесь все не просто, ведь зрительская реакция часто не совпадает с оценкой критиков. Например, в первую треть спектакля, лично у меня возникло много недоумений в связи с *наивностью зрелища*, и чрезмерной *простотой* музыкального материала, которая, говорят, *хуже воровства*. Как мне показалось, простота, даже с некоторым налетом самодеятельного исполнения профессиональными актерами некоторых «номеров». Когда и как спектакль захватил зрителей в свои объятия, сейчас уже не помню. Не пересказывая сюжета, подчеркну, что, в силу современного музыкального материала (в спектакле фактически присутствуют все музыкальные формы и жанры) и «живой» инструментальной музыки, в нашем воображении всплывают картины прошлого и четкие ассоциации с современной Россией. А именно - с властью, не способной решать проблемы и судьбу народа. И даже с отдельными персонами, изощряющимися в накопительских амбициях, погрязшими в интригах.

 Похожая реакция зрителей происходила и на спектакле Екатеринбуржцев «Храни меня, любимая» в постановке Народного артиста России К. Стрежнева. Спектакль, скорее всего, был приурочен к 60-летию Победы русского народа в Великой Отечественной войне. Однако спектакль сам становится Победой театра, но не благодаря социальному заказу, а в результате полной *творческой самоотдачи* режиссера и актеров теме и художественной завершенности. Что и является, по моему разумению, духовной составляющей русского мюзикла. Все современные элементы музыкального спектакля присутствуют в нем: либретто с драматическим сюжетом, танцевальные и вокальные номера, пластика и акробатика. Правда, отдельные эпизоды все же «выпирают» откровенно драматической стилистикой, но это уже остается за бортом восприятия зрителей, благодаря поглощенности сюжетом и действием.

В музыкальном спектакле рассказывается история о незатейливой довоенной жизни четырех братьев-музыкантов. Не то родных, не то приемных сыновей, простой русской женщины, вырастившей их без мужа-кормильца и только готовящейся отдохнуть от забот… Эта тщетная надежда оказалась прервана войной, к которой по началу серьезно никто, из взрослеющих на глазах парней, серьезно не отнесся.

«Храни меня, любимая!» - завет-просьба сыновей к матери. Он становится лейтмотивом пьесы, призывом и драматическим нервом сюжета. Но только не удается его реализовать, хоть и большие надежды возлагали обе стороны друг на друга. Не помогли вдохновенные молитвы матери. Гибнут один за другим все четыре сына. Гибнут по-разному. Один - в неравном бою с «фашистским пауком» - пластической метафорой фашисткой свастики в исполнении небольшой танцевальной группы. Другой - из-за своей чрезмерной русской человечности. Третий - совсем по нелепой случайности. Кто знает, как тяжело это пережить матери? И сжимается, вслед за материнским, сердце зрителя. Ведь так узнаваемо все, еще живы в памяти и трудные, но, полные оптимизма, довоенные годы, и суровое лихолетье войны, и послевоенная година! Сюжет мюзикла не ограничен рамками войны, доводится рассказ и до нашего полуголодного, а, главное, бездуховного, бродяжного времени. И вот уже послевоенные мальчишки-попрошайки «сшибают» у прохожих копеечку. Ассоциация и здесь больно ранит, вгрызается в забытую память. И, глядя на бродячих беспризорников с довоенными стариками-музыкантами, случайно уцелевшими на войне, гулко стонет сердце. Невольно подумалось.

*А стоит ли такая жизнь после войны пролитой крови и пота? Ради чего погибли все сыновья у матери, фактически, еще не начавшие жить?!*

Удивительное сочетание внешней легкости спектакля, идущей от детской бравады и мальчишеской удали в начале, и драматического исхода событий в конце, как будто «взрывает» нашу непутевую российскую действительность. Живущих ныне и уже *готовых смириться и* с нищенством, и невзгодами. Но есть в замысле режиссера и надежда – «не один раз уже выстаивал русский народ и еще выстоит»! Именно так, мне кажется, задуман режиссером финал спектакля, воплощенный в заключительной мизансцене-фотографии, совместном групповом портрете живых и погибших.

Огромный исторический пласт жизни удалось поднять режиссеру и коллективу театра – от жизни советской довоенной до наших дней. И не только показать, но и осмыслить, передать настроение целого народа, выразив это в форме мюзикла. Сочетание глубокого драматизма содержания с легкой, временами озорной и ажурной музыкой, создает эффект *нового прочтения* «*забытой» темы.*

*Нет*, господа, иностранные доброжелатели! Есть еще порох в российских пороховницах! Об этом как бы говорят, действуют и поют артисты с Урала. А вместе с ними в это же начинают верить и зрители Москвы. Верить в свою страну, в свой народ, в самих себя, наконец!

На рассмотренных примерах можно бы и завершить разговор о прошедшем фестивале и спор о русском мюзикле. Однако нельзя оставить без внимания вторую позицию в дискуссии о *тенденции к «вторичности» мюзикла*. То есть спектаклей, воссозданных на русской сцене в том же рисунке, который уже сделан за рубежом. В программе фестиваля она представлена несколькими спектаклями.

Например, зрители увидели разыгранные в концертном исполнении мюзиклы «Однажды в Чикаго» и «Иствикские ведьмы». Есть в них нечто, что принципиально отличается от редких попыток создания отечественного мюзикла. Прежде всего, это жесткие ритмы и эпатаж, заостренность, броскость зрелищной структуры. Конечно, зрелище захватывает зрителя всегда, особенно молодежь. Но, как мне показалось, захватывает на короткое время, совсем ненадолго. В обоих спектаклях есть злободневная тема. В первом - *история о продажности власти и судов, о жадности и коррупции*, процветающих в больших городах. Во втором - о *непростой природе женской любви, о сексуальной неудовлетворенности*. Вроде бы оба сценических текста про наше время, но как-то уж непривычно жестковато, иронично и прямолинейно решены проблемы. Наверное, без учета нашего менталитета. Наряду с внешней постановочной завершенностью и профессиональной работой актеров синтетического театра (все легко двигаются и прекрасно поют), не было в их исполнении чего-то глубокого - *эмоционального и духовного*, - привычного русскому зрителю и русскому театру. Ну не возникает во вторичных версиях эмоциональной «сцепки» с залом, которая присутствовала на предыдущих спектаклях. Возможно, поэтому и закрадываются в оценки критиков мысли о «*вторичности»* этого направления современного мюзикла.

*Вторичность ли это на самом деле? Или это результат жесткого иронического рисунка, режиссерских постмодернистских трактовок?!*

Мне кажется, что *установка некоторых музыкальных театров* на *реконструируемый мюзикл* не может быть идентифицирована с русским искусством. Скорее, это явление временное и «вынужденное» для нас, пока нет своих достойных образцов. Кроме всего прочего, те же темы в нашей стране звучат иначе. Наконец, необходимо учесть, что вековой опыт предыдущего развития отечественного театра был связан с *переживанием и психологией,* в то время как зарубежный театр больше ориентирован на представление. Эта российская традиция не всегда находила «подтверждение» в восприятии отечественных версий зарубежных мюзиклов. Коммерческая природа бродвейских мюзиклов заведомо рассчитана на эпатаж зрителей, захват формой. Он является органической частью их технологий, в то время как российскому зрителю (в массе своей) эта тенденция чужда.

 В совокупности отмеченных выше условий, «вторичные» мюзиклы отталкивают от себя часть зрителей. Особенно - взрослое поколение. Зрителей, приученных к интимному контакту с актерами, к сокровенным нотам содержания театральных спектаклей и к сопереживанию.

 Собственно, этот тип отечественных мюзиклов подтверждает теоретический спор организаторов фестиваля и творческих лидеров из регионов. Безусловно, есть у наших российских современников потребность в отечественном мюзикле, как разновидности музыкального театра. Есть и «прецеденты» российских музыкальных спектаклей, отличных от опер и оперетт. Только внешне эти первые пробы не так отточены, как их зарубежные аналоги. Но, вполне вероятно, что в этом-то и заключено своеобразие отечественного мюзикла.

 Как бы не были ортодоксальны спорящие стороны, но если мюзиклам суждено утвердиться на нашей сцене на правах самостоятельного музыкального направления, это произойдет и без субъективного вмешательства теоретиков. Так или иначе, но практическая жизнь все равно скорректирует наши умозрительные предположения, но заслуга фестиваля состоит в том, что эти предположения уже сделаны. Жаль только, что очень малым кругом зрителей, в основном, посвященных лиц.

*Какие же выводы напрашиваются по окончании фестиваля?*

Все вышеизложенное показывает, что некоторые тенденции в развитии мюзиклов прослеживаются уже сегодня. На мой взгляд, они могут перерасти в закономерности развития музыкального жанра уже в ближайшее время. Например, можно определенно сказать, что за предыдущее столетие музыкальный театр в России заметно эволюционировал. Если в тридцатые годы, и сразу после войны, он тяготел больше к оперетте, а ее содержание ограничивалось бытовыми темами, то к концу 60-70-х годов содержание оперетты явно тяготеет к социальной тематике, и к року («Звезда смерть Хоакина Мурьеты», «Орфей и Эвридика»). Характерно, что в эти годы и в инструментальной музыке наметилась аналогичная тенденция. Очевидно, что драма и музыка в это же время двинулись навстречу друг другу.

К концу двадцатого столетия тенденция к интегративному и музыкально-драматическому направлению в театре стала еще определеннее. В конечном итоге, эта общественная потребность и выразилась в новом синтетическом жанре – в мюзикле. К Концу 80-х годов, с отказом бывшего советского государства от идеологически ангажированного искусства, в художественной культуре на какой-то период возникает вакуум, который постепенно и заполняется новым синтетическим жанром - мюзиклом. Заимствование за рубежом этой формы, на мой взгляд, вполне оправданно, так как в России не было ярко выраженной традиции развития мюзикла, преобладал водевиль, или музыкальная комедия.

К примеру, в США мюзикл имеет почти столетнюю традицию и признан чуть ли не национальным искусством. Вполне объяснимо здесь и подражание. Кстати, такое бывало и раньше - российское искусство сначала отставало от зарубежного, а затем, вдруг, неожиданно опережало его. Тем самым, создавая непревзойденные шедевры и прецеденты опережения западного искусства.

Однако вполне понятна и правомерна здесь патриотическая волна, идея создания собственного отечественного мюзикла, в чем-то альтернативного звездным западным аналогам. Будет ли он близок к западным образцам или, пройдя ускоренный путь развития, обретет собственное лицо, станет ясно уже в ближайшие десятилетия. Думаю, что произойдет это скорее практическим способом и значительно быстрее, чем на Западе.

 Уже второй фестиваль, представленные на данном фестивале мюзиклы, позволяют выделить два типа, две формы: традиционные формы мюзикла и вновь нарождающиеся, то есть - дифференциацию даже внутри жанра. Кстати, сегодня можно говорить о драматическом и о комедийном мюзикле, и реже, о трагедийном. Также есть мнение, что мюзикл близок по своей жанровой тональности к «музыкальной мелодраме». Но сегодняшние поиски в области мюзикла позволяют судить о том, что отечественный мюзикл, как разновидность музыкального театра, будет более разнообразным. Уже сегодня видно своеобразное «балансирование» содержания мюзиклов между мелодраматическим спектаклем и традиционным драматическим, но полностью насыщенным музыкой. Таким же разнообразием будет отличаться метод подготовки мюзиклов и технология сценического пространства для них: от тотального использования мощной сценической машинерии до аскетичной сценографии. Эмпирические наблюдения показывают, что наряду с грандиозным зрелищем (Норд-Ост), оформление может быть и простым по форме, не загроможденным внешней атрибутикой (Липериада).

 Естественно, развитие музыкального театра требует дополнительной работы в сфере образования: специальной подготовки режиссеров, актеров и продюсеров, специалистов только для постановки мюзиклов. Пока ясно одно, что в современной ситуации, в условиях рынка, мюзикл, как демократический жанр, одновременно вбирающий в себя драматическое, музыкальное и зрелищное начала театра, требующий высокой профессиональной исполнительской культуры, будет и дальше востребован. Ведь спектакль-мюзикл фактически представляет собой три в одном: драматический театр, музыку и эстраду. Он как бы включает в себя сразу несколько «художественных блюд» в одной тарелке. Эта тенденция к экономии времени зрителей – тоже черта рынка. Главное, чтобы в новой комплексной форме сохранились традиции духовности русского театра.

*Правомерны ли пожелания о специфике обучения специалистов для мюзикла?* *Каковы особенности подготовки специалистов для мюзикла?*

До недавнего времени вопрос этот не стоял на повестке дня у работников искусства и образования. Традиции подготовки синтетического актера для драматического театра и актера музыкального театра в России давние и достаточно стабильные. Но и противоречия у драматического и музыкального театров фактически были всегда. Например, соперничество музыкальной и действенной драматургии, артистизма и вокала. Это, безусловно, коснётся и образования. Драма всегда чуточку «мешала» музыкантам: вокалу, хореографам, притормаживая их творчество. А, в лучшем случае, *помогала* созданию зрелища *на уровне режиссерской разводки и разработки замысла* (мизансценирование в опере, оперетте, толкование образов.).

 В то же время, драматические актеры и режиссеры в период обучения получали и получают музыкальную подготовку (вокал, танец, пластика), и часто даже состязаются в мастерстве с эстрадными певцами - М. Боярский, А. Фрейндлих, Н. Караченцев (сегодня практически все драматические артисты поют). Официально признано, что пение драматического артиста эмоционально и поэтому близко для мюзиклов. Об этом много раз говорилось на фестивале в ходе мастер-классов. Более того, известная за рубежом технология создания мюзикла, как «варки в одном котле» поэтического, драматического и вокально-танцевального ингредиентов, позволяет сделать однозначное заключение. *Артист мюзикла – это музыкально одаренный, драматический актер*. Об этом говорили на фестивале американские коллеги Пол Кендел и Джуди Блезер. Мастер-классы с молодыми российскими певцами они проводили в русле этой традиции. Последнее утверждение, как мне кажется, не станет открытием и для профессиональных драматических артистов, участвующих в добротных музыкальных спектаклях.

 Тем не менее, хочется заострить вопрос на том, что ученик - будущий актер мюзикла - *это больше, чем синтетический актер драматического театра*. Мюзикл требует, кроме универсальных вокально-танцевальных способностей, активного проявления личности, огромного *социального и личностного заряда артиста*, а также предельной физической силы и выносливости. Все это предстанет в новых программах не в синтетического, а в синкретического искусства. Это, вероятно, очень близко к методам воспитания *исполнителей традиционного народного искусства и фольклорного театра*. **Синкретизм** *музыки и драмы* сближает мюзикл с традицией народного исполнительства. Фактически, мюзикл – европеизированный и окультуренный народный музыкальный спектакль. Учитывая синкретизм предстоящего исполнения, воспитание молодых людей должно органически соответствовать данной традиции - поэтики народного искусства и предстоящей деятельности. А обучение актеров должно *происходить в среде*, максимально приближенной *к синкретизму, как особому типу мышления*. Прошедшие на фестивале мастер-классы режиссеров и актеров бродвейского театра (участников, нашумевших в западном мире, мюзиклов: Тед Сперлинг, Пол Кендел, Джуди Блэзер, Элиз Торон), лично меня навели на мысль, что на уровне технологии у американцев и русских мастеров нет разницы в требованиях к исполнительской культуре артиста. *Артист мюзикла – это поющий и танцующий драматический актер.*

 Но, насколько мне известно, серьезных методик воспитания, дающих навыки драматического актера одновременно с развитием музыкальных данных, у нас пока нет, или очень мало. На эти моменты и стоит обратить особое внимание в решении проблемы развития отечественного мюзикла.

***(2007)***

***В поисках смысла жизни или праздник для души?***

Весной 2006 года благополучно стартовал 10-ый, юбилейный Подиум - «Московский международный фестиваль театральных школ». Как обозначено в программе и на пейджиках, на «Подиуме» представлены *лучшие молодежные спектакли* России и зарубежья.

Не касаясь подробно организационных вопросов, отмечу, что, выиграв право на проведение нынешнего Подиума, команда Театрального института им. Бориса Щукина, во главе с ректором Е. В. Князевым, в тандеме со студентами-режиссерами из Российской Академии театрального искусства (ГИТИС), вполне успешно справилась с задачей создания Праздника для театральной молодежи и преподавателей. Во всяком случае, на форуме было все, что для такого случая полагается: открытие с напутственными словами русской императрицы Елизаветы Петровны (так в капустнике отраженно посвящение юбилейного Подиума 250-летию российского театра и театрального образования); приветствия мэтров Олега Табакова и Александра Калягина и др. Были традиционные визитки театральных школ и заключительное *представление из студенческих номеров* по случаю закрытия. А еще были мастер-классы, фуршеты и освещение в прессе, и молодежные клубные вечера. Словом, спасибо большое организаторам, все было как у людей!

 Но… прошло совсем немного времени, и критические не прошеные мысли уже лезут в голову. Например, «почему не блистали остроумием эти студенческие выступления?» Почему в приветственной речи О.П. Табакова, и ведущего заключительного шоу, артиста С. Веселкина рефреном звучала *тревога за будущее трудоустройство* выпускников театральных школ? И почему было мало на спектаклях «покупателей» - режиссеров из театров столичных и близлежащих городов? Ребята успевали, между выступлениями, *показаться в театры* или поговорить с режиссерами и директорами. Вспоминаю Подиум в Ярославле (кажется в 2001 году), на котором впервые апробировано и могло стать хорошей традицией *соединение театрального фестиваля и театральной биржи.* На том Подиуме присутствовали режиссеры не только городов Золотого кольца России, но и представители Севера (Мурманск, Вологда) и Юга (Туапсе). Тогда многие актеры-выпускники, уже в ходе выступления на фестивале, получили приглашение в театры. В том числе, с решением бытовых условий. Для них это был двойной праздник, а ведь время в стране было не менее трудное.

Вероятно, на текущем «Подиуме» такая задача организаторами не ставилась. В связи с этим, возникла еще одна мысль. А что было бы, если бы, наряду с демонстрацией умений и навыков студентов (выучки и особенностей школы), посмотрели дипломные спектакли обычные зрители. Далеко *не каждый учебный спектакль* выдержал бы *такой экзамен* у современного искушенного зрителя. Видимо это беспокоило Народного артиста России О.П. Табакова, создавшего позже Школу «Табакерки» для девятиклассников. Вот с этих позиций и попробуем оценить происходящее на сценических подмостках «Подиума-2006».

 Конечно, первое впечатление от фестиваля неплохое. В самом деле, за 5 дней студентами сыграно 250 ролей, 30 спектаклей из 20-ти театральных школ. И, безусловно, налицо - и владение определенной техникой, и блеск режиссерской фантазии. Можно поговорить и о школах-лидерах. Например, я бы отнес к лидерам нынешнего года Ярославский театральный институт. Спектакль «Карусель по господину Фрейду» А. Шницлера, художественный руководитель курса и режиссер спектакля, профессор А.С. Кузин. Или, убедительную по всем показателям режиссуры и актерского исполнения, работу мастерской профессора О.Л. Кудряшова (спектакль «Снегири» по прозе В. Астафьева «Прокляты и убиты»).

Интересно, но несколько вызывающе, на Подиуме прозвучало выступление студентов Санкт-Петербургской Академии театрального искусства во главе с мастером курса, профессором В.М. Фильштинским. Пластический спектакль по танцу «Урок в стиле джаза». И экспериментальный спектакль (как говорят, на грани фола) – *вариации на тему пьесы Н.В. Гоголя «Ревизор» -* «Пролетая над богоугодным заведением».

 По-прежнему в тройке лидеров Подиума школа Вахтангова-Щукина с ее яркой зрелищностью, заостренностью художественных образов и высокой пластической культурой. *Инсценировка повести Н.В.Гоголя «Ночь перед рождеством» и пластический спектакль «Метаморфозы».*

 Но не о лидерстве сейчас хочется говорить, а, о более важном - куда, собственно, все это устремлено? Будет ли молодые актерские таланты востребовано жизнью, зрительской аудиторией, ТЕАТРОМ в самом широком смысле?! Найдут ли себе применение в рыночной стихии. Дать положительный ответ на сей вопрос я, к сожалению, не могу. Мне показалось, что все происходящее на площадках, выглядело *зыбко*, *неустойчиво* и по идейно-художественному счету, и по самому поведению молодых артистов на сцене. Не в осуждение кого-то персонально (намерений и прав таких не имею), могу сказать следующее. Такая подвешенность, как две капли воды, отражает общую зыбкую ситуацию на театре, усилиями государственно-рыночных устроителей «спущенному на воду» без прочного материального и идеологического балласта. В этом смысле, как мне кажется, *более уверенными и оптимистичными* выглядели молодые артисты из дальнего зарубежья (США, Гамбург и, даже, Чехия).

Общая неустойчивость жизни, вероятно, сказывается на психологии молодежи и на положении театральных школ России. Ведь в них, особенно остро отражаются, *дух времени, сомнения студентов и их наставников* – мастеров. Не боюсь ошибиться, мне кажется, что театральная школа России, выглядит как отдельный «свой остров» в мировом театре (есть у Р.Каугвера такая пьеса о молодежи), к европейскому театру имеющий пока весьма отдаленное отношение. А ведь, в глубине души, молодым артистам хотелось бы уже сегодня (в переходный от школы к театру период) почувствовать себя частью целого. Конечно, Праздник состоялся! Себя показали, на других посмотрели. С ведущими мастерами сцены пообщались. *Ну, а дальше что? Что будет завтра?* А если нет уверенности в завтрашнем дне, нет устойчивого поведения на сцене сегодня. Пожалуй, эта самая главная для профессионального образования проблема. Она точно падающая комета, рассыпается на ряд мелких проблем, но, сейчас лишь о некоторых, наиболее отчетливо *продемонстрированных школами* в ходе выступлений.

 К примеру, как относиться *школам*, независимо от их художественных пристрастий, к тому хаосу, к тем сумасбродным процессам, которые происходят в социальной и общественной жизни и в театре тоже? Может быть, правильнее отстраниться, изолироваться от них на время? Что и делают некоторые из преподавателей, ссылаясь на житейскую мудрость Бессеменова: «ты сперва научись, стань мастером в своем деле, а потом и фордыбачь». Или, наоборот, нужно вгрызаться в эту новую жизнь, и с тройными усилиями исследовать ее вширь и вглубь, тесня традиции русской театральной школы, отдельных училищ и вузов, в частности?! *Обе тенденции проявились на сцене в ходе показа конкурсных спектаклей.*

 Собственно, на этом оселке и проверяется жизнестойкость каждого учебного заведения. И в спектаклях, точно сквозь прозрачное стекло, высвечивается, сделанный или только намечающийся выбор. Особенно отчетливо эта проблема проявилась театральных школах из провинции (имею в виду, только территориальный признак).

 Уже на открытии фестиваля декан театрального факультета Воронежской академии искусств заявила, что они не пытаются «угнаться за сегодняшним гамом и шумом, с каждым днем все больше заполняющим современную сцену». Воронежцы - постоянные участники «Подиума» - на этот раз представили зрителям камерный спектакль по пьесе А. Червинского «Счастье мое». И все бы ничего, - и стремление играть по школе присутствует, и желание передать эпоху и характеры намечены (в том числе, возрастные роли), и исполнительница главной роли, как говорится, на месте. Но, как мне кажется, в спектакле не решен главный вопрос: а как это все должно звучать в нашем времени, в наш день и час? Можно ведь и не участвовать в «шуме и гаме», но решить главный вопрос - для чего и зачем ставится спектакль. Это должен сделать любой человек, берущийся за постановку. Даже если спектакль делает просто педагог-ассистент. Без режиссуры сегодня, и школа не «вычитывается».

 Другой, в чем-то похожий, случай: дипломный спектакль нижегородцев «Мещане» по одноименной пьесе А.М. Горького. Педагоги и режиссура тоже следуют *традиции психологического театра*, молодые артисты играют сверстников и зрелых персонажей (в том числе, самого Бессеменова). Но текст изрядно подзабытой пьесы, звучит свежо, проблемно и точно «про нас». То, что происходит в этой, в сущности, семейной драме, откликается в душе каждого зрителя, одновременно, загнанностью и вызывающей, почти *анархической* свободой молодых (Петр и Нил). Свобода молодежи и упертость главы дома (Алексей Красненков), и привели, в конечном итоге, Бессеменова к *духовному банкротству*, а дом и семью - к *краху.*

 Верными реалистической манере игры остались и многие другие школы, столичные и провинциальные. Например, молодые «вгиковцы» уже который год радуют участников и зрителей «Подиума» грамотным толкованием сценических образов и режиссерских решений. На сей раз, они представили на суд зрителей спектакль по пьесе Н.В. Гоголя «Женитьба». Чистота актерского рисунка и культура исполнения, методологическая выверенность присуща спектаклю, мастерам и студентам ВГИКа.

Прочно стоит на ногах собственного кредо Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина, несомненно, порадовавшее молодых коллег спектаклями стационарного выпускного курса и национальной Студии из Башкирии. («Годы странствий» А. Арбузова в постановке доцента Н.А. Киндиновой; «Дети Ванюшина» С. А. Найденова – режиссер-педагог доцент И.В. Лях).

Как отмечалось, не сдает вахтанговских позиций Высший институт театрального искусства им. Б. Щукина, во многом, задающий тон поисков в театральном образовании и методического всеобуча для режиссеров молодежных театров России. В ряду озорных, полных творческой энергии и виртуозности, выступлений щукинцев, выделяется спектакль по повести Н.В. Гоголя «Ночь перед рождеством» (режиссер-педагог М. Цитриняк). Импровизационное представление «отличается от всех других спектаклей по этой книге большим количеством остроумных песен и профессионально поставленных танцев» (так гласит анонс). Наверное, в этом и состоит изюминка решения, предложенного режиссером и компанией бардов. Думаю, что удача этой бесспорной работы заключается в том, что через нее мы возвращаемся к раннему Вахтангову и принципам его уникальной школы. В первую очередь, с яркой *театральностью и импровизационностью* игры и подачи текста, *злободневностью темы* и *художественной правдой*. Здесь традиция и режиссура помогают начинающим актерам воплотить благодатное чувство молодости, инициативу и озорство, проявить не только ученическую готовность к сцене, но и определенный уровень творческого мастерства. Студенческий спектакль доведен до полноценного зрелища, воспринимаемого зрителем без скидки на ученичество и молодость.

Такого же качества общения со зрителями добиваются ярославцы в спектакле «Карусель по господину Фрейду» А. Шницлера. Режиссер-педагог А.С. Кузин - яркий представитель ленинградской школы - создает вместе со студентами четвертого курса *сочный театральный* и *психологически углубленный* сценический текст. Спектакль буквально *пронизан правдой* *жизни* нашего сложного времени с непростым отношением к свободной любви, к сексу, с сопутствующими им жизненными проблемами – изменой и предательством. Несмотря на остроту темы и фрагментарность литературного материала (пьеса состоит из десяти самостоятельных сцен, связанных музыкантом-шансоном), педагогу и молодым артистам удается создать диалектически развивающееся, целостное зрелище. Оно приковывает зрителя к каждому эпизоду сценического действия, органично подводя нас к актерскому пиршеству заключительной массовой сцены и поклону.

Не скажу, что у ярославцев все идеально: демонстрируя определенную выучку, хороший вкус студентов и мастера, спектакль, тем не менее, не лишен повторов. И где-то к последней четверти действия целостность восприятия нарушается, «напоминая» нам, что на сцене не готовые артисты, а ученики. Но в целом *искренность исполнителей, эмоциональность и юмор* происходящего на сцене, искупают издержки драматургии и погрешности молодости.

Активное начало режиссуры в актерских работах представляют студенты ГИТИСА (РАТИ). Благодаря их режиссерской сноровке, создалась достаточно интересная и мобильная конструкция всего нынешнего Подиума. Точность режиссерского замысла проявилась и в выступлениях студентов на открытии, в заключительном представлении и в оригинальном спектакле по классическому переводу «Тартюфа» Ж-Б. Мольера. Казалось бы, многочисленные традиции исполнения Оргона и Тартюфа (впрочем, как и женских образов) не оставили места для индивидуального толкования ролей молодежью. Однако студенты курса профессора С.А. Голомазова сумели «взрыхлить» наши представления об этой незаурядной истории. Педагоги помогли им пропустить материал через индивидуальности и, благодаря этому, открываются проблемы беспомощности молодых людей в жизни. По ходу дела, насытив действие ускоренным темпом (этот прием все чаще проникает и на большую сцену) и обильным музыкальным фоном. Можно отметить со знаком плюс, что легкость исполнения не лишила пьесу глубины содержания, а, наоборот, дополнила его новыми оттенками.

Наконец, хочется особо остановиться на работах школ, приглашенных из дальнего и ближнего зарубежья. Уже стали традиционными участниками фестиваля выпускники театральных факультетов университетов Европы и США. Вспомним, что на Подиуме-2005 для его завсегдатаев стал откровением спектакль по трагедии Эсхила «Хоэфоры» в исполнении студентов из Высшей школы актерского искусства им. Эрнста Буша (Берлин). Кстати, в постановке совсем молодого немецкого режиссера П. Кляйнерта.

В этом году к участникам Подиума добавились новые имена и школы из зарубежа. Польшу сменила Чехия. Впервые приняли участие на фестивале Высшая школа музыки и театра из Гамбурга под руководством Петра Олева и студенты театрального факультета «Коокмин Университета» из Сеула.

 Объективным или случайным фактом оказалось, что три из зарубежных школ, возглавляют наши соотечественники (А. Марин, США; П. Олев, Германия; А. Демидов, Корея). С одной стороны, отрадно, что русская школа психологического театра оказалась востребованной на Западе. Но, с другой стороны, судя по спектаклям, пока не понятно, насколько продуктивно она может быть применена к новым условиям, к менталитету другого народа и к уже существующим традициям. На данный момент, как мне кажется, режиссеры-педагоги сосредоточили основное внимание именно на правде жизни. То есть, главную, поставленную перед собой, задачу они выполнили. Научили студентов тому, чему сами когда-то учились (органике, взаимодействию, правде жизни), с учетом стилистики авторов, выбранных для дипломных спектаклей. Во всяком случае, посмотрев выпускные спектакли этих школ, мы можем, более или менее, определенно сказать о манере исполнения, но не о *самостоятельности* подхода в обучении или об *оригинальной* школе.

Например, очень *свободными и органичными* (даже в исполнении детских образов) оказались молодые актеры из Сеула в спектакле по пьесе Э.Э. Шмитта «Привет, Оскар». Им присущи общая культура сценического поведения, владение словом и пластикой. Однако осталось невнятным - подвижны ли эмоционально молодые артисты? Либо материал данной пьесы не представляет условий для проявления их экспрессивности, либо в воспитании артистов пропущен этот момент. Допускаю, что определенную роль при этом могла сыграть природная сдержанность корейских артистов.

Напротив, студенты из Института Высшего театрального образования при Гарвардском Университете настолько раскрепощены и экспрессивны, что порой хотелось попросить: нельзя ли чуть поменьше напора в слове и помягче исполнение. В спектакле по пьесе М. Булгакова «Зойкина квартира» в постановке А. Марина «много веселья, попыток секса, хаос и неразбериха», как и написано в анонсе. Добавим от себя, что не только *попыток* секса, но и неприкрытого желания *насладитс*я здесь и сейчас, на глазах у изумленной публики. А заодно, - демонстрации нижнего белья, что свидетельствует не только о *чрезмерной* раскрепощенности, но и о погрешностях сценической культуры. Для меня так и остался не выясненным вопрос – почему в работу взят именно М. Булгаков и «Зойкина квартира», в частности?

 В этом отношении, более верны международным канонам эстетического зрелища студенты из Гамбурга. Также более строга, по замыслу и содержанию, постановка режиссера-педагога П. Олева «И еще раз про любовь, или это чертовски больно».

Как, мне кажется, здесь творческая позиция и методика обучения отчетливо прозвучали у студентов и педагогов из Академии музыкальных и исполнительских искусств им. Яначека (Чехия). Во всяком случае, внятно определилась приверженность чешской школы к внешней культуре, к изобразительной стороне образа, подкрепленная основательным владением молодыми актерами телом и словом. Спектакль «LAMFIPRNASO», представленный на Подиуме, - это попытка соединить импровизацию времени комедии дель арте и современной социально острой проблемной игрой молодежи. Правда, незнание языка мешает зрителям адекватно воспринять замысел режиссера и качество создания актерских образов.

Своеобразные проблемы наметились и в показе театральных школ ближнего зарубежья. Во-первых, можно только приветствовать, что наши бывшие соотечественники (студенты из Казахстана, Чувашии, Башкирии) привезли на фестиваль классических авторов (Гоголя, Островского, Найденова, Ж. Ануйя), ведь именно классика дает возможность для углубленной педагогической и художественной работы. Между тем, не менее важно какой подход избирается для воплощения классической драматургии. Студенты из Алма-Аты, например, *смело адаптируют* *гоголевского «Ревизора» к сугубо национальной ситуации*, соединив пьесу с проблемами жизни казахского народа (режиссер Ж. Нурканат).

Уфимцы же попытались классический парафраз Антигоны Ж. Ануйя *приблизить к современности* за счет *стилизации действия*, находя ключ к древнегреческой истории в эклектике - смешении эпох и амбивалентности действия. (Сегодня оба подхода широко применяются и в театре: А. Борисов, Д. Доннеллан, К. Серебренников и др.) Но, лично у меня возникает не бесспорный вопрос А такое условное решение дипломных спектаклей помогает проявить *качество владения студентами мастерства актера*? И какие особенности исполнения присущи именно национальной школе? Речь идет не об интернациональной природе театра, а об особенностях национальной школы. (Если, конечно, она есть). Выделить эти особенности, например, у студентов из Алма-Аты или Чувашии через классический репертуар оказалось не просто. Скорее всего, в период обучения в школе необходим и добротный *национальный репертуар*.

И, напротив, случайно или преднамеренно, выбранная для показа на Подиуме комедия «Африканец» А. Айларова (режиссер С. Мирзоев), отчетливо показала, как реальную выучку молодых артистов (кстати, далеко не совершенную), так и особенности их национального темперамента. В спектакле выпускников Северо-кавказского института искусств, может быть, в числе не многих, вдруг, *открылась природа творческой индивидуальности*, что, на сегодняшний день, является большой редкостью и самым дорогим подарком и в театре, и, к сожалению, на студенческой сцене. Мастерство – мастерством, но должна же быть и искренность! «Эх, Никита! *Душа надобна*!» - взывает старый Аким к сыну в пьесе Л. Толстого «Власть тьмы». Об этом и нам, педагогам и зрителям, хотелось напомнить молодым студентам в ходе просмотра дипломных работ. *Душевная глубина чувств* ценилась в творчестве актера во все времена.

 Непривередливый зритель мгновенно ощутил такой творческий толчок, идущий от молодых артистов Северо-кавказского института, играющих, в общем-то, незатейливый спектакль по своему литературному материалу. Вероятно, природа молодых людей подсознательно откликнулась на зов предков (один из мотивов пьесы), «клюнула» на своего автора и стала чутко вибрировать, помимо, или благодаря, воле педагогов и режиссерской концепции. На сцене тот час возникло самое дорогое качество актерского искусства – атмосфера. Мгновенно объединив артистов и зрителей в одно целое, она, буквально, преобразила последних из простых созерцателей в соучастников зрелища.

Несколько таких дорогих минут было и в музыкальном спектакле свердловчан («Кастинг» в постановке К. Стрежнева), и в сценических выступлениях молодых артистов из Государственного специализированного института искусств, проект не слышащих актеров Н е д о с л о в (Спектакль «Прикосновение» по ранним рассказам Г.Г. Маркеса, режиссер-педагог Е. Мигицко.). Но, хотелось бы, видеть в студенческой среде не только *минуты творческого подъема*, но и часы подлинного вдохновенья. То есть, хочется от работ *студентов-актеров испытать сначала подлинную радость и печаль, и уже потом восхищаться мастерством*.

 Любая школа, к какой бы национальности она ни принадлежала, к какой бы традиции ни приписывала себя (верности Станиславскому или импровизационному искусству дель арте), не должна забывать, что артистов всех времен и народов объединяет одна, «общая традиция», – живой театр, -*духовно богатое, трепетное искусство*. Трепетное и по своим конечным целям, и по наполнению творческим багажом в период учебы.

В заключение, хочу вернуться к вопросу, поставленному в самом начале статьи: как *развиваться* театральной школе сегодня? Экспериментируя, забегая вперед и ошибаясь в поисках современного языка? Или учить а к а д е м и ч е с к и м навыкам, тому, что *проверено, прочно*, и хорошо известно каждому мастеру на собственном опыте?

Экспериментальное направление в театральном образовании, хотя и не смело, но все же пробивает себе дорогу (например, театральное училище Нижнего Новгорода). На Подиуме это проявилось, в первую очередь, в творчестве молодых режиссеров-педагогов, подключенных к педагогическому процессу с начала обучения, или во время подготовки выпускных спектаклей. Назовем некоторых из них: Т.И. Суполев, М.Н. Чумаченко (мастерская О.Л. Кудряшова), М. Цитриняк (класс В.П. Поглазова), А.В. Трофимов (класс А.И. Запорожца), А. Прикотенко (мастерская В.М. Фильштинского) и др. Известно, что молодёжь острее чувствует жизнь, активнее ищет выразительные средства для воплощения «новых» проблем, часто, не считаясь ни с какими традициями.

С лихвой продемонстрировано это направление в выступлении на Подиуме мастерской В.М. Фильштинского и его студийной команды. Знакомство участников Подиума с Питерцами началось с мастер-класса профессора В.М. Фильштинского, в котором он высказал много поучительных и полезных вещей о современном развитии «действенного анализа», «физических действий» и «этюдного метода». Им были высказаны и ряд полемических суждений. Например, профессор В.М. Фильштинский подверг сомнению целесообразность изучения студентами-актерами терминологии, в том числе, давно устоявшихся терминов «действие» и «событие». Полемичность рассуждений автора прослеживается в отказе от раннего К.С. Станиславского (2 том соб. соч.) и от известного учебника Б.Е. Захавы «Мастерство актера и режиссера». В заострении внимания педагогов на позднем Станиславском – «психофизическом поведении живого человека и потоке жизни».

Но самое «страшное», что *доказательные рассуждения* педагога о методиках обучения, были почти полностью *опровергнуты* в глазах многих слушателей в практическом показе студентов в спектакле по мотивам пьесы Н.В. Гоголя «Ревизор». Экспериментальный спектакль называется «Пролетая над богоугодным заведением» (постановка молодого режиссера А. Прикотенко). Эксперимент режиссера заключается в том, что действие классического произведения, во-первых, переносится в сумасшедший дом; во-вторых, в спектакле сдвинуты временные пласты – эпоха Н.В. Гоголя перемежается с современностью; в-третьих, реальность событий пьесы дополняется вольной фантазией.

Замысел режиссера раскрывается в ходе двухчасового спектакля. Время, которое мы проводим вместе с обитателями захудалой психиатрической клиники. Бывший мэр города, когда-то злоупотребивший служебным положением (он же Городничий) и молодой человек, избегающий в «психушке» службы в армии (Хлестаков), а также две пары, (реальных и вымышленных) жена и дочь Городничего и служители психбольницы (все персонажи Н.В. Гоголя сохранены).

Действующие лица позволяют себе не только отборную матерщину в исполнении призывника Ивана Александровича Хлестакова (этим в современном театре никого не удивишь), не только сексуальную озабоченность Городничего и других «помешанных», но и предел животности человека, потерявшего рассудок. В финале «драматическая фантазия» режиссера (так определен жанр) подкреплена документальными кадрами реальных лиц из психиатрических клиник, как бы подтверждающих достоверность происходящего на сцене и взывающих к нашему состраданию и ответственности за современного русского человека, за нашу жизнь и ее падших представителей.

Конечно же, спектакль Санкт-Петербургской Академии больше, чем экспериментальный. Он выходит за рамки: а) принятых официальных образовательных программ; б) за рамки искусства, вообще, оказавшись лишенным позитивного эстетического идеала; в) наконец, за рамки фестиваля дипломных работ, в предыдущие годы все-таки выдержанного в пределах «приличного поведения» на сцене.

 Зрительские мнения, конечно, разделились, с явным перевесом осудивших работу (прежде всего, «педагогов-консерваторов») и части студентов, отдавших дань - смелости и творческой фантазии петербуржцев. Впервые, готовый разразиться скандал был смикширован, идущим в этот же день, виртуозным спектаклем «Метаморфозы» в постановке педагога по пластике А.А. Щукина. Потом «досадный случай» и вовсе забылся. Но заноза, видимо, *осталась в душе* у многих участников и педагогов-мастеров. Как напоминание о необходимости развиваться и не останавливаться на месте. Шел прощальный банкет и галла-капустник, на котором, опять же, было празднично, шумно, но… не искристо.

Лично мне постоянно казалось, что грусть и тоска, присущие окончанию любого праздника, смешивалась *с какой-то глубинной тоской* от одиночества, или от незнания того, что будет с этими ребятами завтра?! Главное даже, не в следующем Подиуме. А что будет послезавтра с этими красивыми молодыми людьми, сегодня впервые вышедшими на большие подмостки, и пока еще вопрошающими к жизни?! Как посетовал ведущий вечера - бывший выпускник щукинского училища – «как это девственное вопрошание студентов не остудить реальной встречей с театром» ?! Кстати, в который с каждым годом все труднее попасть!

Так хотелось сказать - и отъезжающим гостям, и остающимся в Москве - обнадеживающее человеческое «до завтра!». Так хочется надеяться на лучшее! А в *душе почему-то надежды все меньше*… До завтра! До следующего Подиума! До следующей, пусть кратковременной, радости от общения с молодым театром и с молодыми актерами, жаждущими открытий. *Взыскующими смысла жизни и праздника души!*

***(2006)***

 ***Путь к сердцу народа.***

 В 2010 году по приглашению Министерства культуры Саха (Якутии) я прибыл на празднование *50-летия Народных театров* и Первого в республике *Народного театра имени П.А. Ойунского* **(**Татинского района). Многое я открыл для себя за пять дней пребывания на якутской земле. По новому понял проблемы развития любительского театра России, и народного творчества Саха (Якутии). Оказалось, что культурная жизнь Автономной Саха (Якутии) совсем не провинциальный феномен. Об этом надо бы писать отдельную книгу, или говорить долго и много. В статье я лишь поделюсь некоторыми своими размышлениями.

Суровый край, как ни парадоксально, не озлобил северный народ, а только истончил душу людей. Конечно, не просто живется людям на земле, с одной стороны, богатой алмазами, а с другой - точкой вечной мерзлоты. Не просто, не в смысле тяжело материально, к этому люди как-то притерпелись и другого «рая» им не надо. Не просто, в зависимости от востребованности, необходимости этой жизни для себя и для окружающего мира. В понимании внутренней духовной культуры этого народа я увидел много парадоксов, что и бросилось в глаза в первую очередь.

 На фоне денежной и миграционной мировой лихорадки, в состоянии которой находится и Россия, Якутия, как мне показалось, регион более благополучный. Благополучный, в том смысле, что здесь нет чудовищного разрыва между внешней культурой (практической материальной жизнью) и внутренней (душевной и духовной устремленностью человека). Происходит это, вероятно, по многим условиям-обстоятельствам, в том числе, и по экономическим. Хотя, сказать, что люди живут в материальном достатке, вряд ли возможно. Думаю, что при Советской власти люди жили богаче.

 Но хочу коснуться собственно культуры – культуры, как оказалось, не только не отстающей от современных тенденций, но и в чем-то опережающей центральные регионы и сглаживающей проблемы суровой северной жизни. Не знаю, в силу чего: в силу ли отдаленности и, казалось бы, потенциальной оторванности от центра России; а, может быть, наоборот, благодаря суровости климатических условий, но край этот живет своей полноценной и особой культурной жизнью. Я бы никогда не назвал ее провинциальной, даже по внешним приметам и поведению участников Декады, артистов-любителей, понятными мне по роду занятий. В Республике сохранились 48 Народных театров, причем, многие из них не прервали деятельность в перестройку и в последующие годы. Не останавливали творческую жизнь Народных театров уже пятьдесят и более лет.

 Это, как в зеркале, отразилось в проходящей Декаде народного искусства Саха (Якутии). Первые два дня Недели театров были отданы традиционному творчеству – якутскому эпосу «Олонхо». Как и все народное творчество, «Театр Олонхо» далеко не ровный по исполнительскому мастерству, по зрелищности и художественному уровню, в целом. Но зато *духовная глубина* *народа*, его прошлого и будущего, угадывается в каждой программе. Я бы сказал, какое мощное разнообразие и богатство творческих индивидуальностей, сколько неординарных личностей - представителей всех поколений - представлено в этой многоцветной палитре. Да, в какой-то степени, это подлинное пробуждение и возрождение прерванной чьей-то, может быть, и не злой волей, коренной народной культуры.

И как точно угадано организаторами, что потребность в новом, казалось прочно забытом, народном искусстве, есть у самого народа. И она точно направляется и реализуется в русле социальных преобразований, что не замедлило воплотиться в представлениях, программах, спектаклях Декады. И это не просто локальные островки, а мощный поток духовного творчества всего коренного народа. Совершенно правильно охарактеризовал это явление в то время Министр культуры Саха (Якутии) А.С. Борисов, назвав народный театр «Олонхо» «аналогом идеологии», компенсирующим ее отсутствие в современном российском обществе. В отсутствии устойчивой идеологии в целом в России, в массовой культуре, народный эпос, народное искусство действительно может стать «национальной идеологией народа», ибо в его духовной синкретической природе отражаются все компоненты жизни – трудовой, социальной, личностного самовыражения, мечты человека о будущем. Конечно же, о лучшей жизни. Мне показалась, что тенденция эта настолько устойчива, что в самом Якутске, благодаря целенаправленному руководству органов культуры и государственной политике, уже начал функционировать профессиональный «Театр Олонхо».

Только об одном этом можно бы написать отдельную статью, но ограничусь кратким резюме. В условиях повальной Европеизации Российской культуры и тотальной «шоуизации» театрального искусства центральной и средней полосы России, Якутский народный эпос – это явная, причем благоприятная в воспитательном плане, альтернатива этим, далеко не лучшим тенденциям. Да простят меня читатели за столь полемичное суждение и высказывание.

 Это традиционное направление народной культуры насыщено духовностью и поэтому неустареваемо и неисчерпаемо. А, при разумной корректировке и тактичном управлении руководящими работниками культуры на местах, уже сегодня плодотворно сказывается на жизни людей и на *развитии* культуры.

 Конечно, было бы неоправданно, если все театры разом развернулись в сторону коренного культурного промысла. Слава Богу, этого не произошло в Республике Саха. Следующие дни показали, что в Республике живы и глубокие традиции, и Народные театры, сформированные культурой ХХ столетия, обретшие высшую форму самодеятельного искусства в 50-60-ые годы. Народные театры России – явление, безусловно, уникальное, в теории мало осмысленное, и, к сожалению, постепенно уходящее с горизонта культуры. Уникальность Народного театра Саха (Якутии) второй половины ХХ столетия (по моему субъективному опыту) заключается в том, что они были крепко привязаны: а) к местным авторам и классике; б) развивались, преимущественно, в русле реализма и психологической драмы, сдобренных колоритными национальными характерами и юмором. В этой тенденции, безусловно, присутствовала некоторая ограниченность, что, на мой взгляд, сдерживало развитие любительского драматического театра. В какой-то мере, эту общую тенденцию дополняли и скрашивали недостатки, эксперименты профессионального драматического театра Якутии (Режиссура Борисова, Федотова и др.) по внедрению в классическую драматургию эпических национальных мотивов («Король Лир», «Добрый человек из Сезуана» «Буранный полустанок» и др.) и современные поиски молодого драматурга из Нерюнгри С. Ермолаева.

Последующие два дня Декады показали, что и эта веточка театрального народного творчества не стоит на месте. Например, спектакль Алтанского народного театра Амгинского улуса по пьесе А. И. Сафонова «Алампа «Будуруйбут» в постановке отличника культуры РС (Я) Валерия Лобанова продемонстрировал не только владение режиссером выразительными средствами современного визуального театра, но и владение острой формой. Режиссер сгустил семейно-бытовую проблематику, (помноженную на Фрейдовскую раздвоенность личности), метания молодого главы семьи между привязанностью к семейному очагу и прагматической, эгоистической устремленностью к свободе, что при всей своей психологичности, спектакль обрел трагическую высоту. Спектакль этот оказался вполне показательным для сегодняшних преобразований и модернизации любительского театра, сочетающего высокое исполнительское мастерство и концептуальный режиссерский театр. Эта сравнительно новая тенденция для Европейского драматического искусства с некоторым опозданием завоевывает и сцену Народного театра Якутии.

 Много полноценного и полезного можно рассказать о тенденциях развития Народного театра Саха (Якутии). Остановимся на 2-х заслуживающих общего внимания, моментах. Декада показала, что Народные театры не останавливаются на этих двух программных направлениях. Весь исторический опыт народного искусства показал, что сужение синкретического эпоса «Олонхо» до драматического искусства не ограничивает универсальной природы народных талантов и актерского исполнительского искусства, в том числе.

 На третий день, параллельно с выступлением драматических коллективов, вечернюю сцену организаторы отдали музыке, хоровому и вокальному исполнению и эстраде. Любительские народные хоры, вокальные группы и солисты (причем, поющие в академической и современной манере) были полноценно представлены, достаточно грамотно технически озвучены и бережно преподнесены публике. По ходу выступления, неожиданно выяснилось, что эти жанровые ответвления также были представлены теми же театрами, которые выставляли и представления «Олонхо», и драматические спектакли в начале Декады.

 Заключительным аккордом Декады Народных театров стал «Вечер Юмора и Сатиры». И здесь тоже не обошлось без сюрпризов – некоторые драматические артисты-любители, неожиданно показали себя блестящими эстрадными эксцентриками, великолепными импровизаторами и авторами сценических миниатюр.

 Набор такой многообразной деятельности народных театров не только вызвал лично у меня восхищение, но и породил серьезные размышления. Выросший на любительской сцене, я лишний раз убедился в том, насколько разнообразен народный талант, который невозможно «сжать» рамками одной драмы. Но главное даже не в этом. На примере этого форума я лишний убедился в жизнеспособности народного искусства Саха (Якутии), не смотря на мощные тенденции (в целом по России) к их временной приостановки, а то и прерывания когда-то мощного духовного потока – самодеятельного театра. Не может остановиться или прерваться духовная энергия человека, если она у него есть. Правда, и она может быть направлена не «в ту степь», в ночные клубы, в казино, во внешние шоу эффекты. То есть, не в полезное *русло духовного развития*, а в «потребительское корыто». Отчего душа становится праздной, а корзина потребительства пустой и бесперспективной.

 Вот такие мысли и идеи пришли ко мне в ходе участия в знаменательном для народной культуры Саха (Якутии) событии – *Декаде Народных театров*. Итоги Декады оказались не случайными, не «сливками» от происходящего, а результатом планомерной и грамотной работы лидеров данной отрасли на местах и организаторов этого крупного мероприятия.

 И последнее, на что хотелось бы обратить внимание. На тех непосредственных людей-тружеников, кто руководит сегодня культурой и всеми процессами, которые я попытался описать. Почему именно в отдаленной от центра Якутии оказался не прерван тот благодатный процесс народной инициативы и Народного театра? Который, как главное завоевание российского самодеятельного театра, оказался брошен на произвол судьбы, и, фактически, забыт во многих регионах, и вот, спустя три десятилетия, с большим трудом, восстанавливается в нескольких регионах?

 В поисках ответа на этот главный вопрос, хочется вернуться к началу статьи и еще раз вспомнить - насколько трудна жизнь Якутов в столь непростых климатических условиях. А так ли много получают труженики культурного фронта отдаленного Севера сегодня, как это считалось, и было на самом деле, в прошлом столетии?! Может быть, и сегодня хорошие заработки стимулируют их инициативу, и душевное отдачу?! Оказалось, что, по столичным меркам, не только не много, но чудовищно мало получают культ организаторы. Все также невелика зарплата и у режиссеров, сумевших сберечь Народные театры.

*Чем же тогда объяснить столь устойчивый интерес к деятельности Народного Театра руководителей творческих коллективов и самих участников?*

В приватных беседах и на заключительном Круглом столе, посвященном модернизации деятельности Народных театров Саха (Якутии), не один раз поднимался этот вопрос. И удивительно простым оказался ответ: «ДА, зимой у нас очень холодно. Но не будешь же целый вечер сидеть в доме или в квартире, вот и идут люди в театр!». Как просто и скромно.

Действительно, театр манит и объединяет, и по-прежнему, спасает людей от духовного одиночества и социального прозябания, а то и от коллапса. А в новых рыночных условиях, театр, в противовес рынку, еще и возглавил духовный напор людей. Далеко не случайно, постепенно изживающие себя клубы, в Саха (Якутии) повсеместно преобразовываются в Театры и Центры творчества. В некоторых районах даже отстраиваются для этого специальные здания на собственные муниципальные средства. Сегодня не Клуб, а Театр объединяет под своей крышей людей. Внутри театра существуют и виды искусства, и жанры, и певческие, танцевальные, эстрадные коллективы. Всем хватает места под крышей Театра. Для этих перемен совсем не нужна дополнительная внешняя указка сверху. Уже появились первые полупрофессиональные самоокупаемые организмы и творческие объединения. Здесь важно не перегнуть палку администрирования, чутко прислушаться к этому живому процессу. Ведь в живом характере народа заключается вся сила. Сила и мудрость действительно народной культуры.

Боюсь, что без дотаций такие инновации долго не проживут, нужен правильный расчет и чуткое внимательное отношение, гибкость со стороны управленческих органов, нужна и масштабная *помощь*. Народному театру, как и народу, нужны одобрение и поддержка, а за людьми и инициативой дело не станет. Главное, чтобы не была искусственно прервана эта духовная жилка, это вековая тяга человека выразить себя, свою душу в творчестве, а не только в труде.

 В Саха (Якутии) этим процессом, как мне показалось, занимаются не формально, не в угоду поверхностным прагматическим тенденциям рынка, который настойчиво диктует «зрелищ и хлеба». Руководители культуры *пока еще* борются с его дурным влиянием, не принимая ложного и наносного, суррогатного продукта массовой культуры. Вспоминается народная мудрость: и один в поле воин. Вспоминается она потому, что не так часто на культурной ниве России встретишь сегодня столь плодородные, духовностью засеянные поля. Так совпало, что после распада СССР, Республика Саха (Якутия), одна из не многих, оказалась могущей противостоять повсеместной тенденции обыдливания народа, новых молодых поколений. Именно в этом противостоянии я увидел залог будущего Саха (Якутии) и якутского народа, какие бы трудности он не испытывал временно. А, может быть, он уже привык к этим вековым трудностям и потому его не свернуть с духовного пути?!

Конечно, эти процессы происходят не стихийно и направляются руководителями культуры. Несколько слов об организаторах Декады. Почти два десятилетия руководит в местном Национальном Центре народной культуры и традиционного художественного творчества им. А.Е Кулаковского специалист по театрам Светлана Григорьевна Лукина. Она из тех энтузиастов культуры, для которых - чем тяжелее воз, тем легче. (Еще один парадокс творческих работников). С.Г. Лукина в 1983 году закончила режиссерское отделение Восточно-Сибирского института культуры. Много лет сама руководила Народным театром в отдаленном северном районе, знает почем «фунт лиха» не понаслышке. И сегодня продолжает сама ставить массовые мероприятия, концертные программы и праздники. Теперь она перенесла творческую энергию на методическое руководство театральными коллективами Республики. Видно велик у нее запас любви к театру и к своему народу, что одна «тянет воз» в полсотни Народных театров. А ведь к некоторым из них «только самолетом и можно долететь». Велик, да не бесконечен этот запал, об этом должны помнить руководители Министерства культуры. И на сей раз, не смотря на поддержку помощников-общественников, львиную долю в организационной и методической работе проделала сама Светлана.

Работникам Министерства надо бы особое внимание обратить на работу таких энтузиастов, решая не вопросы премии и благодарностей, а серьезные проблемы материальной, а может быть и личной жизни. Не знаю, сравнима ли ее работа с работой московских чиновников от культуры. Думаю, что не в пользу последних, пусть меня простят коллеги.

К такому же энтузиазму я отношу и деятельность самого Министра культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) Андрея Савича Борисова. За два десятилетия руководства отраслью, оставаясь сам практикующим режиссером, он уже обзавелся немалым кругом помощников и учеников, многое творческим и управленческим трудом внес в развитие культуры Республики, и непосредственно театра. И еще много может сделать. Ведь художник-творец, что родник, не иссякает долго. Он может стареть, уставать, но не иссякать. И дай Бог нашим энтузиастам (я назвал двоих, а их намного больше) долгих лет и здоровья! Хотя люди они и государственные, но именно государство в лице России и Правительства Саха (Якутии) должно объективно оценивать вклад людей в культуру, которую сегодня на энтузиазме уже не вытянуть.

Иногда я думаю, а может потому сохранился и успешно развивается Народный театр в Якутии, что во главе стоят два режиссера?! Да, скорее всего, так! Ведь режиссеры, как правило, и организаторы-управленцы хорошие. Режиссер-чиновник - это тебе не просто чиновник, а художник-чиновник!

Вот и закончился мой «отчет» о поездке в Якутию. Давно я здесь не был, лет двадцать, а то и больше. С тревогой летел познакомиться с Народными театрами, предвкушая, по аналогии с их незавидным состоянием в других регионах, трудную встречу. Но сейчас вспоминаю с добрым чувством поездку. И не потому, что здесь хорошо принимают гостей (гостеприимство для Якутов - знаковая черта), а потому что дело у них движется. И радость в душе от сознания того, что не все еще потеряно в культуре России. Если дальние регионы живы, жива и Россия. Только нужно вовремя увидеть все доброе, и без стеснения души перенимать полезное, независимо от его региональной удаленности.

Добрые чувства остаются и ко всем людям, проявившим, кроме своих творческих дел, внимание, доброжелательность и бескорыстие. Теперь уже знаю точно: суровый край и рождает эту доброту, понимание ценности человеческого общения и радости творчества. А Театр - народный или профессиональный - остается квинтэссенцией этого желания и этой *духовной потребности - одарить собой другого*. Он и дает возможность проявиться добрым поступкам и делает людей еще добрее. Уезжал с надеждой, что Народные театры Севера будут жить и развиваться. Чувствую, что без этой поездки и встреч моя сегодняшняя жизнь в Москве была бы менее интересной!

***(2011).***

 ***Открыться миру.***

 На эмблеме III Московского фестиваля «В добрый час!» - шагает, открытый миру, молодой человек. Само название фестиваля многозначно. В нем угадывается прямая связь с творчеством замечательного драматурга Виктора Розова (фестивалю дано название его первой пьесы), его тяга и приверженность к юношеству и молодежи. И точная целевая ориентация идейного руководителя Сергея Розова: фестиваль дает возможность сделать *первые шаги* театральной молодежи. В этом заключается *духовный смысл* программного содержания фестиваля. Наконец, фестиваль этимологически оправдывает свое название. Он действительно - *Добрый*. Именно таким оказалось мое суждение после просмотра программных спектаклей фестиваля.

 Третий фестиваль прошел на базе Московского городского Дворца Детского (Юношеского) Творчества с 22 по 30 марта 2010 года. Тот факт, что фестиваль проводится только в третий раз, наверное, объясняет его «робкое» начало – никаких громогласных приветствий и напутствий. Все началось с тренингового зачина-пролога. В тоже время, уже знакомство с программой позволяет судить о серьезности намерений организаторов, о самостоятельном, оригинальном, не заемном творческом *лице* этого своеобразного театрального форума.

 Конечно, молодежный фестиваль «В добрый час!» в чем-то похож на своих собратьев, но схожесть эта, скорее, по форме, по структуре и организационным подходам. Само содержание отличается от всех других. Во-первых, не смотря на демократичность, доступность и какую-то удивительную простоту, чувствуется, что оргкомитет старается держать высокую планку при отборе коллективов-участников, организации и проведении фестиваля в целом. Во-вторых, явно прослеживается желание организаторов сделать фестиваль *профессионально полезным* для коллективов и молодых артистов-любителей, а не только дать им возможность потусоваться. Такая, в хорошем смысле, педагогическая, ориентация на максимальную творческую эффективность просматривалась в спектаклях, в тренингах, в конкурсе актерского мастерства, проводимого с отдельным жюри из педагогов театральных вузов Москвы. Кстати, жюри не только оценивало актерские способности конкурсантов, но и творчески работало с ними, фактически, как с абитуриентами.

Важным моментом практической профессиональной направленности стали встречи руководителей-режиссеров и коллективов с драматургами (В. Ольшанский, Ю. Витковская, Е. Ткачева), с артистами и режиссерами профессиональных театров, также, посещения московских театров и творческие лаборатории. Как выразился Художественный руководитель фестиваля С.В. Розов, «где и когда еще им представится счастливая возможность общаться с живыми авторами». Безусловно, общение с автором пьесы, по которой осуществлялась постановка спектакля, явилось серьезной школой для режиссеров и исполнителей. Правда, мне показалось, что было бы гораздо полезнее, если бы такие встречи прошли чуть раньше, в ходе репетиционной работы. Продуктивнее, в первую очередь, для самих спектаклей.

 Серьезность намерений организаторов подтверждают и ежевечерние походы ребят в профессиональные театры (Таганка, РАМТ). Билеты на спектакли выдавались в качестве поощрения победителям театрального ринга. К разряду положительных новшеств нужно отнести и выделение оригинальных номинаций, по которым, собственно, жюри и отсматривало спектакли. «Личность и общество». «Взрослые сказки или сказки для взрослых», «Спектакли о любви», «Классика и современность». И, наконец, ежедневное обсуждение просмотренных спектаклей с компетентным жюри.

Вышеперечисленное, на мой взгляд, вполне характеризует *индивидуальное лицо фестиваля* «В добрый Час!», отличающее его от других форумов. Ну, а теперь о фестивальных днях, их было девять, с 22 и по 30 марта.

 День открытия и закрытия фестиваля можно не считать за один, хотя и на них было много интересного. Например, в первый день зрителям представлены традиционные визитки. Казалось бы, дело обычное, однако уже по ним можно сделать заключение о *серьезной исполнительской подготовке актеров-любителей*, о их сценической грамотности. Первый выход на сцену молодежи показал хорошую пластическую и музыкальную культуру артистов, владение словом. Причем, эти качества продемонстрировали и московские коллективы, и гости из Подмосковья и отдаленных районов. Именно это качество артистов-любителей резко бросилось в глаза в первый день. Позднее мое наблюдение подтвердилось в спектаклях Московского Городского Дворца Детского и (Юношеского) творчества («Город песен и поэм»; Театр юных москвичей и «Солдат и смерть», театр-студия «ГАМмА-Юн», театра-студия «ТС» и др.). Но самым интересным событием первого дня оказался спектакль-импровизация «из подбора» (так в программке представлен жанр) «Сон в летнюю ночь» по У.Шекспиру (Театр-студия «АТТО» Лицей № 1548, Москва). Спектакль показал незаурядную фантазию режиссера и *способность исполнителей к импровизации*. А главное, - потенциальную способность любителей осваивать современное даже авангардное направление в театре, так называемый постмодернистский стиль.

**23 марта**, воскресенье. На следующий день фестиваль заявил о себе уже в содержательном плане, что проявилось в разнообразии творческих манер, стилей коллективов. Второй день проходил под рубрикой «Личность и общество». Здесь были представлены два спектакля - современная молодежная пьеса В. Ольшанского «Тринадцатая звезда», (театр-студия «Улей» ДП «Усадьба Трубецких», Москва), и абсурдистская драма С. Мрожека «Полицейские» (театр-студия «Росток», Пенза). На острой социальной волне отошел воскресный день фестиваля.

 **24 марта**. Понедельник, как известно, день тяжелый, но оказалось не для фестиваля. Тем более что, согласно его программе, была заявлена новая, весьма актуальная для молодых, тема: «Любовь? Любовь!» В спектаклях по А. Яковлеву «Солнечный удар» (Театр-студия «Норка», Обнинск»); «Сорок первый» по Б. Лавреневу (Театр-студия «Маленький принц», Вышний Волочек); по пьесе молодого драматурга Е.Ткачевой «Тишина» (Театр-студия «КаЛитКа», Реутов) и в авторском поэтическом спектакле «Город песен и поэм» (Театр Юных Москвичей, Москва) были отражены почти все формы любви – от личных чувств до поэтического подношения родному городу. Остановлюсь на двух спектаклях.

 Инсценировка повести Б. Лавренева «Сорок первый» «играна и переиграна» на профессиональной сцене. Удержаться от повтора почти никому не удается. Но каким-то чудом, может быть, благодаря своей молодости, артистам из Вышнего Волочка удалось не скатиться к иллюстрации. Но и чуточку подняться над нашим утвердившемся представлением о пьесе и авторе. Вера и искренность исполнителей помогли донести до зрителей и тему противоречивой любви, непримиримость идеологических взглядов героев и разную социальную принадлежность белогвардейского офицера и Марютки, девушки из крестьян. Их *обоюдный максимализм* стал причинной гибели, любящих друг друга, молодых героев. И, в общем-то, трагической истории, даже сегодня отдающейся болью в сердцах русских людей. Ах, если бы артисты *чуть-чуть* не спешили в подаче текста, успевая осмыслить, наряду с первым планом, подтекст и второй план жизни персонажей. Все было бы *замечательно*.

Пьеса Е. Ткачевой «Тишина» не так проста, как может показаться при первом знакомстве. Совершенно бытовая история о дружбе подростков, завязавшейся во время дачного отдыха, о возникшей у них любви, вдруг разворачивается сложностью их взаимоотношений и абсолютной разностью характеров. Она и он, как будто представляют два разных менталитета: духовного поиска и потребительского отношения к жизни. Что-то должно взять верх. Да, выбор между жизнью в свое удовольствие, в разнос, и жизнью духовной, наполненной красотой и гармонией, коснулся сегодня самых юных. Как умеют, дети пытаются решать эти *взрослые вопросы* в студийном спектакле. Не все понятно в их поведении, если судить пьесу и спектакль по меркам психологического театра. Но в них господствуют другие измерения – противоречивая стихия импрессионистических чувств, гармонии жизни и природы, тонкость недосказанного и недоговоренного. Вот эти темы и мотивы поведения звучат в спектакле, не противореча авторскому замыслу, хотя ребята и недобираются до всей его глубины автора.

 **25 марта**. Четвертый и пятый дни фестиваля оказались не менее *оригинальными, содержательными и интересными*. Их тема и номинация - «Взрослые сказки или сказки для взрослых». Чаще всего здесь представлена попытка режиссеров и коллективов выразить *сложность нашего времени* в сказочно-притчевой манере. Она нашла свое отражение в спектаклях по пьесам Ю. Витковской «Поверьте в бабочек» (Театр Юных Москвичей) - ярком зрелищном представлении с преобладанием формы, лазерными и световыми эффектами и нарядными костюмами. Не очень удачная по раскрытию содержания и темы, режиссерско-авторская работа М. Черкашиной «Белоснежка и Краснозорька» (Театр-студия «Наивно. Супер», Москва). Попытка переложения на современный манер известной сказки Братьев Грим.

И, вдруг, совершенно неожиданное решение в стиле «притчи-бреда», но внятное прочтение пьесы Н. Садур «Чудная баба» (Театральная студия «Интересно», ЦДТ «На Вадковском», Москва). И, наконец, поэтичная, в меру ироничная и добрая сказка-притча В. Панфилова «Солдат и смерть» (Театр-студия ГАММа-Юн», Москва). Спектакль добавил к пьесе музыкальность и пластичность. Унаследовав немного иронии у автора литературной основы, завершился финальной доброй улыбкой артистов и зрителей, вызванной появлением самых маленьких артистов в возрасте четырех-пяти лет.

 **26 марта**. Не менее интересным оказался второй день той же номинации, где были разыграны пьесы Г. Полонского «Медовый месяц Золушки» (Театральная студия «Интересно», Москва) и «Дюймовочка» Г. Х. Андерсена (Театр-студия «Дали», Москва). Зрителям уже было понятно, что фестиваль «разменял» первую половину фестивальной программы и готовится ко второй половине – *конкурсу среди юных актеров*. Впереди был «чистый четверг», который совпал с Международным днем театра. Мне показалось, что, обнадеживая ожиданием молодых артистов, конкурсный день был не таким удачным, как предыдущие. Но, вполне возможно, что он оказался самым полезным в совершенствовании их мастерства.

 **27 марта.** Как я и предполагал, проведение конкурса, в форме блицтурнира на материале *заданных* упражнений щукинской школы – *отношение к предмету* (первый тур), *этюды на три слова и предмет* (второй тур) - не способствовало раскрытию творческих индивидуальностей. Мало *искренности и органичности* юные актеры проявили и в третьем туре – в художественном *чтении стихов, басен, прозы*. Тем не менее, *отсев* после первых туров произошел, и на *условную студенческую скамью* вступили пятеро счастливчиков.

Позволю себе высказать субъективное суждение по этому поводу. По замыслу организаторов одна из задач конкурса заключалась в *предварительной консультации* (репетиции экзамена) в театральные вузы. Поэтому в жюри актерского конкурса были приглашены известные театральные педагоги из вузов Москвы. Мне показалось, что такой посыл подпортил все дело – он отвлек *молодых людей от свободного раскрепощенного состязания*, игры и творческой рефлексии в показ и демонстрацию. Появилось излишняя старательность. К тому же, конкурсные испытания сильно затянулись по времени. Думаю, что такие *блицтурниры* в актерском деле - не лучший и не самый эффективный способ выявления актерских дарований. Может быть целесообразнее давать конкурсные задания загодя, или в начале фестиваля, чтобы избежать подобных «КВН-новских» ситуаций. Я заметил, что конкурсанты, проявившие ранее в спектаклях органику, фантазию и определенные исполнительские навыки, в конкурсных «экспромтах» оказались скованными. Особенно слабым выглядело *воображение*, элемент, без которого сохнет творчество любителей.

 Закончился «срединный» день недели общим походом детей в профессиональные театры. Многие участники отправились в гости к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина в интерпретации прославленной «Таганки» и Ю. Любимова. Впереди оставалось два фестивальных дня. Два дня праздника и волнительных встреч с новыми коллективами и спектаклями. И они не обманули ожиданий зрителей.

  **28 марта**. Седьмой день фестиваля продолжил тему «Личность и общество». Пожалуй, спектакли этого дня оказались самыми содержательными и социально-заостренными. Во всяком случае, вся программа дня была отмечена хорошей исполнительской культурой, точными режиссерскими решениями, острыми социальными темами и органичным их воплощением. Причем, интересным независимо от абсурдисткого или реалистического стиля – (А. Шапиро «Датская история», Театр-студия «И там и сям», Москва); (Ю.Коваль «Самая легкая лодка в мире», Театр-студия «ТС», Москва). Самым интересным в этой номинации мне показался спектакль из Ногинска по пьесе новомодного драматурга Э. Э. Шмитта «Оскар и розовая дама» (театр-студия «Круг» ДД(Ю)Т). Нужно признать, что седьмой день фестиваля набрал самый сильный тонус, и по разнообразию тематики, и по стилевым пристрастиям коллективов, и по режиссерской и исполнительской культуре.

 **29 марта** – суббота. В воздухе - близость завершения молодежного форума. Все полнее зрительный зал, ярче и точнее реакция зрителей и заново перезнакомившейся фестивальной братии. Хорошо, что откровений не убавилось и в этот день. Впервые за всю неделю на фестивале выступила *взрослая команда* полупрофессиональных актеров. Театр современной драмы «Тихий омут» из Москвы представил фестивалю спектакль «Мать» по классической, но, слава Богу, не забываемой пьесе Д.И. Фонвизина «Недоросль».

Спектакль - спорный по интерпретации и несколько затянувшийся из-за импровизационной непредсказуемости. Социальная драма с совершенно четким режиссерским рисунком направлена против социального зла в его новых ипостасях: злонравия, порождающего необразованность и бытовое скотство. Классическое произведение играется в современных костюмах при точном соблюдении авторского текста. Можно даже сказать, играется в манере Д. Донеллана и К. Серебренникова. Текст пьесы полностью «опрокинут» в сегодняшний день и имеет самое прямое отношение к детству, к отечественному образованию и к названию фестиваля (В *добрый* час). Хотя сам спектакль можно отнести и к «чернушным». Критика режиссером современной жизни, образования и воспитания вызвана, по выражению режиссера, слишком «распространившимся в нашей стране злонравием» и проблемы образования не будут решены до его устранения. Экспериментальную работу коллектива нельзя ни категорически отвергнуть, ни априори принять. В ней подкупает точный режиссерский прицел, узнаваемость классических персонажей, существующих в прошлом и в настоящем дне, одновременно. Однако в спектакле есть и недочеты. В первую очередь, с точки зрения эстетической, художественной: он затянут, как в целом, так и в отдельных эпизодах. В импровизационных поисках актеры нередко грешат переборами, уже выпадая из заявленного стиля. Это мешает зрителям погрузиться в атмосферу спектакля и испытать желаемое обеими сторонами сопереживание. Нам остается только посочувствовать персонажам и теме. В то же время, даже самые маленькие зрители поняли, что эти острые вопросы оставлять за скобками или завуалировать нельзя. И, вполне возможно, что говорить о них нужно именно так, в резкой манере.

Последним в афише фестиваля стал спектакль по пьесе Э. Ростана «Шантеклер». Искушенным в театре и драматургии людям, известно насколько сложна для режиссуры и исполнения эта, выпадающая из авторской стилистики, аллегорическая пьеса. Ах, эти отношения с классикой, сумеют ли молодые артисты справиться со сложнейшей задачей?! Но финальный аккорд фестиваля оказался удачным. Решение режиссера вновь оказалось острым, интересным и точным: «Рапсодия на тему Паганини по мотивам пьесы Э. Ростана». Так озаглавлен в программке спектакль, немного длинновато, но достаточно точно. Три темы спектакля тесно переплетаются: музыка Паганини и творчество, психиатрическая клиника и птичий двор самой пьесы. Спектакль представлен Образцовым коллективом «Шэст» из подмосковного города Жуковский, как версия на темы Ростана и Паганини. Его содержание раскрывается через творчество музыканта, часто граничащее с сумасшествием. И дальше тема развивается, благодаря удачному сочетанию музыки и поэтических текстов. Действие происходит то в современной психиатрической клинике, то в воспаленном воображении художника. Актерам приходиться играть в сложном *режиссерском сочинении* ростановских персонажей птичьего двора: пациентов и врачей клиники и, близких художнику людей, коллег, друзей и «доброжелателей». Главная тема - это природа творчества, взаимоотношения художника с обществом и окружающими людьми. Такое неожиданное прочтение текстов Э. Ростана сближает нас с сюжетом и с темой произведения и, в целом, с творчеством драматурга, поэта и композитора. Заслуженно в номинации «Классика и современность» спектакль назван Лауреатом фестиваля.

**30 марта**. Наступило время назвать и других победителей этого творческого состязания. Фестивальная слава коснулась их в последний заключительный праздничный день. В номинации «Взрослые сказки или сказки для взрослых» дипломом Лауреата отмечен спектакль «Самая легкая лодка в мире» (Театр-студия «ТС», Москва). Спектакль по сказке-притче о смысле жизни отмечен мастерским актерским исполнением, актуальной философской проблематикой, попыткой найти нравственные ориентиры в сегодняшнем запутанном мире.

В номинации «Любовь? Любовь!» выиграл коллектив из Реутова (Е.Ткачева «Тишина», театр-студия «КаЛитКа»). Им больше, чем другим удалось передать поэтический и сложный мир любви начинающих жизнь подростков. В спектакле есть ансамбль и это главное, передана тонкость взаимоотношений героев пьесы. Хотя некоторые из них у зрителей и остались не раскрытыми до конца.

 В номинации «Личность и общество» дифирамбы победителя прозвучали коллективу из Ногинска со спектаклем по пьесе Э. Шмитта «Оскар и розовая дама». Творчество Э. Шмитта в последние годы особой волной окутало российскую сцену. Дошла очередь и до любительского театра. Автор рассматривает современную жизнь на границе реальности и смерти. Тем самым, достигает единственно верного понимания истинной ценности жизни. В спектакле ногинцев мальчику, приговоренному страшной болезнью к смерти, все-таки удается прожить жизнь заново в последние десять дней. Помощь ему оказывает «розовая дама», простая женщина, больничная сиделка. Пьеса, режиссер и артисты *взывают к гуманизму людей* и *открывают наши, часто зашторенные, глаза на красоту повседневного бытия.*

 В последний воскресный день фестиваля предстояло праздничное и немножко горькое расставание, встреча с артистами РАМТа, их поэтическим спектаклем и, конечно же, праздничная дискотека. Ясно, что молодежи хотелось продлить праздник, насыщенные эмоциями и творчеством дни, в общем-то, предназначенные для отдыха. Фестивали часто стали проводить в каникулярное время. Получился ли отдых? Сумели ли участники фестиваля зарядиться новыми силами для продолжения учебы и творческой жизни? Надеюсь, сумели. Мне показалось, что не только зарядились, но и чуточку *подросли в нравственном и духовном отношении*, так как *сделали* еще один *шаг в творчестве и в жизни*. На это и рассчитан фестиваль «В добрый час».

Пускай, кому-то не досталось наград. Главное, что победила дружба!

Так сделал *свой третий шаг* «Московский открытый театральный молодежный фестиваль «В добрый час!». Мне кажется, он стал плодотворным для участников и для организаторов. Не малая заслуга в этом идейного вдохновителя и Художественного руководителя фестиваля Сергея Владимировича Розова. Требовательного, но доброжелательного жюри и всех «штатных» помощников МГДДЮТ.

Действительно в Московском Доме детства ставятся самые серьезные задачи перед артистами-любителями. Поэтому они и сделали еще один, очень важный творческий шаг в жизни и на сцене.

В добрый час!

***(2010)***

 ***Ночная кукушка…***

 Ночные проекты в культурной жизни страны становятся знаковыми явлениями, преимущественно, для мегаполисов. Однако не отстают от крупных городов и региональные центры. В марте-апреле 2014 года город Братск готовился к проведению третьей «Театральной ночи», приурочив ее к 450-летию со Дня рождения У. Шекспира. Но на самом деле событие очень похожее на фестивальные проекты. После солидного перерыва я приехал в город в качестве председателя Народного жюри и автора мастер-класса. Как говорится, мне повезло не только поработать, но и прикоснуться к неординарному событию.

 В результате родилось много мыслей – о самой « Театральной ночи», о Братске, об отношениях внутри театрального сообщества сибирского города. Наконец, о судьбе подобных Братску других сибирских городов. Их ведь по всей Сибири и не перечислить. Мыслям, особенно тревожным, не прикажешь. С ними можно спорить, не соглашаться, но их можно только направить. Поэтому, не стану, как обычно, нанизывать статью на специальную концепцию, пусть мои размышления остаются в свободном полете, в модном ныне, постмодернистском ключе. Тем более, что и само событие, как мне показалось, проходило в той же стилистике.

 Но есть в моей рефлексии и спонтанности, некие ключевые темы для размышления. Например, мне показалось, что проект третьей «Театральной ночи» реализовался довольно удачно. Еще за день до мероприятия опасения вызывал вопрос «явки» зрителей. Предчувствие слабой наполняемости зрительного зала не покидало организаторов, буквально до последнего момента. К счастью, в последние два дня и, особенно, к началу представления, сибиряки точно проснулись, и стало очевидно, что зал будет полон. Больше того, лично у меня почему-то было предчувствие, что зритель придет доброжелательный и требовательный, одновременно. Во всяком случае, завсегдатаи Дворца культуры уже пребывали в состоянии ожидаемого чуда, чуда театрального волшебства. Наблюдая за первыми посетителями, я понял, что у «Театральной ночи» есть своя публика. Из беседы с молодыми и немолодыми, людьми, я понял, что они хорошо помнят две предыдущие «театральные ночи», знают их плюсы и минусы, и сегодня точно ждут необычного. Причем, молодым, но искушенным, зрителям была интересна сама форма «тусовки, свободного общения и погружения» в Театр. Но, в первую очередь, все ожидали спектакля, посвященного В. Шекспиру.

 Сорокаминутное действо – пролог театральной ночи - как бы подхватило и упрочило это настроение зрителей. В течение месяца его готовил с местными артистами, приглашенный из Москвы, режиссер Олег Чернигов. Он выступил сразу в нескольких лицах: идейный разработчик Проекта и оригинального сценария, автор концепции «Ночи» и постановщик нескольких программ. Но, главное, как мне показалось, Олег Чернигов предложил неожиданный ход к В. Шекспиру – сочетание, и даже эклектику, традиционного и современного, классического и площадного стиля. Режиссерская смелость и авангардизм в интерпретации классики присутствовали в режиссуре О. Чернигова и раньше, еще до того, как он перебрался из Братска в Москву. Достаточно вспомнить спектакли по сказкам А.С. Пушкина «О работнике Балде» … и «Сказка о золотой рыбке» или «Точка зрения» В. Шукшина, о которых еще помнят среднее поколение заядлых театралов-братчан.

 В «Шекспириаде» эти качества режиссера обрели не только социальный аспект, но и художественный смысл. Острота звучания темы, юмор, импровизационное начало, парадоксальность решения классических сцен – все эти приемы были вполне оправданы и пронизаны сегодняшним восприятием В. Шекспира. Зрители *узнали в нем нашего современника*, и это оказалось самым дорогим подарком для них, режиссера и для проекта в целом. Вместе со зрителями успех разделили все участники в представления: профессиональные актеры, артисты-любители и хореографические коллективы - «Театр танца «Балеро» и ансамбль «Алькор».

Именно пролог принял на себя трагическую нагрузку «Шекспириады», воплотив ее в современной (даже модерновой) пластической форме. Кстати, легкая кавалерия эстрадно-народной хореографии оказалась особенно уместной для выражения драматических сцен (убийств, удушения сразу нескольких Дездемон, и др). Это же позволило драматическим артистам внести элемент иронии, своеобразного социального ерничества и даже хохмы по отношению к средневековой, да и к нашей реальности. Парадоксальность происходящего подчеркивал некий эклектический ход взаимодействия классических персонажей с современным персонажем НЕКТО, - чиновником-формалистом, своеобразным блюстителем нравственности, а-ля Огурцовым 50-60-х годов из знаменитой картины Рязанова «Карнавальная Ночь». Впрочем, узнаваемость персонажа весьма позитивно воспринималась зрителями. С одной стороны, был момент подражания, но, с другой стороны, именно перекличка эпох позволила зрителям легко соотнести прошлое с настоящим. Так режиссер придал эффект балагана драматическому Шекспиру, готовому в любую минуту превратиться в трагического, но снимаемого смешным НЕКТО. Так «окрестил» персонажа автор Олег Чернигов.

 Можно бы назвать еще ряд удачных поворотов сюжета, отмечу лишь главное достоинство совершившегося действа. Режиссер не только проявил талант постановщика, но и организатора. Он сумел объединить людей из разных творческих коллективов (профессионалов и любителей) единым замыслом, подчинить разношерстные компоненты спектакля общей стилистике. Это, безусловно, хорошее качество педагогической режиссуры, и оно оказалось особенно уместным для решения задач *художественных*, *организационно-педагогических и общекультурных.*

Вот об этом хотелось бы сказать отдельно. Проект «Театральной ночи» родился три года назад на базе муниципального ТКЦ «Братск-Арт» во главе с Галиной Бацких. Две предыдущие «ночи» готовила режиссер Елена Жеребцова. Но дело не в сравнении режиссеров, дело в том, что «ночную форму» досуга все более энергично внедряют крупные города России. Она оказалось доступной для Братска, промышленного города даже не Областного масштаба, живущего своей автономной социальной, экономической и культурной жизнью. Тем не менее, городу с двухсоттысячным населением оказалось доступна неординарная форма – *ночного погружения в театр*. В Братске достаточно много объектов культурного назначения – два профессиональных театра, ночные клубы, несколько десятков взрослых и детских театральных коллективов. Можно сказать, что театральная жизнь Братска имеет свои корни и традиции. Однако, в рыночной ситуации, все учреждения невольно вступают в состязание, и даже, в соперничество. Но мне показалось, что именно эта неординарная форма позволила (хотя бы на короткий срок) объединить усилия творческих коллективов, всех театралов ради тех жителей Братска, которые заинтересовались масштабным проектом и ждут от его величества ТЕАТРА новых откровений. Только объединив усилия в данном проекте, город может достичь еще более совершенных глубоких результатов. Прежде всего, *результатов* *духовного и культурного порядка*, а не только развлекательно-зрелищного, то есть настоящего эмоционального потрясения. А собственно, ничего другого мы и не ожидаем от совместных усилий театра и зрителей.

 Если я правильно понял, не только рынок с его конкуренцией, но и ведомственные амбиции и разногласия (профессионалы не снисходят до самодеятельности) уже третий год мешают плодотворному решению задач нового проекта. Отдельные усилия каждого и остаются отдельными. Успехи могут быть у каждого свои, но большого эффекта и большой пользы они городу не принесут.

Не пора ли объединить усилия «ведомств» в достижении главных задач – повышении эффективности культурных мероприятий и качества культурной жизни города, повышении уровня профессионализма и духовной составляющей театральных спектаклей, представлений и акций, проходящих на многих площадках Братска?! Лично для меня идея объединения усилий профессионалов и любителей, профессиональных театров, социокультурных и досуговых учреждений, давно созрела. Правда, экономические условия самоокупаемости (в том числе, и новые модели организации учреждений культуры) объективно против такой солидаризации. Сегодня коммерческая составляющая каждого предприятия главенствует над идеологической. Поэтому каждое учреждение стремится выжить самостоятельно, автономно, ОТДЕЛЬНО, борясь за свое место под солнцем, а иногда и раздирая театрального зрителя между собой. Не отказываясь от собственного плацдарма и специфических задач, в данном случае, сам Бог велит театралам объединить усилия. Ради общего блага, совершенствования общей работы и развития театра. Не должно оставаться в стороне и Управление культуры города Братска. На то и политика в сфере культуры, чтобы сбалансировать частные интересы и полномасштабные задачи.

 Ну а теперь о содержании второй половины Театральной ночи, а, фактически, об основной ее части, в количественном отношении более значимой для всего проекта и события. Организаторы проекта уже в анонсах подчеркивали о том, что тема Шекспира не главная для всего мероприятия. Поэтому, отобранные для «Театральной ночи» спектакли не обязаны были соответствовать ей и как-то привязываться к главному стержню. Задача эта, мне кажется, была реализована, но лишь частично. Во-первых, исполнительский уровень шекспировского блока был выше уровня выступающих творческих коллективов. И это то же неизбежно. Во-вторых, из пяти участников фестиваля, все были абсолютно разные и по эстетической направленности, жанрово-тематическому выбору программ, и по воплощению собственного замысла. Объединенные идеей фестиваля внутри «Театральной ночи», они, в конечном итоге, именно так были поняты и приняты зрителем. Тем не менее, *разношерстность* снижала эффект серьезности намерений и отдачу зрителей. Художественная незавершенность отдельных спектаклей (вполне оправданная в любительском театре отдельно) вызывала досаду и разочарование зрителей, включенная в контекст профессиональной работы. Поэтому часть зрителей «досрочно» покидала зрительный зал. Хотя, нужно отдать должное тем, кто выдержал и досмотрел программу до конца, они не пожалели об этом. Уже к пяти часам утра Народное жюри подвело свои итоги, оценило изюминку и заслуги каждого из участников «Театральной ночи» индивидуальным дипломом.

 Бегло остановимся на содержании спектаклей любительских коллективов. Как всегда, творчество любителей оказалось неровным, но было и много приятных сюрпризов. Например, кто из профессиональных театров рискнет сегодня вынести на суд зрителей «Безотцовщину» А.П. Чехова? Студийный коллектив Медицинского училища «Кубок Гиппократа» не только рискнул, но и удержался от поражения, благодаря огромному уважению к Чехову, бережному отношению к тексту и осторожной сценической интерпретации.

Зато, с каким единодушным восторгом приняли зрители музыкально-поэтические и танцевально-хореографические номера из музыкального спектакля «Свадьба в Калыновке» в исполнении Народных ансамблей песни и танца «Злато колечко» и «Юность» (режиссер Н. Рычкова, хореограф О. Кушнерова). Артисты покорили зрителей хорошей дикцией и зрелищностью, а, главное, национальным колоритом исполнения. Блеснули блестящей речевой и пластической техникой артисты Молодежной студии «Театр+», режиссер С. Терпугов в спектакле «Не все коту масленица» А.Н. Островского. Порадовали зрителей, и совсем юные артисты студенческого театра «Прототип», режиссер Н. Кондратьева, разыграв современную патриотическую пьесу не очень известного автора А. Семьянова «Прощайте, ангелы, прощайте». Мне кажется, жанр «бытовая драма», принятый режиссером за основу решения материала, не очень точно определяет собственный ключ режиссера к спектаклю. Спектакль, в сущности, получился как бы документально-поэтический. Первая часть - достаточно подробный психологический этюд о подростках, как принято сегодня говорить, о современных тинэйджерах, которым *вменили в обязанность* подготовить к празднику какой-то материал о ветеранах. Да, они заняты больше повседневными личными разборками и препирательством по поводу общественной нагрузки. Но, неожиданно эта повседневность и препирательства переносятся в обстоятельства реальной войны, не игрушечной, давно прошедшей и никому не нужной, а настоящей. Во время репетиции, в школу проникли настоящие террористы, и перед детьми возникла реальная угроза смерти, и необходимость искать выход для спасения. Шок, растерянность, и только «самая тихая» из них нашла силы и сделала решительный шаг к спасению товарищей. Он и стоил ей жизни. Смерть одноклассницы буквально перевернула сознание бравирующих в жизни товарищей. Во второй части спектакля (видео–фрагменты и документы войны) взоры актеров и мысли зрителей оказались невольно обращены ко всем войнам. Войнам, давно прошедшим и забытым, настоящим, идущим в разных регионах мира и будущим, с искренним непониманием и внутренним протестом, растущим с каждым новым кадром документальной реальности. Слайды и документальные кадры Великой отечественной, Афганской и Чеченской войн во второй части представления заворожили внимание зала и всколыхнули забытые чувства любви к Родине, сочувствия к каждому обычному жителю планеты.

 Заключительным спектаклем «Театральной ночи» оказалась экспериментальная работа Театра современного танца «Версия». Сочетание хореографии и поэтической драмы в спектакле «Она стояла у воды» помогло режиссеру-балетмейстеру А. Савостьянчик воплотить вечную тему любви, сопряженной с противостоянием мужского и женского начал.

 Так разнообразно и многопланово прошла «Театральная ночь» в городе Братске. Ранним утром быстро разъехались зрители, еще гудела музыка за стеной в ночном клубе. Конечно же, долго не могли расстаться, виновники торжества - создатели проекта, руководители коллективов и исполнители. И в ходе обмена мнениями, было очевидно для всех, что проекту суждено жить дальше, и желательно стать в будущем еще одной театральной традицией города Братска. А для меня все очевидней была истина, что успех следующей «Театральной ночи» будет зависеть от объединения усилий руководителей и творческих коллективов всего города.

 Конечно, новое всегда пробивает себе дорогу с трудом. Но это не значит, что оно не нуждается в поддержке и помощи. Не последнее слово здесь могут сказать зрители-горожане. Во всяком случае, те, кто был зрителем и участником нескольких театральных акций должны высказать свои замечания, пожелания и выразить поддержку, если сочтут нужным. Ведь это, в первую очередь, касается именно зрителей, тех, кто по-настоящему любит театр и свой город, думает о будущем того и другого.

С рассветом самолет уносил меня в Москву, с ее суетой, разнообразием творческой жизни и экспериментов. Два дня командировки в сибирский город лишний раз убедили меня в том, что сегодня нет и не должно быть сакраментальной разницы между столичными и провинциальными театрами, между искушенными московскими меломанами и внимательными, очень доброжелательными сибирскими зрителями. А еще, в очередной раз, я понял простую истину: нужно как можно скорее стирать, искусственно воздвигнутые в предыдущем столетии, ведомственные барьеры между профессиональным и любительским подходами к искусству и к театральному зрелищу.

Профессионализм - это не только владение техникой, умение громко, четко говорить и пластически двигаться на сцене. Не менее важное в профессии нравственное отношение к делу. А в этом и любители порой не уступают профессионалам, а то и дают фору. *Перспектива* этих взаимоотношений не в искусственном раздувании противоположностей, а *в снятии барьеров,* в совершенствовании качественной стороны общего дела – театральных представлений и спектаклей. В этом могут преуспеть те и другие одинаково, если способности и любовь к театру направлены на *духовное содержание* и *внятность* задуманного, на простоту и доходчивость смысла. Во всяком случае, большинство любительских спектаклей, участников «Театральной Ночи», по оценке *Народного жюри*, были интересны зрителю именно духовно-нравственным содержанием и эмоциональным отношением. А некоторые и проиграли, тоже в этом, из чего, как ни странно, тоже извлекли большую пользу.

 До следующей «Театральной ночи» город Братск, актеры и артисты театрального Братска! Парадоксально, но ее уже сегодня ждут зрители. Отсчет времени пошел, да и срок подготовки на несколько часов сократился! Успехов организаторам проекта, поклонникам «Театральной ночи» и *театральному городу* Братск!

 ***(2014)***

**Часть II. Конференции и мастер-классы*.***

 ***Театр жив памятью и преемственностью поколений***

 Развитие театрального искусства всегда было связано с именами конкретных людей, как живых, так и ушедших из жизни. Заметное влияние на отечественный театр второй половины ХХ века оказал З.Я. Корогодский. Особенно, на детский и на любительский театр (в то время он назывался «самодеятельным»). Незаурядная личность, режиссер и педагог З.Я. Корогодский, как оказалось, и нынче влияет на театральный процесс – через своих учеников, последователей-коллег, через оставленные книги. Но только теперь, по-настоящему, серьезно переоценены его взгляды на театр и театральную педагогику. Во многом этому помогают *память учеников и специальные усилия педагогов*.

 Данью памяти мастеру является, ставшая традиционной, *Межвузовская научно-практическая конференция*, которая ежегодно проводится в Санкт-Петербургском Гуманитарном Университете Профсоюзов. Конференция посвящена изучению «*Проблем развития театрально-педагогических идей и школы З.Я. Корогодского*».

В марте этого года конференция собрала не только коллег из родного вуза (СПбГУП), педагогов созданной им в последние годы жизни кафедры, но и серьезных ученых других городов. Театральных педагогов, учеников, всех интересующихся вопросами развития отечественного театра и театрального образования. Более двадцати участников выступили с докладами и сообщениями по проблемам театрального образования и месте в нем школы З.Я. Корогодского. Состояние театрального образования, как, впрочем, общего и профессионального, в силу их не эффективного реформирования остается темой, злободневной по сей день. Поэтому так важно изучать и углублять все лучшее, что накоплено мастерами предыдущих поколений.

Конференцию открыл заведующий кафедрой режиссуры и мастерства актера СПбГУП Народный артист России Р.Б. Громадский. Во вступительном слове он сказал о «простых и больших» задачах, стоящих перед кафедрой – о личном долге продолжить дело мастера, которое сегодня остается в руках учеников, коллег и последователей. Но с уходом мастера, встает вопрос не только о сохранении его наследия, но и о преемственности, о необходимости отсеять главное от второстепенного, объективное от субъективного, присущего его индивидуальной педагогической практике. Слушая выступления, становилось все отчетливее понимание того, что ценность и уникальность методики З.Я Корогодского, по-настоящему не поняты и не изучены. В этом и состоит основная задача конференции – не только почтить память, не только подчеркнуть все ценное и уникальное, но и *развить это применительно к сегодняшнему дню*.

 Практически все вопросы методики Корогодского были затронуты в докладах и сообщениях. Это и личностно-ориентированная педагогика, его особое обаяние; этическое преломление Корогодским системы Станиславского. Частные приемы мастера: умение увлечь будущих артистов высоким предназначением театра; неимоверные *воля и труд,* характерные самому педагогу и режиссеру, и, может быть, главному принципу его методики воспитания артиста. Именно об этом говорили его ученики, ныне ведущие артисты театров.

 Большой интерес у присутствующих вызвало выступление почетного гостя конференции, одного из лидеров театрального образования, профессора СПАТИ В.М. Фильштинского. Он поднял, «незаслуженно забытый вопрос об этюдном методе». В остром дискуссионном выступлении он говорил о значительной роли Корогодского в *культивировании этого раздела театральной педагогики*. О связи этюдного метода с последними открытиями Станиславского. Поставил вопрос об этюде, как *главном технологическом инструменте* актерского мастерства и современного сценического искусства.

 Замечательными наблюдениями и примерами сопровождалось выступление доктора педагогических наук В.Е. Триодина, отметившего высокую философскую и социальную подоплеку педагогической и режиссерской практики Корогодского последних лет. В.Е. Триодин отметил значимую роль его провидческих усилий, направленных на укрепление семьи, как уникального социального института. Укреплению семьи средствами театра и театрального братства З.Я. Корогодский действительно уделял большое внимание.

На взаимосвязь физического поведения актера и пластического воспитания в интерпретации этого вопроса Корогодским обратила внимание слушателей профессор Д.Н. Катышева, много лет изучающая проблемы театрально-педагогического мастерства и эффективности обучения молодых мастеров сцены.

 Своеобразным итогом теоретической части конференции стало выступление, горячо любимого (судя по реакции студенческой аудитории) профессора, доктора философии Ю.М. Шора. В полемическом и эмоциональном выступлении он говорил о *кризисе цивилизации*, выбивающем фундамент для нормального творчества. О высокой театральной культуре прошлого и «необходимости не *прерывать преемственных связей с прежними высокими образцами»,* не снижать планки обучения. По выражению выступающего, система Корогодского была «резервуаром пестования человечности». В истолковании Корогодского «творчество – это *выход* в высокие, *духовные пласты* человеческого существования». А именно базовых основ не достает современному театру, артистам и театральному образованию.

 Брать все самое ценное от ушедших мастеров. Не в этом ли заключена преемственность развития настоящего и будущего театра, да и всей театральной культуры?!

На практической части конференции представили мастер-классы два курса студентов во главе с их художественными руководителями. Показы Заслуженного Артиста России, доцента М.А. Самочко и Народного Артиста России Р.Б. Громадского (педагог – режиссер В.Е. Постников) показали, что педагоги кафедры, вместе со студентами, *кропотливо проходят тот тернистый путь*, о котором говорили выступающие утром. Это традиция нашего театрального образования.

 В перерывах между теоретической и практической частями гости возложили цветы к памятнику З.Я. Корогодского, дух которого постоянно присутствовал в залах и аудиториях. Благо этому способствовал и вид опрятно одетых студентов и, самое главное, искренние старания его соратников-последователей и учеников. Общая атмосфера и содержание поднятых на конференции проблем, еще раз подтвердили простую истину – *мы живы* *памятью*, памятью не только о близких и родных людях, но и *о профессиональных «родителях»*. О наших учителях, дающих нам путевку в театр, можно сказать, о наших праотцев театрального дела.

Думаю, что и у других театральных вузов забота о преемственности должна быть расширена. Ведь студенты не могут питаться театральными традициями вуза и страны только через общение со своим мастером. Многие вопросы студентов уходят вглубь истории, и должны сегодня решаться взаимодействием мастерских, школ, не доступные каждой школе отдельно. Интеграция отечественных школ ставит эти вопросы в новом ракурсе, так же, как укрепление *взаимосвязей отечественного и зарубежного театра и образования*. Это не проблема театроведов, а вполне практическая задача для практикующих педагогов средних и высших театральных учебных заведений.

***(2011)***

 ***Театр на дороге перемен.***

Как то весной, в апреле 2012 года я выехал со студентами театрального колледжа им. Леонида Филатова в Санкт-Петербург для знакомства ребят с музеями и театрами Северной столицы. Официально - для участия в научной конференции «Исцеляющая сила театра», проводимой театром им А.С. Пушкина (Александринкой). За три дня студентам многое удалось посмотреть, а, главное, почерпнуть много полезной информации. Культурную программу оставим за скобками, а вот о театральной составляющей поездки хочется поразмышлять.

Во-первых, с самого начала мы задавали себе вопрос: зачем успешному Академическому театру проводить *научную* конференцию? Зачем эта дополнительная «морока» – работа со зрителем? Может быть, это вызвано *кризисом театра* в целом, и вся проблема заключается в привлечении зрителя? Или, непривычный новый репертуар театра требует дополнительных «разъяснений»?

Вопрос этот мы с ребятами обсуждали в поезде, а устроителям конференции задали при первой встрече. Оказалось, что, в первую очередь, это нужно новому Художественному руководителю театра Валерию Фокину. Главному инициатору конференции, разворачивающему свой творческий потенциал не только в художественном, но и в менеджерском направлении, а теперь уже и в социально-эстетическом воспитании молодежи. Молодежный отдел театра под руководством Светланы Юртайкиной (спасибо ей за теплую встречу и реальную помощь) действительно успешно работает со зрителями. Кстати, и не только с молодыми. Так, перед спектаклем «Двойник» с желающими зрителями была организована экскурсия в музей театра, где проведена небольшая лекция-беседа о предстоящей постановке. Безусловно, это помогает сфокусировать внимание зрителей на сути спектакля и театральных экспериментах В. Фокина.

Но, оказалось, есть и более глубокая подоплека. В ходе знакомства с театром, мы узнали, что молодежный отдел разрабатывает современную *концепцию взаимоотношений театра и зрителей.* То есть, движется в направлении изучения социально-психологических взаимоотношений и арттерапии. Не случайно, С.И. Юртайкина в начале лекции сделала акцент на том, что современный зритель очень разный. Во время просмотра спектакля он не только сопереживает происходящему на сцене, но, «один что-то отдает, а другой, наоборот, что-то берет от спектакля в психологическом плане». Именно в русле этой концепции проводится конференция с молодежью по теме: «Исцеляющая сила театра». То есть, у специально созданного молодежного отдела театра есть свое поле, достаточно благодарное и, как выяснилось позже, благодатное.

Во всяком случае, мы со студентами после просмотра спектаклей и предварительной беседы уже готовы были принять участие в таком серьезном разговоре, хотя понимали, что возможно он будет не простым.

В связи с коротким пребыванием (суббота, воскресенье), нам не удалось посмотреть, ставшие легендарными, постановки А. Могучего («Изотов», «Счастье»), но и спектаклей главного режиссера В. Фокина оказалось с лихвой, чтобы «поломать головы» начинающим театралам. В два вечера мы посмотрели постановки В. Фокина - «Ксения. История любви» по пьесе В. Леванова и «Двойник», инсценировку повести Ф. Достоевского. Мне думается, что разное, но в чем-то совпадающее, мнение сложилось у всех ребят.

 Вот реплики студентов: (Артем Ц.)…«я никогда ничего подобного не видел» («Двойник»); (Елена К.) «Спектакль очень глубокий и тяжелый», но это правда жизни» («Ксения…»). Даже в коротких репликах ребят угадывается непростой колорит спектаклей нынешней Александринки. От себя добавлю, что режиссерский стиль В. Фокина действительно индивидуален: уникален и сложен, одновременно. Хотя, как нам показалось, он, по-хорошему, глубоко традиционен, то есть, уходит корнями в отечественную традицию Русского психологического театра, обильно сдобренную Мейерхольдовской эксцентрикой. Однако не только отечественные традиции демонстрирует режиссер. В целом, манера В. Фокина перекликается с Европейской режиссурой. Не случайно, студенты-театралы оценили спектакли театра, как самые «продвинутые». Это, еще не посмотрев авангардистских опусов А. Могучего.

В общем, нам было чему *сопереживать* на сцене и еще больше, было о чем подумать. Забегая вперед, отметим, что *экспериментальные поиски* Александрийской труппы последних лет совсем *не противоречат* ее *классическому предназначению*. Но, что самое интересное, они освежают жизнь театра, делают ее интересной и для артистов, и для зрителей Петербуржцев.

 В просмотренных спектаклях («Ксения», «Двойник»), на наш взгляд, мног**о** общего. Это правдивый и жесткий разговор об утрате духовной целостности современным человеком, о его раздвоенности и нравственной неразборчивости, и даже, о нравственном грехопадении. Ведь без любви, во всех ее проявлениях (от двуполой до божественной), действительно жизнь не жизнь. Но разговор о нравственности, исследуемый на примере трагической и просветленной судьбы, двух маленьких людей среднего класса (Колядкин – титулярный советник, а Ксения – дочь благообразных родителей), постепенно поднимается на уровень социального гротеска. Происходит это в силу социальной незащищенности главных персонажей: от современного прагматического общества; от города-монстра; и, наконец, от бездуховной слепоты и глухоты чиновничьего мира и власти. Короткий формат спектаклей (полтора часа без антракта) и неожиданно резкий обрывистый финал взывают к нашим раздумьям и к нашей ответственности. Оба спектакля ставят пред зрителями массу вопросов, в том числе, вопрос об ответственности каждого из присутствующего в зале, за сии сценические избиения.

 История безмерной «Любви Ксении» к своему мужу, переросшая в любовь ко всем людям, в потребность всепрощающей и требовательной любви всех ко всем и каждого к каждому персонально, выводит спектакль на высокий, нравственный, психологический и болевой уровень. Уровень, достаточно редкий в нынешнем зрелищном театре. Это ли не терапия театром?!

Тоже можно сказать и о противоестественной (антиприродной) попытке чиновника средней руки Колядкина *встроиться* в мир пошлого, «ханжеского целомудрия» высшего света. В мир, который отторгает нас от желания впредь попускаться нравственными ценностями («Двойник»).

 «Целостность личности, нравственные отношения и чувства людей - эти ценности непреходящие» - эти мысли приходят сразу после спектаклей. Мы со студентами рассуждали об этом и на следующий день. А дальше, вероятно, молодежь будет не только думать, но, возможно, что-то и реализует в жизни. Молодец театр! Молодец Валерий Фокин! Оба - «в летах», однако, оба - молодые и напористые. Наверное, в этом - залог и сила и театра, и режиссуры, как профессии. Да, молодым людям сложно с одного захода распознать эти непростые аксиомы. Уж слишком непривычное зрелище предлагает, когда-то первый придворный, а ныне, *народный,* театр. Народный, потому что и за текстами (Леванов, Достоевский), и за спектаклями по ним угадывается многострадальная жизнь русского народа. Жизнь, не сентиментальная, не заискивающая и не прикрытая идеалистическими надеждами режиссера о лучшем будущем, о «небе в алмазах». А жизнь обличительная: в чем-то, жесткая и осуждающая; а в чем-то, и объективно не знающая выхода из тупиковой ситуации, в которой опять оказалась Россия.

Дальше будет хуже… Как бы предсказывают авторы. По-моему, это один из мотивов сюжета Левановской пьесы. И в этом горьком пророчестве работ Валерия Фокина, горькая на привкус, правда, о сегодняшней действительности.

 Не менее насыщенным оказался заключительный день нашего «вояжа» в Санкт-Петербург. Собственно, *участие* в научной конференции «Исцеляющая сила театра» и было *официальной* целью нашей поездки. Однако изначально скромные намерения оказались мощно раздвинуты не только количественно, но и качественно. Вместе со студентами мы, неольно, оказались участниками еще одного солидного театрального форума, попали на конференцию в СПАТИ «Михаил Чехов и Евгений Вахтангов. Театр. Время». Конференция проводилась по инициативе Московского театра Школа драматического искусства, при активном участии команды педагогов Щукинского театрального училища. Проведение конференции запланировано сразу в двух городах (Санкт-Петербург – Москва). Приближающиеся даты (120 лет со Дня рождения М. Чехова и 90-лет Театра им. Вахтангова) располагали к тому, чтобы окунуть молодые разгоряченные театральные головы, в опыт и *взаимоотношения двух талантливейших деятелей театра ХХ века.* Нам представилась удивительная возможность через призму их творчества и отношения (художественные и педагогические взгляды) посмотреть на текущее *театральное время*.

 Петербургский «вариант» конференции начался с мастер-класса В.Г. Байчера, проходящего в колыбели российского театрального образования, в среде молодежной и педагогической элиты, в Санкт-Петербургской Академии театрального искусства. На мастер-классе Владимира Григорьевича Байчера мои студенты оказались самыми заинтересованными участниками, на сцене и в зале. В *легендарной аудитории № 51* (мастерская профессора В.М. Фильштинского), незаметно прошел двухчасовой тренинг - «Импровизация по М. Чехову». Сказать, что время пролетело быстро, значит, ничего не сказать. Занятие было предельно насыщенным и интересным.

 Мы узнали, что Центров Михаила Чехова за Рубежом становится с каждым годом все больше, а основательно тренингом по его методу в России занимаются единицы. В.Г. Байчер – опытный педагог-исследователь и практик, последовательный его сторонник. За два часа он провел комплексный тренинг по М. Чехову в собственной интерпретации, постоянно комментируя производимые со студентами упражнения. Все продемонстрированное в ходе творческой встречи было убедительно и результативно: и *целостность энергетического тренинга организма, от внутренней техники сосредоточенности к энергетическому импульсу и пластической выразительности*; *и диалог артиста с пространством и партнером; и поиск психологического жеста в физическом и словесном выражении*. Все присутствующие в 51 аудитории (колыбели студенческого спектакля «Братья и сестры» Ф. Абрамова-Додина) еще раз увидели огромные возможности практического воплощения «Техники М. Чехова». Ее «сногсшибательные» педагогические результаты, и, одновременно, непростой путь их достижения в импровизационном целостном самочувствии артистов. И, конечно же, понятно, что столь короткий, подготовительный к творчеству, этап породил вопросы. Например, уже несколько десятилетий возникающих в среде специалистов, «о сущности упражнений М. Чехова», «о соотношении реального пихолгического и воображаемого в методе Чехова», «о соперничестве методов Станиславского и Чехова»? И, наконец, главный «фарфоровый вопрос» В.М. Фильштинского. «Где можно увидеть хотя бы одну постановку спектакля, сделанного по методике М. Чехова»?

Ответ на него в чем-то был найден во второй части конференции, которая, кстати, проходила то же, в любезно предоставленном Александринкой фойе театра, во второй половине дня.

 И первая половина дня (мастер-класс), и вторая (научные доклады и сообщения исследователей) были приближены к главной теме форума. Авторы стремились через анализ фактов из биографий М. Чехова и Е. Вахтангова, через их взаимоотношения и творческие подходы, уловить суть современного театра и педагогики, и возможность эффективного применения их методов в современном театре. Во всяком случае, композиционная логика организаторов конференции была направлена именно на это. Совсем не важно, что индивидуальные пристрастия исследователей не всегда «коррелировали» с их намерениями оргкомитета. Поэтому ведущие (Е.Т. Розанова, В.Г. Байчер) призывали докладчиков максимально «сужаться» до общей темы. Разговор, в конечном счете, получился интересным и полезным для всех присутствующих. Хотя, справедливости ради, следует сказать, что хотелось бы видеть в зале больше студенческой молодежи, заполнившей аудиторию только к концу. Немного о содержании.

О чем же, в очередной раз, затеяли столь серьезный разговор театроведы-критики и педагоги-практики театра? Конечно, в первую очередь, больше говорили о М. Чехове, чуть меньше - о Е. Вахтангове. Что несколько несправедливо и обидно, и, само по себе, ставит новые вопросы. Например, а чей же метод? В «пользу» М. Чехова свидетельствуют уже названия докладов и сообщений: «Михаил Чехов в Петербурге» (М.С. Иванова); «М.Чехов – психологический портрет… художника?» (А.А. Кириллов); «Книга М.Чехова «О технике актера и технике театрального критика» (М. Ю. Дмитриевская)»; «Игровая природа упражнений М.Чехова» (Е. Кузина); «Использование упражнений М. Чехова в процессе обучения актеров» (В.Г. Байчер). И только в одном докладе имя Е. Вахтангова прозвучало «вслух» - «Вахтангов и Ричард Болеславский: диалектика театрально-педагогического конфликта» (С. Черкасский). Что впрямую приблизило форум к его названию: «Чехов и Вахтангов…».

 В чем же современность творческих методов и что неожиданного нам еще предстоит открыть в перекликающихся методиках? Что открывают дружеские, а иногда и конфликтные отношения, наших гениальных соотечественников?! Справедливости ради, следует сказать, что эти вопросы, все-таки, были поставлены докладчиками. Идея о *внутреннем* (субъективном*) и внешнем* (объективном) в развитии метода М. Чехова-художника (А. Кириллов). О победившем, в результате, внутреннем. Что и сформировало Чехова-гения и его уникальный метод. Идея об *универсальности* театрально-педагогической техники М. Чехова. О ее пригодности к театральной критике и применимости к разным художественным направлениям в искусстве сцены (М. Дмитриевская, А. Кириллов). Мысли о связи творчества М. Чехова с Петербургом и Москвой (В. Иванова), об оригинальности и масштабности метода М. Чехова в ряду других систем актерского искусства (В. Максимов). И многое другое.

Совершенно эксклюзивный анализ взаимоотношений, начинающих творческую жизнь молодых художников (студийцев Первой студии) Чехова, Вахтангова и Болеславского предложил С. Черкасский. Была ли дружба у этих студийцев? Да, безусловно! Но и мощное творческое оппонирование друг другу тоже были в Первой Студии. Идейные споры и соперничество, доходящие нередко до конфликтов, - вот суть студийной атмосферы. А совсем не идиллия. Как ни странно, но именно споры и дружеские отношения благоприятно действовали на создание духовного климата и становление творческой индивидуальности каждого из студийцев, на формирование их творческих взглядов. Как считает С. Черкасский, историками театра недооценена роль Р. Болеславского в формировании взглядов Вахтангова, его реального вклада в развитие театра и театральной педагогики того времени. Предположения автора действительно подталкивают специалистов к тщательному изучению проблемы *о связи личных отношений и творческих методов*, о их взаимовлиянии друг на друга и на теорию актерского искусства.

Мне показалось, что именно на этой конференции впервые в российском театроведении наметился новый исследовательский подход – *сравнение биографических данных, личностных качеств актеров и артефактов театральных.* Что позволяет отметить *едва уловимые оттенки* особенностей их творчества, пока еще ускользающих от нас за сроком давности. А иногда, в результате поспешных штампованных выводов, переходящих в клише.

Органичным завершением конференции, живого диалога докладчиков и слушателей, стало сообщение представителя щукинской школы В.Г. Байчера. В доверительном адресном разговоре с молодежью, он откровенно признался: «….не смотря на 25-летний стаж изучения методики М. Чехова, у меня нет твердой уверенности, что абсолютно все понятно! В мире создано много чеховских школ и лабораторий, но сказать, что нам все понятно, ни у кого не поднимется рука. Это нормально. С гениями должно быть трудно!»…….«Гении – идеал, мерило для нас и, скорее всего, всегда будут оставаться таковыми»!

А ведь, это правда! Они должны ставить перед современниками все новые и новые вопросы. Собственно, суть наших взаимоотношений с классиками *– в трудном, творческом их освоении* и, в сопутствующих этому процессу, озарениях современников. С этими новыми мыслями мы со студентами возвращались из Санкт-Петербурга. Слава Богу, что в этой поездке (тоже нелегкой по сегодняшним рыночным условиям) студентам из Москвы удалось хотя бы чуть-чуть прикоснуться к *трудности познания настоящего в жизни и в искусстве*. Именно в таком понимании молодежью прошлого залог преемственности и движения театра. Путь в завтра лежит через познание традиций прошлого, через разгадывание секретов ушедшего театра и загадок его лучших представителей.

Не думал, что рядовая экскурсия в Питер окажется такой содержательной и полезной. Спасибо Александринке и ее нынешнему руководству. Наше персональное спасибо В. Фокину, С. Юртайкиной, Е. Дележе. Всем, кто помог нам осуществить поездку в *театральный Санкт-Петербург*! Это было *живое общение* с настоящими мастерами, и в этом залог творческого роста и художественного образования студентов!

***(2012)***

 ***Духовная идентичность.***

В современной театральной культуре термином «*особое искусство*» называется сравнительно новое художественное направление – *инклюзивный театр*. Занятие сценическим искусством людей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ). Основная проблематика, при обсуждении и исследовании этого вопроса, связывается с утверждением *уникальности и самостоятельности нового* театрального направления в эстетике и в жизни общества. В рамках общей проблематики обсуждаются вопросы: а)*соотношения социального творчества и искусства*; б) *оригинальности и самодостаточности* творческой деятельности людей с ОВЗ; в) театр, как форма их *социальной реабилитации.*

Однако, прошедшие в мае 2010 года в Москве Международная научно-практическая конференция и IV Всероссийский фестиваль особых театров («Протеатр»), показали, что в мире уже накоплен, почти тридцатилетний, опыт практического развития и теоретического исследования этих проблем. За текущее десятилетие родились новые формы, вошедшие в практику, появился исследовательский инструментарий. Например, термины «Искусство как творчество социальности», «Особый театр», «Протеатр» и др.

 Непосредственно участвуя в конференции, я понял, что новое направление *социально-культурного творчества* обрело значение своеобразного эстетического феномена. И стало общественным движением, справедливо отстаивающим право на свою самостоятельность. В пространстве современного социума творчество инвалидов уже считается не «беспрецедентным эпизодом», а вполне полноправным и, к сожалению, закономерным явлением.

Однако хочу обратить внимание, что именно в этих закономерностях (единства социального творчества и художественной деятельности) новое направление напоминает другую форму театрального творчества - *студийное движение.* Правда, на данный момент, студийное движение заметно утратило социальный задор. Но, происходит это, как мне представляется, по двум причинам: 1) из-за широкой тиражированности явления (в сфере театра тысячи студий); и 2) «штампованного» восприятия понятия «Студия». Что обесценивает явление. Наверное, поэтому *экспериментальный дух «студийности»,* уступил место новым формам и направлениям театрального искусства. (Открытый театр, Другой театр, Театр ДОК и др). Новые движения стали обретать свои названия, но близкие по многим признакам к студийным поискам. Мне представляется, что аналогичные процессы происходят в переходное бурное время со многими явлениями. Общественное движение меняет *содержание и название*, но *экспериментальный дух* и *атмосфера* «студийности» остается в силе. В данном случае, это сравнение вполне уместно, что проявляется в экспериментальной борьбе и в мировоззрении лидеров «Особого театра». И, в буквальном смысле, в пробивании ими самостоятельных путей в жизни и в искусстве. В сфере театрального творчества это не что иное, как действие омолаживающей театр «студийной крови».

 Рассмотренный в этом контексте, «Особый театр», как один из прецедентов профессионального и любительского художественного творчества людей с ОВЗ, является еще одной из форм проявления студийного движения. В первую очередь, это синкретизм социальной и художественной деятельности и пограничное состояние явления на стыке социальной реабилитации и сценического искусства. Я бы добавил, что «Особый театр» существует на стыке искусства и арттерапии, что часто обозначается как творчество социальности. А по педагогическому счету оно является *культурно-образовательным феноменом*, если такая интеграция правомерна. Здесь его можно отнести и к педагогическому явлению, и к психотерапевтической медицине, и к факту искусства.

 Вспоминая бурные всплески студийного движения в ХХ-ом столетии (20-30, 60-70, 80-е гг), отметим, что «студийность» характеризовалась критиками похожими чертами: социально-активного творчества и художественного поиска в искусстве. Социально-политическая активность и экспериментальные поиски в искусстве способствовали активному формированию молодежи в студийной среде. [[4]](#footnote-5) Синкретизм сразу нескольких известных явлений создавал и создает феномен самостоятельного (особого) вида художественно творческой деятельности, характеризующейся целостностью. Благодаря своей экспериментальной природе (сегодня говорят, инновационной), поисковая художественная деятельность, пока еще, не вырвана из *контекста* жизни. С этой точки зрения может быть понято стремление лидеров «особого искусства» познать *корневые основы жизни и искусства.*  (Пратеатр).

Другим признаком близких взаимоотношений «студийного театра» и «особого искусства» является *организационная форма* объединений и стиль творческой деятельности. Думаю, не случайно большинство творческих объединений «особого искусства» называются Студиями. Интуитивно, или осознано инициаторы выходят на апробированные предыдущим театром (пригодные для экспериментального творчества и духовного поиска) организационные формы.

Таким образом, просматривается еще одна общая закономерность. Понятие «Студия» выступает, одновременно, как *организационная форма* и как социальная группа, *общность*. *Общность - эксперимент – школа*. На конференции и фестивале, именно в такой плоскости были представлены творческие коллективы в «Особом театре». В то время как в традиционной интерпретации театральной «студийности» постулируется иная последовательность: *школа-студия-театр*. Это важно подчеркнуть, потому что в иерархии *факторов* развития творческого объединения главенствуют *духовно-нравственные отношения общности, а не эстетические задачи*. Или, как отмечал П.А. Кропоткин, - отношения «человеческой солидарности». А именно они являются исходными для инициаций в социальных преобразованиях и в театральном искусстве.

 Наконец, принципиальной особенностью, роднящей оба феномена, является «независимость» деятельности таких сообществ, неизбежная для *рождающихся снизу* социальных групп и *духовных общностей*. В таких группах особенно сильны товарищеские, неформальные отношения, и отношения солидарности, стимулирующие *духовность* и *синкретизм* жизнедеятельности общности. Деятельность общности является альтернативой официальной жизни, деловому общению официального мира, чаще всего, требующим деловых жестких отношений и строгих нормативов профессионализма. О стремлении позиционироваться к официальному социуму и даже к государству (эта мысль высказывалась неоднократно участниками конференции), признавались некоторые зарубежные коллеги. Причем, в *обосновании независимости* у них просматривается вполне оправданное желание *избежать опеки и нормативов,* ради сохранения *свободы творчества*. (См.: сообщение К. Молины). [[5]](#footnote-6)

В тоже время, надо понимать, что *независимость и свобода*, на начальном этапе творчества, не отменяют материально-экономических взаимоотношений «Особого театра» с социальными институтами: с государством или спонсорами. О чем говорил в докладе режиссер театра «Блаумайер» (А. Хербст, Бремен, Германия). Именно муниципалитеты, наряду со спонсорами, являются источником материального существования этого типа театров в Германии. Такое независимое положение характерно и для театров-студий зрелого периода (1985г, полупрофессиональные театры в РФ), фактически *содержащих* себя сами, и автономно существующих до определенного периода.

Сегодня в нашей стране есть опыт создания профессионального театра людей с ОВЗ («Круг -1», «Театр «Недослов»), сформированных студийным путем и стремящихся поддержать *дух единомыслия* и *синкретизм* творчества внутри объединения. В том числе и после получения профессионального статуса.

 Проведенные выше параллели, позволяют сформулировать нечто общее в развитии двух родственных социально-художественных явлений - «Особого театра» и «студийного театра». Где традиционная «студийность» выступает *духом* «особого театра» и *инструментом* обновления культуры. Именно *духовная общность (Студия)* позволяет пробиться в жизнь экспериментальному направлению - культурно-творческой деятельности «особого искусства». Идея *равных прав людей* с *ОВЗ* со всеми другими людьми (для занятий художественно-творческой деятельностью, в том числе), роднит оба движения. Борьба за отстаивание этих прав является сутью общественного движения и, тем самым, позволяет продвинуть в жизнь проект восстановления, социально-культурной реабилитации людей с ОВЗ. Привести в действие их полезный социально-творческий потенциал, то есть интегрировать людей с ограниченными возможностями здоровья в общество, как полноценных членов. В этом состоит сверхзадача «социального проекта» в *неразрывной связи* с *эстетическими задачами*. За масштабным проектом просматривается, в первую очередь, не коммерческая цель и не карьеристские устремления, а подлинно гуманные *духовные ценности в интересах* общества в целом, и каждого конкретного человека.

Можно с уверенностью сказать, что «особое искусство» сегодня не частный случай в нашей жизни, а самобытное, самостоятельное общественно-политическое движение, в основе которого лежит тесное единство социального творчества и сценического искусства. Именно *духовные ценности* объединяют деятелей театра и участников-артистов в одно неразрывное целое. Точно такое *сопряжение* позволяет реализоваться и студийным экспериментам, в театре и в социальной жизни.

***(2010)***

 ***Об авангардной роли учителей школьного театра***

 *«Сценическое искусство – единственное, от которого не остается никаких памятников, - не может остаться, так как единственный его материал есть биение, (трепетание) живого сердца в данную минуту». (Л.А. Сулержицкий)*

 В узких кругах театральных специалистов многие считают, что «*студийность»*, как экспериментально-поисковое движение театра, изжило себя, причисляя его к «уходящей натуре». Поверить в это, значит согласиться с тем, что движение *сыграло свою позитивную роль в ХХ веке и кануло в лету*. При этом сегодня, в профессиональном и любительском театре, существуют тысячи творческих объединений, именуемых Студиями. В этом противоречии проявляется парадоксальная природа *театральной «студийности»*. На мой взгляд, в ХХI веке «студийность» представляет собой новое качество явления, часто интегрируемое с другими институтами, кроме театра. В этом проявляется противоречие между *сущностью* и *формой* существования явления («студийностью» и Студией). Сущность - это экспериментальная, поисковая природа «студийности», а форма – название. В разную историческую эпоху *сущность* может проявиться в прежнем и *в новом названии.* Или, напротив, сущность сохранится, а форма (название) изменится. Я еще раз убедился в этом, побывав на *«2-ой Всероссийской конференции школьной театральной педагогики памяти Л.А. Сулержицкого*» (2010).

В ходе конференции я понял простую вещь – по своему содержанию, проблемам и принципам разрешения проблем театрального образования, сообщество педагогов школьных театров выполняет функцию *авангарда в театральном образовании* и, таким образом,становится *студийным по духу*. То есть, сегодня школьные педагоги театра приняли на себя миссию студийного движения, хотя в такой роли себя не позиционируют. Совсем не важно, что экспериментальные (инновационные) поиски в театре инициируют школьные учителя. (В принципе, это уже молодые *театральные педагоги*). Важно, что они представляют собой людей болящих за воспитание поколений, одинаково любящих детей и театр.

В самом деле, по масштабу 2-ой конференции, по интенсивной текущей подготовительной работе сообщества, *движение вобрало в себя самые современные инновационные технологии* в театральном образовании. Правда, внешне конференция привязана к традиционным вопросам: «Театр и дети»; "Профессиональный театр и дети"; «Театр, где играют дети»; «Театр в школе». Но, происходит это, скорее потому, что организаторами форума стали *школьные учителя* и минимальное участие в ней приняли преподаватели театральных вузов. Вероятно, застрельщики и не посягают на Большой театр и профессиональную театральную педагогику, торя свою дорогу. Большинство участников конференции занимаются театральным творчеством и педагогикой в Центрах детского творчества и в Школах искусств, призванных нынче заниматься *доп и пред профессиональным образованием* детей и молодежи. В сравнении с сотнями преподавателей высшего и среднего профессионального образования, это совсем небольшая когорта подвижников.

Однако учителям «школьного театра» присущ темперамент первооткрывателей и попытка представить максимальное количество экспериментальных методик и инновационных проектов. Все, что работает на главную идею конференции: *целостность художественно-образовательного процесса и воспитания личности*. В этом нет моей похвалы или оценочного суждения. Скорее, это объективная черта новой волны *экспериментальных студийных поисков* в детском театре. Другой вопрос: почему студийные *эксперименты оказались, перенесены* из сферы профессионального или любительского театра в сферу общего и театрального образования? Что и поставило театральную педагогику во главу угла современного театрального процесса. То есть *очередной* авангардный поиск в театре *возглавили представители школьного театра*. В связи с чем, естественно, возникает и другой вопрос – «а по силам ли такой воз» школьному театру? Впрочем, экспериментаторы всегда брали на себя непосильную ношу и это тоже признак студийного движения.

Вот поэтому мне и кажется, что в экспериментальных поисках «учителей школьного театра» просматривается новый этап студийного движения и его перемещение из сферы искусства в сферу образования. Решая проблемы общего образования через призму театра, «студийное движение» нашло себя (на данном этапе) именно в театральном образовании, в театральной педагогике. Любопытно, что негласное название конференции – «Педагогика искусства». Не преподаватели-мастера театра, а *педагоги искусства приняли эстафету омоложения театра*! Так позиционируют себя организаторы конференции и их сотоварищи со всей России. Под одноименным названием (*Педагогика искусства*) изданы материалы "1-ой Всероссийской конференции" (2013). [[6]](#footnote-7)

Если бегло окинуть содержание конференции, можно увидеть обилие вопросов, вторящих общей теме. 1) Инновации профессиональных театров в воспитании детей (1 и 4-ые дни). 2) Театральная педагогика и общее образование – «соперники или друзья».(2 и 3дни). 3) Работа театральных педагогов с детьми ограниченных возможностей здоровья. (4 и 5 дни). 4) Научно-психологическое обоснование инноваций. (4 день). Правда, многообразие проблем, создает больше количественный масштаб, который можно бы объединить общим стержнем. Речь идет об *интеграции театра и образования* в воспитании современного поколения детей. Но дело не в упрощении. Главное - в стратегии и сути поисков: «*Воспитание Человека* *через театр и, с его помощью, совершенствование образования*»! Как я понял, именно в этом проблема и суть поисков организаторов конференции. Я бы даже сказал, *борьбы* за реализацию основной идеи. Далеко не все *инновации* сегодня встречают поддержку и у сторонников традиционной школы и у органов образования. Новому всегда предстоит *пробивать дорогу*. К сожалению, или к счастью, в этой борьбе тоже состоит признак «студийности».

Открытие конференции представило сцену-трибуну тем профессионалам, на которых можно опереться, по существу дела, в *воспитании детей*. Режиссер и педагог Адольф Шапиро - безусловно, человек профессионального толка – много лет руководил детско-юношеским театром в Риге (по сути, то же студийным). Во вступительном слове мастер говорил о *первой встрече каждого* ребенка с театром. Вспоминая собственный первый театральный опыт, мастер говорил о *судьбоносных* отношениях *Театра и Ребенка*. Вспомнив первый «эмоциональный удар», полученный от встречи с театром, он справедливо отмечал, что в *зараженности духом* театра и *эмоциональном переживании* детей и состоит *сила театрального искусства*. «Задача театральных переживаний для преподавателей не в том, чтобы с высоты своего жизненного и профессионального опыта вещать знания…, а чтобы «внимательнейшим образом вслушиваться в пульс, нерв и мысли молодежи» и, тем самым, взаимно обогащаться духовно и практически, стремясь помочь детям понять себя в мире». [[7]](#footnote-8)

Значимыми, если не знаковыми, стали выступления многолетних практиков «школьного театра», режиссеров-педагогов Сергея Розова, Евгения Сазонова и Сергея Казарновского. Первый, если не ошибусь, представляет направление *углубленной* (почти профессиональной) работы с детьми в освоении *сценической грамоты* и *этических законов* отечественной театральной школы. С.В. Розов справедливо отмечал, что училища и вузы культуры *готовят выпускников* *вне личностного развития*, оснащая специалистов только театральными технологиями. Именно «в технологичности современные театральные школы преуспевают, но не дают тон личностному развитию» специалиста. Стратегия внутреннего развития артистов-детей, воспитания нравственных опор человека, стала ключевыми понятиями в работе Московского ТЮТа и мастер-класса, представленного педагогами во 2-ой день конференции педагогами театра.

Порадовало, что общий тон конференции стал практическим, но… с «научным дискурсом». Дни недели конференции были предоставлены следующим проблемам. День первый: *дошколята* в *профессиональном театре*. Выступали профессионалы, имеющие опыт и заинтересованное, болевое отношение к этому ранимому возрасту. Подчеркнув отношение к дошколятам, как к личностям. Новое явление названо «Театр-Бэби». Новыми «фигурантами» на 2-ой конференции стали представители детского театра из регионов. Режиссеры и педагоги профессиональных театров из Кемерово и Красноярска подготовили незабываемые мастер-классы, раскрывающие *живой контакт* с детским зрителем.

 Своеобразной эксклюзивной веточкой конференции стал 3-й день, отданный - *союзу музейной педагогики и театральных педагогов*. Дело в том, что «музейная педагогика», освоив новый плацдарм просветительской работы за 30 лет перестройки, нарастила собственные мускулы в культурном просвещении детей и взрослых. Они в чем-то, оказались альтернативны собственному советскому опыту работы музеев и общему школьному образованию. Эксклюзив музейной педагогики заключается в тесной связи обучения с реальной историей и, если хотите, с документалистикой. Документально-предметная среда и историческая правда музеев сегодня могут стать важнейшим аргументом в общем школьном образовании. А в чем-то и в театральной педагогике, благодаря *наглядности* знания. В современных экспозициях музеев информация (знания) подкрепляется выразительной конкретикой, *эмоциональным переживанием* и, в особой степени, патриотическим воспитанием. Чего не хватает методикам традиционного общего и профессионального театрального образования.

Практическим подтверждением таких преимуществ стали два показательных мероприятия этого же дня – урок изобразительного искусства, проведенный с учащимися старших классов «Учителем года» из Сергиева-Посада Александром Демахиным, и экскурсия-квест Хельги Патаки. Первое даже нельзя назвать традиционным уроком. Скорее, это была *творческая встреча-беседа* двух, обоюдно заинтересованных сторон – учителя и учеников. В течение 40 минут здесь обсуждался *вопрос композиции* в *искусстве* на примере классического портрета.

Другим примером творческого союза музея, театра и образования стала экскурсия-квест по Остоженке по теме «Памятные места Л. Сулержицкого на Арбате». Можно сказать, что экскурсия была *артистически исполнена*, благодаря максимальной отдаче и профессионализму экскурсовода Хельги Патаки и ее нечаянной «помощницы», идеолога конференции, А.Б. Никитиной. Эффективность квеста заключается в единстве обучения-воспитания. Мне кажется, она определяется эмоциональным погружением в материал и закреплением в нашей душе *знаний-фактов, а не только информации.*

Обе «урока» можно назвать, как эпизодами образования, так и маленькими спектаклями, интегрирующими *выразительные средства* музея, театра и педагогики. У каждого автора были свои оригинальные причуды, и импровизации в области содержания и формы, с эмоциональным погружением в тему и собственной не заёмной драматургией. Авторы-педагоги продемонстрировали основательное знание *материала,* оригинальное *решение* урока, форму его подачи и эмоциональное погружение учащихся в тему.

Впереди нас ожидало еще четыре полноценных дня конференции, в каждом из которых были отражены свои повороты и аспекты общей проблематики. 4-й день конференции проходил в экспериментальной общеобразовательной школе № 875 г. Москвы. Под руководством аксакала детского театра, ученого и театрального педагога Александры Петровны Ершовой участники конференции с головой окунулись в тему: «Школьная театральная педагогика в общем образовании». И здесь было много поучительного, хотя в чем-то уже известного, апробированного научным руководителем и учителями-единомышленниками. Речь шла о «социоигровом стиле в образовании» и его возможностях в интеграции школы и театра. В аранжировке «социоигрового стиля» к школьному образованию свои противоречия. На первый взгляд кажется, что происходит *тотальное насыщение* начальной школы эмоциональны общением и театральной игрой. Показательные уроки литературы, математики, русского языка и православной культуры стали откровением для многих гостей, участников конференции. Хотя, по большому счету, они только *заострили* несколько принципиальных вопросов дидактики. Вот несколько и моих вопросов: «А не превратится ли учебный процесс в школе в «хроническую» игру и спонтанность?»; «Как быть с *закреплением материала* при *эмоциональном* погружении в тему?»; «Почему теряется интерес к данным методикам *у учителей и учеников* старших классов?». Конечно, в любой экспериментальной работе нельзя без спорных вопросов. Но важно, что возникшие острые вопросы, не отменили позитивного настроения и отношения к методикам в экспериментальной школе. А вопросы эти неизбежны, и даже нужны, для погружения в проблему, для доработки и широкого внедрения. Для своеобразного «доведения до ума», до точности и совершенства методик. В образовании, как и в медицине, нельзя ошибаться. Вечерние дискуссии «Образовательная среда и театральная атмосфера школы» лишний раз заострили актуальность поставленной проблемы, оттенив ее противоречивость и сложность.

Не все дни конференции мне удалось посетить, поэтому я сразу переключаюсь на два заключительных дня (6-ой и 7-ой). Именно они стали ударными для общей темы конференции. Две темы - «Театральная педагогика и инклюзивное образование» и «Образовательная среда Класс-центра «Школа Казарновского», ГБУСОШДО г. Москвы. Речь идет о применении театральной педагогики в обучении и воспитании детей-инвалидов. Сегодня в данном вопросе Россия сделала положительный шаг. Это позитивное отношение и практические шаги к этой категории детей в образовании, в спорте и творчестве. Это победы наших спортсменов на Международных соревнованиях и творческих конкурсах, индивидуальные подвиги детей-инвалидов в сфере труда. И создание Протеатра, в том числе.

Лекции и индивидуальные тренинги А. Б. Никитиной, В.Н. Чикишева и Н.Т. Поповой (Мастер-класс «Я мечтаю сыграть… кипящее молоко») не только вызвали восхищение и удивление гостей. Можно прямо сказать, - это *заявки* на уникальное и серьезное явление в нашем театрально-образовательном сообществе. Они взяли курс на педагогическую антропологию. Концепции и методы, предложенные этими мастерами, открывают новые горизонты не только для общего образования и воспитания детей средствами театра, но и для профессионального обучения актеров и режиссеров. Прорыв сквозь прежние традиции совершен на конференции сразу несколькими театральными педагогами и режиссерами.

Останавливаюсь, в качестве иллюстрации, на *мастер-классе Н. Т. Поповой* «Вопросы театральной антропологии в особом театре». Он основан на работе с молодежью, стажерами и гостями конференции в области *контактной импровизации*. Суть тренингов заключена в высвобождении внутренней, дремлющей в глубинах подсознания личности энергии, и пробуждении, своевременно не разбуженных, *эмоций и духовного восприятия* *жизни*. Именно отсутствие *духовности* и, может быть, конформизм современной школы, порождают безразличие, сниженный тонус жизни учащихся с ОВЗ. Отсюда: слабое психофизическое развитие индивидов тела, но, заметим, далеко не инвалидов духа. Духовным силам участников тренинга можно только позавидовать людям, имеющим все возможности для полной жизни.

И, наоборот, стимулирование эмоциональности, выход *духовных импульсов* дают толчок психофизическим силам и глубоко личностному развитию. *Контакты телом, музыкально-координационные упражнения, театральные импровизации и этюды снимают внутреннее напряжение* у детей, «отменяют» проблему социальной отчужденности, возвращая их к полноценному общению. Комплексные практические занятия и их ощутимые результаты, буквально, *взывают к психическим резервам* всех присутствующих: детей и взрослых. Мгновенно просыпается тоска и по патриотизму, и, просто, по человеческой любви друг к другу. Неудивительно, что все дети и взрослые, участники конференции *спешили встать в тренинги*. Пытаясь прорваться через собственное телом к дорогим нашему сердцу идеям и ценностям вместе с инвалидами. Еще раз подтвердилась аксиома: *духовная жизнь детей с ограниченными возможностями, не замурованная социальными путами и предрассудками, более богата, чем у людей, наделенных всеми физическими возможностями* и материальным достатком. Нередко, из-за этого и *теряющим компас своего предназначения Человека*.

 По правилам событийной драматургии 7-ой день конференции должен быть полон сюрпризами. Финал «обязан» быть сильным и запоминающимся. Уже покидали конференцию некоторые, уставшие от обилия информации и впечатлений, участники. Для особо нетерпеливых педагогов стал большой роскошью недельный отрыв от основного дела. Уже дышали расставанием, только-только завязавшиеся, дружеские контакты и отношения. Но что-то еще должно *было случиться* по неумолимым законам театральных перипетий…

«Школа Казарновского!» – безусловный лидер современной *детской театральной педагогики и интегративного образования* в Москве. Вероятно, поэтому встречи с мастером были оставлены на финал. Учителя театра еще раз подтвердили, своим гостеприимством и содержательными открытыми уроками, мастер-классами и спектаклями, *право и необходимость* на сложнейшую, органическую *интеграцию* *театра и педагогики*, *общего и художественного образования детей*. Поэтический спектакль в исполнении старшеклассников «Класс-центра» школы №686 стал настоящим эксклюзивным подарком для гостей: триумфом для артистов и праздником для всех присутствующих.

Не в первый раз, эксперимент С.Е. Казарновского «в тотальном насыщении жизни обычной школы искусством» доказал свою правомерность. В этой школе повседневные и контрольные уроки сопровождаются «пиршеством детского воображения», демонстрируя внешнюю и внутреннюю культуру учащихся, их «воодушевлённость и глубинное отношение к жизни».[[8]](#footnote-9) Поэтический спектакль учащихся выпускных классов «Любит - не любит» по А.С. Пушкину стал «лакмусовой бумажкой» для заявленных проблем конференции и ответом на многие спорные вопросы. И еще раз убедил присутствующих, и в чем-то сомневающихся, в правильности и эффективности *экспериментальных поисков школьной театральной педагогики*, интегративного курса общего и художественного образования.

Вернемся к тому вопросу, с которого начали анализ. В проекте конференции организаторы указали как на один из возможных вопросов для обсуждения, "традиционную театральную студию". И, хотя заявленная проблема почти не обсуждалась, атмосфера «студийности» постоянно присутствовала в аудиториях и на сценических площадках. В последний вечер, на «Круглом столе», слушая выступающих, я, вдруг, понял, что жеименно *объединяет* этих людей*.*  Основателей конференции и впервые участвующих в новом деле. Почему они чувствуют себя здесь как дома, я бы сказал, духовно свободными. Неужели *недельного марафона* достаточно для такого *тесного сплочения и взаимопонимания*?!

Ответ напрашивается сам собой. Достаточно, потому, что в данный момент они объединены большой идеей Л. Сулержицкого *о целостном воспитании Человека*. В эти дни они точно побывали у подножия истины, прикоснулись к ней. Завтра каждый окунется в привычное бытие, но «сегодня» останется хорошим *духовным зарядом* на будущее.

 Вот так, полноводная река «студийности», обретая новые *темы,* ищет новые формы обновления театра в образовании… Неважно, что *театральное братство* сегодня родилось в среде учителей школьного театра. Важно, что вновь появилось *содружество людей*, объединенных *глубинной* правдой жизни. Такоеприкосновение к идеалу делает людей духовными родственниками, общностью. Хотя, прибывшие из разных регионов, педагоги не объединены кровным родством, постоянными контактами и повседневной совместной деятельностью.

В этом заключено новое качество студийного движения. «Студийность» выходит из *замкнутого состояния* Студии и становится открытой системой, *открытым* *сообществом*. Проявляется в фестивалях, конференциях, форумах. Да, нет регулярных контактов, нет былого фанатизма и максималистских этических требований, присущих Студиям Сулержицкого, Мейерхольда и Вахтангова и советским Студиям. Но есть *идейные связи и* гуманистические ориентации людей, работающие на расстоянии. А они, как известно, сильнее всех иных рычагов.

«Всех нас, политиков, режиссеров, актеров, писателей, объединяет одно, а именно то, что никто из нас не знает достоверно, что такое жизнь…Театр – как раз то место, где из разрозненных частей мозаики возникает единый образ… в зрительном зале на несколько часов осуществляется утопическая мечта о единстве…» (П. Брук.) [[9]](#footnote-10) Эти слова знаменитого режиссера П. Брука, взяты вторым эпиграфом к Научно-практической конференции.

Цитируемые выше слова Леопольда Сулержицкого и Питера Брука определили проблемное поле « 2-ой Конференции школьной театральной педагогики». В столетнем диапазоне, разделяющем жизнь этих знаковых для всего мира театральных фигур, лежит круг обсуждаемых на конференции проблем. Это, безусловно, огромное пространство, но иначе, в разведке боем и нельзя. Чтобы понять наше сложное время, необходимо охватить горизонты целого века: от начальных идей Л. Сулержицкого до перспектив театра ХХI века и мыслей П. Брука. Сама жизнь скорректирует открытия и эксперименты, а, если потребуется, то и конкретизирует, сузит их… Хотя, честно сказать, мне бы этого очень не хотелось…

**(*2014)***

 ***Авангард вспять.***

В ряду многих вопросов театрального искусства, - психологии артиста, истории и теории театра, методологии создания образа - одной из существенных проблем является *коллективное творчество,* создание художественного целогогруппой *разных* людей. Органично объединить усилия нескольких индивидуальностей в единое целое получается очень редко. Происходит это или на уровне технологии и методики, или за счет тесного этического сплочения. С особым пристрастием вопросы этики и ансамбля периодически обсуждаются в теории, и практически решаются в зрелищных искусствах. Кстати, сегодня вопрос специфики *творческого коллектива*, закономерностей его формирования остается не разработанным ни театроведением, ни театральной педагогикой. Не случайно в театральных школах художественные замыслы, нередко, разбиваются о несовершенство коллективных отношений. На предыдущем полувековом этапе развития театра психологического реализма проблема *коллективности* звучала как *ансамбль* спектакля. А в новых социально-экономических и рыночных условиях, вопрос остается без внимания теоретиков и педагогов.

В теории народного творчества и фольклористики эта проблема сформулирована давно в виде 3-х признаков народного искусства: к*оллективность - игра - импровизация*. В культуре нового времени *коллективность* фигурирует как *черта* *синтетического театра*, вместе с *сиюминутностью* исполнительского искусства. В ХХ веке проблема видоизменилась, в связи с активным проявлением «студийности» и Студии, как особого типа коллектива и экспериментального течения.

Но, если вопросы природы синтетического театра и импровизации, более или менее, исследованы эстетикой и искусствознанием, то «студийность» чаще всего исследуется как социально-психологическое и педагогическое явление («коллектив единомышленников».) Или как экспериментальное течение в театре. Во всех исследованиях *подчеркивается* сплоченность коллектива и экспериментальный характер творчества Студии. Сегодня слово «студийность» (производное от Студии) вбирает много значений. Будучи многогранным феноменом, «студийность» выступает, как *социальное явление*; *экспериментальное искусство*; молодежное *движение*; социально-психологический *климат* (атмосфера) и *этика коллектива*. В последние годы «студийность» рассматривается: как своеобразная *форма и метод обучения* (М.М. Шибаева, П. Романов, В.А. Тришин); как *инструмент создания нового театра* (Э. Капитайкин) и *метод постановки* спектаклей в сложившихся труппах (М.Розовский, В. Спесивцев, В. Козлов).

 Уместно вспомнить, что профессор З.Я. Корогодский сравнивая театр и Студию, объяснял ее специфику через коллективные процессы. Он считал Студию театральной *общностью, организмом* («театр как организм»).[[10]](#footnote-11) В отличие от театра учреждения. Как живой социальный организм, каждая Студия *оригинальна,* *уникальна*, *многогранна* и *многофункциональна*.

 При такой многогранности явления довольно трудно вычленить сущность «студийности». Но, даже в первом приближении бросаются в глаза две грани «*студийности»*. На них, в свое время, обратил внимание гениальный критик П.Марков: Студия – это тесно сплоченная общность, более тесная, чем в обычном театре, это «единый организм и экспериментальное творчество». [[11]](#footnote-12) При углубленном исследовании данной проблемы мы обнаружили, что оба признака (сплоченность и эксперимент) взаимообусловлены. С*плоченность* общности *обеспечивает* экспериментальную деятельность*.* И, наоборот, *эксперимент востребует взаимопонимания группы* и духовного сплочения. Оба признака являются важнейшими факторами и условиями для зарождения студийного творческого процесса.

В Студии такое единство вызвано несколькими факторами. Фактором *неопределенности цели*  экспериментального поиска (нового дела). Неопределенность цели *располагает* к *сплочению* группы, и к почти первобытному *синкретизму жизнедеятельности* студийной общности. Сам э*кспериментальный* поиск также подталкивает к солидаризации и к *сопряжению* деловых и межличностных отношений, то есть, к *духовному общению*. Как правило, такое сопряжение не нужно, и даже вредно,: в казенных учреждениях и официально организованных творческих коллективах; и в крупных театрах-учреждениях. Ф*актор сплоченности и духовного общения, в* свою очередь, порождает особый *стиль совместного* творчества. Практики студийного дела отмечают, что в *Студии спектакль* создается коллективным автором, и является п*родуктом* *совместной деятельности.*

По классификации групповой деятельности *совместная деятельность* — это не арифметическое складывание усилий, а их *умножение*. Это - 1) *объединение* творческих индивидуальностей, 2) *сплав общности и совместной деятельности*. Что мы и называем своеобразным *стилем студийного дела*, «укладом жизни Студии» (К. Осиньска).

Даже при визуальном сравнении *программы аутентичного фольклора* и *студийного спектакля* можно обнаружить общее качество - *слитности всех компонентов*. И там и тут, в *художественном продукте* присутствует дополнительный *ингредиент* - результат не только ансамбля исполнения, но и *духовного единства общности*, «ансамбля жизни». Это качество спектакля, пока не сформулированное театроведением, мы называем, вслед за социальным психологом Г.М.Андреевой, «психоэмоциональным компонентом» групповой деятельности (*ингредиентом «студийности»)*. [[12]](#footnote-13) «Студийность» в спектакле - итог *совместной* деятельности сплоченной группы («студийной семьи»), основанной на редкостном взаимопонимании и «межличностной аттракции» (Е.И. Головаха). [[13]](#footnote-14) Подобный феномен психоэмоционального единства (*духовного родства) общности* становится своеобразной «духовной подушкой» для художественного ансамбля. В зародышевом состоянии процесс единения начинается с *рождением* Студии и постоянно, достаточно противоречиво, развивается. Сознанием и терминологически это качество «студийности» трудно формулируется, поэтому Студию часто ассоциативно называют «семьей», «сектой», или «братством». Однако, на самом деле, это, конечно, не кровное (семейное), а *духовное родство*. Оно основано на общности взглядов, на товариществе и эмоциональной спайке студийцев. [[14]](#footnote-15)

В первобытном обществе аналогичное *слияние жизни и творчества*, социально-психологических и художественных процессов присуще первобытному искусству. Чуть позже, получившему название в народном творчестве - синкретизм. Вместе с Владимиром Кабо, мы рассматриваем понятие синкретизм в широком значении: не только как слияние разных форм художественного творчества, а как единство жизни и искусства, то есть как *синкретизм первобытного метафорического мышления*. Где «эти формы связаны со всей многообразной жизнью коллектива, с его трудовой деятельностью, с обрядами…, то есть с отлитыми в традиционную форму коллективными действиями». [[15]](#footnote-16) В них воедино сливаются мышление, предметная деятельность и творчество.

 В данном случае, позволительно сравнить «*студийность»* с, уже известными науке, понятиями *синкретизм и творчество*, ибо даже чисто теоретическое сравнение (игра понятий), позволяет выйти в анализе «студийности» на новое понимание явления, как типа коллективности и отношени. Например, сравнивая определения «студийность» – «синкретизм» – «творчество», можно выявить у них общие значения, общие объекты и закономерности.

Во-первых, все три понятия связаны с *групповой деятельностью*. Во-вторых, они представляют некий собирательный *образ человека и общения*. То есть, обозначают качество жизни, близкое к соборности. В-третьих, рассматриваемые вместе, они демонстрируют нечто новое, доселе не рассматриваемое в исследованиях о коллективном творчестве, само *коллективное творчество жизни*. Жизнь, как создание (рождение) нового общественно значимого продукта, порождает момент тесного сплочения группы и универсальной деятельности. *Эту коллективную деятельность можно охарактеризовать, одновременно, и как студийную, и как синкретическую, и как творческую.*

 Однако, наряду с общим, в каждом из понятий необходимо выявить особенное.

- «*Студийность»* придает некий личностный - *эмоционально-этический и духовный* окрас коллективному творчеству и *рождает особое* *качество* коллективности.

- Синкретизм – это количественное слияние форм и видов художественного творчества. Иногда - просто техническое соединение художественных элементов, форм и видов искусства. Некоторые исследователи фольклора считают «технологический синкретизм» признаком фольклора ХIХ - ХХ века (В.А. Поздеев). [[16]](#footnote-17)

- Творчество (по-современному, *креативность*), - *само-активность* субъекта. Творчество, в некотором роде, самоцельная активность человека, позволяющая заниматься деятельностью, нацеленной на новый неожиданный результат (продукт). Творчество в современной трактовке ученых уже не сводится только к гениальным открытиям в науке и к созданию оригинальных художественных произведений. «Все, что сделано с удовольствием, с любовью, пусть даже это мытье полов, может быть названо творчеством» (О.М. Базанова).[[17]](#footnote-18) Коллективное творчество, априори, предполагает такое удовольствие, и, сопутствующие ему, единодушие и синкретизм. Ибо без такого «настроя» всей группы не будет и подлинного творческого процесса. К сожалению, процессы альтернативные описанному выше, все чаще проникают на сцену современного отечественного театра.

Мы можем сделать предварительный вывод, что рассмотренные выше три понятия имеют нечто общее, генетически присущее первородному синкретизму и целостности человеческой жизни в ее изначально родовом проявлении. Одновременно, сегодня это три совершенно новые социальные явления, и понятия, рожденные более поздним развитием общественной практики и социальной дифференциацией общества (рода, племени, общины, семьи). «Студийность» в искусстве театра – это как бы возвращение вспять к родовым отношениям людей.. Это *особый вид совместной деятельности* и, одновременно, *особая сплоченность общности*.

*Что дает нам подобное, на первый взгляд, волюнтаристское сравнение?*

В ряду, заявленной выше, тройственности коллективного творчества - студийности, творчества и синкретизма, - оно обретает свой, во-первых, первоначальный смысл, а, во-вторых, позволяет более широко взглянуть на все три явления и определить их современное звучание. А главное, через эту призму, можно уточнить *сущность «студийности»*, как *поискового направления в культуре и искусстве группы(Студии).*. На мой взгляд, все три понятия означают грани целостного образа жизни первобытного сообщества. Позднее выступившие, как *элементы коллективного творчества*. Конечно, употребляемые в современном контексте, каждое из понятий обретает иное значение; и в отраслевом плане, и в этимологическом значении слов. Сравнительный анализ позволяет нам заявить об их природном корневом родстве и об общих значениях, близких для каждого из понятий.

Вероятно, важным фактором, объединяющим сегодня все три явления, становится психологический конструкт личности, то есть *психология целостного человека.* Мне кажется, для дальнейшего развития методологии современного искусства и театральной педагогики очень важен целостный подход к пониманию творчества, жизни и искусства, как бы вбирающий в себя синкретизм, творчество и «студийность». Целостность жизнедеятельности может многое объяснить в жизни и в театре. Например, целостность поведения ребенка, присущая человеку в онтогенезе (В.В. Зеньковский)[[18]](#footnote-19), характеризует *потенциальную возможность* (или невозможность) его целостного развития в филогенезе. В особенной степени, в творчестве и в художественной деятельности. Причем, аналогичная целостность характерна не только для психики младшего ребенка (ее часто сравнивают с синкретизмом), но и примитивному искусству и народному творчеству, и, в принципе, творчеству любого художника. Особенно, в момент вдохновения и экстаза в творческом акте. Почему это важно сегодня?

Представляется, что сегодня театральное искусство вступило в новую эпоху, объединяющую социальные группы в сфере искусства и творческие усилия отдельных людей, не только по принципу *синтеза, но и синкретизма*. Об этом свидетельствуют процессы разинтеграции и новой интеграции. Например, полифония жанров и видов искусств, позитивное развитие аутентичного фольклора и этнокультуры в целом. Новый уровень *объединенности и сопричастности* современных людей и предполагает *тесное единство* общности, экспериментальный поиск и перманентное наполнение жизни творчеством. Эту генеральную тенденцию и *духовную* потребность человека учитывают некоторые театры (спектакли и режиссеры), развивающиеся как творческие *организмы*, а не как учреждения. В отличие от театра-учреждения, *театр-организм* включает в себя «*студийность»*, как важнейший *ингредиент коллективного творчества*.

Мне представляется, что прав Л.А. Додин, утверждающий, что «театр единомышленников не одна из возможных моделей современного театра, а единственно возможная». Если мы говорим о театре, как о «коллективном творце». [[19]](#footnote-20) Ведь именно «*студийность» является основанием* «коллектива единомышленников» (О. Ефремов)[[20]](#footnote-21), и «*коллективной души*» спектакля (Л.Додин). Как показывает история, теперь уже важнейших и закономерных элементов отечественного театра.

Мне кажется, что, наряду с этикой общности и экспериментальной природой Студий*, студийному организму присущ синкретизм, целостность* творческой деятельности - *синкретизм жизнедеятельности Студийной общности*. Вот это называет исследователь из Польши Катажина Осиньска, единым «укладом жизни».[[21]](#footnote-22) Такой вывод позволяет утверждать, что «студийность» в современном театре - это не *отдельный* *элемент* *творчества* или *течение в театре*, а его закономерный полноценный «ингредиент». Она связывает социально-психологические процессы коллектива и художественные процессы искусства *духовным единством общности*.

 Лично я связываю «студийность» с отношениями людей, со *степенью их со-общности*, *со-единения духовных интересов и эмоциональных контактов,* и доведения отношений до дружеских. Конечно, каждый художник, остро чувствующий эпоху, осознанно или подсознательно, выражает в своем творчестве эту социальную «потребность людей в солидарности», в единении (П. Кропоткин). Но основополагающей «студийность» становится именно в коллективных искусствах, ибо коллективное творчество способствует консолидации людей и проявлению синкретизма деятельности. Можно сказать, что *коллективность и синкретизм* благоприятны для рождения *особого* художественного продукта – *студийного спектакля*. Создавая, во-первых, целостность структурных элементов – замысла, репетиционного и творческого процесса (ансамбль); и, во-вторых, - через репетиционные отношения, качественно определяя конечный художественный продукт.

Не вдаваясь в детальный анализ признаков студийного спектакля, обозначим два из них: оценка спектакля изнутри (студийцев) и снаружи (зрителей). Для студийцев спектакль – сакральное *откровение* и художественное *открытие*. С точки зрения зрителей, это *уникальное и свежее* искусство. Эти тонкие критерии-флюиды определяют трудность выявления специфики студийного спектакля и способа существования в нем. Еще более трудным представляется «обучение» студийному методу работы и постановки спектакля студийным методом.

С*инкретизм общности и эксперимента пронизывают жизнедеятельность Студии*, определяя единство нравственных норм коллектива, профессиональную этику и этику жизни, в одно целое.

О*бучение студийному методу*, по всей вероятности, возможно лишь на стадии пред творчества и после него. С последующим анализом результатов творческой деятельности. Но не в самом студийном процессе. Сам процесс студийного творчества не контролируемый, не рационализированный и не может быть регулируем педагогами. А вот воссоздание *студийной среды* и *студийных отношений* должно стать непременным условием учебно-творческого процесса в современных театральных вузах. Что благоприятно скажется на органическом поведении студийцев-студентов и на проявлении их творческой инициативы.

Мне представляется, что понимание «студийности», как своеобразного эмоционального и духовного компонента коллективного творчества, позволит педагогам грамотно выстраивать и обучение профессии и воспитание индивидуальности. Создать условия для продуктивного творчества молодых артистов и режиссеров *уже на школьной скамье*. А не имитировать подобие сплоченного коллектива, что часто приходится наблюдать в художественном образовании.

 ***(2012)***

 ***Через метафизическое к духовному***

 1.

Истекает второе десятилетие нового века. Многим современным педагогам, очевидно, что профессиональная подготовка специалистов для театра в ХХI веке требует нового мышления, новых подходов и новой методологии. В предыдущее столетие в отечественном театральном образовании самым распространенным приемом был *действенный подход* к созданию образа и обучения. «*Метод действенного анализа*» и «*метод физических действий*» - легли в основу профессиональной подготовки актеров и режиссеров в отечественном театре. Причем, произошло это далеко не сразу и не без борьбы. Прошло сто лет и новые подходы и приемы пробивают себе дорогу. Например, сегодня не менее результативным является *метод импровизации*, но у него немало сторонников и противников. Метод импровизации основан на *целостном подходе* в театральном искусстве и создании образов. Вот об этом бы и хотелось поговорить подробнее.

 Смена художественных парадигм в театре связана с новым пониманием методологии искусства. Понятие *целостность* ключевое для театрального искусства и художественной деятельности. Однако в разные эпохи оно наполнялось разным содержанием. В современной интерпретации, «чувство целого» употреблено А. Смелянским в цикле телепередач, посвященных технике и методу Михаила Чехова (2008).[[22]](#footnote-23) По признанию автора, творчество М. Чехова может быть объяснимо только с учетом его биографии: религиозного и метафизического мышления. А это уже не материалистический подход. Четыре десятилетия до того (70-90гг.) целостный подход в профессиональном воспитании актеров внедрял профессор ЛГИТМИКа А.И. Кацман. [[23]](#footnote-24) Он связывал целостный подход в подготовке актеров *с духовным тренингом*, с единством физики и души. Многолетние наблюдения показали,[[24]](#footnote-25) что в обоих случаях, речь идет не о частных методиках, а о кардинально иной манере сценической игры. Она основана на *глубоком проникновении актера в душу роли,* и сугубо *духовном* творчестве артиста. Мне кажется, что в современном отечественном театре есть реальная опасность *утраты духовности*  в актерском искусстве и в театре. А, связанное с этим, понятие «актер–автор роли» практически исчезает совсем. Возникает риторический вопрос: почему?

Чтобы попытаться ответить на него и уяснить сущность проблемы, необходимо заглянуть в театр первой половины ХХ века. Например, полезно вспомнить спор замечательного актера Соломона Михоэлса с *ярыми приверженцами* МХАТ (30-40-е гг.). Его критика направлена против «омхачивания» советского театра: против педантизма и начетничества в применении «системы» Станиславского, на защиту «индивидуального, часто стихийного» искусства актера. «Психологоаналитическому методу МХТ» С. Михоэлс противопоставлял «леса личностных творческих ассоциаций, воздвигаемых на первом этапе творчества воображением и фантазией артиста».[[25]](#footnote-26) В критических статьях С. Михоэлс призывает *сохранить право на независимость актерского искусства* и *целостность его творческого метода*.

В этой связи, полезно вспомнить и разногласия К.С. Станиславского с Н.В. Демидовым и М.А. Чеховым. Сегодня, спустя почти столетие, мы можем сказать, что спор между ними шел о *ведущей роли* *сознания или подсознания в творчестве актера*.[[26]](#footnote-27) В результате, М. А. Чехов сформировал свою «систему», с явным акцентом на *ведущую роль подсознания* и *воображения*. Параллельно Н.В. Демидов разработал и многократно апробировал собственную концепцию актерского искусства на основе *первой реакции* и *непроизвольного* внимания. И создал *авторскую методику* подготовки актеров для драматического театра. Уместно освежить в памяти разногласия Демидова со Станиславским о роли в сценической жизни *непроизвольного* и *произвольного* внимания, ставшего, фактически, отправным принципом «системы» Станиславского и начального этапа тренировки элементов психотехники. Не без участия М.И. Кнебель, в 60-70-е годы концепцию Н. В. Демидова посчитали «частным приемом» актерского творчества, не подкрепленным развернутой методикой и практическим опытом. Поэтому, его теорию сочли «уводящей театр в сторону от столбовой дороги» сценического реализма. [[27]](#footnote-28)

Фактически же, метод Н.В. Демидова, как и метод М.А. Чехова, *апеллирует к подсознанию* артиста. Сегодня методологические подходы Н.В. Демидова и М.А. Чехова широко внедряются в театрально-педагогический процесс.[[28]](#footnote-29) (См: ниже статью «Три события…»). Но, до сих пор остается не ясным вопрос: в каких же соотношениях находится теория Демидова с «системой» Станиславского? Что шире, а что уже?

Безусловно, каждый из подходов опирается на научные теории (психологию и психофизиологию), на постулаты синтетического театра, выраженные, в то время, искусствознанием и эстетикой. Принципы *синтеза* - *рационального и интуитивного*, *материального и идеального*, *универсальности синтетического* дарования актера определяли состояние исследований того времени. Обратим внимание, что в науковедении прошедшего века (особенно, второй половины) главенствовал системный подход. А в общей и театральной педагогике – методы *комплексного* воспитания и воспитывающего обучения.

 Существующие теории искусства и образования, избрали *способ обучения*, основанный, сначала на разъединении, а затем на соединении (анализ – синтез). Собственно, на анализе и синтезе в деятельности художника основывалась психология художественного творчества того времени (Я. Пономарев). А, положенный в основу методологии театра, «метод действенного *анализа*» выполнял, одновременно, функцию *анализа* и *воплощения* (анализ перманентно переходил в синтез). То есть, автоматически, действенный анализ становится *методом создания спектакля* и роли. Кстати, в этом педагоги и практики театра усматривали *чудодейственность* нового метода, открытого Станиславским в последние годы жизни. Даже *условное* разделение метода на две части («разведка умом» и «разведка телом»), в конечном итоге, привело к тому, что этап воплощения спектакля стал существовать отдельно, как «метод физических действий». (И.Б. Малочевская). А «действенный анализ» пришелся ко двору режиссерам на этапе разработки замысла спектакля и начальных репетиций. В принципе, сложилась достаточно стройная (по своему, целостная) теория. Она и легла в основу профессиональной подготовки актеров и режиссеров.

 Но, если рассматривать эти же процессы с позиции глубиной психологии, под *целостным подходом*, вслед за А.И. Кацманом, мы понимаем *духовную органичность творчества художника*. То есть, как непрерывность процесса: зарождающегося в душе артиста импульса, протекающего в его *воображении* и *мышлении* процесса, постепенно перетекающего в *воплощение* художественного образа. В театре артист действует не изолировано от жизни, а жизне-творчески. Здесь тесно переплетаются личное и общественное, *сознательное и подсознательное*, интуитивное и рациональное, индивидуальное и социальное. Но именно *сопряжение* *сознательного и бессознательного* (физического и духовного) необходимо для создания *целостного художественного образа*, для сохранения авторства в актерском искусстве, и, наконец, для сохранения тайны творческой индивидуальности артиста. Нельзя в творчестве все абсолютно «обнародовать», придавать публичности и рационализации. Стремление сохранить духовную составляющую в работе студента-актера над образом, важнейшая задача художественного образования.

Предвидя возражения, рассмотрим этот вопрос более подробно. Известно, что Константин Сергеевич ставил на первое место в творчестве *среднего* актера сознание, справедливо полагая, что *сознательный путь* при создании второй реальности — это единственно верный путь. Ибо *сознание постепенно втянет* в работу *подсознание*, а затем и всю *природу* актера.[[29]](#footnote-30) А если - «не втянет»? Тогда, вероятно, поведение на сцене окажется не эмоциональным, очищенным от эмоций. Ведь сознание не только намечает путь действий, но и расщепляет эмоцию! Неврологи даже предлагают этим методом лечить психические заболевания, избавиться от тревоги. (П.В. Симонов). К сожалению, к концу ХХ столетия в жизни театра и в театральном образовании именно так и произошло. Сознание стало превалировать на сцене. Даже не сознание, а рационализм*, оставляя подсознанию едва заметную, второстепенную роль.* Частично это произошло в результате развившегося интеллекта современной молодежи. А частично, от издержек в методологии театрального образования. Случившееся не умаляет гениальных открытий Станиславского, речь идет *об однообразии и унификации* при их массовом использовании. Кстати, так всегда и бывает: индивидуальное и тонкое открытие огрубляется и выхолащивается при широком использовании. Негативный результат заключается в том, что *отечественный театр конца ХХ века оказался без потрясения.* Поэтому в ХХI веке российский театр вынужден был искать новый формат существования, а, следовательно, и новую методологию.

Началось обновление традиционных методик вместе с диалогом культур Запада и Востока в середине 80-х годов. Например, уже к концу 70–х в сценической педагогике появляется другое отношение к тренингу актера. В новом значении *понятие тренинг* введено в театральный обиход Е. Гротовским. Как комплекс последовательной и *непрерывной* (ежедневной) *системы индивидуальных упражнений* в воспитании *души и тела актера*. Это напрямую связанно с *целостностью творческо-педагогического процесса*, с пониманием важной роли «*духовного* *импульса*» для *творческого организма актера*. В 80-е годы в театральных школах Санкт-Петербурга разрабатывается *комплексный* подход к тренингу М.Б. Александровской.[[30]](#footnote-31) А спустя десятилетие, внедряются принципы «открытой педагогики» мастерской В.М. Фильштинского и Л.В. Грачевой, дополняющие тренировку *элементов психотехники* по Станиславскому *тренингом мышления и воображения актера***.** В результате экспериментальных поисков, в театральных классах и в театре появились спектакли в виде не классически *структурированного действия и событий*, а в виде *непрерывного потока жизни* и завершенных эпизодов.[[31]](#footnote-32) Новый подход к тренировке актеров и к созданию сценических композиций создает почву для *глубинного психофизического существования* актеров в сценическом пространстве.

Таким образом, уже с концу 90-х годов в профессиональном театральном образовании России начались активные поиски в русле: а) интеграции отечественного и зарубежного образования; б) объединения, раньше раздробленных, осваиваемых раздельно, элементов психотехники в целостный психофизический процесс; в) обогащения методологии Станиславского методиками М. Чехова, Н. Демидова, Е. Гротовского.

Например, после публикации в нашей стране книг М.Чехова, Е. Гротовского, Н. Демидова, стали закономерными попытки их объединения. Так произошло издание под одной обложкой трудов К.С. Станиславского «Работа актера над собой» и М.А. Чехова «Техника актера». В 1990-х годах Н. Крымова впервые высказала мысль о том, что методы К.С. Станиславского и М.А. Чехова не противоречат, а *дополняют друг друга*.[[32]](#footnote-33) Правда, как это дополнение реально происходит пока не ясно.

Таким образом, мы видим, что практическая жизнь театра и педагогики второй половины ХХ столетия основательно скорректировали прежние подходы в театральном образовании. Этому способствовали новые исследования в науке. Переосмысление марксизма, не как единственной и незыблемой методологии науки, привело к большему разнообразию концепций мира и представлений о поведении человека и психологии актера. В дополнение к историко-логическому, структурно-функциональному и системному методам в анализе социальных явлений приходят синергетический метод, биоэнергетика и моделирование (методы целостного анализа), позволяющие рассматривать *феноменальную* природу явлений искусства, независимо от их причинно-следственных связей и социально-классовой подоплеки. Новые парадигмы в науке рассматривают явления жизни не только в линейно-горизонтальном плане (то есть, в историко-логическом ключе), но и в вертикально-горизонтальном (метафизическом и трансцендентальном). Что дает возможность охватить явление всесторонне, в его космогоническом бытии. В данном случае, как раз и уместен *целостный* междисциплинарный подход, включающий многостороннее (научное и метафизическое) видение жизни индивида и художественных явлений. Так, М. С. Каган рассматривал целостность «как мета системность».[[33]](#footnote-34) Ученый справедливо полагал, что целостность представляет не «суммарную» связь элементов целого, а как их органичное и взаимно дополняемое единство.

 2.

Сообразуясь со сложностью реальной жизни и науки, сценическое искусство, и современный театр сегодня переживают, одновременно, и кризис, и обновление. Наиболее распространенными из многих исследований (тенденций и направлений) и поисков современного театра являются две тенденции. Первая связанна с повышением роли зрелищности драматического искусства, с преображением его из психолого-идеологического в театрально-презентационное. То есть в еще более зрелищный, с одной стороны, и в эпический, с другой.

Другая тенденция, напротив, связана с развитием *психологического реализма*, с развертыванием метафизической природы актерского искусства и «модернизацией» предыдущей методологии событийно-действенного анализа (Додин, Фоменко, Женовач). Наконец, есть и третий путь в театре и актерском искусстве. Это режиссеры, актеры и педагоги, изначально си*нтезирующие психологический реализм и зрелищные подходы*, путем слияния их в *единый жизненно-театральный поток* на основе спонтанного импровизационного познания жизни. (В. Рыжаков, А. Могучий, Ю. Бутусов, прибалтийская режиссура и др.).

Если рассматривать три тенденции не в эстетическом плане, а в конкретных спектаклях, можно обнаружить, что сегодня принцип построения спектаклей выглядит, как сочетание: переживания, представления и брехтовского отчуждения. То есть, в них наблюдается *слияние различных театрально-педагогических систем, методов и направлений,* до недавнего времени существовавших автономно. Повторюсь, в методологии режиссерского искусства, в способе создания сценических произведений используются «метод действенного анализа» и «метод импровизации». Кроме того, в современном театре активно внедряется *методика пластического (визуального, физического) театра,* и возрождается *методика театра поэтического слова*. В композиции спектаклей наличествуют: классический вариант построения действия (острых конфликтов и столкновений) и драматургия «потока жизни» с едва различимой событийно-действенной структурой и открытым финалом. Можно сказать, что современный драматический спектакль вбирает в себя - *переживание и представление*, - а, нередко переходит в интерактив. Показателен, в этом смысле, театр Евгения Гришковца, ярко представляющий такой синтез. Однако важно учитывать, что это не простое сложение ранее известных форм, а поиски *нового способа игры*, «вертикально-горизонтального» процесса. С долей условности можно сказать, что современный драматический спектакль – это *представление по форме и переживание по содержанию*. Но, по большому счету, это поиски новой манеры сценического существования актера, как и новой формы построения спектакля, режиссером.

Безусловно, видоизменяются зерновые элементы прежней эстетики (сверхзадача, замысел, ансамбль), связанные с проблемами художественной целостности спектакля и сценических образов. Проблема «художественной целостности спектакля» подробно разработана, в эпоху театра переживания, А.Д Поповым.[[34]](#footnote-35) Но прежняя концепция целостности - это целостность *синтетического* театра, и театра *психологического* реализма. Сегодня зритель хочет сам дойти до сути происходящего, непременно сам постигнуть смысл театрального действа, а иногда и непосредственно участвовать в происходящем. Возникает новая задача «включить» зрителя составной частью целого, что требует *иной зрелищности и иного способа игры*. Современные спектакли-представления тяготеют к объективному «рассказу историй» и мозаичному построению действия. А то и просто - к показу «человека вне сюжета» (А. Могучий). В лучшем случае, современное зрелище лишь намекает на *отношение* актеров и режиссуры к происходящему, но не посылает «телеграммы в зал» (А. Гончаров.).[[35]](#footnote-36) Могу допустить, что краеугольное понятие Станиславского «сверхзадача» сегодня замещается мягким вариантом - *отношением режиссера* и *актеров* к сценическому тексту.

Снижение идеологической составляющей в театре не замедлило сказаться на жанровой природе «театрального зрелища». Сегодня невозможно встретить на сцене комедию, драму, или трагедию в чистом виде. Пожалуй, самое распространенное драматическое действие сегодня – это представление, шоу, мистерия, драматическая фантазия. Примеры: «сНежное шоу С. Полунина», эпические вне жанровые полотна Л. Додина, фарсово-буффонадные зрелища М.Захарова, А.Могучего и В. Фокина и др.

Однако, довольно часто эти «действа» не выходят за рамки *поверхностного прочтения* темы и содержания. В реальной практике многие режиссеры и педагоги компенсируют недостающую глубину введением в творческий и педагогический процесс *импровизации* (В. Толщин) и актерских проб. Но у импровизации есть свои плюсы и минусы. Во-первых, импровизация спонтанна, значит, плохо фиксируема. Во-вторых, существование актера в ней достаточно поверхностно, если не направлено в глубину особыми усилиями. *Импровизация* дает познание материала *вширь*. В то время, как традиционные *разбор и репетиция*, ведут его в глубину роли. Поэтому одной импровизацией назревших проблем театра тоже не решить. Это тоже реальный вопрос методологического характера.

 3.

После тщательного исследования рассмотренных нами вопросов театра, напрашивается вывод, что решение проблемы может быть подсказано современной общей психологией и психологией творчества. Кстати, ее представители рассматривают проблему человека с позиций целостности и интерсубъектности. Авторы учебника по антропологической психологии Слободчиков и Исаев считают, что «*духовность есть самая глубинная суть человека как родового существа, как «человека вообще»*. [[36]](#footnote-37)

Опираясь на последние данные психологии, сегодня нужно рассматривать человека, не только по горизонтали (ощущение, восприятие, мышление, воображение); но и по *вертикали* (сознание, подсознание, сверхсознание). Такой подход дает возможность не вмешиваться в *интимный глубинный* процесс человека, и не *рассекать* целостный поток психологический жизни на элементы и части (П. Симонов).[[37]](#footnote-38) Есть и третий способ классификации структуры человека – природное (физическое), социальное и духовное, - что приравнивается к *человеку, личности, индивидуальности*. Такой подход к человеку, при моделировании его поведения на сцене, позволяет сохранить *единство человека-актера* в горизонтально-вертикальном пространстве. При этом сегодня приоритет в искусстве отдается даже не личности, а *индивидуальности артиста*. Важно, что в этом случае остается реальная возможность *сохранить тайну творчества* «индивидуальности» (М. Чехов), которая заключена в *бесконечном духовном развитии и становлении.*

Поэтому особый путь познания человека представляет «динамический принцип индивидуальности», активно разрабатываемый современной психологией (В.В. Печенков.).[[38]](#footnote-39) Опираясь на экспериментальные исследования психолога, можно констатировать, что *индивидуальность* наиболее близка *духовности*. (Если не является ее аналогом). Оба явления отражают сущностное, глубинное содержание человека, его целостное поведение. А главное, направленность поисков: смысла жизни, счастья, самооценки и др. Именно эти глубинные свойства личности составляют базис духовности и природные качества организма.

Динамический подход к индивидуальности В.В. Печенкова представляет наибольший интерес для профессионального образования в искусстве. Такой подход позволяет сделать акцент не на традиционном *обучении навыкам и технологиям* актера и режиссера, а на *развитии их как индивидуальностей*. Что переводит внимание педагогов от «статичного» обучения *по элементам системы* к *процессуальному (динамическому) развитию личности художника*. Но для его реализации необходимо менять методики: с самых первых шагов обучения нужно ставить студента перед активным самостоятельным выбором. Перед выбором между внутренним (собственными мотивами) и внешним (обстоятельствами, концепцией, предлагаемой автором и режиссером и др.).

Напомним, в традиционной школе на первое место в обучении выступает *сознание и воля*. А лишь позже элементы *подсознания* вступают в творческий процесс. «Через сознательное к подсознательному» настаивал Станиславский. В новом варианте, напротив, актер, приступая к творчеству, отталкивается от интуитивного (духовного) импульса, переходя постепенно к его осознанию в импровизационных пробах, и дальше - к *сверхсознанию* (М.Чехов, П.Симонов, Е.Гротовский). А здесь уже, согласимся, – раздолье для индивидуальности и *духовного поиска*. Конечно, и в этом случае, до сверхсознания можно не добраться, но это зависит от *степени развития индивидуальности.* То есть, от «привычки» жить и мыслить образами, сообразуясь с *духовными импульсами.*

По моему мнению, сохранив в душе актера-студента, природой заложенное *единство человека-артиста* (П.В. Зеньковский), не дробя естественную *целостность индивида и творческого процесса*, мы можем максимально приблизить сценическое поведение к *правде и глубине чувств*. Но, правды, не бытовой (психологической), как правило, статичной, а правды в *процессуальном движении жизни, духовного пути*. Таким способом можно обеспечить *естественное* развитие *творческого организма* студентов (актеров и режиссеров), зарождения искренних чувств и полноценных страстей. Сущность *целостного подхода* проявляется в *природном единстве*  сознания и подсознания, поведения человека и творчества актера.

Реализацию *целостного подхода* в актерском деле (вслед за Кацманом) мы понимаем, как деятельность артиста на уровне *единства духовно-физического*, внешнего и внутреннего в жизни. Организм *видит и слышит*, но, при этом, *дух* *оценивает и переживает*. То есть, актер ведет себя так, как откликается ее природа в данный момент. И главное в этом процессе, - обязательное *сохранение первенства подсознательной природы* актера (М.Чехов, С. Михоэлс). Очень важно, чтобы импульс к творчеству у актера, уже при первой встрече с образом, шел *от воображения и чувства-ума*, а не от умозрительной логики. Связь *чувства и воображения* (Зеньковский, Выготский) позволяет актеру *воспринять образ целостно,* как *живого* человека. Целостное восприятие позволяет актеру более коротким путем подойти к образу. И наполнить творчество не столько *знанием* психологии роли, сколько глубинным (интуитивным) *постижением* *обстоятельств*. Представив на «экране» воображения образ, как живого человека, целостно (в единстве духа и тела), актер примет его также целостно. Нутром, всем своим *существом*.

В таком виде творческий процесс питается *собственными чувствами* и *воображением* артиста, и развивается его неповторимая творческая природа. А это, в свою очередь, придает индивидуальную «окраску» действию. Вопрос о включении в процесс индивидуальности артиста, сегодня нужно рассматривать не только на уровне методологии или творческой методики, а на уровне практической педагогики. Индивидуальность актера находится в прямой зависимости с целостным творческим актом, что, особенно, связано с первым впечатлением от роли (Н.В.Демидов, учение о «первой реакции»). Сообразно такому первому впечатлению должны быть и следующие этапы творчества (новые впечатления), и всей методики воспитания актера.

Таким образом, целостный подход открывает новые методологические пути и возможности для индивидуального воспитания артиста. Он позволяет: 1) приступить к практической реализации его внутренних видений с первых шагов; 2) открывает двери для многообразных самостоятельных актерских проб; 3) возлагает на самого артиста *ответственность за авторство* роли. Пробы актеров, в отличие от этюдов, (как правило, зависимых от предварительного *анализа*), открывают путь к *импровизированному анализу* происходящего в сцене.

Главным элементом (инструментом) целостного подхода является *метод импровизации*. Но не в традиционном понимании импровизации, как «хорошо продуманного действия», а как *спонтанности артиста*. В этом значении термина, сегодня заключается высокая миссия импровизации и в творчестве актера, и в обучении актеров и режиссеров. Сегодня театру и образованию нужна импровизация не на уровне *актерских приспособлений* («*как*» делаю), а *глубинная импровизация («что» и «для чего»* делаю), дающая варианты и версии поведения персонажа на уровне мотивов. Импровизация в первом случае сужает авторский поиск актера, тогда как, во втором случае, она (как езда в незнаемое) *вдохновляет актера на самостоятельный поиск*, подключает к творчеству его *воображение и весь организм, самость*. При таком подходе, актер взрыхляет роль сразу глубоко, распахивая *эмоциональные* дорожки к образу. И, что очень важно, воспринимает роль в единстве внешних и внутренних проявлений персонажа. Благодаря *импровизации*, в творчество «досрочно» включаются подсознание студента-актера, воображение и интуиция.

На первый взгляд такой подход к роли противоречит методу действенного анализа. Ведь в работе методом действенного анализа, в его традиционном варианте, важен разбор. Сначала, нужно *наметить цель, задачу и действие в событии,* а затем начать действовать от *своего имени* в предлагаемых автором обстоятельствах. На самом деле, коренного противоречия здесь нет, хотя разница в подходах (а главное, в результате) достаточно ощутимая. К примеру, она просматривается в отборе предлагаемых обстоятельств. Для прежнего подхода (подготовки этюда) необходим предварительный разбор событий и обстоятельств. Только после *уточнения и конкретизации* обстоятельств организм отзывается органикой и чувствами. Для целостного подхода, то есть для включения в творчество подсознания, нужны: во-первых, минимум обстоятельств; во-вторых, - самые простые из них, *не пугающие подсознание* сложностью. Не может подсознание, в отличие от разума, справиться с многообразием и сложностью психологической жизни. Самые необходимые для включения подсознания, это обстоятельства *времени и места действия*. Для того чтобы откликнулась эмоциональная природа актера, нужно *поверить* в самое простое - «где и когда» происходит действие.

Описание пространства (лес, тюрьма) и времени (утро, день, ночь) действия, есть в каждом рассказе и пьесе и они достаточны для включения в дело подсознания. Но принять их нужно внутренне (душой). А уж приняв, сразу же начать действовать, не пропустив внутреннего позыва (импульса) к действию. Как показывает наш опыт, на простые обстоятельства подсознание реагирует быстрее. Начиная с реакции организма на пространство и время, актер-студент включает в творчество тело, и, фактически, с первых проб начинается полноценный процесс жизни (мысль, действие, воля, чувства). Именно с *первой реакции* он начинается и в реальной жизни.

Экспериментальный опыт освоения подобной методологии показывает, что внедрение целостного подхода в учебный процесс позволяет значительно обогатить, уже известные педагогам, методики обучения актеров и режиссеров. Целостный подход дает возможность наполнить их творчество *индивидуально неповторимым духовным содержанием*. Что является искомым в деле подготовки актеров и режиссеров в современном театре.

Смена эпох предъявляет новые требования к профессиональному оснащению актеров и режиссеров. Сегодня, как никогда, *возрастает* *значение индивидуального творчества в искусстве*. Именно индивидуальность артиста позволяет оригинально и непосредственно прочесть литературный первоисточник и воссоздать содержание роли, пропустив ее через *внутренний духовный мир. Ведь индивидуальность – это, ни что иное, как опыт духовной жизни нашего современника*.

***(2012***)

 ***Режиссерская смена***

 Подготовка режиссеров для драматического театра может быть рассмотрена в нескольких аспектах: как процесс обучения (этапы, методика); как общая методология обучения; как взаимоотношения мастеров, школы и индивидуальности; как сравнение отечественной и зарубежной методик и многое другое. Есть и ортодоксальные вопросы, периодически обсуждаемые в узких кругах специалистов. Например, «а можно ли вообще научить режиссуре, если эта профессия уникальная, «штучная» и «энциклопедическая», одновременно?! А если можно, то, как научить так, чтобы не испортить? Ведь основной материал режиссера - *живой актер*. Замысел реализуется, через него, в первую очередь. Учить на сокурсниках или на готовых актерах? Самое оптимальное, на сегодняшний день, в отечественной традиции, это совместное обучение актеров и режиссеров. Хотя и этот путь серьезных прорывов не дал.

 Охватить все вопросы разом в рамках статьи вряд ли получится, остановимся вкратце на *важных*. На мой взгляд, самое тревожное в подготовке режиссеров, заключается в низкой эффективности профессиональной подготовки. Воспитывать личностно современные методики более или менее дают возможность. А вот соединить это с ремеслом. Получается не всегда. Либо молодых режиссеров не доучивают, либо как-то не так учат. И дело не только в сложности специальности, но и в том, что профессия сравнительно молода, (ей чуть больше 100 лет).

 Конечно, развернутое в Советской России, *массовое обучение режиссеров* сослужило полезную службу, но, отчасти, и негативно сказалось на профессии. Вероятно, нельзя готовить таких уникальных специалистов в массовом порядке. Сам факт *доступности* профессии негативно сказался на ее рейтинге и на организационно методологическом оснащении обучения. В результате, сегодня резко упал престиж профессии среди молодежи и, как следствие, снизилось качество работы театров. Я уже не говорю о низком проценте выпускников вузов, реально работающих по профессии.

Не отрицаю, что потребность драматических театров в режиссерах остается высокой. Однако, несколько сотен выпускников театральных вузов, консерваторий и вузов культуры, ежегодно уходящих в жизнь, лишь *количественно* закрывают бреши. Но, к сожалению, *качественно не обновляют* жизнь театра. А, если и рождаются новые театры и направления, то, скорее, вопреки целевым усилиям вузов и органов культуры. Часто новые театры *инициируют* не специалисты, подготовленные вузами, а лидеры, пришедшие в театр из других профессий. Не смотря на стройную методологию, это относится и к отечественной школе.

 В отличие от российского профессионального образования, Западный театр не пошел по пути *массовой подготовки режиссеров*. Может поэтому и сохранил престиж и уникальность профессии. Это дает театру прецеденты оригинальных творческих единиц. В данном парадоксе просматриваются объективные закономерности  *развития профессии,* независимо от «воли» образовательных учреждений, и определенные «погрешности» массовой подготовки.

В чем заключаются эти причины?

Не смотря на декларируемую в Советском обществе уникальность профессии режиссер,  *подготовка специалистов* оказалась *ориентированной на среднего студента* и на единую *теоретическую модель и методологию* специалиста. Некоторые оттенки методологии нашли место в разных театральных школах, но направление все-таки оставалось общим – «психологический реализм».

В то же время профессия режиссера действительно уникальная. Ее уникальность проявляется 1)в *практическом характере* и 2)в *лидерском качестве специалиста*, безусловно, оба качества связанны с *авторским стилем деятельности*. Е.Б. Вахтангов в свое время писал, что рождение *даже одного* режиссера должно стать национальным достоянием страны.[[39]](#footnote-40) А вот это определение мы, почему то не приняли на вооружение. А оценка абсолютно правильна, именно такой «масштаб» мировоззрения и индивидуальный подход к образованию поможет скорректировать обучение режиссуре. Представим на секунду, что в стране ежегодно выпускается сотня таких *достояний*! Что же должно произойти с театром в таком случае?! Но почему театр уже три десятилетия не может выйти из кризиса, названного М.Давыдовой «концом театральной эпохи»? Чтобы выйти из заколдованного круга, необходимо просто усомниться в непогрешимости выбранной методологии*,* и, тем самым, попытаться разрубить «гордиев узел». Вот это мы попробуем проделать вместе с читателями. Сначала, немного истории.

На защиту уникальностипрофессии и тезиса: «режиссер – автор спектакля» много сил потратил Г.А. Товстоногов и его соратник М.Л. Рехельс. Собственно, они и стали первопроходцами в *методологии* и разработчиками принципов обучения режиссуре в Санкт-Петербурге.[[40]](#footnote-41) Вспомним, что Станиславский, а, позже, и Вахтангов, затруднялись в решении вопроса: как готовить режиссеров? Не меньше практических усилий и теоретического осмысления профессии сделала М.И. Кнебель, -ученица и последовательница К.С. Станиславского, - основатель школы режиссуры в Москве.[[41]](#footnote-42) М.И Кнебель, воспитанию режиссеров и разработке методологии посвятила всю жизнь. Идеи этих специалистов и педагогов были уникальны и плодотворны для своего времени и продолжают определять фундаментальный подход в художественном образовании. Даже образовались две основных школы: Московская и Санкт-Петербургская. Однако сегодня нужно идти дальше – не только *защитить право на авторство и самостоятельность и уникальность профессии*, - но и помочь молодым режиссерам *обрести эту уникальность и неповторимость*. В противном случае, слишком большой процент «отсева», ставит под сомнение возможность продолжения обучения в прежних параметрах.

Мне кажется, что в условиях конкуренции и рыночных отношений, необходимо пересмотреть методику обучения данной профессии, уходя от *массового обучения* в сторону *индивидуального воспитания*. Возможно, такая установка поможет изменить и *ситуацию в театре*. Почему?

Во-первых, будущее театра *действительно* зависит от молодежи, прежде всего, от *молодой режиссуры*. Во-вторых, стихия рынка диктует общественную психологию и формирует, помимо плановых волевых усилий, свои собственные механизмы развития социальных институтов и явлений. Я понимаю, что проблема заключается в следующем – или мы продолжаем учить молодежь в русле планомерного *фундаментального образования (советский опыт)*, или даем ей возможность *ошибаться* (падать и вставать на ноги), обретая *собственный* *творческий опыт и неповторимый путь*.

Конечно, нельзя отбросить столетний опыт подготовки режиссеров, уникальные методики, накопленные талантливыми мастерами *Ал. ПОПОВ, КНЕБЕЛЬ, ГОНЧАРОВ, ТОВСТОНОГОВ, СУЛИМОВ, ДОДИН, ФОМЕНКО, женовач*. Но, если суммировать опыт этих мастеров, то его можно представить обобщенно, как *вооружение студентов методологией искусства,* исходя из творческого субъективного опыта мастера. И на базе методологии сохранить индивидуальность художественную. Например, Г.А. Товстоногов говорил, что творчеству обучить нельзя, но особому *мышлению*, *вере в то или иное направление театра возможно.* В этом видел он свою задачу педагога-мастера.[[42]](#footnote-43) Наверное, начинающему режиссеру без веры нельзя. Но без веры во что? В себя… или в один из существующих театров? Или в то, во что верует мастер? В нашем традиционном образовании особого выбора и не было. Была некая общая эстетика, интерпретированная разными школами.

Так за прошедшее столетие в российском театре (в разных школах по своему) утвердилась «система сценического реализма на основе переживания» и метод *действенного анализа пьесы и роли как основа методологии*. По признаниям Г.А. Товстоногова и М.И. Кнебель их вера зиждется на гениальном открытии Станиславского – «через простое физическое действие можно раскрыть всю сложность человеческих отношений и многомерность мира».[[43]](#footnote-44) Разумеется, опирается такая методология на опыт классиков Станиславского и Немирович-Данченко. Они, фактически, были учениками Станиславского, получившими методологию в наследство из первых и вторых рук. В принципе, это невозможно не опровергнуть, не предложить что-то равноценное взамен.

Однако пресловутый плюрализм в искусстве ХХI века заставляет пересмотреть (или/и развить) традиционные подходы к режиссерскому творчеству и к образованию. А именно, изменить методологию театра и, соответственно, методику подготовки режиссеров. По меткому замечанию П. Брука, споры о направлениях в театре и режиссерских почерках беспочвенны. Сколько существует режиссеров, столько и должно быть театров. Да, остается «перекличка» современников с историческими традициями и национальными особенностями. Но в мировом театре и они взаимно обогащают друг друга. Оказалось, что сегодня ставить спектакли можно как по Станиславскому, так и по М. Чехову, и по Вс. Мейерхольду. В данном случае, я не противопоставляю методы известных мастеров сцены. Речь идет *о многообразии современной* *жизни* и международного *театра.* Что дает основание расширить представления о профессии режиссера, и о возможностях иных, интернациональных подходов в подготовке молодых режиссеров.

В связи с этим, обратимся к двум реальным фактам.

- 1) На общем зыбком фоне режиссуры столичного театра, сегодня особую творческую активность проявили представители прибалтийской режиссуры (Туминас, Коршуновас, Карбаускис). Думаю, что эти режиссеры становились на творческие рельсы, вбирая не только традиции классической русской школы, но и опыт свободной режиссуры европейского театра. В результате, у каждого из режиссеров свой, уникальный почерк. В то же время, трудно причислить их творчество к какой-то одной манере или к известному театральному направлению. И еще один пример.

- 2) Второй факт я связываю с феноменом театра «Мастерской П.Н. Фоменко» и его учеников. Но, особенно, в связи с *рождением* в фоменковской *студийной методике* молодой режиссуры.[[44]](#footnote-45) В средине 80-х годов, после многолетних мытарств, П.Н. Фоменко вернулся на Родину, в Москву, и, выпустив свой первый курс актеров и режиссеров (1990), фактически, вместе с ними занял свою нишу в театральном пространстве новой России.[[45]](#footnote-46) Сегодня его дело и уникальное направление театра продолжают ученики: актеры-режиссеры. Есть похожие случаи в истории и современные примеры. Режиссеры, *выросшие* в *свободной атмосфере* смешанных курсов В. Фильштинского, О. Кудряшова, Д. Крымова, С. Женовача, Г. Козлова и др.

Общее у этих примеров заключается в отсутствии заданности - *жесткой методологической баз*ы. То есть свободы, дающей возможность *студентам* познать опыт отечественной режиссуры и право *свободного выбора.* Как выясняется, важнейшего условия для проявления *собственной индивидуальности*. Общая черта, характеризующая новое поколение режиссеров, как это ни странно прозвучит, *опора* на корни классического реализма – на правдивое, почти ультра натуральное, поведение актера на сцене, - но, «завернутое» в условную метафорическую форму. По высказываниям самих режиссеров, и по мнению исследователей их спектаклей, нельзя отнести этот язык ни к одному из имеющихся в истории театра направлений (Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров). Благодаря *индивидуальному стилю*, они вышли на свой собственный эстетический путь, обрели уникальный почерк.

Эти два факта можно подкрепить еще более отдаленным историческим примером. В «Первой Студии МХТ», возглавляемой Л. Сулержицким, родилась целая плеяда уникальных артистов и… *режиссеров*. Практически, половина студийцев-актеров (Болеславский, Вахтангов, Дикий, Сушкевич, Бирман, М.Чехов), без специальных на то усилий со стороны руководителей Студии, стали режиссерами. О*брели лидерские качества и собственный режиссерский почерк.* Это стало возможным, благодаря особой *атмосфере доброжелательности и свободы студийного сообщества*, важнейшего условия для *индивидуального поиска и экспериментов*. В Уставе Студии провозглашались: демократические свободы и *возможность каждому студийцу поставить спектакль*, при наличии *замысла*.[[46]](#footnote-47)

Экскурс в историю «студийного дела», в сочетании с современной практикой молодой режиссуры, позволяет высказать мысль о том, что для *становления режиссера* вособенной степени необходимы *свобода творчества и независимость* *от сложившихся канонов* и театральных направлений. Каждое новое поколение режиссуры не впрямую продолжает традиции и направления в театре, а совершает их авторское переосмысление. Молодой режиссер начинает творческий путь с ноля, а, часто, и вопреки устоявшемуся академическому мышлению, либо встраивается в ряд, выверенной, научно-обоснованной эстетики и методологии. Процесс *индивидуального становления* молодых режиссеров, лидеров театрального процесса, не должен быть подчинен единой методологии. Возможно, режиссеров необходимо готовить для «послезавтра», а не для «сегодня». То есть, профессиональное образование должно как бы забегать вперед на десятилетие, а для этого необходимо дать выход *природно-генетическому коду* нового поколения режиссуры.

*Как данный вывод может повлиять на сегодняшний процесс обучения?*

- Мне кажется, что, наряду, с названной свободой творческих проявлений и предъявлений молодых режиссеров, и педагогам необходимо по-особому организовать процесс обучения. Вероятно, здесь не спасут прежние методические приемы: а) *совместного обучения актеров и режиссеров*; б) наличие предварительной работы актером; в) второго образования. Подозреваю, что не решит проблему и, активно принятый ныне, курс на «развитие образного мышления» (ГИТИС, С.В. Женовач). В обоих случаях молодым специалистам не хватает во время учебы близости к реальному творчеству. Они оторваны от стихии практического театра.

Установка *на индивидуальное становление*, - на развитие *инициативы* и *самостоятельного мышления* у будущего специалиста, - потребует кардинальных изменений существующих методик обучения. Традиционный курс обучения методологии предполагал, в первую очередь, освоение фундаментальных общенаучных дисциплин и базовых категорий творческого процесса (действие, событие, конфликт, замысел и решение, жанр, мизансцена, атмосфера). Новый курс ставит ЛИЧНОСТЬ студента-режиссера в ситуацию  *выбора собственного пути самодвижения* (в жизни и в театре). Для этого студент обязан не только решать учебные задачи, но сразу «вкладываться» в творческий процесс. Проявить *индивидуальное видение* жизни - осмысление происходящего в театре и в жизни. Без понимания проблем жизни, он не сможет сделать правильный выбор материала (тему) для творчества, и найти соответствующее решение для его воплощения. С этого момента начинается *практическая учеба.*

В традиционном обучении программные задания педагогов откладывают на второе место вопрос выбора режиссером своего курса. Причем, на неопределенное время, до прихода после учебы в реальный театр. Тем самым с*вободное творчество молодых режиссеров* (свободное плавание) в мире театра подменяется задачей освоения «методологии» данной школы или мастера. Это было оправдано, если в классы М.И. Кнебель или Г.А. Товстоногова приходили люди военного поколения, с большим запасом жизненного опыта. С запасом терпения и с *пониманием* необходимости *изучать азы искусства*. У современной молодежи нет аналогичного жизненного опыта и социальной закалки тоже нет. Но желания заниматься профессией хоть отбавляй. У одних зашкаливают «инстинкты» самовыражения, желание добиться ускоренного результата. А отсутствие усидчивости мешает молодым людям правильно распределить свои силы в учебном процессе. Другие, наоборот, *передоверяются* педагогам и школе, и, с первых же шагов, утрачивают позицию личности - *авторов* творческого процесса. Оба варианта, фактически, уводят студентов от *реального творчества* в план пассивного освоения *азбуки* и *канонов школы*. Педагоги стакиваются с противоречием - между сиюминутным желанием студента творить, и необходимостью освоить школу и методологию. Важно не путем запрета приковать учащихся к грамматике режиссерского искусства, а каким-то *опосредованным способом* привить *желаемое качество профессии*. Но отталкиваться, мне кажется, нужно именно от их реальных запросов (пускай еще неумелых), и робких попыток самостоятельного (*самодеятельного)* творчества. Правда, иногда сопровождающихся амбициозными безапелляционными претензиями.

Предстоящая проблема для педагогов-мастеров состоит в том, чтобы в самых первых, как правило, поверхностных пробах студентов-режиссеров, *распознать индивидуальное начало*. Начало, присущее каждому отдельно, и никем пока не понимаемое – не студентами-режиссерами, не их наставниками. В первых пробах, никак не объяснимых с точки зрения известной методологии, может быть скрыто индивидуальное лицо «штучной» профессии. В данном случае, методология может только помешать, она должна уступить место *робким шагам*, слегка обозначившейся черте «творческого стиля» студента. В отличие от *воспитания и обучения* здесь уместно создание духовной среды («студийности»). А наиболее приемлемой методологией должно стать духовное наставничество и помощь в духовном поиске молодежи.

Принципиальная установка художественного образования на индивидуальность, позволяет в каждом человеке увидеть не только уникальное, неповторимое (статичный подход), но и улавливать *постоянно развивающееся* *духовно-смысловое поле* человека. К этому обязывает педагогов все более набирающий силы *динамический подход в психологии,* в понимании индивидуальности (В.В. Печенков), о котором мы упоминали в предыдущей статье. (С. 127). Параметры индивидуальности, автор выводит, исходя из вечного самодвижения человека, а его источники и критерии из *ограниченности и несовершенства* личности. Это ориентирует педагогов на применение в обучении дихотомии *оригинального и ограниченного*, противоречия задач творчества и реальных возможностей, ограничений индивидов. В данном случае, «недостатки» личности становятся продолжением ее достоинств, а процесс обучения превращается в скрупулезную организацию поведения, в коррекцию творческой деятельности и развитие одаренности студента.

Если с этих позиций подходить к процессу обучения творчеству, то можно в каждой *самостоятельной работе* или творческом задании (творческом предъявлении студента) «нащупать» его собственную тему и *оригинальную* попытку ее выражения. При этом нельзя препятствовать так называемой ошибке студента. Напротив, несколько повторившихся ошибок позволят выявить *закономерности поисковой («ошибочной») натуры* данного студента, и распознать особенности творческой личности.

Но, важно выявить не только «неумение» студента, но найти позитив в этом неумении: *идейную* тенденцию и, может быть, пока поверхностную или даже чисто формальную, техническую зацепку. В повторяющихся ошибках, собственно, и проявляется индивидуальность.

*В чем же конкретно проявляется ошибка?*

– Конечно, у всех ошибки разные. И это вторая проблема, подталкивающая мастеров к торопливому обобщению и методологическому причесыванию. Во-первых, режиссерские предъявления студентов в первых пробах не раскрывают замысел автора-режиссера. Во-вторых, если есть замысел, то не глубок и не разработан. Как легко здесь совершить педагогический промах: нечаянно доброжелательной подсказкой подменить мышление автора. Только длительное индивидуальное общение с мастером позволит углубить замысел, и обосновать элементы формы, намеченные в первой пробе. То, что делается *«неправильно»*, с традиционной («*правильной»)* точки зрения, и есть признак индивидуального… Выступающего пока, как *ограниченное* в личности. Но важно исходить из того, что молодой режиссер *уже готов к творчеству*, а личностные качества и профессиональные ограничения *пока* препятствуют воплощению этих стремлений. Ощущение *сверхзадачи* и собственной темы позволяют не подорвать корневые интересы личности, а как бы нанизать на них профессиональные технологии. В данном случае, все-таки, «*интерес» личности* оказывается на первом месте, а задача технологии состоит в том, чтобы помочь воплощению замысла. И не больше!

Таким образом, индивидуальный подход в обучении предполагает *следовать* за *индивидуальностью* студента, а не *педантично осваивать* заданные *стандарты*.

Предвосхищаю вопрос: *он же ничего не умеет, как же он может выражать себя и чем?*

- Спешу ответить на него следующим образом. В самой *личности будущего режиссера* уже *заложена программа развития* (конечно, если выбор профессии осознан). Программа заключена: 1) в *теме*, в первую очередь; 2) в *отношении* к жизни и творчеству; 3) в приемах, отобранных для реализации, *накопленных* к данному этапу жизни. Задача педагогов заключается в том, чтобы *разгадать эту программу и помочь молодому режиссеру выразиться,* в границах существующих методологии и технологий, а не в само цельном их освоении. То есть, *творческий процесс* должен как бы *опережать учебный:* освоение методологии и техник.

Опыт показывает, что начинающие режиссеры не в ладах с темой. Рассказывая о замысле, они, чаще всего, говорят о намерении *показать* *что-то, рассуждают* *описательно.* Желание *показать* главенствует над стремлением что-то сказать, выразить мысль. Это первая типичная «ошибка». Что ведет к внешнему воплощению темы.

*Как убедить ученика в обратном?*

 В важности не только решить техническую задачу, но, в первую очередь, внутреннюю, содержательную. Задача помочь людям (и самому себе) *разобраться в проблеме* должна оказаться на первом месте. Нужно, шаг за шагом, подвести студента-режиссера в этом вопросе к результату. То есть в разработке темы-проблемы дойти до глубины, и желательно, до точности определения. В этом уже заключено начало профессионализма. Но, в то же время, желательно не трогать его собственный способ выражения. Вполне возможно, что, *углубившись в материал*, в содержание, студент сам *откажется* от поверхностных рассуждений и интригующего приема, увлекших его в первой пробе.

Рассмотрим это на конкретных примерах. **Студентка С.** не всегда прилежно выполняла *этюды по заданию* педагога, но весьма охотно делала их на *свободную тему*. Педагогу же не терпелось на первом этапе освоить с ней *природу события*, как отправной точки, *фундамента* любого зрелища и последующей успешной учебы. Именно в этом заключалась суть заданий, направленных на освоение технологии – понимания сути действия и события. Однако субъективная природа толкала ее на творческие, а не на технологические вопросы. Только прочитав несколько разработок студентки, педагоги обнаружили, что в них присутствует *общая* **тема-проблема** *раздвоенности сознания*, стремление студентки самой понять природу этой раздвоенности и разобраться в астральных вопросах. Такой «подгляд» за студенткой совсем по-другому объяснил ее строптивое поведение, «хаотичность» мышления в предыдущих режиссерских заявках, и *тему*, повторяющуюся в нескольких этюдах. Но, главное, этот «случай» дал возможность почувствовать главную черту индивидуальности, ощутить, куда направлена ее *инициатива и активность*. Оказалось, что ее самобытность проявляется в неординарном мышлении: вфилософском отношении к жизни*, в предрасположенности заглянуть в пространство планеты и собственной жизни.* Вот это, условно назовем, *изотерическое миросозерцание* и составляет, на данный момент, зерно ее индивидуальности.

 *Как это выразилось в творческом процессе, в замысле и композиции этюдов?!*

- Сюжет первого этюда довольно прост. Два парня-студента, не имея материальных возможностей к развлечению, придумали фокус: переодеться в женское платье и, под видом молодых дам, *охмурить мужчин*, завсегдатаев кафе. Сия фабула еще не наполнилась живыми, полноценными характерами. Но уже обнаружилось начало и срединная часть (туловище) сюжета. Позже скелет оброс подробностями обстоятельств, содержание с каждым показом становилось все плотнее и ближе к теме.

Второй сюжет той же студентки связан с поиском двух молодых людей – ее и его - смысла жизни. Девушка мечтает о гармонии жизни, и связывает ее с космосом. При очередной встрече с близким человеком, она узнает от него, что есть старичок, который помогает людям обрести смысл жизни, открывает глаза на мир. Вдвоем они посещают старца. Встреча с древним старцем и вправду помогает ей многое осознать, и главное почувствовать, что счастье невозможно постигнуть умом.

С точки зрения драматургии и программных задач первого курса (*познание себя на темах, близких самому студенту*) обе задумки выглядят абстрактными, далекими от реальности. Их легко «зарубить», указав на недостатки. Однако можно и не спешить с вердиктом, а попробовать поработать над «ошибками». О*шибки сделать предметом обучения и роста*. Важно, при этом, учесть происхождение, источник данного сюжета и намечающейся проблемы. Импульс, взятый из души, как правило, свидетельствует о неосознанном духовном опыте – непосредственных источников творческого процесса и замысла. Если же тема предлагается «из головы», «от ума», то такие режиссерские предъявления студентов остаются умозрительными и не подкрепляются эмоциями. Как правило, они рациональны.

*В чем же проявляется индивидуальность* ***студентки С****.?*

В стремлении познать природу счастья и в боязни ошибиться, с одной стороны. А, с другой стороны, в невозможности понять, где и как это можно реально узнать.

*А в чем же «ошибка»?*

В отсутствии яркого драматического конфликта и конкретной проблемы, знакомой и понятной для этого возраста. Задача индивидуальной работы педагога со студенткой заключается в *изменении ракурса мышления, в повороте* замысла на себя и на жизнь. На то, что сегодня *волнует ее,* но пока не перекликается с окружающей действительностью, с жизнью других людей – друзей, знакомых. Нужно попытаться *расширить* ее кругозор, и, не отказываясь от данной проблематики, найти *сегодняшнее оправдание* темы. Понятной для исполнителей и интересной для потенциальных зрителей. В этом случае, субъективный процесс студентки-режиссера выходит за пределы его субъективности, тема типизируется, а, значит, укрупняется. А что есть создание художественного образа как не типизация, обобщение и преломление своего жизненного опыта?!

Конечно, приведенный пример не исчерпывает методики воспитания творческой индивидуальности, а лишь намечает подход к такому пути. Мое убеждение состоит в том, что внимание к индивидуальности, свободе ее духовного проявления, представляет интерес для всех творческих учебных работ: упражнений, этюдов, тренингов. Постепенно начальные, почти «эфирные», зарисовки студентки обретали уверенность и больший масштаб. Но важно, что в них *не был утрачен первичный интуитивный (духовный) импульс.* Самый сильный «аргумент» *целостного* творческого процесса.

Не менее важно, что здесь *учеба и творчество* *слились в единое целое*. Реальный процесс творчества не откладывается на завтра, (на выпускной период и практику), а реализуется в учебном процессе, составляет его суть. Собственно, в этом и заключена моя исходная посылка – *путь к становлению творческой индивидуальности лежит в русле интуитивного творчества и целостного творческого акта.*

Чтобы избежать раздробленности *сознания и подсознания, не выхолостить эмоциональное начало,* необходимо очень деликатно входить в индивидуальный жизненный опыт студента, памятуя о его интимном, преимущественно, *подсознательном* характере. Нельзя безапелляционными запретами, бесцеремонными приемами вторгаться в духовный мир личности. Категоричность, *указания на ошибки и запреты* здесь только помешают. И, напротив, *доброжелательность, осторожность* помогут педагогам, не нарушая свободного творчества, *проявить* и *укрупнить* художественный почерк индивидуальности. Помочь, вступающему в профессиональную жизнь молодому режиссеру не потерять свое лицо.

 ***(2016)***

 ***Три события театрального календаря.***

Буквально за несколько месяцев до конца, не очень продуктивного в профессиональном плане 2017 года, мне посчастливилось участвовать сразу в 3-х театральных *событиях* Международного уровня. В октябре в Санкт –Петербурге на базе РГИСИ прошла Международная научно-практическая конференция «2-е Демидовские чтения». В ноябре, в Москве - «XV-е Международные режиссерские мастерские» прошли в Театральном институте им. Щукина. В эти же дни, - Международный театральный фестиваль для молодежи «Без границ» в Москве. Фестиваль провели Комитет молодежи МТП Москвы, творческое объединение молодежных театров «Сэф-Арт» и Московский государственный институт культуры. Все три события значимые не только для педагогов и студентов-театралов, организаторов, но и для театрального сообщества в целом.

 **Событие 1.**

Ко всему, что связанно с именем Н.В. Демидова, - соратника Станиславского, психолога, теоретика, театрального педагога, режиссера - я имел заинтересованное отношение с молодости. Пожалуй, начиная со знакомства с его первой книжкой «Искусство жить на сцене», изданной в 1965 году. Однако с тех пор прошло больше 50 лет, интерес театралов к Демидову проявлялся эпизодически. И, вдруг, неожиданно, в последние 20 лет что-то сдвинулось в сознании профессионального сообщества. К деятельности и системе Н. В. Демидова резко растет внимание, сначала театральных критиков и исследователей, позже, театральных педагогов. В конце ХХ века издаются почти все его труды,[[47]](#footnote-48) защищаются диссертации. А в первое десятилетие ХХI века вспыхнула новая волна интереса к его технике и тренингам. Теперь уже и практиков, точно магнитом, потянуло к Демидову, как к театральному педагогу и автору своеобразной методики. Причем, потянулся мировой театр, и, как случается часто, более ярко пожар вспыхнул за Рубежом. Благодаря его пропагандисту и подвижнику А.А. Малаев-Бабель (и другим русским театралам, живущим в Европе и США), там намного раньше создали Центры и лаборатории «по Демидову». В театральной России в последнее десятилетие обозначился вектор поисков в виде полупрофессиональных театральных лабораторий «По Демидову». А нынче (2017) прошла «Летняя театральная школа».

Но, дело, конечно, не в хронологии фактов, а в *природе этого интереса* и в новой проблематике театрального образования, которая сегодня *рождается* в связи с именем Н.В Демидова. *В попытках новой интерпретации его учения об искусстве актера. В противоречивых взаимоотношениях и спорах Демидова со Станиславским. Наконец, в возможности внедрения теории и техники Н.В. Демидова в современное театральные образование.*

Эти три вопроса, на мой взгляд, составили *проблемное поле* конференции «II Демидовские встречи».

- Демидов и Станиславский – антиподы или единомышленники? Если верх возьмут «антиподы», - значит *«система» Н. Демидова* должна быть признана *самостоятельной* независимой и даже альтернативной «системе» Станиславского. И, как следствие, активизируется интерес сторонников этой позиции к *методике Демидова.* Пропагандируется ее внедрение в театрально-педагогический процесс, как отдельное направление, базирующееся на «демидовских этюдах» и техниках. Именно по этому пути пошли создатели школ и лабораторий, называющих себя «Демидовцами».

Конечно, у «демидовцев» есть достаточно сильные противники, считающие Н. В. Демидова не оппонентом, а товарищем, соратником Станиславского. Они ссылаются на то, что, в свое время, Демидов помогал ему развивать «систему» в качестве ученого-психолога и врача-психотерапевта. Якобы этим его роль и ограничивается. Если побеждает взгляд о преемственности Демидовым наследия Станиславского то, фактически, можно рассматривать его как интерпретатора и пропагандиста системы Станиславского. В таком случае, внедрение его *безобидного* метода, даже поощряется, а упражнения *перемежаются* с традиционным обучением *по Станиславскому*. Конечно, на конференции нашлись сторонники Демидовской «автономности и противники этого, хотя «демидовцев», конечно, было намного больше.

Опережая события, скажу, что компромисс, в конце концов, был найден в дни работы конференции. Хотя, по моему мнению, настоящие баталии еще впереди… Важно, что процесс пошел вглубь и, сам по себе, «пожар» вряд ли утихнет. Разве что появится на горизонте *третий фактор*, в лице современного интерпретатора, носителя совершенно нового взгляда на искусство актера и «систему» Демидова.

Из сотни участников три ключевые фигуры на конференции определили градус дискуссии, тон научных докладов и сообщений, изредка переходящих в *эмоциональные столкновения* представителей двух сторон. Все они серьезные профессионалы своего дела, по научно-педагогическому статусу, по эмоционально-личностной, и по неподдельной заинтересованности в уяснении вопроса.

*Вот ключевые фигуры и выступления*:

**Малаев-Бабель** **А.А.** - основной докладчик, педагог, уже имеющий практический опыт обучения актеров за рубежом по «методике» Демидова (США). Причем, применил методику не в адаптированном виде, а в точном следовании за автором, в доскональном понимании ее сути, техник и методики. Собственно, видно, что Малаев-Бабель к разговору готовился основательно, и для такого серьезного дела, как конференция, приезжает в Россию не первый раз.

 **Найдакова В.Ц.** – доктор искусствоведения, академик, в прошлом *одна* *из учениц* Н.В. Демидова. Ныне практикующий преподаватель театральных дисциплин Восточно-Сибирского государственного института культуры и ученый востоковед.[[48]](#footnote-49)\* На конференции она выступила с лекцией о «Школе Н.В. Демидова в Бурятии» и, невольно, оказалась в роли оппонента А.А. Мелик-Балаева по принципиальному вопросу внедрения методики Н. В. Демидова.

 **Фильштинский В.М.** – известный театральному миру профессор, заведующий кафедрой мастерства актера РГИСИ, режиссер и педагог. В.М. самым серьезным образом настроен на разрешение проблем**.** В обсуждаемых вопросах, его позиция – *защита Станиславского от преждевременных нападок и «забвения»*, и стремление объединить «позднего Станиславского с ранним Н.В. Демидовым».

Отдельной строкой можно выделить председателя конференции критика П.В. Дмитриева, ответственного редактора упомянутых вначале трудов Н.В. Демидова(2008-2009гг) и, незримо присутствующей на конференции, М.Н. Ласкиной, - составителя и редактора этого наследия.

Два дня конференции я рассматриваю, в хорошем смысле слова, как драматическое представление. Ну, как происшествие то, уж точно.

В первый же день в своем выступлении В.Ц. Найдакова жестко отказала «заочному оппоненту» А.А. Малаеву-Бабелю о возможности обучения по методу Н.В. Демидова «по книжкам, в отсутствии самого автора». В многочасовой лекции она, как его непосредственная ученица и очевидец реальных событий 50-70-х годов, раскрыла много новых фактов пребывания Н.В. Демидова «в вынужденной ссылке в Бурятии», в роли режиссера Музыкального театра (Улан-Удэ) и руководителя актерской группы Музыкального училища. Буквально на нескольких примерах, иллюстрирующих методику Демидова, она сумела представить его удивительно живым человеком, и почти осязаемым для слушателей педагогом. В частности, слушатели почувствовали его демократичность, бережное отношение к студентам, умение «двумя мазками оживить этюд», или довести «поведение артистки до яркой образности через подсказ простых физических приспособлений». Согласимся, что это очень похоже на позднего Станиславского.

Однако в последующие два дня, более молодые выступающие, делали акцент на другом  *Демидове*, на технике, основанной на «первой реакции»» и «ощутительном воображении».

 При таком подходе, становились не особенно важными конкретика обстоятельств места и времени действия. Что, сразу же, вызвало сопротивление «традиционалистов», сторонников Станиславского. С их точки зрения, ставились под сомнения *предлагаемые обстоятельства*, как краеугольный камень «системы» Станиславского, и как основа метода «действенного анализа». А значит, и современной методологии творчества актера и режиссера. С этим, естественно, не согласился *защитник* *позднего* Станиславского и методики «психофизического действия» В.М. Фильштинский. В дискуссии он утверждал, что *поздний* К. Станиславский и *молодой* Н. Демидов не противоречили друг другу, а каждый искал «новую жизненную правду» своим путем. [[49]](#footnote-50)

Конечно же, отдельной строкой на конференции прозвучали лекция и мастер-классы А.А. Малаева-Бабеля. Он стремился не только, подробнейшим образом, теоретически изложить методику Н. В. Демидова, но и скрупулезно (даже педантично) следовал его заданиям и техникам в Мастер-классе. К упражнениям относятся, как известно, техника «задавания текста» и «техника пускания» актера два этапа этюда, основанного на спонтанном поведении. Импровизация под импульсом заданного текста. С изложением методики все было понятно, а вот практические этюды не всегда получались у участников тренингов. (В роли «сценических волонтеров» выступили студенты РГИСИ, участники летних школ и все желающие гости конференции).

 На мой взгляд, только в «монологах по Демидову» педагогу удалось добиться убедительного результата. Кстати, этот факт сразу же подметила *чуткий эксперт* В.Ц. Найдакова. Вечером следующего дня, на заключительном Круглом столе, она отметила, что во время «актерских монологов» Андрея Малаева-Бабеля она «*ощутила* *атмосферу своего учителя»*. И, наконец, поверила, что «молодой преподаватель на верном пути». Да, пользуясь терминологией драмы, можно сказать, что это был *финал* конференции, так как, наметившийся в первый день конфликт, чуть-чуть разрешился.

Сакраментальный вопрос «Демидовских чтений» хотя и остался открытым, но, несомненно, продвинулся вперед на ощутимый шаг. В полку *сторонников* методики Н.В. Демидова, как говорится, *прибыло*. А вот обновят ли эти поиски жизнь русского театра и профессиональное образование, пока вопрос открытый. Очевидным для участников конференции стало еще одно заключение: *подготовка специалистов для театра требует омоложения*. На этом пути отечественная театральная педагогика, как мне показалось, *пока* отстает от западных партнеров. А причины этого отставания остались непонятными. Впрочем, так бывало часто в истории: пока русские «запрягали», их идеи весьма быстро осваивались предприимчивым Западом.

 **Событие 2.**

Второе событие оказалось не менее показательным, если рассмотреть его с позиции экспериментальных поисков педагогов и студентов-режиссеров современного сценического языка. В обучении режиссеров в данный момент проблем не меньше (если не больше), чем в обучении актеров. Не случайно, именно с этих проблем начинают ежегодно разговор мэтры именитой «щуки» - театрального искусства им. Б. Щукина. Не всем театральным людям известно, что институт претендует на самую благополучную и самую выживаемую театральную школу. Пожалуй, это единственный вуз в России, сохранивший *конкурс самостоятельных* режиссерских работ студентов. В семидесятые годы такие конкурсы были в каждом уважающем себя институте культуры. Лет 20 назад с него начинала «Щука», вырастившая к сегодняшнему дню Международный форум.

«ХV Международные режиссерские мастерские» проводились под руководством декана режиссерского факультета, директора «Мастерских» В.В. Терещенко. Сегодня «Конкурс молодых режиссеров» остается в центре конференции, в нем суть и зерно мероприятия. Ведь режиссура, как никакая другая профессия в театре, авторская и от нее зависит будущее театра. Кому же, как не режиссерам-студентам *дерзать и ошибаться*, совершать прорыв в новое измерение театра. Несколько последних лет «режиссерские мастерские» стали посвящены какой-то «узкой», но обязательно актуальной теме.

На сей раз *авторское искусство* студентов-режиссеров было «ограниченно» «100-летием со Дня рождения Ю.П. Любимова». Маститого режиссера, представлявшего в предыдущую эпоху уникальное направление советско-российского театра. Осмыслить это явление и требовалось «Режиссерским мастерским». Проблема заключена в том, что до сего времени, в театроведении спорят о стиле режиссуры Ю. Любимова и эстетической сущности « Театра на Таганке». Какой это театр? (Поэтический, Публицистический, Политический, или просто Условный?). Студентам разных вузов России, республик ближнего и дальнего Зарубежья, предстояло подготовить отрывки по пьесе Б. Брехта «Добрый человек из Сычуани». Таков был «тест» на практическое мастерство молодых талантов. На самом деле, им предстояло проявить не только умение, но художественный вкус, показать владение школой и, наконец, самое главное, попытаться «открыть» для всех *современного Брехта*. Такой выбор не случаен, ведь с этого спектакля студентов выпускников «Щуки»(1956г) началась легендарная «Таганка». Не случайно на круглый стол были приглашены первые исполнители ролей в этом спектакле.

Итак, направление для поисков студентов задано сразу, а проблемы должны появиться по ходу дела. Сама задумка организаторов - через *познание замысла крупнейшего мастера (Ю.Любимова)*, изучение *стилистики классика драматургии (Б.Брехта)* и *сохранение индивидуального отношения к теме*, к профессии, к современной жизни - заслуживает уважения и признания. Надежда на самостоятельное *авторское прочтение пьесы* – вот путь, к которому направляли студентов педагоги-мастера. Давайте посмотрим, *что и как* из этого получилось.

 Традиционная схема проведения подобных форумов сохранилась и нынче. В день открытия «Мастерских» аудитория почти ожидала приветствия значимого лица. Им стал худрук Театра Вахтангова Р. Туминас. Но само выступление худрука вызвало среди молодых режиссеров и слушателей-участников недоумение. Известный режиссер, Лауреат многочисленных государственных премий и наград, давая напутствие начинающим режиссерам, подверг критике (правда, в шуточной форме) *методологию современной режиссуры*. В частности, основополагающие категории драматического искусства - «*конфликт» и «характер*». Искренне заявив, что в своей практике (во время постановки спектаклей), он долго «не пускает этих двух гостей в репетиционный зал». Объяснил это режиссер тем, что *преждевременное внимание* к методологии, сковывает воображение режиссера и актеров, отвлекает их от *ЖИЗНИ людей*. Больше «*познавать жизнь персонажей*, углубляться в нее» - к этому призвал молодых студентов режиссер-мастер.

Некоторая разноголосица возникла в зале и при обсуждении вопроса о режиссерском стиле Ю. П. Любимова, эстетики «Театра на Таганке». Кстати, к противоречию подтолкнули размышления самих педагогов: «публицистический или поэтический»?! Эта заглавная тема-проблема обозначилась на «Круглом столе» (критики: Е.Н. Дунаева, Г.А. Заславский; актеры - основатели Таганки - А.Н. Граббе, А.И. Васильев). Каждый из них по-своему толковал режиссерский метод Ю. Любимова. Одни считали его «хорошим постановщиком, с трудом понимающим актера». Другие, напротив, говорили, что Ю. Любимов - прекрасный знаток не только образной природы театра, но и актерского ремесла. Впрочем, завязавшийся спор, оказался на руку студентам. Ведь «в кои веки», и у них появилась возможность для выбора и самостоятельного толкования проблемы. А где, как не в ситуации выбора, воспитывается позиция художника.

Замечательными уроками долгой жизни в искусстве стали встречи студентов из России, Казахстана, Белоруссии мэтров театра, седовласых педагогов Вахтанговской Школы.

Народный Артист Владимир Борисов с большой озабоченностью говорил о «топтании на месте многих театральных школ, так и не нашедших сил оторваться от бытового театра». И, фактически, «готовящих артистов для вчерашнего театра, которого уже нет!» Критично и прозорливо. Между тем, при проведении мастер-класса он отстаивал традиционный принцип отечественной режиссуры – «*событие – источник действия в спектакле»*. Мастер-класс В. Борисова обозначил главное отличие «щукинской школы»: понимания события - «конфликтный факт». Но, при этом подчеркнул, что в событии важна «*эмоциональная природа конфликта*». Оснастив основные тезисы практическим разбором пьесы Л. Петрушевской «Любовь», мастер серьезно заинтересовал молодёжь.

Заключительным аккордом первого дня конференции стала *встреча* будущих режиссеров с профессором В.П. Поглазовым.[[50]](#footnote-51)\* Он принял на себя сложную задачу вместе со студентами разобраться в теме: «*Молодой актер в современном театре*». Не скажу, что все получилось гладко и на сто процентов убедительно. Но *честный разговор* оказался самым сильным аргументом в пользу опытнейшего педагога-режиссера. В.П. Поглазов от*кр*ыто и жестко критиковал *молодую режиссуру за эпатаж и скандальные приемы*, за страсть, к так называемой, «*свободе выразительных средств»*. «Не может быть абсолютной свободы у художника, - говорил педагог - «без нравственной ответственности перед зрителями». «Свобода - не вседозволенность и не освобождение от ответственности». За *все*, что выносит театр на сценические подмостки, *отвечает только режиссер и его актеры».[[51]](#footnote-52)*

Да, быть безупречным в таком трудном разговоре оказалось не просто. Не всегда молодежная аудитория дышала в унисон с оратором, некоторые несогласные даже покидали зал. Однако *актуальность темы и твердость позиции мастера* оказались сильнее частных разногласий. Все правильно! Таким и должен быть разговор коллег.

Но главным событием «Мастерских», конечно, стал *Конкурс молодых режиссеров*. Он то и проявил отношение сегодняшней молодежи к жизни, к театру и к Б. Брехту. К его жесткой, но гуманистической пьесе «Добрый человек из Сычуани». Спектакль (не в лучшем, конечно, виде) до сих пор идет на сцене «Таганки», поэтому, вдвое бесценной оказалась беседа студентов с основателями театра и исполнителями первого спектакля.

Не стану пересказывать мнение жюри по результатам Конкурса, раздачи «слонов» и дипломов. Так уж повелось, что в оценках профессиональное жюри почти всегда расходится с симпатиями зрителей. Постараюсь остаться зрителем, и выскажу свое суждение. Из 12 режиссерских отрывков, представленных на конкурс, мне показалось, не было ни одного режиссера, не «попавшего» в автора. Не увидел я и режиссерского «выпендрежа», демонстрации модных приемов: инсталляций, обнаженного тела и т.д. Чего, кстати, педагоги побаиваются: как бы чего не вышло. Стилистически все работы, так или иначе, *ассоциировались* с Б. Брехтом и несли, если не ярко выраженную современную тему, то четкое индивидуальное *отношение* к происходящему на сцене. Может быть, в коротких отрывках не всегда прочитывались театральные школы, но технологическая оснащенность присутствовала, практически, у всех начинающих режиссеров. Что, безусловно, порадовало присутствующих.

Чутко отреагировали зрители на *содержание* и *форму* самостоятельных работ. Я бы даже сказал, с тревогой ожидали этого самого *содержания*. Поэтому, как-то легко зал вздохнул после режиссерских отрывков студентов из Ярославского театрального института («И вы тоже добрый Человек…»). Режиссерский отрывок О. Лаптеннюк оказался самым внятным по смыслу и выразительным по форме. Но, главное, он был убедителен *живыми актерами*. Органичность актеров и внятность замысла сразу подкупили и искренне порадовали зрителей. Обычно молодые люди увлекаются *злобой дня*, *формой*, забывая об актерах.

Спокойной уверенностью, технической культурой повеяло от выступлений студентов из Белорусского театрального института. Представленные на конкурс два отрывка, были разными по замыслу, и своеобразными по стилю. Первый – традиционно Брехтовский, с теневым театром и «картонной макулатурой». (реж. Анна Яковлева). Второй, наоборот, - условный, скуповатый по постановочным средствам, но изящный по актерской игре (реж. Алина Воронина).

Выраженную склонность к *визуально-пластическому* европейскому театру показали студенты Казахской Национальной академии искусств. Жесткая манера игры молодых мужчин-актеров, с примесью натурализма, с максимумом пластики, конечно, привлекли внимание молодежи, и к актерам, и к режиссуре. Но больше, к внешнему, фабульному поведению актеров. К движению и ритмам, не всегда понятным по смыслу и режиссерскому решению.

Наконец, единодушными аплодисментами зрители встретили работу постоянных участников «Мастерских», молодых Екатеринбуржцев. Целостная многонаселённая композиция актёров 4 курса (мастерская В.И. Марченко) оказалась довольно отчетливой по рисунку образов, по острому толкованию и исполнению персонажей. В меру условно-гротесковой по мизансценам, костюмам и аксессуарам.

Предпоследний день конференции дал возможность молодежи еще раз встретиться с мастерами театра – заслуженный деятель искусств РФ, профессор А.Б. Дрознин, народный артист РФ. Ю.Н. Погребничко, народный артист РФ С.И. Яшин, народный артист РФ. А.М. Вилькин.

Блеск! Театральная элита! Кому, как не этим мастерам задать интересующие вопросы? И не спеша, без учебной гонки, *вслушиваться в ответы* *людей*, проживших жизнь в театре. Театральный институт имени Б. Щукина бескомпромиссно веренстудийным и этическим заветам Евгения Вахтангова. Это выразилось не в назидательности, и не в категорических запретах, а в глубоко выверенной *эстетической вере* и убежденности в русскую школу. Именно *размышления* *мастеров о судьбе театра*, о трагической фигуре Юрия Любимова, и не менее трудной участи многих других режиссеров, стали настоящими профессиональными уроками для молодой режиссуры. «Мастерские» еще раз помогли участникам ощутить значимую *роль режиссера в театре ХХI века*. Правда, модель которого, пока не особенно просматривается. Педагоги только попытались ее разгадать вместе с театральной молодежью. Все же, тревога за судьбу молодой режиссуры посещала меня, по ходу конференции, довольно часто. До сих пор не дает покоя вопрос о *чистоте режиссерских школ*, *о возможной интеграции* методик, и подготовки режиссеров на основе каких-то новых принципов.

Так ли необходимы сегодня школы и направления в театре? Нужны ли они отечественной режиссуре, вышедшей на общеевропейский (интернациональный) простор?! Кстати, эти вопросы постоянно выносит на обсуждение С. В. Женовач. Не теряется ли у сегодняшних абитуриентов интерес к традиционным направлениям и к режиссуре в целом? Надеюсь, что это не только *мои субъективные вопросы*, но и общие проблемы театрального образования.

  **Событие 3.**

Третье событие оказалось также связано с конференцией и фестивалем. Творческое объединение молодежных театров «Сэф-Арт», Московский Государственный институт культуры совместно с Комитетом по делам Молодежи города Москвы, провели **2** ***Международный Открытый фестиваль для молодежи «Без границ».*** В рамках фестиваля, в Московском институте культуры прошла конференция «Открытое пространство». На фестивале было много представителей зарубежных театральных школ. И именно *взаимодействие школ, возможность их сравнения* оказались в центре внимания*.* Это вызвало интерес у молодежи и у опытных театральных педагогов. Возникло много проблемных вопросов, иначе и быть не могло.

Коллектив Московского института культуры лихорадит уже целое десятилетие. С тех пор, как МГИК находится в стадии хронической реорганизации. Кабинет ректоров меняется каждые 2-3 года (4 ректора за 10 лет ?!). Но это, как говорится, на совести Министерства культуры РФ. Не об этом сейчас речь, хотя, как гласит русская пословица, тон задается сверху. В результате смены кабинетов *меняются концепции и содержание* деятельности института, ну, и, соответственно, жизнь рядовых тружеников - педагогов и студентов.

Неминуемо меняется, старейшее в вузе, направление - подготовки специалистов для театра. Всю вторую половину прошлого столетия вуз готовил *режиссеров для любительского театра, постановщиков массовых зрелищ и представлений.* В годы перестройки ситуация изменилась: теперь в вузе лицензированы профессиональные специальности актерского искусства и режиссуры театра. Идет подготовка актеров театра и кино, режиссеров драмы, кино, эстрады. Интересно, станет ли в этом контексте, событием для института – «Международный фестиваль молодежи «Без границ»? Надеюсь, что станет! Мне кажется, что название фестиваля выражает тенденцию перемен и отражает вектор *обновления театрального образования.*

Из обширной программы фестиваля мне удалось присутствовать на двух мастер-классах и посмотреть два спектакля. Это, наверное, не отражает масштаба фестиваля, но личное представление о нем все-таки сложилось.

Итак, первый мастер-класс проведен гостьей из Испании, SONIA MURSI MOLINA – руководителем Высшей школы драматического искусства. С помощью переводчика она познакомила добровольцев разных факультетов (актеров, режиссеров, хореографов) со своим методом обучения *пластике в координации с музыкой*. Созданная с первых минут тренинга, замечательная энергетика урока, способствовала творческой атмосфере и освоению студентами определенных элементов техники. В небольшом импровизационном сюжете, основанном на художественном тексте(фрагменты из пьесы «Дом Бернарды Альбы» Г.Лорки.), педагог показала, как  *техника* органично *соединяется* споэтическим *текстом.* Подчеркнем, не отдельно от него, а вместе и почти единовременно с текстом.

Практически за два часа автор продемонстрировала весь комплекс методики – от простейших элементов до завершенного результата. Ориентация на *практический результат* явилась главным условием демонстрируемой методики. Впрочем, тесное единство теории и практики, и отличает театральные методики западных школ.

Нужно признать, что традиционные отечественные методики в чем-то проигрывают такому подходу. Возможно, в силу *растянутости процесса обучения во времени,* и в достаточной раздробленности дисциплин. Можно сказать, что интенсивность жизни, и информатизация профессионального образования, предполагают нечто подобное: глобальное и лаконичное; интегрированное и максимально простое, результативное в каждом уроке и практическом занятии.

Можно сказать, что по такому пути пошла и другая представительница западной театральной школы. Руководитель танца NU-ART из Южной Кореи Хонг Сон ми, профессор университета Sahmyook (Сеул). Она сразу заявила тему тренинга «связь движения с музыкой», и главный акцент сделала на *связи движения с эмоциональным миром исполнителя.* «Эмоция и ее выражение в движении»– так позиционировала свою технику педагог. Что было близко российским студентам и педагогам, и перекликалось с биомеханикой Вс. Э. Мейерхольда.

В начале урока осваивались *элементы техники движения.* Но они, с *первых же шагов*, включали эмоциональное наполнение. Что выражалось как *общение студентов в предлагаемых обстоятельствах,* и, в свою очередь, породило конфликт и его развитие. А в заключении, переросло в целостную композицию. Можно сказать, что в *тренинге осваивался алгоритм жизненного поведения, но* в пределах намеченной темы: «сорвавшееся знакомство». Таким образом, двухчасовой мастер-класс вобрал в себя содержание полугодовой программы: *эмоция – движение – музыка*. (Музыка-движение-эмоция).

Компактность обоих мастер-классов, их результативность на выходе, четкая *взаимосвязь внутреннего и внешнего*, *жизненного и поэтического* (театрального), стали приятным откровением для студентов - участников тренинга - и зрителей.

Посещение мастер-классов студентами и педагогами смежных дисциплин; интерес, воодушевление и эмоциональный контакт с зарубежными гостями, - все это произошло не случайно. Во-первых, творческое общение позиционируется как основная цель организаторов. «*ИГРАЙ* для *МИРА*, язык театра не имеет границ». Формат общедоступности фестиваля призван раздвинуть границы общения между театральной молодежью всего мира. …«Это редкая возможность не созерцать, а действовать». Во-вторых, это совпадает с той перспективой, к которой направленно *обновление* российского театрального образования и оптимизация педагогического процесса МГИК. Как считает профессор Н.Н. Ярошенко, нам предстоит «интегрироваться в Европейское образование». (См: Сайт МГИК)

Мастер-классы зарубежных гостей еще раз убедили меня в том, что в исполнительском искусстве, даже в тренингах, не должно быть *оторвано внешнее от внутреннего; исполнение от переживания* и эмоционального личностного наполнения. Это нужно принять как стратегию профессионального обучения студентов всех художественных специализаций. В творческом акте все должно быть взаимосвязано, только *непрерывный целостный процесс* гарантирует художественность (Станиславский). В подготовительном процессе внутреннее и внешнее, эмоциональное и зрелищное, должно быть также едино, как и в завершенном художественном продукте.

К сожалению, сегодня *художественной целостности* не достает отечественному театральному образованию. Оно излишне растянуто по времени и разединенно в пространстве: *раз интегрировано* на отдельные предметы и дисциплины. Это часто подрывает интерес учащихся к будущей профессии. Не *ощущая,* в ходе *длительной* муштры, *поэзии театра*, студенты теряют интерес к профессии. В определенной степени, это приводит к утрате душевной жизни артиста, и ее подмене внешним выражением. *Воплощение, зрелищность* превращаются в *самоцель*, в демонстрацию *обезличенной техники* и «ярких» выразительных средств.

К подтверждению этих мыслей я пришел двумя часами позже, на просмотре 2-х завершенных пластических спектаклей. Спектакля театра «*Недослов»* «Той, которая впервые узнала, что такое дождь…». Спектакль инклюзивного театра, несколько лет набирающего творческий и профессиональный опыт, посвящен памяти замечательного артиста цирка Леонида Енгибарова. Представление создано по его новеллам. Однако в нем происходит перекличка выразительных средств *визуального спектакля* с *эстетической программой* труппы, артистов лишенных слуха. Это является сутью и эмоциональным зерном представления. В этом смысле, спектакль показателен для предыдущей проблемы - *внутреннего и внешнего*, *духовного и зрелищного* – в современном театре.

Неожиданно, но здесь *эмоционально-духовная* составляющая спектакля (актерское нутро и сила духа) оказались главным «*выразительным средством*», транслирующим сюжет и раскрывающим основную тему «*трудной любви* молодых влюбленных». Второй важной темой спектакля стало «*преодоление трудностей и борьба»*. Овладение драматическими актерами техники циркового артиста позволило реализовать СЕБЯ в спектакле. В обоих случаях артистам театра «Недослов» (совсем недавно, любителям) удалось достичь художественного результата. Благодаря многолетнему *самоотверженному труду* (как выяснилось, спектакль готовился 2 года), *актерам удалось глубинное погружение в тему*. Через духовное преодоление выйти на эмоциональный контакт с залом и *достичь эффекта сопереживания*. Благодарные зрители с первых шагов погружаются в замысел режиссера, переживая заданные сюжетом обстоятельства. В результате возникла, необходимая для художественного целого, ниточка духовной связи, сопричастности театра и зрителей. А именно это сегодня редкий гость в театре.

Наверное, спектакль требует более подробного разбора, например, можно отметить повторы в композиции и в проживании жизни у отдельных персонажей. Но главное, что в нем присутствуют два ведущих признака *традиционного русского театра*: *духовное единство: нравственное* и *интеллектуальное*  в воплощении темы.

Уже через час с небольшим я увидел другое зрелище - пластическое представление студентов-режиссеров 4 курса отделения РТП (мастерская Махарадзе) Перфоманс «Кармен. Не женские истории». По признанию руководителя мастерской, это версия самостоятельного понимания молодыми студентами классического сюжета П. Мериме. В данном представлении тоже нет текста, слово заменяет *музыка, пластика и движение*. И здесь присутствует своя красота и поэзия. Есть, пусть спорная, но своя концепция драматической истории. Но здесь на первый план вышла тема *плотской страсти и «эротического обаяния»* мужского и женского начал. Темперамент и эмоция актеров вроде бы и присутствуют на сцене. Налицо - мощная энергетика 2-х десятков молодых юношеских организмов (тел). Но, к сожалению, дальше зрелищности и злободневности дело так и не пошло. На первый взгляд, смелая *экспрессивная* *версия* не поднимается до многозначности жизни, *до духовной составляющей автора*, так важной для литературы и театра. Необходимой для *заражения зрительного зала* не только актуальной темой, но и *личностным (духовным) отношением* каждого артиста к *своему образу и персонажу*. А вот этого, как мне показалось, как раз и не хватило ритмическому, внешне весьма динамичному экспромту.

Да, можно оправдать отсутствие эмоций тем, что на сцене играют не актеры, а режиссеры… Что это всего лишь учебная работа третьекурсников. Но факт остается фактом, *изначально* материал *так «замешан».* Есть взрыв молодежной фантазии, есть эпатаж, есть молодость и красота здорового женского и мужского начал. Но все это не проникло в души исполнителей-персонажей, и, соответственно, зрителей.

Неудивительно, что, наряду с одобрением проделанной работы, у меня, как зрителя, остается *горчинка от недосказанности и неясности*. *Про что и зачем,* собственно, действо?! Не ради же демонстрации темперамента и нашей эротической неудовлетворенности?! Впрочем, делать *категорические суждения* на этом фестивале *неуместно,* ибо он и предполагает экспериментальные подходы, поиски и пробы.

 4.

Три события, о которых я рассказал, объединены общим: поисками профессиональными театральными педагогами *нового языка театра*. Обе сферы (театр и образование) находятся сегодня на перепутье между традиционным театром «социалистического реализма» и *новыми формами* зрелищной культуры, пока столь же неопределенными и разношерстными. Это и замечательно, и тревожно. Замечательно, что русский театр вырвался, наконец, на простор Европейской художественной магистрали. Ведь долгое время мы считали русско-советский *психологический театр* единственным и непогрешимым театральным направлением. Ясно, что это не так. Нам есть что, если не ассимилировать, то вдумчиво сравнивать и интегрировать. Главное, не растерять наших собственных духовных достижений. Не смаковать ими, не замыкаться в рамках накопленных традиций, а чутко слушать дыхание времени. И, конечно же, в первых рядах обновления должна быть молодежь. В этом смысле, фестиваль очень верно задуман.

Мы обязаны, помочь молодежи разобраться в тенденциях «внешнего» театра, часто случайного, готового вытеснить настоящую суть сценического искусства, лишить театр тайны творчества. Понять традиции не просто! Гораздо легче откликнуться на злободневные темы, опереться на пресловутую свободу художника, и, руководствуясь ими, пуститься во все тяжкие… К примеру, распространённое ныне, творчество «по мотивам» очень часто ведет к произволу, к самовыявлению, лишая сценическое искусство глубины и смысла. Так можно вообще потерять курс и предназначенье театра, завещанные классиками и духовными наставниками. А можно подняться на *высоту сотворенного до нас*, и оттуда гораздо легче увидеть настоящие горизонты будущего: соотношение вечного и сиюминутного. *Труд и работа души!* Этих постулатов никто не отменял и в жизни, и в искусстве. А импульс молодых режиссеров и исполнителей должен дать этим традициям живой современный ток и энергию. Конечно, иногда полезно и *опрокинуть* традиции, но не отбросить механически, не отмахнуться от них.

 События театрального календаря кануна 2018 года, произошедшие в головных вузах Москвы и Санкт-Петербурга заставили меня по-разному увидеть современный театрально-педагогический процесс. Иногда тревожно и безысходно… Но, в принципе, оптимистично! Молодежи свойственно искать свой путь в искусстве и свойственно ошибаться. Но в истории театра молодежь еще никогда не заблуждалась окончательно. Дело в том, что *радость творчества* и *истины* театра всегда были дружны между собой и, в конечном счете, всегда брали верх над случайными ошибками! Скорей всего, и на сей раз, путь мы найдем верный!

 ***Заключение по разделу***

Ну а теперь вернемся к основной проблеме - поиски театрального образования новых методологических и методических опор. Вроде бы, все *три события* обнадеживают и оправдывают экспериментальные подвижки отечественной театральной педагогики. Замечательно, что открылись границы двух, долгое время враждующих, лагерей, и сотрудничество идет по линии взаимообогащения театральных культур и систем театрального образования. Но в этом*, на десятилетия затянувшемся*, совместном поиске, мне показалось, стало еще труднее работать широкой армии рядовых педагогов, практиков. Кроме того, появилась реальная опасность растерять, годами накопленный опыт, и утратить самостоятельность каждой из сторон. Что привело к тому, что российские театральные педагоги утратили интерес к своим традициям, *а вместе с этим, и уверенность в своих силах и методиках?* Неужели опыт образования рыночных стран, хаотичной стихийной подготовки специалистов, более эффективен и привлекателен и для нашей переходной системы? Думаю, что дело здесь гораздо серьезнее. Меняться и взаимодействовать, конечно, нужно. Но делать это желательно без утраты собственного суверенитета. А для этого нужно, не механически перенимать опыт Запада, а глубоко изучив его, адаптировать к собственному менталитету, к традициям российского театрального искусства.

Например, профессиональное образование в западных странах всегда было прагматично. То есть, ориентировано на достижение *быстрого* результата, минуя фундаментальное теоретическое обоснование*.* Поэтому в западной системе образования (даже в Университетах и Консерваториях) преобладают практические Школы, Лаборатории и Стажи (по-нашему, стажировки). В них *преобладают практические курсы* и *короткие сроки* обучения (1,2, самое большее - 3 года обучения). При этом общее университетское образование желательно, но и не обязательно. Выбор за личностью. Все зависит от желания и целей молодых специалистов. Вместе с тем, профессиональные стандарты театральных школ представляют собой необычайную точность и завершенность. Поэтому в западной системе театрального образования нет разрыва в теоретическом и практическом обучении. Все три составляющие (*образование, обучение, воспитание*) в подготовке специалиста тесно слитны и взаимодействуют. Кроме того, западное образование жестко структурировано по блокам. Что дает возможность студенту выбрать из нескольких составляющих наиболее интересующий и доступный блок знаний и умений. Это не только вооружает студента *необходимыми* знаниями и информацией, но и объединяет духовное развитие и интеллектуальное обогащение в одно целое.

Отечественное фундаментальное театральное образование, во-первых, намного длительнее по срокам (4-6 лет). Во-вторых, специальная подготовка *тесно связано* с общим образованием (специальное и общее). В этом заключена наша столетняя традиция, и, в чем-то, это наше признанное богатство - фундаментальное образование. Вопрос заключается в том, насколько тесно взаимосвязана общая и специальная подготовка. А, самое главное, как оба блока коррелируют с развитием и становлением творческой индивидуальности.

Сегодня многие нашу методологию справедливо критикуют, но и защищают тоже. Если в развитии ее следовать курсу рыночного общества, рыночной *индивидуалистической* психологии и идеологии, то и наше *образование* должно перестраиваться именно в направлении сближения теории с практикой. Можно просто автоматически заимствовать *опыт создания театральных школ и стажей, сократить сроки, разнообразить формы* специального профессионального обучения. Частично по этому пути пошли сегодня известные мастера театра (О.П. Табаков, В.П. Фокин, К.А. Райкин). Они создают свои школы и образовательные центры непосредственно при театрах, в которых служат. Но, в тоже время, они остаются в системе государственной. А значит, в методике *сочетания профессионального и общего образования*. Путь к созданию *школ мастеров* неизбежен, но это требует специального исследования и обобщения западного опыта. Чтобы положить этот принцип на российский менталитет.

Важно, чтобы в актуальных преобразованиях и часто поверхностных реформах не растерять собственного опыта русского *духовного и эмоционального театра,* и соответствующих методик преподавания в российско-советской театральной школе. Завоевания, которыми мы должны не просто гордиться, но, опираясь на них, двигаться вперед. Не механически заимствуя западные методики, а *постигая традиции западных школ*, открывать новые возможности для собственного современного театра.

Главное завоевание русского театра, актерской школы, советского театрального образования, начиная с М.С. Щепкина, заключается в *приоритетах к внутренней жизни человека,* к *духовной сути* актерского творчества. Его *сочувствия* человеку смертному, в целом; внимания к людям беднейших слоев общества, в особенности. То есть, сила традиции нашего сценического искусства заключается в *гуманистическом характере театральной школы*. Именно это завоевание и нужно сохранить, и сделать это *критерием в оценке происходящих реформ*, в спорах о модели современного артиста, методологии театрального образования и эстетики современного театра.

 Приоритеты западноевропейского артиста, в большей степени, связаны не с внутренним проживанием, а *с профессиональным* *исполнением*: с *пунктуальностью и точностью внешнего рисунка роли и спектакля*. И даже, в некотором роде, с педантичностью в этих вопросах. Вероятно, и этот путь приводит к художественному результату. Но часто лишь к *внешнему* зрелищному исполнению, не затрагивающему *душевные* струны артиста и зрителейсиюминутностью происходящего. Это не относится к подлинным большим талантам. Для гениальных артистов, как утверждал Станиславский, все системы тесны. Наверное, не случайно явление «**театр-дом»** прижилось в русском театре. Но в переходный к рыночному обществу период, *он утрачивает свое значение,* оказывается не востребованным**.** Тоже самое происходит со «студийностью», считающейся*духовной традицией русского театра*. Опять же, не востребованной сегодня практическим театром. Во взаимодействии (не в противостоянии) двух разных подходов к творчеству (двух разных традиций), настолько тонка грань природного и национального, что не трудно потерять верные ориентиры. Очень легко, руководствуясь благими намерениями, оказаться на чужом «аэродроме». Эту ошибку часто совершает молодежь, увлеченная внешними приметами театрального бытия и быстрым достижением результата.

Мне кажется, что в статье «*Три события* *уходящего года*» некоторые ошибки *обозначились*. Может быть, не настолько отчетливо, чтобы на них строить гипотезы о перспективах развития театрального образования. Но присмотреться к ним крайне важно. Нужно еще какое-то время, прежде чем, выстраивать *новые программы обучения*, предлагать новые, более современные технологии. Однако «темы» для научных исследований уже поставлены.

Например, как *соединяются* в современном «интернациональном*»* театре *зрелищная сторона и внутреннее проживание* актера? С легкой руки Станиславского, известны три формы игры актера на сцене: *ремесло*, *переживание и представление*. Современный театр требует универсального, *сочетающего три* способа существования актера. Его можно позаимствовать у *средневекового театра*, в его *синкретических действах* - в литургии, в мистерии, в клерикальной драме. Обратим внимание, что близкие к ним, современные «фантазии на темы», спектакли-импровизации, представления «по мотивам», становятся самыми распространёнными на сцене.

Вторым источником для обоснования нового искусства может стать *народное исполнительское искусство*, с позиций исполнительского искусства, тоже мало изученное. Однако синкретизмиимпровизация, единство внутреннего проживания и внешнего исполнения в первобытном существовании актеров, наверняка, могут стать примером, если не для подражания, то для заимствования и нового интегрирования. Возьму на себя смелость высказать и более категорическое суждение. *Эстетика современного театра* *переросла* *канон* синтетическоготеатра. Современный драматический театр, скорее, уже не *синтетический*, а *синкретический*. Подразумевающий не только синтез разных видов и жанров искусства, но и особую манеру синкретического актерского существования. Современный актер должен быть одновременно *мастером переживания и представления*.

*Действо, как форма народного театра,* вбирает в себя и актерское переживание, и заостренную форму воплощения. Часто включающую в себя прямое взаимодействие со зрителями. Типичным примером таких форм современного зрелища-действа является *перфоманс, интерактив*. В некоторой степени, хорошие образцы *мюзикла*, и качественные *шоу-программы*.

Новые формы интеграции различных направлений делают *вызовы существующим театральным школам*. От них требуются не групповые и коллективные методы обучения, а *индивидуальное воспитание* (Вахтангов). Пока же большинство наших отечественных Школ отстаивают свои приоритеты и позиции. Нужны режиссеры-лидеры, вырвавшиеся на новое эстетическое поприще, нужны и молодые театральные педагоги. К слову сказать, которых специально для театра до сих пор не готовят. В отличие от хореографии, музыки и изобразительного искусства. Скорее всего, в ближайшее время потребуются *универсальные преподаватели*, способные вести театрально-педагогический процесс в разной стилевой манере.

Произойдет все это не сразу, во всяком случае, пока окончательно не проявится международный театральный язык, своеобразное «театральное эсперанто». Тропинки в этом направлении протоптаны лабораторными поисками Ежи Гротовского, Эудженио Барбы и отечественными педагогами (Ан. Васильев, Александровская, Черкасский, Марин, Малаев-Бабель и др). [[52]](#footnote-53) Для обновления профессионального театрального образования важны и микро проблемы. Например, уже сегодня нужно устранить искусственное разделение (ведомственный барьер) между профессионалами и любителями в театральном образовании. По-прежнему, в обособленных мирах живут преподаватели и студенты музыкального театра, театра драмы, цирка и эстрады. В то же время, эксперименты Скандинавского театра успешно разрушили эти границы.

Стихия рынка априори создает условия и возможности для других подходов. Например, обществу сегодня требуются *универсальные режиссеры*, умеющие ставить драматический спектакль, делать шоу, снимать кино, или работать с детьми. Перспектива весьма сложная для накатанной схемы классификации театрально-зрелищных искусств и малоподвижной системы учебных заведений. Допускаю, что школы и вузы в ближайшее время продолжат работать, каждая в своем «жанре». Но, если они, к примеру, начнут готовить специалистов для *профессионального и любительского театра* под одной крышей, их подготовка должна будет подразумевать не отдельную *специальность*, а *уровень (качество*) одной специальности.

 Скорее всего, назревает такая тенденция: с одной стороны, специальности и обучение будут укрупняться (глобализм); а с другой стороны, произойдет еще большая их дифференциация. Это не искусственное противоречие, а закономерный результат нового этапа социально-экономического развития и дифференциации жизни, театра и образования. Что уже влечет за собой *раз интеграцию* и новую *интеграцию видов искусств и жанров*. Как следствие, необходимы взаимодействие или установление деловых и партнерских отношений между вузами разных направлений и профилей подготовки. Например, взаимодействие театральных вузов и психолого-педагогических. Я уже не говорю об интеграции разных театральных школ.

Театрально-образовательные события уходящего года показывают, что вузы и ищущие *молодые педагоги-экспериментаторы* готовы именно к такому сотрудничеству и комплексному воспитанию специалистов для театра, *разно жанровому и разно профильному*, но взаимно обогащающемуся. И больше всего для этой цели, как ни странно, предрасположена молодежь: студенты и молодые педагоги. Зрелым преподавателям и мастерам нужно во время «подметить» эти тенденции, и, не боясь конкуренции (возрастной и ведомственной), легко двигаться вперед.

 ***(2017)***

 **Часть III. Персоны театра**

 Определяя тенденции развития современного театра, многие театроведы и историки культуры рассматривают их в отказе от вербального искусства, ориентированного на *словесный диалог.* Ведущими признаками сценического искусства сегодня считаются *пластика,* *зрелищность* и *авторская режиссура*. Называют новый театр по-разному: «невербальный», «визуальный», «пластический», «физический», «авторский», «пост драматический» и др. При этом остается и предложение сторонников российского драматического театра сохранить любовь к *слову и диалогу* (Женовач, Рыжаков). Что нарекается критиками архаикой или литературным театром. Даже внутри страны существуют ярые сторонники и оппоненты той и другой линии. Споры спорами. А в реальной жизни, если внимательнее присмотреться к московским театрам (которые всегда на глазах), и к театрам второй линии (региональным), можно обнаружить интересную закономерность. Наиболее яркие представители отечественного российского театра не только не отстают от Запада, но, в чем-то, и преуспевают в развитии тех же самых тенденций.

В разделе «персоны театра» хочется поразмышлять об этих проблемах на конкретных примерах. Посмотреть как российский театр «реагирует» на современные вызовы драматического искусства. Причем, рассмотреть проблемы не только на ведущих столичных театрах Москвы и Санкт-Петербурга, а, наоборот, на мало известных большой аудитории неординарных актерах и режиссерах.

 ***Новый уральский самородок!***

 В необъятной России, в каждом ее регионе, ежедневно трудятся тысячи талантливых людей. Но есть среди них *редкие таланты*, раньше их называли самородками. Прямое значение слова *самородок* – «кусок ископаемого металла в чистом виде». Второе, переносное значение, - «человек, не получивший образования, но обладающий большими природными дарованиями, талантами». Есть, мне кажется, еще одно значение слова – *сам родился*.

 Николай Коляда, в полном смысле этого слова, *сам родился.* Практически все обстоятельства (много и конкретных людей) были против его творческого рождения. Конечно, речь идет о рождении художника. В тесной связи со становлением человека и художника, рождался студийный коллектив «Коляды-театра». Н. Коляда рождался *«*вопреки» тому, чему учили в театральном училище, к чему подталкивала наличная театральная действительность. По признанию режиссера, критики до сих пор его больше ругают, чем хвалят. За что? За «*самодеятельность», «за чернуху», за «не любовь к России».*

 Что может противопоставить этому автор? Защищаться в теоретических опровержениях?! По его признанию, «в теории он не силен, да и не воин один в поле». Однако его же собственная жизнь показывает, что бывает и наоборот -  *воин, да еще какой!* В этом я лишний раз убедился, побывав на Мастер-классе в Центре имени Вс. Мейерхольда 8 ноября 2010 года. Давно это было, а как будто вчера.

Но обо всем по порядку. Мастер-класс Н. Коляды был объявлен загодя, в рамках традиционных для Центра Мейерхольда, «5-ых Мейерхольдовских встреч». Руководитель Центра Павел Руднев, креативный директор Центра и непосредственный организатор форума, настойчиво отбирал для встреч с изысканной московской публикой все самое интересное из *провинциального* театра. Честь ему и хвала - не побоялся дурной славы уральского «скандалиста». Н. Коляда сам определил тему выступления «*Театр в провинции: школа выживания».*

 С комментария к названию и начался вечер. Нет, скорее даже не с комментария, а с признания «истцом» о его чрезмерном, «зашкаливающем» волнении. Я «впервые выступаю в подобной форме перед московской театральной элитой». Попутно автор пошутил, что «на Западе выступать проще, так как там есть время подумать, что сказать, пока переводят предыдущий текст». Начав встречу с этого искреннего признания Н. Коляда, как опытный драматург, сразу расположил к себе аудиторию. Искренность и честность сегодня, слава Богу, в цене. Итак, экспозиция вечера благополучно завершена, или произведена, не знаю, как, лучше сказать. А дальше все пошло «как по маслу». Драматург, (режиссер, актер и исполнитель вечера в одном лице) начал рассказ о своем непростом житие-бытие в одноименном «Коляда-театре», с условным названием, «изба-рыдальня». Здесь уже шутки кончились.

 По фабуле это был, пожалуй, биографический рассказ, о том, как рождался «Коляда-театр». А по сюжету, - совсем непростая история о том, как *не сладко, но весело*, живется человеку, взвалившему на себя груз неординарности, или точнее сказать, *попытку оставаться собой,* в непростом мире провинциальной сцены.

Оказалось, что оставаться самим собой в театре было не просто всегда, - сначала молодому актеру, окончившему театральное училище, отслужившему в Армии и вернувшемуся в Академический театр славного города Свердловска. Затем, еще труднее - начинающему драматургу, режиссеру и продюсеру. Отсутствие ролей, простои и запои, и «благополучное» увольнение из театра по собственному желанию. Слава Богу, спас второй талант – «с испугу начал писать».

Оставшись без работы, Н. Коляда с *несколькими рассказами* отправился покорять златоглавую столицу и сходу поступил в Литературный институт им. М. Горького. После нескольких попыток писать пьесы (Первая, «Игра в фанты» сразу поставлена несколькими театрами), благополучно завершил учебу, как прозаик. Получив напутствие: «больше никогда пьес не писать», автор возвращается в Свердловск. Работает редактором толстого журнала «Урал» и, вопреки пожеланиям московских мэтров, продолжает писать пьесы. «Дальше пошло и поехало, внутренний голос подталкивал к написанию пьес», что иногда выражалось, ни много ни мало, в 3-4-ех пьесах ежегодно. И сразу *востребованность* театрами и (иногда скандальная) *популярность.* Параллельно, государственная служба в разных должностях. В том числе, в качестве редактора литературного альманаха «Урал».

Пик известности и плодотворности к драматургу пришел в 90-ые годы. 98 пьес написано к сегодняшнему дню, из них 63 поставлено театрами. Ныне, по выражению автора, «пик прошел, а проблемы остались, и жизнь краше и легче не стала». «Да и нельзя сказать, что это абсолютный успех». Пьесы, как из рога изобилия, выплеснувшиеся в жизнь, в сборники, лежат на прилавках книжных магазинов. В провинции и на Западе они ставятся чаще, чем в Москве и Санкт-Петербурге. А «рог изобилия» Коляды продолжает изливать себя, автор «транжирит» почем зря свою душу и талант. Впрочем, уже появились и первые спорные оценки. *Уж* *не графоманство ли это*?!

 Самого автора тоже не устраивало *качество* поставленных театрами пьес. Десятка не насчитал драматург, удачно поставленных режиссурой. «*Катастрофическое непонимание содержания и стиля»*, «*полнейшая отсебятина»* в тексте и самовыражение режиссуры. Это и подтолкнуло драматурга к постановкам собственных пьес и к вынужденному освоению еще одной профессии - режиссуры. В спорах с академической режиссурой и критикой, новомодный автор впервые ставит свою пьесу для придуманного им же самим фестиваля современной драматургии «Коляда-plaus». Разноплановый универсальный талант Н. Коляды и здесь проявил себя завидно – постановка оказалась лучшей на прошедшем форуме, что утвердило автора в дальнейших занятиях режиссурой.

Однако пьесы и спектакли Н. Коляды оказались настолько специфичны, что не принимались традиционными театрами. Тогда режиссер «вынужденно» создает *свой* частный театр («Коляда-Театр»). «Сколько крови, энергии и нервов это стоило», можно прочитать в интернете и в статьях о театре. Заметим, что это был один из первых в России частных театров (не считая антреприз).

Тем временем, уже набирала силы «Уральская школа драматургов», созданная Н. Колядой в Екатеринбурге, теперь уже известная не только в России, но и за границей. *«Рог изобилия»* Н. Коляды *продолжает извергать* новые направления творчества. Теперь нужно помочь встать на ноги своим питомцам-ученикам. Нужен патронаж, а главное, нужны деньги?! Значит, востребованы способности менеджера. Об этом можно вести отдельный и трудный разговор, а пока эксперимент *выживания*  продолжается, *расширяясь во времени и пространстве*. Школа драматургов уральского самородка принесла славу и Уральской земле, и городу Екатеринбургу. Но… принципиально не изменила материальное положение художника с сотоварищами. А ведь уже два десятилетия здесь проходит учеба *российской молодежи* самому сложному виду литературы. Сколько в России таких школ, четыре-пять?! Вот и новые самоцветы появились. В. Сигарев, В. Богаев, А.Батурина, Я. Пулинович, имена уже, отзвеневшие в мире театра, на так называемом, *новодрамовском направлении*.

Естественным образом развернувшийся многосторонний талант творческой личности художника, потребовал полного воплощения, адекватной реализации. Отсюда, от *душевного стержня* рождаются новые идеи и ветви, сначала драматургов, а затем и театров. Пятнадцать лет, с 2002 года в городе успешно проходит Международный конкурс молодых драматургов «Евразия».

Интернет и пресса пестрят *заметками о театре и драматургии* Н.Коляды. Но феномен мастера-самородка так и не расшифрован, точно так же, как неразгаданны феномены Е. Гришковца, И. Вырыпаева. *Количество давно перешло в качество,* а серьезного анализа критиков так и нет. Либо автор обгоняет время и, по призванию, долженствующую быть мобильной критику, либо театроведы отстают. Уже рекой текут приглашения с выступлениями из злополучного Запада (выступления этого года во Франции и Польше), а *дома так и нет радости и серьезной поддержки*. Да и у самого автора нет полного удовлетворения, хотя по ходу вечера он не один раз называл себя *счастливым человеком*. «Счастлив и живу весело, главное заплатить актерам зарплату, а остальное можно пережить». Да, сегодня каждый день начинается «с головной боли» – хватит или не хватит денег на… жизнь». А ведь нужно поставить новый спектакль и в Москву нужно свозить артистов, помочь им засветиться, и в фестивалях поучаствовать. С 2012 года в рождественские дни «Коляда-Театр» регулярно выступает на сцене «Центра СТД на Страстном».

Много нового и интересного о провинциальном театре из уст Николая Коляды почерпнули московские меломаны. И об *авторстве,* и о *выживаемости* *художника в театре* в условиях пресловутых реформ. И о том, как пишутся пьесы, и как учатся непростому ремеслу молодые драматурги. Хотя все рассказано уж совсем просто, будто мимоходом (но *какими сочными штрихами)*, без всякого апломба и *даже немного уничижительно* в свой адрес.

 Прошло два часа импровизированной встречи, а вопросы из зала все шли, молодежь охотно «терзала» писателя, менеджера, актера и режиссера.

*Как писать пьесы? Можно ли писать, не учась? Как поступить в «Школу драматургов»?*

Много искреннего и порой нелицеприятного довелось услышать и зрителям. Например, на вопрос: зачем автор ставит известные классические спектакли (Ревизор, Гамлет, Вишневый сад), если сам пишет оригинальные пьесы? И опять честный и прямой ответ. «А станет ли зритель ходить только в «Театр-Коляды», если в нем не будет Чехова и Шекспира?!»

Коснулись в этот вечер и самых «больных» тем, обвинений в «*чернухе», «не любви к России»*, сомнительном мировоззрении *автора и его веры*. Оказалось, что верит автор «и в Россию, и в то, что победит добро. Потому что хороших людей больше». И, вообще, режиссер считает, что хорошего в жизни больше, «какой бы черной не была сегодняшняя жизнь». Просто, жить надо веселее и задорнее, потому что «жизнь все равно интереснее проблем». А что до грязи и чернухи?! То нет без нее России, и «*любит автор ее такой, какая она есть, а не к такой, какой хотелось бы ее видеть»*. Эта любовь трудная, но честная и поэтому правдиво отражена в пьесах и спектаклях автора.

В диалоге коснулись спорного названия *частного* театра и биографии автора. Даже до родственников добрались. Так, совсем по-домашнему, заканчивался не простой вечер, посвященный *выживаемости в провинциальном театре.* Незаметно пролетел двухчасовой мастер-класс, а, фактически, это был моноспектакль. Ибо, по объему и по содержанию, вечер *эмоционально захватил и покорил* присутствующих в зале. Получился очень интересный и полезный разговор о *смысле жизни*, *о новаторстве* в искусстве. Разговор, проливающий новый свет на скрытые вопросы театра и творчество самородка Н. Коляды, помогающий понять их в живом общении. Оказалось, что личность художника и *проще, и богаче* им созданного.

«Коляда» - языческий Бог радости. И это никакой не псевдоним драматурга и театра, а его реальная фамилия и его сущность. В этимологическом значении слова фамилия автора и название театра совпадают. В безудержности характера, в энергии и радости жизни, суть творчества Николая Коляды, пьес и спектаклей его театра. Творчества многогранного, в чем-то, *мистериального*, сродни языческому мышлению и *мистическому началу жизни.*

Культурой ХХI столетия, психологией людей, мне кажется, востребовано именно такое народное искусство, наполовину - документальное, наполовину – мистическое. Духовное и светское, одновременно. Потому, что оно *узнаваемо и соотносимо с нашей жизнью*. Такое мировоззрение присуще коренным народам, носителями которого являлись *скоморохи земли русской*, часто такие же *самородкам, как Н. Коляда.*

«Персоной» *своего* направления он стал не от академического образования, а от тесной *глубинной связи с народной жизнью*. Многогранность же способностей - от родителей, от индивидуальности артиста и от нашей сегодняшней многотрудной жизни. Время покажет, что это направление в театре разовьется, и будет жить. Хочется *нагадать много добрых дел театру*, долгих лет жизни автору, сотоварищам и ученикам.

Вглядитесь в портрет автора, есть в нем и многоликость, и святость, и, может быть, даже *юродство*. Которое, как аналог пророчества, в сущности, *должно быть присуще каждому художнику*.

***(2011)***

 ***Ученик. Товарищ. Коллега.***

 Впервые я познакомился с Олегом Черниговым в Сибирском городе Братске лет 30 назад. И вот уже 30 лет общения и совместной творческой и педагогической работы в театре. Сначала - в Улан-Удэ; позже - в Иркутске; теперь - в Москве. Тридцать лет внимательно слежу за его интересными поисками, творческим ростом артиста театра и кино, режиссера и педагога. Переменами в личной жизни! Наконец, за географическими перемещениями в необъятном пространстве России.

Удивительно, как быстро бежит время у творческих людей! Вот и я, не успел опомниться, а студент превратился в зрелого мастера. И для него, вероятно, эти годы промчались незаметно. Прошло 40 лет после окончания парнем из небольшого города Ангарск Олегом Черниговым актерского отделения Иркутского театрального училища. Все эти годы Олег Николаевич Чернигов преданно служит сцене, *занимается многообразной творческой работой в театре*. В 80х – 90х годах он - артист Иркутского, Якутского и Братского драматических театров; с середины 80-х активно включается в режиссуру и театральную педагогику. Сначала в качестве режиссера-педагога любительского театра, позднее в роли профессионального режиссера Братского театра. И вот, снова режиссер-педагог, сразу в нескольких театральных группах Москвы и Подмосковья.

В 80 -е годы, будучи членом жюри фестивалей Любительских театров Иркутской Области (Иркутск, Байкальск, Ангарск, Братск), я почти везде встречал коллектив О. Чернигова. Имел возможность ежегодно наблюдать за художественным ростом театра, педагогической и творческой работой режиссера. Уже тогда его спектакли отличала *яркая индивидуальность*, оригинальный, ни на кого не похожий, *авторский стиль*. Но, признаюсь, в то время я не оценивал его театр как авторский. Да и с названием «Театр Чернигова» внутренне не соглашался. А когда встретился в Москве в начале 2000-х…. Однако не стану забегать вперед.

В годы работы в Сибири режиссер и, возглавляемый им театр, неоднократно становились Лауреатами конкурсов и фестивалей. Студийный коллектив из Братска часто выезжал за рубеж и там достигал успехов и признания! Примечательно, что молодежный коллектив О. Чернигова всегда отличала *безукоризненная дисциплина*, *организационная спайка,* *напористость и жесткость репертуара*, *идейная одухотворенность*, *социальная активность* и, даже, в хорошем смысле, *задиристость*. Решения его спектаклей - всегда яркие, игра актеров - экспрессивная, эмоционально воздействующая на зрителей. С годами эти черты режиссуры Олега Чернигова не только не исчезали, а набирались силы: еще большей остроты и социальной зрелости!

Следующая наша *встреча* произошла *в 1998* году в Восточно-Сибирской Академии культуры и искусств. Олег Николаевич приехал повышать свою квалификацию и подтвердить право заниматься режиссерской профессией. Случайно Олег Чернигов оказался в моей режиссерской мастерской, или не случайно, уже не помню?! Но хорошо помню, что он стал не только активным студентом, но, фактически, ассистентом и правой рукой руководителя курса. В 2003 году он получил *диплом режиссера драмы* и вплотную занялся этой деятельностью. После выпуска курс разлетелся и в наших отношениях произошел пятилетний перерыв.

И вот, в 2006 году - неожиданная встреча в Москве! Он руководитель частного «Театра Олега Чернигова», я – преподаватель Академии переподготовки. В 2005 году режиссер Олег Николаевич Чернигов по приглашению Федерального агентства по культуре и кинематографии, и департамента культуры г. Москвы, проходил годичную стажировку в Театре Моссовета. После чего сменил прежнее место жительства и перебрался в Москву. Отныне он активно работает с молодежью в столице.

Конечно, в реальной жизни все не так просто, как в описании на бумаге, и как хотелось бы! С этой поры режиссер О.Чернигов подвергается еще большему испытанию и проверке. Успехи, достигнутые в далекой Сибири, ничего не гарантируют в Москве! Творить в огромном Мегаполисе, в столичном центре дело не простое. Здесь каждый день связан с *удвоенными* творческими затратами, и с усложнением организационной и менеджерской стороны дела в частном предприятии. Без своего стационарного театра, без административной группы, эта работы возлагается на режиссера, руководителя коллектива и немногочисленных помощников.

 Далеко не каждому провинциалу удается выдержать «испытание Москвой» и завоевать свою *нишу* в ряду многочисленных профессиональных и любительских театров Москвы. Слава Богу, что у Олега рядом оказалась верная помощница и *талантливый менеджер*, супруга Евгения! Олег и Евгения Черниговы не только не сдали позиций, но и приумножили их! 127 спектаклей сыграны «Театром Чернигова» *за три года жизни* в Москве. Из них *две трети премьер* по собственной авторской драматургии! Сегодня «Театр Чернигова» - это не просто спектакли на неожиданные современные темы, но интересные и острые режиссерские решения классических и современных драматургов, своя оригинальная драматургия, созданная Олегом Черниговым за 10 лет жизни и работы в Москве. В народе говорят, если человек талантлив, то талантлив во всем, это впрямую можно отнести к Олегу Чернигову. Актер, режиссер, драматург, сценограф – *на все руки мастер, -* он действительно *автор своего театра*.

Сибирский зародыш *авторской режиссуры* проявился и в литературе. Олег стал писать, сначала, инсценировки к своим спектаклям, а затем и оригинальные пьесы. Думаю, это тоже дало основание режиссеру назвать свое «ИП» «Театр Олега Чернигова». Есть в названии что-то цельное, по-прежнему, напористое и лаконичное. У него и спектакли, как правило, умещаются в академический час, да и пьесы - чуть больше одноактовки.

 В то же время, тексты О. Чернигова, как и его ранние спектакли, будто спрессованы острым социальным содержанием и, по-прежнему, адресуются к молодежи! Сначала я думал, что в этой лаконичности, сжатости и тематической однородности, присутствует некая ограниченность, и, может быть, даже ущербность. Но, нет! Скорее, в этом стиле и заключается призвание Олега Николаевича, как своеобразного человека театра. Он *призван дружить с молодежью*, помогать ей *решать жгучие вопросы жизни*. А у молодежи, как известно, «свои счеты» с жизнью.

Можно сказать, и иначе: глубоко драматичные, остроконфликтные сценические тексты Чернигова точно *нашпигованы* *современными молодежными проблемами*. И, наверное, поэтому, артисты театра, - школьники старших классов и молодые профессиональные актеры, наэлектризованные злободневной информацией, буквально, выплескивают текст в зрительный зал. А такие же *молодые зрители неожиданно замирают*, перестав шуршать фантиками, когда речь заходит об «афгане» («Эшелон войны»), о тысячах парней, погибших *на нескончаемых войнах*, совсем молодых мальчишках. Или, спектакль-*импровизация* о еще более изощренном убийце молодежи – о *наркотиках*! («Гера + Ин»). Или спектакль, о, готовом в любую минуту взорваться в новой России, национальном вопросе («Нац-?»). И, наконец, глубокая драма памяти и совести о забвении нашей истории, о халатном и черством отношении к ветеранам ВОВ. О чиновниках, нередко спекулирующих на «народном достоянии и памяти»! («Блики из прошлого»). Не боясь пафосных эпитетов, я бы сравнил камерные военные спектакли О. Чернигова, с живописными полотнами, писанными не маслом, а кровью.

Часто вспоминаю, всегда поражающие меня, первые десять *минут общения Чернигова с молодыми зрителями*. Как быстро он завоевывает своего зрителя, какими короткими словами-мазками. Как правило, в самом начале встречи, с гудящей как улей аудиторией, выступает сам автор пьесы. (Если он занят в спектакле, его помощник Евгения Чернигова). Разговор начинается с очень короткого, сдержанного обращения в зал с напоминанием о теме спектакля. Но и этого оказывается достаточно, чтобы успокоить вечно шумящих школьников. И после 40-45 минутного действия (школы требуют сокращенного варианта) снова предложение к зрителям - *подумать или поговорить о происходящем на сцене*! Как выясняется далеко не безразличном для молодежи!

Камерность формы, острая социальная тема и предельно насыщенная психологическая игра актеров, делают практически каждое выступление «Театра Чернигова» акцией! Как сейчас принято говорить, проектом! Акцией протеста и социального неравнодушия!

Нельзя не сказать об особенностях постановочной культуры театра Олега Чернигова. Психологическая насыщенность актерской игры не отменяет *условной формы* постановочного решения спектаклей. Чаще всего принцип сценографии находит драматург и режиссер сам. Причем, оформление спектаклей, всегда скупое и немного загадочное, не сразу понятно зрителям. На самом деле, оно метафорично! Конечно, с одной стороны, условность декораций - это вынужденная мера мобильного школьного театра и небольшой труппы. Но, с другой стороны, это творческий и художественный принцип режиссуры О. Чернигова. Больше того, он отвечает современным тенденциям сценографии, метафорического решения пространства. Однако и в таких решениях я не увидел отказа от образности в угоду «аскетичным» условиям. Напротив, в них подчеркивается максимально насыщенное содержание текстов такой же жесткой и скупой формой. То есть создается концептуальный зрительный образ основной темы.

 В совокупности отмеченных мною особенностей, «Театр Олега Чернигова» сегодня - это действительно не простое зрелище, а авторское искусство. Театр заставляет зрителей думать, сопереживать и сочувствовать происходящему на сцене! Главное достоинство «Театра Чернигова» заключается в том, что *коллективом не утрачены традиции предыдущих советских десятилетий*: тенденции идеологического воспитательного театра и, одновременно, глубоко психологического искусства актера. А, скорее всего, обе черты сознательно акцентированы творческой волей режиссера, сценографа и драматурга!

На фоне «зацикленности» современного театра на зрелищном (часто бессодержательном) театре, спектакли О.Чернигова дышат откровенным пафосом, четкой идейной концепцией и воспитательной позицией. И в этом «старомодном» значении, но опять новом для совсем молодого зрителя качестве, «Театр Чернигова» добивается серьезных успехов!

Часто вспоминаю, притихших в зале школьников в сцене «Поединка отца и сына-наркомана» (спектакль «Гера+ИН»). Трудную «психологическую ломку» сына, стоящего перед выбором - отец или сладкий яд. Возвращаться в семью, в полноценную жизнь, или остаться в прошлом, где, рано или поздно, встретишь неминуемую смерть?! Что может быть дороже в театре этих долгих и трудных для актеров-любителей минут, и сочувствующего дыхания зрителей? Когда слышно затаенное дыхание актеров, школьный зал вдруг замирает. Ведь это происходит *здесь и сейчас*, не смотря на лаконизм 40-минутного спектакля и простейших условий школьной сцены.

*Импровизация,* основной принцип Театра Чернигова, с каждым новым спектаклем все больше завоевывает права, как *метод современной режиссуры*. Последний, увиденный мною спектакль в 2013 году на фестивале в Красногорске («Блики памяти»), позволяет сказать: труппа Театра Олега Чернигова с каждым новым спектаклем набирает силы именно в этом ключе. С каждым спектаклем растет исполнительское мастерство актеров. Как будто весь ансамбль чувствует, что они выбрали в сегодняшних условиях, единственно верный фарватер игры, предложенный режиссером и, каждый раз заново, найденные в совместной работе средства воплощения замысла. Три черты театра Олега Чернигова - *социальность, камерность и импровизация -* становятся основными художественными составляющими театра! Добавим, и *гарантом настоящего живого искусства!*

А за окном уже 2018 год! Олег Черниго снова в пути! Недавно узнал, что он совершил еще один шаг, переехал из Москвы в Подмосковье (г. Рошаль) и создал *три театральных группы* разных возрастов. Опять торжествует неуемная натура!. За год с небольшим, подготовлено пять *оригинальных* сценических представлений, принял участие в трех крупных фестивалях. Готовится свой городской фестиваль. Проектируется автономная площадка для городского театра.

Как стремительно, быстро пролетают годы у творческих людей! Как много (и как мало) они успевают сделать за короткую, но емкую творческую жизнь! А я ведь даже не приступил к работе Олега Николаевича в кино?! Мастер эпизода! Актерских ролей в кино тоже набралось немало! Наверное, лучше сделать это в отдельной статье. Неожиданно по-новому складывается мое отношение к Олегу Чернигову, к Театром названному его именем. Вот он и в Москве состоялся, в новом времени и в новом пространстве! В центре России!

Странно вспоминать, что поначалу название «Театр Чернигова» мне казалось претенциозным. Познакомившись ближе со спектаклями, я понял, что ошибался. В них заложена уникальность индивидуальности и авторское начало в творчестве. Может быть, режиссер Чернигов как раз и создал тот самый *авторский театр,* о котором много говорят на Западе. Позитивное отношение к режиссеру Чернигову растет с каждым годом! Ибо, его бескомпромиссность, как режиссера и человека; ясность гражданской позиции, эстетические, этические и художественные качества спектаклей определяют *настоящий живой театр*. Наверное, Олег Чернигов не из разряда звезд на театральном небосклоне, но то, что он *безусловный театральный лидер* не вызывает сомнений.

Я горжусь своим учеником и товарищем! И очень надеюсь, что будущее у его творческого коллектива будет расти вместе с ним! У лидеров театра есть особые черты – они честны, глубоки, как личности*, и не исчерпаемы* *творчески*. Пока есть здоровье и вера в жизнь, в свою полезность обществу, людям, артистам и семье, их факел будет гореть! Дай Бог, чтобы это источник силы не иссякал! Такие люди формируют нашу культуру, придавая ей *духовный стержень* *за* счет своей индивидуальности.

 ***(2013)***

 ***Авангардист-хулиган***

Спектакля Кристиана Люпы «Заратустра» в России ожидали с нетерпением. И, прежде всего, ждали завзятые театралы. Прошумевшая в театральном мире молва о постановке польского режиссера манила своим *необычайным экспериментальным замахом.* Получится или не получится у режиссера совладать с таким не театральным сюжетом, с содержанием сложного философского трактата. Про что и как развернет режиссер философский текст Ф. Ницше? Сложность литературного текста заботила потенциальных зрителей не только отсутствием драматургии, но и сомнительной возможностью вообще говорить *о предмете вслух*. Само по себе ницшеанство – как отрицание Бога и вознесения человека до Сверхчеловека – крамольно, что было подтверждено исторической практикой.

 С просмотром спектакля опасения вмиг рассеялись и сразу по всем аспектам. Спектакль Кристиана Люпы оказался настолько же театральным, насколько и философским; драматичным и религиозным. Но главное, что, не смотря на ожидаемые препятствия, он прозвучал *абсолютно* злободневно и актуально.

Писать о спектакле не просто, ибо сложна ткань содержания спектакля, но и не писать нельзя. Уже известны оценки европейских критиков, характеризующие его «огромный масштаб» и отличный от традиционного театра, «язык будущего театра, театра завтрашнего дня». Добавить к этому что-то трудно. Все это так… Но все же… Хотя бы несколько субъективных суждений хочется высказать.

Мне кажется, что огромная заслуга режиссера, в первую очередь, состоит в том, что к материалу он подошел как настоящий профессионал. Поразительно и то, что К. Люпа пришел в театр из живописи. (Ах, этот визуальный театр?!). За ХХ столетие режиссура, как профессия не только встала на ноги, но и проявила себя в двух взаимоисключающих аспектах. Во-первых, как *уникальное художественное творение* и ремесло. Во-вторых, как *вторичное* не очень глубокое *сочинительство,* или иллюстрация литературных первоисточников. Кристиан Люпа - профессионал высокого класса, первого разряда. Его академический профессионализм заключается в том, что он не *интерпретирует Фридриха Ницше*, а почти иллюстрирует литературный текст. Но именно этот профессионализм позволяет перенести на сцену *неординарное содержание прозы* без потерь, найти для него интересную сценическую форму и, соответствующий литературному тексту, стиль. Только сохранив содержание и стиль автора, режиссер сумел вскрыть в них современное звучание. В этом и заключается признак профессиональной *авторской режиссуры* в современном театре.

 Лично для меня, в ряду немногих других Европейских и отечественных постановок в драматическом театре, спектакль К. Люпы стал хорошим образцом. А, в какой-то степени, и *апогеем концепционной режиссуры*, которая, наверное, другой и быть не может. Благодаря *концепции*, то есть, своему взгляду на философию Ф. Ницше, режиссеру удалось «упаковать» огромный эпико-поэтический трактат в театральное зрелище.

Концепция постановщика при этом оказалась до удивления простой и понятной. Конечно, «Заратустра» - это вымышленный персонаж. Но у К. Люпы он и живой человек, со всеми, присущими человеку, качествами и страстями. *Человек - мятущийся, страдающий и ищущий*. Собственно, на сцене он прошел весь жизненный путь - от задиристой молодости (через противоречивую со всеми сомнениями зрелость) до увядающей старости. По дороге, вступая в полемику и активную борьбу с традиционными взглядами на жизнь, на назначение человека и его религиозное оснащение, на его веру и верование.

 Бог есть, ведь «он работает, благодаря ему создана вся культура» (слова режиссера). Благодаря верованию человека в лучшее, в борьбе за его совершенствование свершалось все самое лучшее на земле. Однако идея Бога – это *идея потенциальных возможностей человека*, его *самодвижения и саморазвития*. «Заратустра» К. Люпы является проповедником высших возможностей человека. Борцом против канонической религии, ограничивающей его свободу, *против обожествления любой религии*. В этом смысле, герой Ф. Ницше и К. Люпы выступает против Христианства, как религии *успокаивающей, примиряющей* с жизнью, и в чем-то ограничивающей *бунтарский дух человека*, его деяние.

 Такой подход к материалу вводит артистов и зрителей в *глубинный способ существования* в спектакле, как бы дает код, погружает зрителей в вековую тему: познания жизни Человека, его предназначения и сущности. Для автора спектакля *сущность определяется движением, и развитием* всего живого. В этом назначение человека, как связующего звена между неживой материей и сознанием. Движение - отличительный признак Человека, в высшей степени «сознательного животного» и высоко сознательного существа.

Человек – стрела, устремленная из прошлого в будущее. Его прижизненный полет и есть сущность человека. Человек, устремленный в будущее, превозмогающий себя, а не ожидающий трагического исхода – вот Бог свободного человека. В этом и есть предназначение человека, утверждает в первой части спектакля молодой Заратустра. Во второй части он уже сомневается в этом, и оспаривает другие взгляды, а в третьей – лишь *угадывает что-то иное*, еще более простое и сложное.

Однако эта данность не закладывается в сознание, как априорная и статичная черта характера, а приходит к герою как трудно рождающееся открытие, выстраданное всей жизнью Заратустры. *Трехчастная композиция* спектакля определяет его *целостность.* Это разговор о вечном*:* о душе человека, о Боге, о жизни, о науке и религии. В трехчастной композиции угадывается притчевость содержания и некий *философско-мистический стиль* спектакля-представления. Драматического спектакля по внутренней целостности, ансамблевому исполнению. И представления по внешней форме, некой трагической «распахнутости», обнаженности жизни главного героя и всех «персонажей» жизни.

 Трагичность звучания подчеркнута всеми компонентами спектакля. Сценографией - симультанной конструкцией, напоминающей, одновременно, древнегреческую схену, бункер Освенцима и современный металлический гараж-ракушку. Вертикальная двупланновость сценографии и действия вводит в постановку масштаб и полифоничность, дополняемые привычными инсталляциями и живым музыкальным фольклорно-джазовым сопровождением. Наконец, впечатление сиюминутности происходящего дополняется открытым прологом спектакля: актеры выходят на сцену с мест зрителей, как бы стирая границу между театром и жизнью, и уводя спектакль в эпическое размышление. Дискуссионное начало спектакля меняется на подчеркнуто бытовое действие актеров, почти натуральное, намеренно заземленное в финале.

«Как трудна наша жизнь! Но как она радостна и прекрасна в своей сущности!» Хочется *прокричать* в финале мощного погружения в *театрально-религиозное действо. В спектакль - мистерию о жизни*, в трактат о душе.

 Интересно, а можно было бы *открыть* это произведение в актерском психологическом театре (каким мы его знаем) ХIХ века? Или, скажем, приемами *актерской режиссуры* современного театра ХХ века? Наверное, нет! Благодаря метафизическому мироощущению и авторской режиссуре, то есть смелой современной *интерпретации*. Благодаря переосмыслению известной истории, с учетом сегодняшнего понимания жизни переходной, из ясного прошлого в пока еще абсолютно непонятное и непредсказуемое будущее, стало возможным воплощение известного философского трактата в форме театрального спектакля. И хотя, некоторые рецензенты выводят постановку за рамки драматического театра, он *остается театральным зрелищем* и фактом драматического искусства. Но это зрелище особого рода, отличное от глобальных шоу массовой культуры и от «умело скроенных» драматических представлений.

Спектакль К. Люпы «Заратустра» - зрелище, опрокинутое в *нашу душу* и опрокидывающее накатанные представления о театре и его возможностях. Благодаря *обнаженной правде* (в отдельных эпизодах, героя в буквальном смысле), неспешному, весьма подробному анализу жизни, режиссер и актеры побуждают нас не просто смотреть, но и видеть. А значит – подумать, помыслить о времени, о себе, и о бремени жизни.

 Не менее интересным событием оказалась *встреча режиссера* с российскими коллегами и зрителями, прошедшая на другой день после спектакля. Общение с неординарной личностью всегда обогащает. В этом случае, хотелось не только *увидеть*, но *и услышать из первых рук* о замысле режиссера, и, тем самым, кое-что до понять в контакте с мастером.

Но и здесь случился неожиданный эффект, что и в постановке. Общение с режиссером стало не только информационно полезным, но и личностно притягательным и завораживающим. Режиссер точно *втягивал слушателей в свой мир*, в свою творческую лабораторию и жизнь, представ не только театральным деятелем, но и незаурядным философом.

При этом за масштабом личности светились доброта простого человека, его демократичность и открытость. К. Люпа, Ф. Ницше и Заратустра здесь как бы слились в одно лицо.

Какую радость испытал я, что не поленился и пришел в воскресный день. Встреча с режиссером оказалась весьма полезным продолжением вчерашнего художественного диалога. Теперь я уже точно могу сказать, почему спектакль К. Люпы «Заратурстра» является событием мирового уровня. Во всяком случае, даже спустя 10 лет, спектакль, что называется, не отпускает, впечатление остается столь же сильным. Думаю, что такое потрясение стало возможным из-за *огромной духовной энергии*, вложенной в спектакль. В результате его глубокой жизненной правде, и художественно убедительной профессиональной режиссуре мастера.

***(2010)***

 ***Прокрустово ложе.***

В конце сентября 2006 года в Центре им. Вс. Мейерхольда прошел мастер-класс Валерия Фокина. Событие посвящено 40-летию творческой деятельности и 60-летию со дня рождения мастера. Режиссера, педагога, театрального деятеля, и, скажем так, фигуры не рядовой в театральной культуре России. В. Фокин из тех людей и художников, которые не любят праздновать собственные Юбилеи. «Не всегда понимают, что на них делать». Уже через полчаса стало ясно, что, заявленный в афише, мастер-класс превращается в творческий вечер.

Как мне показалось, вечер отразил наше непростое время, дату и характер юбиляра. Во-первых, диалог со зрителями был лишен помпезности, вероятно, потому, что истец к Юбилею отнесся «как к чему-то устрашающему». Во-вторых, в зале собрались действительно только заинтересованные люди, профессиональные и доброжелательно настроенные. Поэтому встреча обрела камерный характер, но, как это часто бывает, стала весьма содержательной.

В самых общих словах ее можно бы охарактеризовать как приватный *разговор о серьезных вещах*. Конечно, с самого начала речь пошла о театре - о состоянии театра, перспективах его развития, о театральной педагогике. Автор всячески избегал, предполагавшегося для мастер класса, практического тренинга. Не скрою, я, как и многие из присутствующих, ожидал, что пойдет речь о биомеханике Вс. Мейерхольда. Но В.Фокин сразу четко обозначил тему: «Новая академия». Чему, собственно, и посвятил энергичное вступительное слово, в котором определил свое видение театрального процесса и развернул содержание заявленного парадоксального высказывания. Нам нужен «новый академизм», хотя в принципе, «академизм заведомо не может быть новым.

Согласимся, что толковать его можно, как угодно. В интерпретации В. Фокина, была проведена достаточно тонкая грань между новым *и академическим*, традиционным театром и авангардизмом, в большей части это было показано на примере современной режиссуры и интерпретации классики. Развивая мысль о режиссерских поисках в современном театре, автор считает, что в них преобладают два крайних подхода. С одной стороны, *это адепты традиционного театра*, знают все о том, как ставить классику. Такая непоколебимость, не согласился В.Фокин, порождает некий *ложный академизм* и ведет к *музейному штампу*. Другое направление в режиссуре всячески развенчивает такой музейный подход, претендуя на современность и откровенный авангардизм. Такие режиссеры часто переходят границу настоящего авангарда, стилизуя первоисточник и подменяя собой классического автора, от которого *вообще ничего не остается.*

Рациональное зерно, по мнению В.Фокина, находится в направлении, придерживающемся *золотой середины* между традиционным академизмом и современными поисками нового искусства. Такой подход режиссер и называет «Новым академизмом». Найти золотую середину не просто и это не самоцель, но *определить ее русло* в беседе попытался В. Фокин. Как считает режиссер, она есть соединение *ремесла*, *умения,* хорошей *академической* *школы* и неустанного поиска самой *современной формы*. Конечно, режиссер ссылался на «гения режиссуры» Вс. Мейерхольда, у которого «органично сочетались традиции и новаторство». И подкреплял свои положения современными примерами мирового театра, чаще всего это были спектакли немецких режиссеров (Остермайер, Кристиан Люпа и др.).

Тема взаимного общения и ее составляющие оказались весьма интересными и плодотворными для аудитории, очевидно неплохо ориентирующейся в современном театральном процессе. Автор подчеркнул, что влияние раз и навсегда избранного канона отношения к классике, проявляется нередко и у зрителей. В свою очередь, превратившись в своеобразный *зрительский штамп*, и в клише для театральной критики. А это *главная бе*да в режиссерской работе, практически у всех авторов спектаклей.

В ходе *болевого и боевого* выступления Валерий Фокин коснулся проблемы *репертуарного театра*, как носителя традиций отечественного театра. Он назвал репертуарный театр «великой идеей, ничего общего не имеющей с пансионатами и гробницами*»*, в которые готовы превратиться большинство *академических трупп*.

Более часа вступительного слова пролетело как десять минут, и аудитория живо откликнулась на предложение режиссера задавать вопросы. Вторая часть встречи превратилась в интереснейший квалифицированный диалог о методе режиссера, о проблемах личного характера. Режиссера спрашивали о том, почему он совсем мало ставит за рубежом? Что нужно изменить в нынешнем *профессиональном* театральном *образовании*? Что такое толковая репетиция и насколько часто такие бывают у режиссера? Почему автор постоянно цитирует Мейерхольда, а не Станиславского? На многие полезные вопросы *охотно, обдуманно и подробно* отвечал В. Фокин.

Пролетело еще полтора часа, разговор вернулся к началу. Незаметно он перерос в благодарности режиссеру за спектакли Александринки, недавно гастролирующей в Москве, добрые пожелания и поздравления с Днем рождения. Так стороны обоюдно вспомнили о действительной «причине», к которой был *приурочен мастер-класс*. Превратившийся, фактически, в *вечер-портрет* режиссера. Да, состоялась именно встреча большого Мастера современного российского театра, и удивительно простого, скромного по натуре, русского человека. Встреча с постоянными зрителями и поклонниками: учениками и профессионалами, а, по сути, с друзьями театра. Во всяком случае, именно друзьями все расходились после Юбилейной встречи. Вроде и не выпивали, а радости от чествования Юбиляра хоть отбавляй. Может быть, поэтому он и был назван мастер-класс? Только вот чего – театра или жизни?!

***(2007***).

 ***Выстрел из пистолета*.**

В январе 2008 года в Районном Доме культуры города Пушкино, как и во всей стране, состоялась знаменательная акция – спектакль, посвященный 70-летию со Дня рождения Владимира Семеновича Высоцкого. Пожалуй, это самый неординарный и ортодоксальный *художник* из, ушедших за последнее десятилетие, деятелей отечественной культуры. Но, вот что я отметил по ходу вечера. В выступлениях и диалогах о нем люди почти всегда называли полное имя и отчество. *Владимир Семенович Высоцкий!* Именно так, уважительно, обращались к нему артисты, выступающие со сцены в этот вечер. Но главное, конечно, не в этом, а в содержании вечера. Вроде не значительная деталь, но она многое проясняет в отношении к таланту.

 В другое время, просмотренный спектакль можно было бы и покритиковать. Ибо похож он был, скорее, не на спектакль, а на *вечер памяти* почитателей В. С. Высоцкого. Да и людей в зале было не много. А хотелось бы видеть полный зал (особенно молодежь). Тем не менее, считаю, что, из просмотренных мною программ, именно этот вечер удался по-большому счету. Спросите: почему? Вероятно потому что все, присутствующие на сцене и в зале, пришли сюда не случайно, а *по зову души и сердца.* Простые люди хотели отдать *дань памяти* своему *ровеснику* и гражданину России. Об этом сказал один из исполнителей программы Юрий Тузов: «залы, где в эти дни проходят вечера памяти, в основном наполнены *ровесниками* В.С.Высоцкого».

 И чудо свершилось. В зрительном зале Районного Дома культуры, еще до выхода артистов на сцену, зазвучал голос *живого* В.С. Высоцкого*.* В аудиозаписи шла, часто цитируемая речь, «рассказ о том, как и почему он начал писать песни» и выступать с ними на сцене. Все понятно, мероприятие известное и популярное. Но почему *именно чудо* и почему оно свершилось *в небольшом зале,* несмотря на то, что *вся страна* чествует поэта и гражданина?

А потому, что трое исполнителей - Юрий Тузов, Леонид Зверинцев и Александра Устинова, - и все зрители оказались настроены на одну *душевную* волну. Все были одинаково заинтересованы в *бережном, не тривиальном* отношении к российскому самородку. До сих пор еще, кажется, до конца не признанному поэту, но, безусловно, принятому народом как бард, драматический и киноартист.

Итак, Юрий Тузов, Леонид Зверинцев и Александра Устинова, вместе со зрителями, в буквальном и переносном смысле слова (некоторые песни зрители активно подпевали артистам), *вспомнили* песни и стихи *Владимира Семеновича Высоцкого*. Вспомнили и рассказали о его трудной судьбе, о его семейной, личной жизни и творческой работе. И все это в какой-то час с небольшим времени. Двое музыкантов исполнили песни В.С. Высоцкого, а Леонид Зверинцев прочитал стихи поэта и рассказал «документальные истории» из жизни студентов Школы-студии МХАТ. Где он «давно-давно вместе с Высоцким учился». Мне показалось, что все трое, как будто ощупью, осторожно *пробирались сквозь запреты и стереотипы*, изрядно накопившиеся вокруг имени В.С. Высоцкого. И мешающие воспринимать его свободно, как реального человека и артиста.

 Интересно, но многие из ныне здравствующих людей точно знают, что можно говорить о поэте, а чего нельзя. Кому, где и как - можно и нужно исполнять его песни. Что, ни в коем случае, «нельзя хрипеть», подражая голосу В.С. Высоцкого. Вот так, «оберегая» честь, и делают из художников идолов. Слава Богу, в этот вечер этого не произошло! Благодаря чуткому, болевому отношению к человеку и поэту, исполнителям удалось *избежать ловушек подражания* и отбросить все наслоившиеся вокруг поэта условности; типа «кто друг, а кто самозванец». Пели песни, размышляли и рассказывали о *Владимире Высоцком как хотели и как чувствовали*. Это стало решающим фактором, обеспечившим искренность и *душевную приподнятость* происходящего. Благодаря такому личностному отношению, песни и стихи В.С. Высоцкого снова ожили. Перед нашими глазами будто *ожил сам поэт-бунтарь*. Такой, каким его знало наше поколение еще десять лет назад. Зрители, вместе с артистами, снова *почувствовали обаяние индивидуальности* артиста, его значимость для целого поколения, да и всей страны.

Для молодых зрителей, наверное, портрет Высоцкого на сцене был не таким значимым. Нам же, его ровесникам, он был *нужен и понятен*. На известной фотографии В.С. Высоцкий с сигаретой. Он прост и доступен, и действительно значим, не только как поэт и артист, но и *как гражданин*.

Эту суть, по-настоящему, не оцененную при жизни, выразил Леонид Зверинцев. Размышляя о том, как легко становятся звездами на современной эстраде, и, сравнивая их с В.С. Высоцким, он назвал его *«настоящей* звездой»! Потому, что В. С. Высоцкий не просто пел, но «оказал *(и оказывает –* В.Т*.)* влияние на мироощущение целого поколения*»*. Да, он сгорел быстро, но не ушел из жизни навсегда, из нашей памяти его не вычеркнешь уже никогда. Творчество В.С.Высоцкого настолько *народное* (как пословицы и поговорки), что вряд ли забудется с годами. В этом смысле, В.С.Высоцкий действительно *настоящая звезда*, сиявшая ярко при жизни, хотя долгое время и не признанная. Он точно пуля, вылетевшая из «жерла» жизни.

Особой строкой в спектакле-памяти прозвучали песни В.С.Высоцкого в исполнении Александры Устиновой. Молодая поэтесса, пока еще не очень известная, лишена зрения, но это не мешает ей быть исполнителем и большой почитательницей творчества В.С. Высоцкого. Она слепа зрением, но *не душой,* и поэтому так трогательно, и как-то по-детски, прозвучали в ее исполнении известные произведения поэта и музыканта. В заключении она исполнила и авторскую песню, посвященную памяти В.С. Высоцкого. Ее непритязательная манера исполнения почти граничила с мелодичным рассказом песен В.С. Высоцкого. Какое уж тут подражание?! Здесь глубокое проникновение в творчество поэта и *слияние душ*. И вот эта ниточка *духовного родства*, протянутая со сцены от поэта через артистов зрителям, объединила всех присутствующих в этот вечер в зале. Взятая вначале, верная душевная нота, еще раз сблизила нас с так рано ушедшим из жизни поэтом, музыкантом и артистом.

 На этой печальной ноте можно бы закончить рассказ о «*Спектакле-памяти В.С. Высоцкому»*. (Подчеркну, что так называлось представление.) Но лично у меня, снова и снова, возникал вопрос. Почему в России *настоящими звездами* становятся только после смерти? Почему много хорошего и доброго мы узнаем о них тогда, когда их не стало? И сиять-то они, по-настоящему ярко, начинают после ухода из жизни! (Как правило, досрочного). Нет у россиян ответа на этот вопрос. И не только с В.С. Высоцким это связано, история продолжается… Не случайно, Юрий Тузов, завершая вечер памяти, вспомнил В.М. Шукшина. Вспомнил о не свершившемся сотрудничестве В.М. Шукшина с В.С. Высоцким и о раннем уходе обоих.

Подошел к концу *спектакль-память*. И, вдруг, случилась непредвиденная заминка. После спектакля, Ю. Тузов отказался исполнить одну из песен В.С. Высоцкого по заявке зрителей. Но мне кажется, что он поступил правильно. Форма и тема спектакля требовали *строгости* в содержании и в жанре. Так завершился, анонсированный в афише, *спектакль-память*, не превратившись в традиционный концерт. В этом ценность программы и вечера, встречи зрителей с поэтом и гражданином. Опальным при жизни, и все больше и больше любимым после смерти. И зрители, и артисты отдали ему дань памяти. И поклонились нашему прекрасному соотечественнику и земляку за его стремительную, как «выстрел из пистолета» прожитую, творческую жизнь!

***(2008***)

 ***Жизнь клоуна.***

Побывав на «сНежном шоу Славы Полунина», я, вдруг, задумался: «насколько же сильно режиссер может *покорить* (*или не покорить)* зрителя в театре?!» Такой *глубинный* *эмоциональный* контакт зала и сцены, зрителей и артистов - большая редкость для современного театра. В принципе, эффект «*покорения*» можно представить в трех вариантах: а) спектакль заинтриговывает сразу, но ненадолго; б) представление *захватывает, не сразу*, однако, прочно и надолго; в) третий вариант, спектакльнепросто покоряет, *но берет в плен,* сразу *и навсегда*. Согласимся, в театре такой эффект - особенно редкий случай. Чаще же зритель встречается с ровным представлением, понятным с «первых страниц» текста, с предсказуемой историей и, если повезет, с неожиданной развязкой.

Так вот, на сей раз, мне сильно *повезло*! Произошел этот редкий случай, как, вероятно, и с большинством зрителей, на «сНежном шоу Славы Полунина». Контакт возник сразу и навсегда. Прошло больше десяти лет, а впечатление волшебства так и осталось жить со мной. Сегодня я, по-прежнему, отношу «шоу Полунина» к идеальному театру.

И опять вопрос*. Почему не быть такими всем театрам? Может ли, имеет ли право театр быть среднего уровня?*

 Действительно, «шоу» С. Полунина стало откровением для нескольких поколений моих современников. Хотя, наверняка, найдутся меломаны от театра, которым зрелище не только не понравилось, но, если захотят, «камня на камне не оставят». Лично я принял «шоу» полностью и без оглядки, начиная от драматического исполнения клоунов, заканчивая образной природой условного театра и гротесковыми выразительными средствами. Во всяком случае, во время зрелища и после него, я намеренно не позволял выйти наружу этим недоуменным вопросам. Боялся утратить, столь редкое сегодня, целостное впечатление.

*Почему же такое чудо случилось? Почему одним режиссерам - можно, другим – «низзя»?!* Попробуем разобраться.

 В «Шоу» Полунина отражен *наш внутренний духовный мир*, с его основным противоречием: должного и реального, мечты и действительности. Да, «Весь наш мир»! Он обозначен в спектакле *резко и четко*. Во-первых, через главного героя (незадачливого и не счастливого клоуна) и его двойников (иногда, тройников), с разной степенью подробности, повторяющих «жизненную гримасу» главного героя. Во-вторых, через целую гаммувыразительных средств, включающих музыку, динамичную сценографию, различные светотехнические эффекты. Все вместе взятое создает на сцене многообразную стихию природы, вплоть до взаправдашнего снежного бурана. Впрочем, называть их, в данном случае, *выразительными средствами* будет неправильно. Скорее, речь идет об интеграции полноправных, (наряду с цирком и эстрадой), видов искусства, раньше не включаемых в арсенал драматического спетакля. Вот об этом новом синтезе (*синкретизме)* под общей формой «шоу», - и хочется поговорить, в первую очередь. И главные из них – это *цирк, театр, эстрада; искусство актера и клоуна*.

 Позвольте, возразят мне театроведы, но это не выразительные средства, а самостоятельные смежные искусства. И будут правы. Поэтому то и трудно отнести «Шоу» к чисто драматическому искусству. Дело в том, что с начала ХХI века именно в этом заключается главный «фокус» театральных преобразований. Происходит «раз интеграция» (литература, актер, музыка, изо) драматического театра, и новая «интеграция» искусств, разных жанров и видов. В традиционном психологическом спектакле их объединить уже нельзя. Необходимы иные формы: шоу, мистерии, фантазии, действа и т.д. Но я бы сказал, что это не простое *смешение*, а взаимовыгодное *заимствование* выразительных средств разными искусствами. В этом заключена и сложность, и прелесть открываемых новых возможностей современного театра, и драматического в том числе. Не время и не место продолжать сей спор, хотя, разбираться в этом, в конечном счете, придется. Самое удивительное в том, что по ходу спектакля я, как зритель, обо всем этом успеваю подумать*.* Например*,* о том, что все мы немного клоуны в нашей суматошной жизни, *коверные на фоне непонятного и непредсказуемого будущего*… И о том, какой же это театр?!

 В «мир жизни клоунов» зрители окунаются с первых минут сценического действия. Через *нелепых снеговиков*, встречающих зрителей у парадного входа, через *узнаваемые* мелодии, звучащие в фойе еще до начала представления. Кстати, музыка звучит непрерывно на протяжении всего спектакля, начиная с «театральной вешалки». Через узнаваемые репризы и сценки, ставшие «шлягерами» в нашей прежней жизни («Асисяй», «Блю канарик»), благодаря телевизору. Через снеговую завесу, которая, будто снежное покрывало (в буквальном и переносном смысле), *укутало спектакль.* «Бутафорский снег» идет в зале и на сцене весь спектакль почти непрерывно. И какая нам разница, что он бутафорский… Это долгожданный снег, благодаря шоу, он становится *метафорой детства и сказочной доброты*. Узнаваемость нашего мира в шоу Полунина подкрепляется фрагментарностью действия (как и жизни), мозаичным клиповым сюжетом и ненавязчивым его исполнением. Фактически сюжет разворачивается как *поэтические похождения маленького человека* с сотоварищами. Трудно сразу понять - кто эти люди. Не то - бомжи, не то - мечтатели-романтики, у которых что-то не складывается в жизни. Поэтому внутри реприз-сцен действие строится на простом конфликте - недопонимании персонажами друг друга. А в контексте всего шоу, он прочитывается как тотальное *недоразумение* *жизни* маленького человека. Это выражается в «лопоухих лыжниках», одиноко бредущих, то по снежной пустыне, то по морской глади. И в подстреленном сразу тремя стрелами, таком же одиноком, главном герое-путнике. (Меня ассоциация уводит почему-то к раненному и медленно умирающему льву). И в парадоксальной *кровати-кораблике*, так и не нашедшей пристанища, и высадившей путников посреди *безбрежного океана-жизни*.

 *Фрагментарность, метафоричность и парадоксальность* - главные признаки замысла Полунина, его режиссерской руки и, может быть, современного театра в целом. (Вспомним недавнего «Фауста» Э. Някрошюса). А еще - *наивность и доброта*. Это уже актерские элементы, все-таки, шоу не только *снежное, но и нежное*. Наконец, *грусть* неожиданно переходит в *безудержное веселье зрителей*.

Такое парадоксальное восприятие и соучастие зрителей сопутствует спектаклю на всем протяжении. Радость от встречи с ярким, красочным зрелищем и грусть оттого, что наше безудержное веселье скоро завершится, поскольку завершится спектакль.

Поток очень узнаваемого, но чуть подзабытого нами, детства, с его мечтами, близкими и далекими недовыполнениями длится в «шоу» Полунина два часа без традиционных антрактов. Антракт есть, но он, как будто, продолжает действие, на фоне музыки зрители играют в снежки, и внутреннее действие продолжается.

 Спектакль-представление «сНежное шоу Полунина» как *зеркало* духовной жизни человека. Причем, не только граждан-россиян, но Человека вообще, с ее реалиями и не свершившимися надеждами. Поэтому «Шоу» не имеет географической привязанности ко времени и пространству, и возрастного ценза. Спектакль адресован зрителям всех стран и национальностей, взрослым и детям. Театральное шоу Полунина *мелодраматично,* а местами *трагикомичн*о. Впрочем, как все, связанное с выступлением клоунов. И, в тоже время, оно имеет точный идейный смысл - *возвращение человека к детству, к добру и игре*.

«Снежное шоу Полунина» - направленно на очищение человека. Оно строится по законам классического представления. Даже, можно сказать, по законам массовых зрелищ и интерактивного театра, с несколькими кульминациями (например, эпизод *продувания маленького Человека «на семи ветрах*), и финальной игрой актеров и зрителей в непомерно огромные шары. Шары вброшены в зрительный зал, точно *рождественский подарок Человеку* за его долготерпение и стойкость в стремлении к добру. За веру, надежду и любовь.

 «Шоу Полунина» это, конечно, *спектакль о детстве*. А значит, *о самом главном в жизни*. Наверное, поэтому он и захватывает зрителей *сразу и навсегда*. Тема становится бездонной и неисчерпаемой, как неисчерпаема жизнь с ее бытовыми «неудобствами» и драматическими перипетиями. Поэтому для зрителей он становится откровением и благодарность за него выражается не громом аплодисментов, а тихим рукопожатием и грустным расставанием. В нем нет традиционного конца, а есть медленный отход от темы, плавный *выход из нее*! По окончании действия зрители еще остаются в зале, играя бутафорскими снежками, поднимаются на сцену, вступают в контакт с артистами. Как можно дольше продлевают моменты очищения души (возникшего так неожиданно, но так к месту), посреди, полной слякоти, жизни. Благодаря «Снежному шоу», мы, как зрители, ощущаем *здоровый дух* в теле, и *нездоровую сентиментальность в душе*.

Этот «психотерапевтический» эффект, отзвук детский души, еще долго звучал внутри меня, напоминая о чистом и светлом прошлом. Чего, возможно, уже никогда не будет. Правда, я заметил, что у детей были более оптимистичные чувства.

 Все мы путники и все мы *в* *гостях* у ее Величества Жизни. Еще раз я почувствовал это, побывав в предновогодние дни на праздничном «сНежном Шоу Славы Полунина». Лично мне которое тоже не хотелось покидать. Только рамки приличия напоминали: пора зрителям возвращаться к своим будничным делам, а артистам – ехать в новые страны! Это был предпоследний спектакль новогодних гастролей Славы Полунина в России.

 (***2007).***

  ***Вместо послесловия.*** Две встречи на грешной земле***.***

Лет десять назад я прочел одну за другой две замечательные книжки представителей нашего театрального цеха Самуила Алешина и Александра Ширвиндта. К сожалению, никогда не был знаком с авторами лично, но, прочитав книжки, будто пообщался близко, настолько обогатился их знаниями и добротой.

Обе книжки вышли в рубрике «воспоминания» и имеют оригинальные названия: «Встречи на грешной земле» (С.Алешин); «SCHIRWINDT, стертый с лица земли» (А.Ширвиндт).[[53]](#footnote-54) Дело, конечно, не в оригинальности названий. Оба автора сугубо театральные люди: первый - прекрасный драматург и прозаик; второй – замечательный актер, педагог; а ныне - режиссер и худрук театра. И, пожалуй, беллетристика, в чистом виде, не их дело. Но обе книжки получились. И вот почему - объединяет их общая нота *духовности,* – *живой, эмоциональный язык и честность*, бескомпромиссность жизненной позиции. Мне даже показалось, что так могут писать только люди театра. Они как бы согревают каждое слово живым, сиюминутным актерским чувством и наполняют текст реальными, почти осязаемыми картинами жизни и силуэтами людей.

Как всегда, подкупает «задиристость» А. Ширвиндта, его безоглядная правдивость и ироническая напористость. Кстати, не помню где в тексте, он сам себя характеризует как «упрямого, но…не упертого». Напористость, как выражение актерского темперамента, проявляется в отношении к жизни, в оценке друзей и близких, с которыми, можно сказать, «уже прожита незамысловатая жизнь». И, наконец, к самому себе, все еще беспокоящемуся «о бесцельно прожитых годах». Честность позиции, лаконичность формы – вот, пожалуй, стиль письма, выражающий позицию А.Ширвиндта.

 Самуил Алешин и старше, и *скрытнее* по характеру. Но по твердости духа, они не уступают друг другу. И вот это, родственное для обоих чувство, желание правдиво и честно понять свою жизнь и окружающую реальность как-то сразу подкупают читателя.

Несмотря на то, что авторы на десяток лет старше меня, многие детали я вспомнил и живо представил их почти «дословно» вместе с ними. И хулиганские заскоки ранней юности (у кого их не было?), и любовное томление молодой души, локальные эпизоды частной жизни. Например, посещение детьми взрослых фильмов. Да, именно кино, во многом, даже больше чем театр, сформировало духовный мир наших поколений второй половины двадцатого столетия.

Переворачиваю страницу за страницей, и как будто побывал на нашей грешной Советской земле, в прошлой жизни, о которых в повседневной суете как-то и подумать некогда. Да, по-настоящему, оценить ее теперь уже не представляется возможным. Но, благодаря воспоминаниям живых людей о реальных событиях и конкретных людях, эта жизнь неожиданно становится близкой, дорогой и загадочной. И ты понимаешь, что, *может быть*, прожитая (так ли, сяк ли) жизнь и является сегодня нашей главной темой, если не единственной ценностью.

Ясно, что не одни ностальгические чувства движут авторами. В содержании текстов, шаг за шагом, прослеживаются нравственные отношения людей; профессиональные и художественные проблемы советского искусства, и людей в целом. Умудренные опытом, обласканные ветрами славы, битые дождями и градом критики, ныне безоговорочно принятые профессиональной элитой и молодежью, Самуил Алешин и Александр Ширвиндт не успокаивались, не зацикливались на своем благополучном жизненном пути. За текстом воспоминаний отчетливо слышны колокола боли и неприятия многих новшеств современной жизни.

Нет, это не извечное ворчание стариков, а серьезное размышление над переустройством нашей (прожитой жизни). И тревога за стремительно покидающие бренный мир человеческие и нравственные ценности. Подспудно, у обоих авторов звучит мысль *о красоте человеческих отношений*, точно об уходящей натуре. О невзгодах, преследующих русскую землю, несмотря на ее вековые беды, ласковую и сердечную, отдающую бескорыстно свой материнский дар детям. Нет, далеко не все одобряют авторы в новой повседневности, не все преобразования действительности удачны и перспективны, с точки зрения, позитивных изменений человека, его нравственного совершенствования. Наверное, поэтому содержание воспоминаний окутано грустью и лиризмом…

 Какие достоинства, оказывается, есть у забытого жанра воспоминаний, жанра, вновь открываемого нами в последние годы. Здесь и документальная достоверность биографической повести, рассказ из «первых рук»; и лаконичные, но очень содержательные, портреты представителей из самых разных видов искусства и отраслей жизни. Через портреты живых людей (как правило, интересных личностей) просвечивает и собирательный портрет уходящей эпохи и страны. Характерные особенности театра и его составляющих: драматургии, актерства, режиссуры. Как-то ненароком, ненавязчиво авторы коснулись войны и политики, лихолетья тридцатых-пятидесятых годов. Поражаюсь, как много можно передать через простые (но тщательно отобранные) воспоминания.

С большим наслаждением прочел обе книжки и рекомендовал друзьям сделать то же самое незамедлительно. Современная беллетристика, к сожалению, активно «перерабатывает» жизнь, нередко, совсем удаляясь от ее подлинного содержания. Иной раз, так трансформирует жизненные коллизии с помощью буйного воображения молодых и немолодых писателей, что подчас и вовсе перестаешь ее узнавать.

Жанр воспоминаний одно время сделался скучноватым для массового читателя и полезным только для специалистов. Сегодня он становится не только отдушиной и откровением для специалистов, но и инструментом художественного осмысления эпохи. Для соотношения прошедшей действительности с современными проблемами. *Сердечность, глубокая личная* заинтересованность в общественных делах сразу угадывается в воспоминаниях. Эта *забота о других людях и о своей душе* проходит сквозной линией сквозь тексты, и уже не отпускает читателя до конца повествования. *Сердечность*, которой так не хватает нашей суетной жизни. Нашему, так называемому, социальному государству. Здесь она с лихвой представлена сразу двумя авторами, настоящими знатоками своего дела. Причем, авторами, не бегущими за модой, лишенными всяческого злопыхательства или черного юмора. Да, это признаки больших художников (сцены и литературы) уходящей натуры. Хочется сказать им огромное спасибо! По «советскому обычаю» выразить благодарность! За искренние, иногда жесткие или теплые, воспоминания! За душевный разговор и за *напоминание* о смысле жизни на этой грешной земле*.*

 (***2008***)

 **Список литературы**

1. Актерское мастерство: Американская школа / Под ред. Артура Бартоу; пер. с англ. – М.: Альпина нон-фикшн, 2013. – 406с.
2. Александровская М.Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра ХХI века. – СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2011. – 393с.
3. Александровская М.Б. Методические рекомендации тренинга психофизического аппарата актера. Ленинград. 1990.

Алешин С. Встречи на грешной земле М., 2001;

1. Альшиц Ю.Л. Тренинг forever! 2-ое изд. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2010. – 256с.
2. Андреева Г.М. Социальная психология. М.: Наука, 2006.
3. Американская режиссура первой трети ХХ века. СПб.: СПбГАТИ, 2011.- 152с.
4. Андрейчук В.А. Режиссерский тренинг. Барнаул.: АлтГАКИ, 2008. -333с.
5. Базанова О. М. Синкретизм. Индивидуальные особенности альфа активности. Новосибирск. -2009. – 243с.
6. Бартошевич А.В. Театральные хроники. Начало двадцать первого века. – М.: Артист. Режиссер. Театр. 2013. – 504с.
7. Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 376с.
8. Вахтангов Е.Б. *Евгений Вахтангов*: /Сборник, сост. Ред. Л.Д. Вендровская, Г.П. Каптерева/ М.: ВТО. – 1984.- 571с.
9. Вислова А.В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж ХХ-ХХI веков / А.В. Вислова. – М.: Университетская книга, 2009. – 272с.
10. Демидов Н. В. Искусство жить на сцене. М. , 1965. С.8-13.
11. Демидов Н.В. Теория и психология творчества актера аффективного типа. // Творческое наследие. В 4-х тт., т. 4.кн. 5 /под ред. М.Н. Ласкиной. – СПб.: Балтийские сезоны. 2009. – 656с.
12. Галендеев В.Н. Лев Додин: Метод. Школа. Творческая философия. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. – 160с.
13. Головаха Е.И. Структура групповой деятельности: социально-психологический анализ. – Киев. Наукова думка, 1979.
14. Гончаров А.А. Поиски выразительности в спектакле. М., 1979.
15. Грачева Л. В. Актерский тренинг: теория и практика. СПб.: 2003.
16. Додин Л. А. Путешествие без конца. СПб.: Балтийские сезоны., 2009.
17. Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. В 2-х тт. /Ред-сост. В.В. Иванов. – М.: Индрик, 2011. – 520, 686.
18. Ефремов О.Н. Коллектив единомышленников. // Искусство режиссуры сегодня. М., 1979.
19. Ефремов О.Н. Мысли вразброд // Настоящий строитель театра / / Сост. Л. Богова. – М.: Зебра Е, 2011. – С.11-189.
20. Зеньковский В. В. Психология детства. - М.: Академия, 1995. 554с.
21. Искусство как творчество социальности и проблемы социокультурной реабилитации. Сб. статей. / Институт философии РАН.: Круг. М.: - 2010. – 240с.
22. Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина ХХ века: хрестоматия / сост. Л.Я. Гительман, В.И. Максимов / изд второе, СПб.: изд-во СПбГАТИ., 2015. – 320с.
23. Кабо Владимир. Синкретизм первобытного искусства. [http://members.iimetro.com.au/~elgovor@iimetro.com.au/aboriginals/Syncretism.htm](http://members.iimetro.com.au/~elgovor%40iimetro.com.au/aboriginals/Syncretism.htm).
24. Каган М.С. Системность и целостность. // Вопросы философии.1996. - № 12. С. 13 – 18.
25. Как рождаются актеры. Книга о сценической педагогике. Коллективная монография. СПб. 2001.
26. Кнебель М.И. Вся жизнь. М.: 1967.
27. Колесова Н. Петр Фоменко. Энергия заблуждения.: РИПОЛ классик, 2014. – 352 с.
28. Корогодский З.Я. На перепутье или о старомодном. - Театральная жизнь. - № 3., 1994.
29. Корогодский З. Я. Начало / З.Я. Корогодский. – СПб.: театр Поколений: Любавич, 2016. \_ 424с.
30. Крымова Н. Михаил Чехов и Станиславский // Станиславский в меняющемся мире. Сб. материалов Международного симпозиума 27 февраля -10 марта. М., 1994. С. 90-95.
31. Кацман А.И. О целостном подходе в воспитании артиста. //Кацман – педагог. - СПб.: 2003, С. 13-17.
32. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: АВСdesign., 2013.- с.312.
33. Мальцева О. М. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика)/. М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 304с.
34. Марков П. А. Первая Студия МХТ. // Соб. Соч. в 4-х тт., т. 1. М.: Искусство, 1974. с. 347-417.
35. Михоэлс С. Роль и место режиссера в советском театре. // Михоэлс Статьи, речи, беседы… 1981. - С.178-196.
36. Осиньска Катажина. Монастыри и лаборатории. - Гданьск.: Территория., 2003.
37. Ориген. О началах. Изд-во: РА – 1993, 458с.
38. Педагогика искусства: I Всероссийская конференция школьной театральной педагогики памяти Л.А. Сулержицкого. Сб. материалов / МИОО/ М.: МАКС пресс, 2013. – 480с.
39. Печенков В.В. Тайна индивидуальности: Артефакт эволюции или смысл бытия человека? - М.: Либроком., 2010. – 176с.
40. Поздеев В.А. «Третья культура. Фольклор. Постфольклор». // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. WWW/centr\_hg . pozdev. Htm.
41. Полякова Е. Театр Сулержицкого. Этика. Эстетика. Режиссура. М.: Аграф. 2006. – 304с.
42. Попов А.Д. О художественной целостности спектакля. М., ВТО, 1969.
43. Проскурникова Т.Б. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины ХХ века. – СПб.: Алетея; Москва.: Государственный институт искусствознания, 2002, - 472с.
44. Режиссерская школа Сулимова: Сб. статей и материалов / Автор-составитель С.Д. Черкасский. – СПб.: СПАТИ, 2013. – 556с.
45. Рехельс М.Л. Режиссер – автор спектакля. – Л.: Искусство. – 1969. – 230с.
46. Сазонов Е. Частицы целого /автор-составитель В.Г. Хаунин. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 486с.
47. Симонов П. В., Ершов П.М. Темперамент. Характер. Личность. - М., 1984.
48. Симонов П.В., Ершов П.М., Вяземский Ю.Т. Происхождение духовности. – М.: Наука. – 1989. – 352с.
49. Смелянский А. М. Чехов «Чувство целого».

 mihaiдchehov.ru›…filmiochehove/50-2009-11-13.

1. Станиславский К.С. Соб. Соч. в 8 тт. Т. 2-5. М.: Искусство, 1954-57.
2. Сценическая педагогика: Опыт, проблемы, исследования. Сб. статей. СПб.: РГИСИ, 2016. – 379с.
3. Табаков О.П. Моя настоящая жизнь: Автобиографическая проза. М.: 2000. - 496с.
4. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. //Зеркало сцены. Кн. I, М.,- Искусство, 2003. – 303с.
5. Товстоногов Г.А. Собирательный портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. – 528с.
6. Товстоногов Г.А. Георгий Товстоногов репетирует и учит. Лит. Запись С.М. Лосева. СПб.: «Балтийские сезоны». 2007. – 608с.
7. Слободчиков В. И. Исаев Е.И. Психология человека. Введение в психологию субъективности. М.: Православный Свято-Тихоновский монастырь. – 2013.
8. Стахорский С.В. Театральная культура Древней Руси. – М.: ГИТР, 2012, - 392с.
9. Сценическая педагогика: Опыт, проблемы, исследования. Сб. статей. СПб.: РГИСИ, 2016. – 379с.
10. Чаббак И. МАСТЕРСТВО АКТЕРА: Техника Чаббак / Ивана Чаббак; /Пер. с агл. И.Э. Лиска, Н.А. Ершова/ - М.: Эксмо, 2013. – 416с.
11. Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский-Болеславский-Страсберг. История. Теория. Практика. – СПб.: РГИСИ, 2016. – 816с.
12. Чехов М.А. Литературное наследие в 2-х тт., М.: Искусство, 1986. - 486, 559с.
13. Фильштинский В.М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006 – 368с.
14. «Ширвинд А. SCHIRWINDT, стертый с лица земли» М., 2006.- 246с.

 **Научно-методическое издание**

 Валерий Александрович Тришин

 **ХХI век. Театр на пороге перемен**

 Сборник статей, изданных в журналах «Вопросы культурологи», «Вестник высшей школы МГИК, ВСГИК», «Обсерватория культуры», «Клуб», «Страстной бульвар 10» в 2007-2018 гг.

1. ##  [Истоки. Театр-клуб (1969-1986) — Театр Суббота](http://yandex.ru/clck/jsredir?bu=4pm0&from=yandex.ru%3Bsearch%2F%3Bweb%3B%3B&text=&etext=2040.23ZU8P6wQctGPtSc-u-l2YT4PHErm-vZQxMxBIbhKQBg9jvG4WLloMNe4KbyQtRd.c724966e13bdfe50410a3d11d62747f6af239b5f&uuid=&state=PEtFfuTeVD5kpHnK9lio9dFa2ePbDzX73vlVaRPXYNfb0wz_Ps4kDyo51ZiEnvjKvgAyh0Cqsm4SXemAaqwyxAqcwu6SxaIN896MWUF2rsKZizSLDIEgMwqkkenx_R_MTTpV9AxG3cg,&&cst=AiuY0DBWFJ5fN_r-AEszk7qYy2Vl6QmDnFZ3KS7cLB4tOj6uqmKXbJOlSnMjlWJUvAVBl3hi4ETo8WeMf3Mdg2aAUte9fFXZhnuNVwFN7yyGyzonGjuS1Nyqy-zUhdrSWNZ4_lw4YjpTKugIvagI2xSX3Xp-EvLclfy89r6mq0BkjnYvIs8H99STi5-jZ08Mrqr6gIwurdzt6CxTVpkyCCaMTqR4DMh7iPPfi_UyYql6YbnjOL5raxZO3xgJ4iv5G6sMcbwG_FikN_rgzZMC410sqZwtEZAWKPBqx8KUbjBw-vkn62oJ19qArJqe4fxPWhY1H9n32itNEsvoAFegujWNElxabLQHW52vARDhKSORgYd2T0ig9wtA_eifnj4I_D9h9fJ5vQvSqOEUVpfjzrKdYF20yITKu7Gc-uCAVtapgEu3eZ3Tq-3pCVzfS6N7866xSGJknin60tJh6rbspjePpeBdo6l9YlO6VjVA4Yd3sTuE-iz7Qe_6Y5dSKdmM1wuQ2yCjFsWRuv093Po-yYs_ZWeCYqqB2MFM7YLTRt6Wi6jpI7bulfuFEhhvJWfqlzGw9HJ0w6lNIx-3kZRkOn2YAmYMTJR4_a4lp7RQg2HXJmBMKS3vUbj2PopynTffAC3v6u_ReNiguCUn_9MoQ77waMgBy418O9r4pIhrsFpFGm4qSI80hWeMNfExTDhQnqYH0QwvFNAz2zzi7wIZ72bFuYJF19m-NU_68uQJxudaAmlD72g-CoMF56t2DcbRKUfslNM9pnsHFfRo2M_KeGfsBhP4kxfGC0r-QVrIaJB1nmH9fSf6SmvgbPdWgHSjpt7WkVt_9OBPY3L5wFraZkAy2lrW8UnDPhyhCE6i8sotJimEwgHqlsgtUHAu1tpESGPLK_FbZCricLgeFNFM7tX4KasAWpYOS3GWDgFKM7vfRRFipObf_Jss6jUecPXs96F4lW8dyiBRyNLJB4riZ9-EEmOlcq1_iceCruqemKA,&data=UlNrNmk5WktYejR0eWJFYk1LdmtxdG0yanNfSmJ3Wk5iVDk3VjhnVW5oLXVhOGRqR2YzNERzWHdOeXBYRnY3alRCZHItLU5zUll5TFhEeUtnQi1ZSlFkMm1LSWtNQ3ZSMjVTam8ySjQ4QlRacU5WM2h6YUtpeVNRSjRMOVZ1SHVrT3hIa3JEajJLTSw,&sign=ed997ae44bb182fa090888dfbe8682e2&keyno=0&b64e=2&ref=orjY4mGPRjk5boDnW0uvlrrd71vZw9kpAnP-3cFKieRamsSjyoKkv1vuUhxMeNHeq_MzC2y0LrMy5CMbq6NtQL_BzX_OL8ZKO3Ik8Fh5L4mSpWZts-Be85LrlPEVGukmfZuJ0i69_5ZhohYJqW9Sb0uy4d3JWIS0bCbKSmMschl6kjlvC586DlLKc4WIa2uDXh-1UM-Xk_m20GUm0VV3wq_LLXcfW6q2F_YtsPc8Nuk,&l10n=ru&rp=1&cts=1548171612647&mc=3.484070445761172&hdtime=1937846" \t "_blank)

## [teatr-subbota.ru](http://teatr-subbota.ru/)›[istoki-teatr-klub-1969-1986/](http://teatr-subbota.ru/istoki-teatr-klub-1969-1986/)

 [↑](#footnote-ref-2)
2. Архив автора. [↑](#footnote-ref-3)
3. Архив МХТ, Первая Студия. № 2346 [↑](#footnote-ref-4)
4. Искусство как творчество социальности и проблемы социальной реабилитации. Сб. ст. - М.- «Круг», 2010. – С.240. [↑](#footnote-ref-5)
5. Малина Кристин - генеральный координатор и актриса театральной труппы «Le Grupe Signes». Лион, Франция. [↑](#footnote-ref-6)
6. Педагогика искусства. Сборник материалов… 1 Всероссийская конференция театральной школьной педагогики памяти Л.А. Сулержицкого. Москва.: МАКС Пресс., 2003. – 480с. [↑](#footnote-ref-7)
7. Архив автора. Пленарное заседание 2-ой Конференции… [↑](#footnote-ref-8)
8. Архив автора: высказывания участников конференции на заключительном «Круглом столе». [↑](#footnote-ref-9)
9. Программа конференции. Эпиграфы к программе Л. Сулержицкого и П. Брука. [↑](#footnote-ref-10)
10. Корогодский З.Я. На перепутье или о старомодном. - Театральная жизнь. - № 3., 1994. – С. 17. [↑](#footnote-ref-11)
11. Марков П. А. Первая Студия МХТ. // Соб. Соч. в 4-х тт., т. 1. М.: Искусство, 1974, С. 347-417. [↑](#footnote-ref-12)
12. Андреева Г.М. Социальная психология. М.: Наука, 2006, С. 143. [↑](#footnote-ref-13)
13. Головаха Е.И. Структура групповой деятельности: социально-психологический анализ. – Киев. Наукова думка, 1979, С. 197. [↑](#footnote-ref-14)
14. Тришин В.А. Синоним любви. -Улан-Удэ.: ВСГАКИ, 2001. С.12. [↑](#footnote-ref-15)
15. Кабо Владимир. Синкретизм первобытного искусства.

http://members.iimetro.com.au/~elgovor@iimetro.com.au/aboriginals/Syncretism.htm. [↑](#footnote-ref-16)
16. Поздеев В.А. «Третья культура. Фольклор. Постфольклор». // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. WWW/centr\_hg . pozdev. Htm. [↑](#footnote-ref-17)
17. Базанова О. М. Синкретизм. Индивидуальные особенности альфа активности. Новосибирск. -2009. – С. 45. [↑](#footnote-ref-18)
18. Зеньковский В. В. Психология детства. Академия.: 1996.- С.73. [↑](#footnote-ref-19)
19. Додин Л. А. Путешествие без конца. СПб.: Балтийские сезоны., 2009. – С. 18-26. [↑](#footnote-ref-20)
20. Ефремов О.Н. Коллектив единомышленников. // Искусство режиссуры сегодня.. М., 1979. С.53. [↑](#footnote-ref-21)
21. Осиньска Катажина. Монастыри и лаборатории. - Гданьск.: Территория., 2003. С.24. [↑](#footnote-ref-22)
22. Смелянский А. М. Чехов «Чувство целого». mihail-chehov.ru›…filmiochehove/-2009-11-13 [↑](#footnote-ref-23)
23. Кацман А.И. О целостном подходе в воспитании артиста. //Кацман – педагог. СПб. 2003. С.36. [↑](#footnote-ref-24)
24. 1975-1985 годы автор был асситентом- стажеров А.И. Кацмана по кафедре режиссура драмы ЛГИТМИКа [↑](#footnote-ref-25)
25. Михоэлс С. Роль и место режиссера в советском театре. // Михоэлс Статьи, речи, беседы… 1981. - С.175. [↑](#footnote-ref-26)
26. Чехов М.А. Литературное наследие в 2-х тт., М. 1986; Демидов Н. Искусство жить на сцене. М. , 1965. С.8-13. [↑](#footnote-ref-27)
27. Б.Н. Леванов и М.И. Кнебель Об этой книге и ее авторе.// Н.В. Демидов Искусство жить на сцене. М.- 1965 [↑](#footnote-ref-28)
28. Как рождаются актеры. Книга о сценической педагогике. Коллективная монография. СПб.: СПбГАТИ, 2001. [↑](#footnote-ref-29)
29. Станиславский К.С. Соб. Соч. в 8 тт. Т. 2. С. 346, 355. [↑](#footnote-ref-30)
30. Александровская М.Б. Методические рекомендации тренинга психофизического аппарата актера. Ленинград. 1990. С.355. [↑](#footnote-ref-31)
31. Фильштинский В.М. Открытая педагогика. СПб, 2006; Грачева Л. В. Актерский тренинг: теория и практика. СПб, 2003. [↑](#footnote-ref-32)
32. Крымова Н. Михаил Чехов и Станиславский // Станиславский в меняющемся мире. Сб. материалов Международного симпозиума 27 февраля -10 марта. М., 1994. С. 90-95. [↑](#footnote-ref-33)
33. Каган М.С. Системность и целостность. // Вопросы философии.1996. - № 12. С. 13 – 18. [↑](#footnote-ref-34)
34. Попов А.Д. О художественной целостности спектакля. М.: ВТО. 1969. [↑](#footnote-ref-35)
35. Гончаров А.А. Поиски выразительности в спектакле. М.: 1979. [↑](#footnote-ref-36)
36. Слободчиков В.И., Исаев Е.И. Психология человека. Введение в психологию субъективности. М., 2013. С. 7. [↑](#footnote-ref-37)
37. Симонов П. В. Ершов П.М. Темперамент. Характер. Личность. - М., 1984. [↑](#footnote-ref-38)
38. Печенков В.В. Тайна индивидуальности: Артефакт эволюции или смысл бытия человека? - М., 2010.

 [↑](#footnote-ref-39)
39. Вахтангов Е.Б. Сборник, /сост. Ред. Л.Д. Вендровская, Г.П. Каптерева/ М.: ВТО. – 1984.- 571с. [↑](#footnote-ref-40)
40. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. //Зеркало сцены. в 2-х тт. М.: 1980; Рехельс М.Л. Режиссер – автор спектакля. – СПб.: 1978.; Малочевская И.Б. Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: 2003. [↑](#footnote-ref-41)
41. Кнебель М.И. Поэзия педагогики. М.: ВТО, 1976; Вся жизнь. М.:1967; О том. Что мне кажется особенно важным. М.: 1971. [↑](#footnote-ref-42)
42. Там же. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же. [↑](#footnote-ref-44)
44. Колесова Н. Петр Фоменко. Энергия заблуждения – М.: РИПОЛ классик, 2014. С. [↑](#footnote-ref-45)
45. Там же. [↑](#footnote-ref-46)
46. Архив МХТ. Первая Студия. № 6340. [↑](#footnote-ref-47)
47. Демидов Н.В. Творческое наследие. в 4-х томах. СПБ. 2008-09 гг. [↑](#footnote-ref-48)
48. \* К сожалению, в январе 2019 года В.Ц. на 92 году жизни покинула наш мир. [↑](#footnote-ref-49)
49. Видеостенограмма. Архив конференции, день 2-ой. [↑](#footnote-ref-50)
50. \* Спустя три месяца внезапно ушедшего из жизни. [↑](#footnote-ref-51)
51. Архив автора. Аудио запись мастер-класса. В.П.Поглазова. [↑](#footnote-ref-52)
52. Барба Эудженио, Саварезе Никола Словарь театральной антропологии. (Тайное искусство исполнителя): М., Артист. Режиссер. Театр,- 2010; Александровская М. Профессиональная подготовка актеров в пространстве евразийского театра ХХI века. - СПб. «Чистый лист» 2011; Черкасский С. Мастерство актера. Станиславский. Болеславский. Страсберг. И др. [↑](#footnote-ref-53)
53. Алешин С. Встречи на грешной земле М., 2001; «Ширвинд А. SCHIRWINDT, стертый с лица земли» М., 2006). [↑](#footnote-ref-54)