

Липаткина Н. Н.

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2007/7-2/41.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2007. № 7 (7): в 2-х ч. Ч. II. С. 96-98. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2007/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Живость характера в совокупности с широтой интересов Саввы Ивановича привлекли внимание Ф. В. Чиждова, который видел в нём не просто держателя контрольного пакета акций, заинтересованного лишь в непосредственном и сиюминутном барыше, а своего помощника и идейного сторонника в осуществлении грандиозных экономических замыслов.

Влияние, оказанное Ф. В. Чижовым на формирующуюся личность С. И. Мамонтова, выходило далеко за рамки предпринимательского патронажа и в конечном итоге сформировало феномен частного предпринимателя, который по широте своих интересов выходил далеко за рамки общепризнанной модели поведения людей подобного рода.

Как тонко заметил К. С. Станиславский: «Всем, что делал Савва Иванович, тайно руководило искусство. И в Мурманске, и в Архангельске, и в оживлении Севера было много жажды красивого, и в его философии и религии сквозило искусство, и в важном таком страшном портфеле пряталось искусство» [Мамонтов 2007: 75].

По сравнению со своими предшественниками на посту председателя правления общества Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги С. И. Мамонтов добился значительного успеха. Его отец и дядя, значительную часть своих капиталов, приобретённых на винных откупках, вкладывали в доходные дома, трактиры, бани и тому подобные мелкие, но быстро окупаемые предприятия. В 1884 году в сатирическом обозрении Мамонтовы значатся как «захудалые купцы» [Наши знакомые...1884: 139]. При этом отмечалось, что в Москве «до сих пор слывут мамонтовские дома и бани...но сведущие люди говорят что всё это уже не более как пустой звук» [Наши знакомые...1884: 139].

Однако, прошло десять лет и родовое купеческое имя Мамонтовых стало ассоциироваться не с банями и трактирами, а с железными дорогами и большими заводами.

Список литературы

Арензон Е. Р. Савва Мамонтов. - М., 1995.

Архангельское железнодорожное общество. - СПб., 1898.

Головачёв А. А. Железные дороги в России. История постройки дорог // Сборник государственных знаний. - СПб., 1877. - Т. 4.

Елютин О. Н. «Золотой век» железнодорожного строительства в России и его последствия // Вопросы истории. 2004. - № 2. - С. 47 – 57.

Каплан А. А. Северные железные дороги: к столетию железнодорожного транспорта в России. - М., 1926.

Мамонтов В. С. Воспоминания о русских художниках. - Абрамцево, 2007.

Наши знакомые: фельетонный словарь современников. - М., 1884.

Поленов А. Д. Крайний Север – частный павильон Общества Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги. - М., 1896.

Скальский К. Воспоминания молодости 1843 – 1869. - СПб., 1906.

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Липаткина Н. Н.

Институт культурологии ГУГН, г. Москва

Современная политра театрального искусства многогранна. Существует огромное количество театральных форм, жанров, стилей, языковых средств. В данной статье мы рассмотрим лишь некоторые тенденции развития современного театрального искусства.

О том, что репертуарные театры переживают затяжной кризис, говорят с 80-х годов. И с тех же пор думают о том, как этот кризис преодолеть.

Что изменилось за прошедшее время, так это терминология. В былые годы критики ругали так называемые «кассовые пьесы», смачно описывающие жизнь «дна», называя их «чернухой». Теперь же такого рода пьесы называют «неонатурализмом». С разного рода уточнениями: Николай Коляда — *неосентименталист*. Людмила Петрушевская — *постреалист*.

Сценические трактовки классических произведений (в особенности пьес Чехова) дали критикам повод говорить об исчерпанности традиционной драматургии. Характерно звучат названия статей: «Чайки над городом реют...» или «Кто убил Чехова?» [Лебедина 2001: 146]. Особенно много споров вызвал спектакль «Чайка» в «Школе современной пьесы» по пьесе Б. Акунина, определенный некоторыми критиками как «чисто коммерчески, пиаровски рассчитанный манок», «пьеса-парафраз модного современного литератора», не лишенный при этом достоинств, делающих его событием театрального сезона [Бегунов, 2002: 167]. Подобные злоупотребления традицией вызвали разговоры о том, что пора «объявить мораторий на Чехова», что «Чехов должен ставиться через много лет и теми людьми, которые прочитают его впервые и не будут знать никаких других постановок...» [Серебренников 2002: 177].

Если «Школа современной пьесы» все-таки ставит очередную «Чайку», то уже оперетту, хотя и с участием того же актерского состава. В следующем сезоне, видимо, стоит ожидать мюзикла — «Чайка».

Примета времени в театре — “бизнес-искусство” [Адамчук 2003: 26] с его главным жанром — мюзиклом. Советское театроведение изначально относилось к мюзиклу как к проявлению буржуазного искусства (“Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты”, “Юнона” и “Авось” Марка Захарова и т. п. постановки значились как оперы или музыкальные спектакли). Первым мюзиклом постперестроечного времени принято считать “Metro” (реж. Януш Юзефович), премьера которого состоялась в Театре оперетты в октябре 1999 года. Продюсеры купили права на уже готовый спектакль, набрали российскую труппу, и мюзикл был запущен. Единственный пока в своем роде в России опыт театра одного мюзикла — “Норд-ост” возник по образцу бродвейских технологий. Последующие постановки данного жанра, такие, как: “Notre Dame de Paris”, “Чикаго”, “42-я улица”, “Иствикские ведьмы” и др. — также сделаны по западным образцам.

Мюзикл (в переводе с английского *musical* — музыкальный) — универсальный жанр. От музыкального театра в нем — драматургия и профессионально написанные тексты. От оперы — сложные аранжировки и высокотехнологичные декорации. От оперетты — исполнение песен в соединении с танцем и возможность использования незатейливого водеvilного сюжета наряду с серьезным драматургическим. От цирка — наличие трюков и спецэффектов. Эти шоу представляют собой хорошо отлаженные коммерческие предприятия с присущими этому роду деятельности просчитанным бюджетом и развернутыми рекламными кампаниями. Мюзикл — часть индустрии развлечений, и как таковой он (по словам одного из продюсеров “Notre Dame de Paris” А. Вайнштейна) имеет “свое определенное театральное место. Это просто новый для Москвы жанр и ничего более. У москвичей — дикий дефицит досуга и нормального красивого зрелища, и они остро среагировали на появление нового театрального жанра и новых талантливых актеров, способных в этом жанре работать” [Адамчук 2003: 29].

Кроме мюзиклов, на российской сцене появились спектакли, созданные по серьезным классическим произведениям, но в стиле кабаре. Критики сетуют, что в этом явлении можно усмотреть тенденцию к снижению высокого: театр “сознательно, ернически (хотя иногда вполне невинно, точнее неосознанно) упрощает зрелище до уровня массово-культурного вагонного чтения” [Бегунов 2003: 167]. Может быть, это лишь “неизбежные издержки того, что театр сейчас нащупывает манеру разговора со зрителем, вместе с обществом выбираясь из-под груды идейного мусора, образованной обломками прежних социальных и духовных теорий”; “театр ищет новое равновесие между сложностью языка и его ясностью и точностью”? [Бегунов 2003: 171].

Ясно, что мы застаем русский коммерческий (в советские годы сказали бы — буржуазный) театр в период его становления. Мюзиклы и кабаре — только единичные его примеры. Как результат этого становления происходит смешение эстрадных, телевизионных и театральных жанров.

Во второй половине 90-х годов, когда кризис репертуарных театров достиг своей кульминации, многие критики, актеры, режиссеры и другие деятели театра свалили вину на драматургов. О том, что у нас нет современной актуальной драматургии, говорили все.

Если ее нет, значит, ее нужно создать. Как результат — множество театральных фестивалей, конкурсов и акций. Среди наиболее известных и плодотворных: Национальный фестиваль “Золотая маска”, фестиваль NET / HET (New European Theatre / Новый Европейский Театр), Фестиваль молодой драматургии (“Любимовка”), фестиваль “Новая драма”, фестиваль “Окно” (представлял новинки западной драмы), российско-британский семинар “Новая пьеса / New Writing”, фестиваль “Майские чтения” (г. Тольятти), репертуарная практика “Дебют-центра” и многие другие. Появляются драматургические призы (например, премия “Три сестры” в рамках премии “Антибукер” и др.).

Современная драма появилась, но остается в театре явлением маргинальным. Причины сложившейся ситуации видятся, во-первых, в уверенности многих руководителей театров в том, что качественной современной драмы нет и быть не может; во-вторых, в достаточной экстравагантности новой драмы, в ее несоответствии формату репертуарных театров.

Наиболее ярким экспериментальным проектом в русле современного театрального авангарда стал “Документальный театр” (и сценическая его реализация на площадке “ТЕАТРА.DOC”). Этот театр всегда подает себя эпатирующим жестом. Названия его спектаклей напоминают заголовки статей “желтой прессы”.

“Большая жрачка” — спектакль об изнанке производства телевизионных ток-шоу.

“Преступления страсти” — о жизни женщин-убийц из колонии строгого режима.

“Война молдаван за картонную коробку” — криминальная история о нелегком житье-бытье нелегалов в Москве.

Литературным событием можно считать выход в свет книги “Документальный театр. Пьесы” (М.: Три квадрата, 2004), в которую вошли двенадцать пьес молодых авторов.

Каждую из пьес этого своеобразного “собрания сочинений” по праву можно считать литературной новинкой, ибо выполнены они в совершенно новой для российской драматургии технике — *вербатим*.

Вербатим в переводе с латинского значит “дословно” [Вебстер, Толковый словарь] и представляет собой технику создания текста путем монтажа дословно записанной речи. Схему работы можно изложить по пунктам: драматург выбирает тему, собирает материал, то есть берет интервью у нужных ему людей и записывает их на диктофон, из всего этого делает пьесу и ставит спектакль. Техника эта не является исключительно новаторской (документы часто использовались в художественной литературе и ранее), однако свое новое рождение она получила в XX веке именно в документальной драме, своеобразной “наследнице драмы исторической” [Пави 1991: 351], а в начале XXI века — в драме-вербатим, использующей исключительно жи-

вую речь. Новая методика пришла к нам, конечно, с Запада, в частности, она разрабатывается известным лондонским театром “Ройал Корт” (был открыт в Лондоне в 1956 году как первый репертуарный театр, поставивший себе целью ставить значительные пьесы современных авторов).

Особенно нашумевшие западные спектакли по пьесам-вербатим — “Язык тела” Стивена Долдри (исследование образного, психологического и информационного представления мужчин-гомосексуалистов об их теле), “Серьезные деньги” Кэрил Черчилл (о деловых людях Сити) и др. Ярким примером того, как документальное произведение может воздействовать на общественное мнение, т.е. выполнять некую социальную функцию, является пьеса Ив Энслер “Монологи вагины” (“The Vagina Monologues”), написанная в 1996 году. Текст “Монологов...” был составлен из интервью на тему женского тела, взятых драматургом у нескольких сотен женщин. Сначала Энслер читала свою пьесу сама на сцене студенческих и любительских театров, попутно разворачивая рекламную кампанию “Монологов...”. Затем к постановке пьесы на большой сцене были привлечены “звезды” кино и шоу-бизнеса, известные своими феминистскими взглядами.

На сегодняшний день явление, выросшее из данной документальной драмы, превратилось в крупнейшее предприятие шоу-бизнеса и вышло за рамки сугубо театрального события: регулярные ток-шоу с участием “звезд”, постановки более чем на сотне профессиональных сценических площадок в двадцати пяти странах мира, проведение ежегодного праздника — V-дня (V-day), объединяющего разнообразные общественные движения женщин (“за права вагины (vagina) против насилия (violence)”) [Никифорова, 2002: 26], собирающего огромные пожертвования в поддержку женщин, пострадавших от избиений в семье, студенток, детей, женщин бедствующих регионов. “Энслер удалось позиционировать “вагину” как новый бренд”, “все, что было неприличным, моментально вошло в моду и стало приносить доход”, “политкорректность оказалась чрезвычайно выгодным вложением” [Никифорова 2002: 26]. Размышляя о феномене пьесы, критики и психологи выводят простую формулу успеха: “эпатаж плюс откровение” [Ратис 2003: 47]. Эпатажной оказалась сама тема пьесы, в большей степени — ее название, превращенное ныне в “мировой бренд”. “Сексуальное насилие в детстве, инцест — одно из наиболее частых признаний, которые мне довелось выслушать во время интервью”, — говорит Ив Энслер [Ратис 2003: 49].

После определения темы и сбора материала драматург пишет пьесу на основе “расшифровок” интервью, причем по возможности сохраняются особенности произношения, паузы, интонация и т.п. Во время работы встает вопрос о том, как из интервью создать пьесу. Сложность в том, что автор не имеет права редактировать текст своих персонажей. Он может только компилировать и сокращать. Интервью редко содержит в себе внутренние диалоги, поэтому драматический текст создается либо соединением нескольких монологов, которые автор каким-либо образом связывает между собой, либо компоновкой отдельных реплик из разных интервью.

От зрителя требуется только умение слушать. Постановка любой вербатим-пьесы держится в основном на тексте и физическом присутствии актеров — минимум сценических средств. Язык героев без изменений воспроизводит различные стилистические уровни, социодialeкты, интонацию. Целью игры становится создание иллюзии полного тождества исполнителя с персонажем. Именно поэтому часто актеры сами собирают интервью.

Практически все написанные на сегодняшний день вербатим-пьесы наполнены, а иногда и переполнены, обесцененной лексикой (то есть ненормативной лексикой и словами, которые неприлично употреблять в обществе).

Современная тенденция драматического письма сводится к требованию пригодности *любого* текста к возможному мизансценированию: “Любой текст поддается театрализации, когда используется на сцене” [Пави 1991: 351]. Три ключевых понятия документального театра: *монтаж*, *театрализация* и *социальная функция*.

Именно поэтому говорить о нетеатральной природе документальных пьес и ограничиваться оценочными суждениями, по меньшей мере, непрофессионально.

Список литературы

- Адамчук М. Мюзикл: сказка за 15 миллионов долларов // Семь дней. 2003. - № 21. - С. 26, 29.
Бегунов В. Кабаре-мистерия, или Новые сладостные заморочки // Современная драматургия. 2001. - № 3. - С. 167, 171.
Бегунов В. Чайки над городом реют, или Пять пудов любви против заповеди: не навреди! // Современная драматургия. 2002. - № 1. - С. 165.
Из интервью с К. Серебренниковым. Раз в месяц публика хочет быть раздражена! // Современная драматургия. 2002. - № 1. - С. 177.
Лебедина Л. Кто убил Чехова? // Современная драматургия. 2001. - № 3. - С. 146.
Никифорова В. Интим предлагать! Услышит ли Москва “Монологи вагины”. <http://chronicle.ru/2002/26/soc/02/index.html>
Пави П. Словарь театра. - М., 1991. - С. 351.
Ратис М. День V // Burda-mini. 2003. - Февраль. - С. 47-48.