

Левицкий Валентин Глебович

ПОИСКИ НОВОЙ РЕЖИССУРЫ И ДИАЛОГ С АКТЕРАМИ В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

В статье рассматривается проблема диалога новой русской театральной режиссуры и актеров русской театральной школы, которая во многом остается сегодня традиционной. Автором предпринимается попытка отразить некоторые тенденции в требованиях современной российской режиссуры к актерам и сформулировать "запрос" режиссеров на определенный тип сегодняшнего актера. Проводится сжатый анализ перспектив развития диалога режиссера и актера в современных русских театрах.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2016/5/16.html

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

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2016. № 5 (107). С. 51-56. ISSN 1993-5552.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2016/5/

© 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

Номинанты экологических концептов в их взаимосвязи с номинантами концептов *Drama* и *Katastrophe* подтверждают тесное когнитивное взаимодействие категорий «Драма/Катастрофа» и «Экологическая реалья» в немецкой картине мира.

Список литературы

1. **Большой толковый словарь русского языка** / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.
2. **Иванова Е. В.** Метафорическая концептуализация природных катастроф в экологическом дискурсе (на материале медийных текстов): дисс. ... к. филол. н.: 10.02.19. Челябинск, 2007. 219 с.
3. **Краткий словарь когнитивных терминов** / под ред. Е. С. Кубряковой, В. З. Демьянкова, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузиной. М.: Изд-во Московского государственного ун-та, 1996. 245 с.
4. **Лагутина А. А.** Специфика языковой категоризации экологического концепта „Erwärmung“ / «Потепление» в современном немецком газетно-публицистическом дискурсе // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. 2013. Вып. 1 (19). С. 78-86.
5. **Лагутина А. А.** Экологические концепты немецкой концептосферы как элементы когнитивной модели „Klimawandel“ («Изменение климата») // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. 2011. Вып. 1 (15). С. 25-36.
6. **Duden. Deutsches Universal Wörterbuch A-Z.** Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag, 2003. 1892 S.

**ENVIRONMENTAL CONCEPTS IN THE ASPECT OF THEIR INTERACTION
WITH THE CONCEPTS *DRAMA* AND *KATASTROPHE*
IN THE GERMAN LINGUISTIC PICTURE OF THE WORLD**

Lagutina Anna Aleksandrovna, Ph. D. in Philology
Sochi Institute (Branch) of the Peoples' Friendship University of Russia
annla@yandex.ru

The article presents a study of the verbalization means of environmental concepts in correlation with the concepts *Drama* and *Katastrophe* including the consideration of the structural and morphological aspect of the nominations of environmental concepts in their relation with the lexemes *Drama* and *Katastrophe*, lexicographical description and the analysis of parts of speech. The author also studies the emotive-evaluative potential of the lexemes *Drama* and *Katastrophe* involved in the representation of environmental realities.

Key words and phrases: concept; reality; structural and morphological analysis; analysis of parts of speech; lexicographical analysis.

УДК 7.08

Искусствоведение

В статье рассматривается проблема диалога новой русской театральной режиссуры и актеров русской театральной школы, которая во многом остается сегодня традиционной. Автором предпринимается попытка отразить некоторые тенденции в требованиях современной российской режиссуры к актерам и сформулировать «запрос» режиссеров на определенный тип сегодняшнего актера. Проводится сжатый анализ перспектив развития диалога режиссера и актера в современных русских театрах.

Ключевые слова и фразы: режиссура; современная режиссура; актерское искусство; авангард; Анатолий Васильев; Юрий Бутусов; Кирилл Серебрянников; Константин Богомолов; Андрей Жолдак.

Левицкий Валентин Глебович, к. искусствоведения
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
valentin-levitsky@yandex.ru

**ПОИСКИ НОВОЙ РЕЖИССУРЫ И ДИАЛОГ
С АКТЕРАМИ В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ**

В последнее время в России стал проявляться все более устойчивый интерес к философским, идейным и формальным поискам европейского и американского театра конца XX – начала XXI века. Новые формы и новые темы стали все чаще находить воплощение не только на экспериментальной сцене, но и в крупных государственных столичных и провинциальных театрах России.

Еще десять лет назад режиссер Анатолий Васильев мог показаться одним из немногих авангардистов, режиссеров, идущих против течения. Неоднократно этот крупнейший теоретик и практик русского театра, переосмысливающий в своей работе наследие Станиславского, перешедшее к нему через его педагога М. О. Кнебель, подвергался резкой критике, как ниспровергатель основ этого самого русского театра. Но сегодня, по его словам, ситуация изменилась: «К моему удивлению, когда я недавно вернулся из-за границы (я несколько раз уезжал

и возвращался), то увидел, что театр в России уже совершенно другой – новый, молодой. Никто больше не задумывается над теми вопросами, над которыми задумывался я. Просто театр сказал, что необходимо нечто новое. Это нужно принять. Я думаю, что с этого момента и началась новая история русской драмы» [6].

Действительно, ситуация сильно изменилась.

На позиции художественных руководителей крупнейших театров страны сегодня приглашают ярких представителей театрального авангарда и просто смелых экспериментаторов. В русском театральном пространстве задают тон режиссеры Богомолов, Серебренников, Могучий, Бутусов, Жолдак и еще более молодые Волкоострелов, Диденко, Александровский, Серзин, Жданова. Возникает новая плеяда молодых драматургов: Василий Сигарев, Юрий Клавдиев, Сергей Решетников, Иван Вырыпаев, Павел Пряжко, Максим Курочкин, Вячеслав и Михаил Дурненковы, Константин Костенко, Анна Батурина, Анна Яблонская, Ярослава Пулинович. Их пьесы активно ставятся.

С другой стороны множится количество и ширится размах международных театральных фестивалей. Российский театральный зритель все чаще может видеть иностранных театральных мастеров, таких как Эймунтас Някрошюс, Алвис Херманис, Томас Остермайер, Люк Персеваль, Оскар Коршуновас, Кристиан Люпа, Эудженио Барба, Филипп Кен. Знакомство с альтернативным взглядом на театральное искусство продолжается через приглашение европейских и американских постановщиков на создание спектаклей с русскими актерами...

Конечно, все эти подвижки в театральной жизни происходят на фоне преобладания традиционного театра, а также театра коммерческого, массового, развлекательного. Многие зрители, так же как и большинство критиков, тяготеют к «психологическому» театру, к сохранению традиции. Как всегда первая реакция критики на все «новое» зачастую оказывается негативной.

На мой взгляд, это происходит оттого, что процесс обновления весьма неоднороден. У каждого режиссера сегодня свой метод или отсутствие метода, свой подход к работе с пьесой, с материалом или без материала и главное – свое ощущение нового в искусстве.

Подробное осмысление и теоретическое обоснование этих подходов – дело будущего. Однако необходимым представляется рассмотреть и проанализировать несколько полемичных высказываний по поводу поиска новых путей режиссуры с одной стороны и сохранения традиций русского психологического театра с другой. Материалом для исследования станут статьи, интервью и беседы разных лет с режиссерами Анатолием Васильевым, Кириллом Серебренниковым, Юрием Бутусовым, Константином Богомоловым, Андреем Жолдаком и несколькими другими. Выбор имен обусловлен как их значимостью в контексте обновления российского театра, так и яркостью и полнотой их текстов.

Еще пятнадцать лет назад Юрий Бутусов задавался вопросом об эволюции современной режиссуры: «Сейчас, мне кажется, собственно режиссура отделяется от того, что многие считают театром. Возникает два театра. Есть люди, которые занимаются тем, что называется для меня режиссурой и театром (Някрошюс, Гинкас, Фоменко), – и есть очень мощная волна ремесленной, антрепризной продукции, в которой любят участвовать и звезды, и просто артисты. Собственно, все они хотят этого, собирают полные залы, но именно это и не является для меня театром и режиссурой. <...> Как соотносить их – и Някрошюса? Для меня в его театре нет никаких ребусов, а есть замечательная режиссура и поразительные артисты. Откуда он их только берет! Что они вытворяют, как оправдывают все его предложения! Нашего ты попросишь чашку принести – он задаст столько вопросов, что захочется все бросить и уйти из театра» [8, с. 14]. Нет никакого сомнения в режиссерских достижениях Гинкаса, Фоменко и Някрошюса, хотя это – примеры театра разной природы, разных подходов. По поводу же примера с чашкой хотелось бы предположить, что это – проблема не русской актерской школы, а следствие отсутствия налаженной коммуникации, нехватки выработанных принципов совместной работы актеров и новой режиссуры, их движения навстречу друг другу. Актеры, привыкшие задавать вопросы к роли, бояться сами на них отвечать, так как режиссер подчас создает для них совершенно новые «правила игры», ставит непривычные задачи и к тому же требует немедленного результата. Под отсутствием обоюдного движения навстречу друг другу автор понимает с одной стороны частую необязательность усилий режиссера по переводу новых задач на привычный актеру язык, с другой – нехватку актерской гибкости и смелости, необходимых артисту для того, чтобы всем своим существом пуститься в неизведанное. А ведь режиссура традиционно развивается быстрее, чем актерское искусство, театральная педагогика и теория, и области нарушенной коммуникации будут неизбежно шириться с каждым новым экспериментом, каждой новой провокацией со стороны режиссуры.

Например, в весьма сложной ситуации может оказаться актер, лишенный главного своего инструмента – слова – и вынужденный на ходу искать себя в совершенно новых способах сценического существования: «Драматический театр мне страшно надоел, когда я еще был артистом <...> текстуальный театр мне кажется ужасно скучным. Хорошо это или плохо, не знаю, – но мне нравится то, что я делаю» [3, с. 7], – признался в одном из интервью режиссер Максим Диденко. В свое время он ушел в движущийся театр Антона Адашинского DEREVO, потом заинтересовался визуальным театром и сотрудничал с театром АХЕ, потом начал комбинировать накопленный опыт в своем творчестве. Режиссер быстрее реагирует на вызовы времени. Темп, в котором развиваются режиссерские поиски, зачастую не соответствует той скорости, с которой готов меняться и переоснащаться актер. Дополнительные сложности создают обстоятельства кратковременного взаимодействия актеров и приглашенного режиссера. Иначе строятся поиски в условиях продолжительного сосуществования труппы и одного режиссера-лидера.

Еще один молодой режиссер, Дмитрий Волкоострелов, в своем молодом театре “Post” исследует границы, разделяющие человека и актера, актера и персонажа, и таким образом заново поднимает вопрос о перевоплощении:

«не должно быть актера, должен быть человек. <...> не вижу для себя личной необходимости заниматься вымышленным персонажем, вымышленным образом, за которым тянется несколько веков смыслов. <...> Куда более правильным мне кажется опыт Кристиана Люпы: ставя спектакль “Персона. Мэрилин”, он работает с реальным человеком и реальной Мэрилин Монро. А в России театр традиционно был местом бегства от реальности – мы же все, если разобраться, от нее бежим. А зачем? Почему бы не заниматься ею, не осмыслять ее?» [11]. Это еще один пример цепочки: «сопоставление себя с окружающими – анализ – переформулировка ценностей – поиски нового языка», который внутри системы координат одного режиссера, одного театра проходит гораздо быстрее, чем во всем театральном контексте. Дмитрий Волкострелов в своем театре весьма успешно ведет исследование реальности, ищет подходы к современной драматургии и «нетеатральным» текстам.

Зрители возмущаются или соглашаются. Актеры протестуют, ликут или молчат. Но «наступление» новой режиссуры продолжается. Все большее включение отечественного театра в европейскую театральную реальность ведет к переосмыслению многих постулатов профессии. Знакомство с недавно опубликованной в России книгой Ханса Тиса Лемана «Постдраматический театр» создает ощущение совсем уже непреодолимого отставания российского театра от мирового театрального контекста. Режиссерские заявления становятся все более радикальными и касаются уже основы основ русского театра – психологической школы.

Юрий Бутусов предлагает не замыкаться в иллюзии исключительности и универсальности русского психологического театра, а также не настаивать на том, что русский театр – лучший в мире. «Существует огромное количество драматургии, которая не открывается этим ключом: греческая трагедия, например, драматургия абсурда, тот же Брехт и даже Шекспир, причем не только не открывается – сам подход к ней с позиций психологического театра – серьезный тормоз для актеров» [5, с. 58]. Речь идет не об отказе от традиции, в которой часто обвиняют современную режиссуру, а о более трезвом взгляде на реальное положение дел.

Критическую позицию по отношению к психологическому театру занимает и Анатолий Васильев: «Очень давно, еще в студенческие годы, я перестал доверять теории, практике и методике психологического театра. Я не отказался от всего этого, не отверг – я просто перестал доверять и постепенно ушел от стандартов и стереотипов той сценической практики» [6].

Здесь интересный нюанс. Васильев говорит не об отказе от психологического театра, а именно об уходе от стандартов и стереотипов. То есть о возвращении к живому, подвижному восприятию сегодняшней реальности театрального искусства во всех его проявлениях.

Нужно сказать, что в похожем «нигилистическом» ключе высказываются и многие другие. Но при всей возможной оправданности высказываний данных режиссеров, встает ряд вопросов: каким же путем современная режиссура решает вопрос взаимодействия с актерами? Каким образом в погоне за сиюминутностью сценической правды, при всевозможных низвержениях старого и поисках нового, им удастся выстраивать работу с русскими актерами, воспитанными в традициях метода Станиславского и его последователей? Каково мнение режиссеров о современных русских актерах? Какие профессиональные и личностные качества становятся определяющими при выборе участников будущего спектакля? Как они относятся к проблеме актерской свободы на репетиции, выбирают ли они диктат или сговор? Представляется верным начать с вопроса о принципах выбора участников спектаклей и о профессиональных и личностных качествах, необходимых для современного актера.

Режиссер Константин Богомолов подходит к отбору актеров весьма необычно и скрупулезно: «Во-первых, человек должен быть интересный. Я редко смотрю спектакли и не устраиваю проб. Я разговариваю с человеком минут 10-15 и понимаю интуитивно: вот эта роль и этот человек – будет что-то интересное. Бывают случаи, конечно, что начинаю с ним работать и понимаю, что не получается – актер слишком забит какими-то шлаками, которые мне не нужны в профессии. Мне важно, чтобы человек был хороший. Чтобы был свободный, чтобы был незакомплексованный» [10]. И так, в поиске актеров у Богомолова мы видим установку на открытость, гибкость, отсутствие комплексов в профессии и, самое главное, на личностные качества.

Про отсутствие страхов и предвзятостей, как главное условие работы, говорит и Юрий Бутусов: «Важно, конечно, чтобы актер был импровизационный, легкий, не боящийся ничего. Хотелось, чтобы был неглупый, но не в смысле интеллекта, а в смысле какого-то чувства, сердца» [2].

Про те же качества пишет и Кирилл Серебренников: «Актеры должны быть честными перед самими собой, искренними, думать о серьезном, но попробовать все в этом мире, много ездить и путешествовать... Быть современными адекватными людьми, а не суеверными монахами, сидящими по театральным примеркам» [9, с. 13].

Слова о преобладании личностных качеств актера над профессиональными умениями мы находим и у молодого режиссера Дмитрия Волкострелова: «Для меня важен не актер сам по себе, а личность человека, выходящего на сцену. Что касается профессионального актера, то научить всему не так сложно. Я думаю, что в нашем театре могут играть и непрофессионалы» [13].

Таким образом, вырисовывается первое общее требование режиссеров: открытость и гибкость актеров, готовность к поиску. Кроме того, ясно, что главной для них становится личность актера, а не его профессиональные качества. Несмотря на самые подчас экстравагантные требования, в своих спектаклях режиссеры все-таки в центр ставят человека. Бунт против традиции отнюдь не является бунтом против актера, скорее, он направлен против застывших форм и методик или, например, против главенства сюжета в театре, а возникающие подчас выпады против актеров – лишь побочный эффект. Все равно большая часть театра связана с человеком и строится на человеке.

Находясь в условиях сжатых сроков выпуска спектаклей, режиссеры, тем не менее, обращают внимание на деградацию в профессиональной подготовке молодых артистов. Кирилл Серебренников уже в течение долгого времени выступает с критикой российской системы подготовки актеров: «Молодых артистов, а я работаю преимущественно с ними, учат изображать чувства. Но театр – это путь к себе и способ самопознания...

артисты – это те, кто может себе позволить низость падения и высоту полета. <...> Театр – это лаборатория алхимика. Но не лаборатория притворства. А наши школы воспитывают банальных лжецов, которые только что-то изображают. Наверное, это проявление нашествия шоу-бизнеса и телевидения на театр» [9, с. 13]. Но представляется, что это – не только болезнь театральных школ, но и всего театра в целом: помимо гонки за ощущением живого, сегодняшнего в искусстве, существует еще погоня за банальной прибылью, за коммерческим успехом. А спешка ведет к выработыванию шаблонов, штампов. Уводит от процесса.

Данные замечания относятся в первую очередь к внутренней технике актеров, однако в вопросах внешней техники требования остаются вполне традиционными. В другом интервью тот же Кирилл Серебрянников пишет, что из-за потери простейших навыков у актеров сегодня театр иногда напоминает кружок самодельности: «Как раз сейчас я хочу, чтобы у артистов были голоса, чтобы они умели то, что не умеют остальные. <...> Хочется абсолютного профессионализма» [1].

Серебрянникову вторят другие режиссеры. Андрей Жолдак: «В театре будущего играть роль будет тот актер, который лучше владеет техникой, психической энергией, гипнозом» [12, с. 11]. Юрий Бутусов: «Есть артисты, которым вообще никакая система не нужна, потому что они – гении. А есть артисты средних способностей, которые требуют постоянного развития, тренинга, гибкости, изменений и т.д.» [5, с. 58].

Таким образом, неизменной остается необходимость того, чтобы актеры в процессе обучения получали определенный набор навыков и умений, вроде постановки голоса и развития тела. Кроме того, ясно, что режиссеры, отвергая некоторые постулаты психологической школы, все же в основном хотят видеть актеров, глубоко чувствующих, живых, подвижных. Отсюда вырастает основное противоречие – нужны актеры, имеющие развитые инстинкты, связанные со школой переживания, с психологической школой, но в то же время не отягощенные некоторыми эстетическими, понятийными привязками, которые тормозят репетиционный процесс. Возникающие противоречия молодым актерам и режиссерам приходится решать уже в процессе репетиций.

Следующий блок вопросов связан со способами выстраивания диалога с актером на репетиции, с границами ответственности актера и режиссера. Автор статьи задается вопросом, каким образом не всегда имеющие своих актеров, своих учеников, режиссеры находят общий язык с участниками спектакля, как достигают органичного существования актеров, если оно все еще является их целью.

Константин Богомолов абсолютно открыто заявляет, что единственный критерий его режиссерской работы – интуиция: «Я вообще думаю, что идеология моего театра – это то, как я чувствую. Не постулаты, не правила. Мой произвол. Вот так. Мой театр – это мой театр. Я уже перестаю что-то там объяснять. А почему это так? А потому что» [10]. При такой системе работы способ взаимодействия с актерами должен быть весьма авторитарным. Далее в интервью режиссер говорит о том, что у него актеры не приносят свои этюды и придумки, он задает им «коридор», в рамках которого он помогает исполнителям найти себя, свое обаяние, свой юмор, свою свободу. Если происходит отклонение от заданного режиссером направления, проводится корректировка. При этом, судя по спектаклям Богомолова, его подход оказывается весьма эффективным. Выстраивание жестких границ дозволенного на репетиции позволяет сэкономить время на пути к желаемому результату. Кроме того, для актеров, оказавшихся в непривычных обстоятельствах работы, четкие рамки позволяют скорее сориентироваться и освободиться. Еще одна важная деталь, которую отмечает в технологии своей работы Богомолов, – способность не торопиться и не суетиться, чтобы актеры могли оставаться собой. Таким образом, то, что сам режиссер называет произволом, на деле оказывается путем не только эффективным, но и весьма гуманным по отношению к актерам. Такая мягкая, интеллигентная диктатура. Прямо как у Станиславского: «К свободе через несвободу». Это, несомненно, – один из способов решения противоречий репетиционного процесса.

Если основной «естественный отбор» актеров у Богомолова связан с короткой личной беседой с актером, то у режиссера Андрия Жолдака подход к работе с актерами гораздо более жесткий: «Моя теория заключается в том, что артиста, у которого есть свои какие-то качества, привычки, свое понимание всего, надо довести до такого состояния, когда он не может думать. Мне нужно загонять его до полусмерти. И вот когда актер находится на грани срыва, я говорю: стоп, а теперь давай сядем и поговорим о существовании спектакля. Потому что только тогда он открыт, когда из него все г... вышло, весь пот вышел» [12, с. 11]. Пусть таким экстравагантным способом, но Жолдак проводит активную работу с актером. Не через интеллектуальные беседы, а через воздействие непосредственно на его психику. Вероятно, такая методика работы соответствует безудержности фантазии режиссера в его сочинениях, не укладывающейся ни в рамки текста, ни в рамки одного театра. Однако цель и здесь традиционная – поиск живого, настоящего присутствия человека на сцене. Не просто поиск – отчаянная борьба за него. И это можно назвать определенной методикой. Это тоже вид режиссерского деспотизма. Но и он направлен на актера, а не против него.

Максим Диденко на первый взгляд просто снимает с себя ответственность за объяснение задач актерам, он предпочитает винить актеров: «Сейчас артисты пошли ленивые. Им все расскажи, все покажи, а они тебя спросят: а почему я это здесь делаю? Мне кажется, что актер сам должен ответить на вопрос – почему он это здесь делает. Или должен предложить, что он делает здесь вот это, вот это, вот это и еще вот это. Вариантов пять было бы неплохо. А иначе артист становится какой-то пешкой в чужой игре, и смотреть на это как-то неинтересно, как, впрочем, и участвовать» [15, с. 89]. Хотя на деле это – не обвинение, а провокация, выражающая потребность в творческом диалоге, не в болтовне, но в обмене идеями на репетиции.

Кирилл Серебрянников, говоря про взаимодействие с актерами, тоже отдает предпочтение диалогу, обмену, а не монологу режиссера: «Я не люблю иждивенцев. Мне интересно работать, когда есть сплоченная команда людей, которые очень хотят сделать этот спектакль, которые постоянно только про это думают. Как, наверное, каждый режиссер, люблю творческих людей. Важно, чтобы от артиста шел ответный импульс, чтобы был обмен чувствами, чтобы было нескучно и было одно понимание мира» [17].

Юрий Бутусов утверждает принцип авторства или соавторства актеров в создании спектакля: «Я думаю, что артист должен быть соавтором режиссера и автором своей роли и брать на себя ответственность за то, что он делает на сцене. И тогда может возникнуть событие театра. Если он только исполнитель – это только вчерашний день» [16].

Эти высказывания представляют заинтересованность в актере-сотворце, выступающем на равных с режиссером. «Если актер занимает позицию исполнителя – все, конец. Конечно, у всех разные способности быть авторами, но в идеале хотелось бы только этого. Для того, чтобы он стал автором, и придумана «система». Без его соавторства акт будет формальным, ничего не родится» [8, с. 15].

И это пишет Бутусов, который в другом интервью говорил о преувеличенности успехов русского психологического театра. Таким образом, мы выходим на мысль о том, что «система» все-таки – универсальна, и вся проблема – только в индивидуальном, живом, сегодняшнем подходе к постулатам. И, на мой взгляд, это – вопрос воспитания актеров, а не режиссеров. Переводчиком, интерпретатором должен быть не только режиссер, но и актер. А такое качественное изменение в подходе к обучению актерскому искусству и выращиванию актера в труппе театра – дело будущего.

Так как большинство современных режиссеров избирают путь «бездомных скитальцев», им каждый раз приходится выстраивать диалог с актерами заново – в каждом новом театре, в каждом новом проекте с нуля. Такой путь позволяет им сконцентрироваться на художественных вопросах, на создании спектакля, а не на организационных проблемах. С другой стороны, отсутствие постоянной команды актеров лишает режиссеров возможности в каждой следующей работе базироваться на прошлых достижениях.

В таком контексте особенно интересны недавние назначения Юрия Бутусова и Андрея Могучего на руководящие должности в крупных государственных театрах – театре Ленсовета и БДТ соответственно. Со всем недавно Андрей Могучий был переизбран на посту худрука БДТ. Факт, что два этих режиссера начали выстраивать последовательную политику обновления в данных театрах, дает основание надеяться, что это взаимодействие создаст платформу для продолжения диалога традиции и эксперимента.

Однако еще более перспективной формой развития экспериментальных направлений является студия, или театр-студия, где практика будет соседствовать с обучением и всегда будет время для диалога режиссера с актерами.

Примером театра-студии, возглавляемого экспериментатором, может стать лаборатория Дмитрия Крымова, который по профессии является театральным художником, но ищет и свой язык в работе с актерами. «...Нас называют “театром художника”, но это не совсем так... Но разве в “обычном” театре не важно визуальное? <...> Контекст нашей работы над разными спектаклями такой: мы собираемся здесь, в этой комнате. И долго ничего не происходит. Мы пьем чай, ничего не делаем, со стороны может казаться, что ничего здесь и не должно произойти. Но в конце из чего-то эта ниточка возникает и тянется» [18].

Дмитрий Крымов говорит про любовь к актерам, долгий и сложный период сочинения спектакля и демократию. В отличие от своих коллег, он позволяет актерам иметь мнение на репетиции, верит в демократию, но поясняет, что «демократия – это не когда все можно. Есть закон и порядок, и нужны способы, чтобы его добиваться» [4]. В его практике это – возможно. В своих учениках-художниках-сценографах и в учениках-актерах Крымов вырабатывает не актерские умения – этим занимаются другие педагоги; он же воспитывает в них способность к сочинению – это, кстати, качество, позволяющее его ученикам с легкостью вливаться в разные театральные проекты, работать с разной эстетикой и театральными принципами. Интересно, что Анатолий Васильев сделал исключение для Крымова, пригласив человека без режиссерского образования преподавать в «Школу драматического искусства».

Среди новаторов театра, пожалуй, именно Анатолий Васильев мог бы выступить с наиболее подготовленными ответами на вопросы, связанные с воспитанием нового поколения актеров и режиссеров. Из рассматриваемых в данной работе деятелей театра он раньше других и в теории, и на практике задался вопросом альтернативного подхода к актерскому искусству. К счастью, сегодня он вернулся в Россию и ведет лабораторию в некогда основанном им центре на Поварской. И он не один. Открылся центр на новой сцене Александринского театра. Сегодня своих студентов набрали и Кирилл Серебренников, и Юрий Бутусов, Андрей Могучий ведет свою лабораторию.

Таким образом, видимо, не стоит искать единства в подходах и путях современной режиссуры. Можно лишь попытаться уловить определенные тенденции. Потребность в единой системе координат досталась русскому театру XXI века в наследство от советской централизованной системы социалистического реализма. Сам термин давно пропал, но матрица мышления сохранилась. Критики, начальство и даже массовый зритель зачастую негативно относятся к эстетике и идеям авангарда, видя в них угрозу более традиционным формам. Да, русский психологический театр в лучшем понимании сегодня тоже становится раритетом (Женовач, Додин, еще несколько имен). Однако угроза театральной традиции исходит в большей степени от коммерциализации искусства. Деятели артистического цеха, критике и зрителю следовало бы взять прицел на плюрализм, с вниманием и уважением относиться к самым разным поискам.

Кирилл Серебренников: «Театр сегодня должен быть разным. Никто не отменяет русского психологического театра, хорошо сделанной пьесы. Но есть и визуальный театр, театр техногенный, театр без актеров. А у нас современному театру нигде не учат. В некоторых театральных школах на мои спектакли запрещают ходить студентам, чтобы не научились плохому. А я, наоборот, заставляю своих ходить на все... Потом обсуждаем свои впечатления» [19].

Дмитрий Волкострелов: «Должно быть разнообразие форм. Чтобы был и репертуарный, и не репертуарный, и вообще какой-нибудь театр и не театр. Это здоровый процесс» [7].

Сергей Женовач: «Хорошо, что в последние годы появляется много разных театров – по эстетике, по используемым приемам. Но они должны быть талантливыми и интересными, а не серыми, банальными, скучными. Пусть они будут не такими, как мы привыкли, может, нам не все будет нравиться. Но они должны взрывать обыденность нашего существования и мышления. Разумеется, не за счет уничтожения одного другим, а за счет естественного сосуществования» [14].

Главной является необходимость в том, чтобы будущие актеры, студенты, получая нужные знания, не закрылись навсегда от многообразия того, что предлагает сегодня театральная действительность. И это как раз составляет суть проблемы. Так как в большинстве театральных школ студентов готовят не только в определенной системе верований, но и с определенными эстетическими предпочтениями. Справиться с этим поможет установка на плюрализм в восприятии с одной стороны, а с другой – внятное разделение школ по направлениям. Чтобы молодой человек шел сегодня учиться не театру вообще, а пытался в самом начале пути в искусство понять, куда именно он хочет идти. Либо другой вариант. И он представляется более жизнеспособным, хотя и более трудно-выполнимым: нужно пытаться каждый раз заново подходить к извлечению практических навыков и знаний из постулатов, возникших более века назад, искать новые пути взаимопроникновения старого и нового.

Список литературы

1. **Акопова А.** Кирилл Серебренников: «Бывают натуралы и гомосексуалы, черные и белые. И все по-своему прекрасны» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mr7.ru/articles/93569/> (дата обращения: 01.05.2016).
2. **Афанасьева И.** Юрий Бутусов. «Три сестры», Театр им. Ленсовета, Санкт-Петербург [Электронный ресурс]. URL: <http://maskbook.ru/2015/letter.php?id=419> (дата обращения: 16.05.2016).
3. **Бугулова И.** До «Земли» бы добраться // Российская газета. Федеральный выпуск. 2015. 02 февраля.
4. **Бурмистрова Ю.** Дмитрий Крымов: «Театр художника. Художник театра...» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=976> (дата обращения: 02.05.2016).
5. **Варганова О.** Пришла пора начать учиться (интервью с Юрием Бутусовым) // Петербургский театральный журнал. 2008. № 1 (51). С. 58-63.
6. **Васильев А.** Парадокс о режиссере [Электронный ресурс]: монолог, прозвучавший на встрече со зрителями. URL: http://www.teatral-online.ru/news/11501/?fb_action_ids=265064317009385&fb_action_types=og.recommends (дата обращения: 20.04.2016).
7. **Витвицкая Н.** Дмитрий Волкострелов: «Я умею скандалить» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/74760/> (дата обращения: 02.05.2016).
8. **Дмитриевская М.** Петербургская перспектива. Юрий Бутусов // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17. С. 4-22.
9. **Должанский Р.** Кирилл Серебренников: надо достать Доронино из колумбария // Коммерсант. 2002. 05 апреля.
10. **Константин Богомолов:** «Я всегда был таким циничным и злым, как обо мне говорят» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mn.ru/friday/20130203/336525875.html> (дата обращения: 29.04.2016).
11. **Матисова А.** «Невозможен сегодня на сцене актер, играющий Отелло» [Электронный ресурс]: интервью с Дмитрием Волкостреловым и Ксенией Перетрухиной. URL: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/32939/> (дата обращения: 19.04.2016).
12. **Мельников А.** Андрей Жолдак: «Я представляю, каким постановщиком может стать в будущем моя собака» // Известия. 2003. 04 ноября.
13. **Павлова А.** Дмитрий Волкострелов: «Я ничего заранее не отрицаю» [Электронный ресурс]. URL: <http://teatronjournal.ru/dejstvuyushchie-litsa/lyudi-teatra/item/1915-volkostrelov/1915-volkostrelov.html> (дата обращения: 02.05.2016).
14. **Рыжова Е.** Нельзя превращать театр только в место досуга [Электронный ресурс]. URL: http://www.peoples.ru/art/theatre/dramatist/sergey_zhenovach/interview.html (дата обращения: 16.05.2016).
15. **Трушина А.** Великие комбинаторы // Петербургский театральный журнал. 2012. № 3 (69). С. 85-89.
16. **Тух Б.** «Зелёная столица». Юрий Бутусов и его мечта о театре-доме [Электронный ресурс]. URL: <http://stolitsa.ee/82131> (дата обращения: 29.04.2016).
17. **Удовиченко М.** Кирилл Серебренников: «Сейчас время вездесущих» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mxat.ru/authors/directors/serebrennikov/8906/> (дата обращения: 29.04.2016).
18. **Филлипова П.** Дмитрий Крымов: «Я горжусь своими артистами» [Электронный ресурс]. URL: <http://sdart.ru/intervyu-s-dmitriem-krymovym/> (дата обращения: 02.05.2016).
19. **Шимадина М.** Кирилл Серебренников: «У нас современному театру нигде не учат» [Электронный ресурс]. URL: <http://os.colta.ru/theatre/names/details/8250/> (дата обращения: 02.05.2016).

SEARCH FOR NEW STAGE DIRECTION AND DIALOGUE WITH ACTORS IN THE CONTEXT OF NEW THEATRICAL REALITY

Levitskii Valentin Glebovich, Ph. D. in Art Criticism
Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
valentin-levitsky@yandex.ru

The article deals with the problem of dialogue between new Russian theatrical direction and the actors of the Russian theatre school, which nowadays remains largely traditional. The author attempts to reflect some of the tendencies in the requirements of modern Russian stage direction in relation to actors and formulate a “request” of directors for a certain type of the actor today. The paper carries out a concise analysis of the prospects of the development of dialogue between the director and the actor in contemporary Russian theatre.

Key words and phrases: stage direction; contemporary stage direction; acting; avant-garde; Anatoly Vasilyev; Yurii Butusov; Kirill Serebryannikov; Konstantin Bogomolov; Andriy Zholdak.