

Н. А. Дидковская

### Театр как субъект и среда воплощения культурных стратегий современной российской провинции

Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение № 14.В37.21.0025, РГНФ – грант 12–03–00137

Проблема культурных стратегий как значимой компоненты трансформаций культуры России в статье раскрывается на материале современного провинциального театра. Обращение к провинциальному театру в качестве и субъекта и среды воплощения культурных стратегий подразумевает изучение системы взаимодействия, взаимовлияния, творческого партнерства как внутри театрального коллектива, так и при коммуникации театра и социума. В качестве важнейшей составляющей социокультурного пространства города театр несет в порождаемых исторической ситуацией «общественно значимых созданиях высокого искусства» свое лицо, свое понимание общих проблем, приобщаясь к общему по-граждански ответственно и лично.

**Ключевые слова:** российская провинция, городской универсум, культурные стратегии, стратегийный потенциал общества, трансформация культуры, глокализация, провинциальный театр, художественный язык, гражданская позиция.

N. A. Didkovskaya

### Theater as a Subject and Environment to Embody Cultural Strategies of Modern Russian Province

The problem of cultural strategies as a significant component of culture transformations in Russia is revealed on the material of modern provincial theater in the article. Appeal to provincial theater as a subject and environment of embodiment of cultural strategies means to study the system of interaction, interference, creative partnership in the theatrical collective and at theater-society communication. As the most important component of sociocultural space of the city the theater has in generated by a historical situation "socially significant creations of high art" its face, its understanding of common problems, joining the general things in a civil way with responsibility and personality.

**Keywords:** a Russian province, city universe, a cultural strategy, a strategic potential of society, culture transformation, globalocal, provincial theater, art language, a civic position.

Органичное вращение театра в социокультурное пространство города обеспечивает особую роль театра в индивидуализации и субъективизации гражданина, в формировании активной позиции субъекта городских отношений, в осознании и формировании им культурных стратегий, являющихся для провинции прецедентными проявлениями *жизнетворчества*.

Театр как экстравертное искусство является уникальной формой проявления общественного сознания и воплощения культурных стратегий личности и социума. В этом своем качестве он кумулирует, интерпретирует и транслирует социокультурные программы и личные позиции конкретного общества, формирующего именно данный театр, – театр, который нужен городу, театр именно этого города. Театр, следовательно, является не только важнейшим структурным компонентом «общекультурного содержания города», но выступает как интегратор социокультурной целостности городской среды, как специ-

фический институт, обеспечивающий эффект культурной глокализации.

Обращение к современному провинциальному театру в качестве и субъекта и среды воплощения культурных стратегий подразумевает изучение системы взаимодействия, взаимовлияния, творческого партнерства как внутри театрального коллектива, так и при коммуникации театра и социума. Особую актуальность этот подход приобретает в *период смены социокультурной парадигмы существования искусства*, начавшийся в России в конце 80-х и продолжающийся до настоящего времени.

Если художественно детерминированные условия деятельности в профессии значимо не меняются, то социально-психологические ориентиры театральных деятелей, эстетические и общественно-политические взгляды аудитории в связи с устранением идеологического и появлением экономического прессинга меняются существенно. «К началу 1990-х годов русский театр “всего

лишь” сменил критерии идеологические на критерии коммерческие, пытаясь “перестать быть кафедрой, амвоном, трибуной – и снова стать сценой”, стремясь, наконец, по образцам театра западного “приспособиться”, повести речь об очень частных, частных вещах» [1].

Людей театра социальные сдвиги задела едва ли не сильнее, чем представителей других «культурных сфер», ведь Россия в эпоху позднего социализма была именно театроцентричной страной. Особенно в провинции, где жизнь образованных людей формировалась (и до сих пор часто формируется) не вокруг библиотеки, картинной галереи или консерватории, а именно вокруг театра. «Театральная сеть не хуже Интернета связывала огромную страну, раскинувшуюся на неправдоподобно большой части суши державу. Именно служители сцены, в отличие от писателей, художников или композиторов, по большей части обосновавшихся в столицах, жили там, где удалось обзавестись своим театральным домом, и интересовались жизнью других далеких домов, воспринимая их обитателей как своих соседей» [2].

Особенности географии дополняли особенности истории. В стране, религиозность которой была сведена к минимуму, а гражданское общество отсутствовало вовсе, театр стал фактически субститутутом – для кого-то храма (актеры и режиссеры – клир, интеллигенция – прихожане), для большей части – свободной прессы и парламента.

Утверждая, что театры российской провинции – это совершенно специфическое культурное явление, существенно отличное от театров столичных, мы подчеркиваем также, что в генетическом плане они имеют однотипный со столичными источник, а следовательно, их современное бытование и функционирование в городской среде протекает по сходному принципу. В. Н. Дмитриевский так формулирует социокультурный статус театра в городе: «В русской культурной традиции место и значение театра как духовного, нравственного, художественного и даже топографического центра города заложено генетически и передается из поколения в поколение» [3].

Театр обладает мощной силой притяжения. Зрительный зал, даже если это зал театра элитарного, – разомкнутый мир. То, что реальность, «улица», «город» вторгаются в него, – это органика, природа сценического искусства. Однако выявить, ощутить эту глубинную связь города и театра непросто. Она вроде бы ясна, и – неуловима, иррациональна, логикой не доказуема.

И поскольку мир города изменчив, результаты художественной деятельности театра накапливаются в пласты неоднородного, развивающегося материала, обретают синхронный и диахронный срезы. Театр – и храм, и кафедра, и сцена активного действия, и место напряженного сознания. «Театральная сцена – место для присутствия отсутствующей реальности» [4], как бы негатив сознания. Здесь осуществляется психологизированный диалог субъектов, но это и особое «пространственное явление», где «кристаллизовалась гражданская жизнь» [5].

Органичное вращение театра в социокультурное пространство города не означает нераздельности, слитности этих организмов. Союз театра и города – это сообщество миров, когда один «встроен» в другой, но не теряет при этом самостоятельности, более того – независимого мнения. Городской театр хранит свою «самостоятельность», в силу чего оказывается относительно устойчивым к сиюминутным изменениям общественных настроений, быстрой моде, выступая скорее как барометр, а не флюгер городского сообщества. В русской культурной традиции театр всегда воспринимался и воспринимается как центр духовной, нравственной, художественной жизни города. В силу экстравертности его искусства, «совокупный» театр города почти без метафорического преувеличения можно назвать зеркалом, в котором горожане видят, осознают и постигают себя.

Как компонента социокультурного пространства города театр несет в порождаемых исторической ситуацией «общественно значимых созданиях высокого искусства» свое лицо, свое понимание общих проблем, приобщаясь к общему по-граждански ответственно и лично. Вместе с тем театр выступает и в качестве специфического художественного языка самоописания. Причем самописание есть одновременно и «самовписание» субъектов, приобщенных к театральному искусству, в определенный интеллектуальный, духовно-нравственный, эстетический, общекультурный контекст города. Следовательно, наряду с интегративной функцией, театр как социокультурный институт выполняет еще и стратифицирующую роль.

Каждый театр, входящий в единое культурное пространство города, предлагает собственную модель самоописания и «самовписывания»: если первый этап процедуры проявляет театр как феномен художественной культуры, как уникальную творческую общность, то второй этап актуа-

лизирует театр в статусе социально-психологической общности и социокультурного института.

Все вышеназванные характеристики обусловили особую роль театра в индивидуализации и субъективизации гражданина, в формировании активной позиции субъекта городских отношений, в осознании и формировании им культурных стратегий, *являющихся для провинции прецедентными проявлениями жизнетворчества*. Именно в возможности создания открытого пространства, где действуют в том числе законы массового сознания, кроется особая «способность» театра. И эта способность, с одной стороны, выражает собственно городскую «сущность жизни» – «общественное начало», с другой – способствует столкновению последнего и развитию его, приобщая человека города к вхождению в гражданское понимание событий, в переживание и сопереживание жизни через чувственно обусловленную личностную рефлексию. В театре – с античной эпохи – на обсуждение выходит нравственность поступка, требующего личностного отношения индивида. А поэтому вырастает значимость социума, культивирующего такого индивида. Город выступает в качестве инварианта гомоцентрического социума.

Показательно, что проблемы «большого мира», проблемы значения государственного, а тем паче планетарного сегодня гораздо реже отражаются в результатах деятельности театральных творцов, тем более из провинции, нежели проблемы малого, городского мира: театр чутко реагирует на конкретные насущные потребности публики. Это стало естественным результатом культурного плюрализма, который сложился вместе с плюрализмом социально-политическим, и может быть отмечено как проявление глокализации, провинции присущей имманентно. Как опыт театрального коллектива, ведомого индивидуальным видением его художественного руководителя, обретает форму сублимации культурных стратегий конкретного социума. При каких условиях возможна и результативна эта процедура, можно понять, интерпретируя взаимоотношения зала и сцены как культурный диалог.

Глубокий, емкий ответ создается осмысленным, точным вопросом. Незаурядная театральная постановка, раскрывающая стратегийный потенциал социума, к которому она обращена, предполагает немало вопросов, но неизменны ключевые: «что» – отсылающий к драматургическому потенциалу; «кто» – проявляющий потенциал

режиссерской личности и актерских возможностей; «где» и «когда» – раскрывающие характеристики места и времени, которые определяют стратегию, смысл и цель спектакля. Ответы на эти вопросы делают постановку «Поминальной молитвы» Григория Горина по мотивам произведений Шолом-Алейхема в Рыбинском театре драмы в 2004 г. нерядовым, знаковым событием. «Где» и «когда» – вопросы для режиссера-постановщика отнюдь не провинциального масштаба, мастера с уникальным «хронотопическим» чутьем, «гения места» Александра Кузина вовсе не условно-рамочные, с оглядкой на скромный постановочный бюджет и вкусы современной публики.

Спектакль органично, точно и корректно вписан в место – скромный провинциальный город, интеллигентный и бедный, уютный, но обветшавший, с богатой театральной историей, но стосковавшийся по ярким театральным событиям; город, где зрители способны и желают делать то, что создает особое, наполненное созидательным смыслом вопреки разрушительной реальности пространство.

Спектакль верно и небанально соотнесен со временем: была глухонемая эпоха непримиримого Тевье-М. Ульянова из телеспектакля, бурнопокаянная эпоха страдающего Тевье-Е. Леонова из Ленкома. Сейчас к месту и ко времени «негромкий» Тевье из провинции, каким его играет Георгий Эльнатанов.

Тевье ушел от большой политики, ему нет дела до идеологии, он не силен в философских диспутах и межконфессиональных спорах. Он просто живет на земле, где родился, в заботе о ближних, с вежливой настороженностью к пришлому и с мудрым безразличием к далекому большому миру, непонятному и недоброму. Типично фактурный немолодой артист, который мог бы поддасться соблазну мелодраматизации или трогательного заламывания рук, Эльнатанов играет подробную, почти доходящую до грани бытовизма фигуру. Он не просто обыгрывает немногие обыденные и ритуальные предметы, он каждый из них обживает. Экзотический блеск реплик затуманивается теплыми, задумчивыми интонациями без всякого намека на анекдотичность или репризность. Стоит видеть, как деловито и беззлобно он расправляется с лопнувшим на нем и превращаемым по его же решению в жилет пиджаком, чтобы понять: в старом городе Рыбинске тщанием режиссера и ставших его единомышленниками актеров оживают традиции русского

психологического театра. Самоощущение героя – камертон постановочной партитуры. В спектакле нет крикливой зрелищности – есть умозрение, нет анекдотичной еврейской экзотики – есть лиричный национальный колорит, нет двоемирия русских и евреев – есть тесный уютный мирок приручивших друг друга жителей Анатовки.

И молочник Тевье, и темпераментный не меньше, чем его соседи-«иногородцы» плотник Степан (И. Саканцев), и оплот местного благополучия мясник Лейзер (Ю. Сорокин), и повоенному прямолинейный Урядник (Е. Колотилов) с такой искренней приязнью относятся к совместному житью, что нет им дела до того, к какому богу они обращаются за советом и поддержкой.

Герои пьесы графично вписаны в монохромное пространство, созданное художником Кириллом Даниловым. Глубокий темный фон фактуры старого сукна, и на нем – теплое дерево цвета топленого молока: стена дома, стол, лавка, кадка, старая повозка. Что тут беречь? Как можно это потерять?

В спектакле нет ничего поддельного и чрезмерного. Живой мир явлен в тонкой, но прочной рамке художественности. Даже бриллиантовой огранки горинские афоризмы бесстрастные герои, как камушки под ногами, подбирают среди своих будничных дел. Даже проклятье отца дочери-вероотступнице, произнесенное глухо и отстраненно, не посягает на ее право жить.

Право жить – не как провозглашенная ценность, но как воплощенная в семейных и бытовых отношениях естественная потребность – составляет лейтмотив спектакля. Ему причастны все, но лирическим центром спектакля становится Голда – та, на ком обрывается и возобновляется жизнь. Замысел Александра Кузина совпал с индивидуальностью Светланы Колотиловой, и маленькая, ладная, вечно иронично-озабоченная житейскими неурядицами мать пятерых дочерей, неугомонная устроительница крохотного мирка стала держательницей мира. И каждая из пяти ее продолжений также будет достраивать до счастья свой дом: стойкая Цейтл (Г. Поздняк) с трогательным невезучим еврейским Лариосиком-Мотлом (Л. Пантин), жертвенная Годл (М. Сельчихина) с волевым, жестким, политически неблагонадежным Перчиком (С. Шарагин), решительная Хава (А. Смоленкова) с основательным Федором (А. Батраков)... В этом спектакле много абсолютно молодых актеров, некоторые – еще студенты театрального института; они серьезные,

трепетны, правдивы, умелы – на них держится ритм спектакля, настроение, не позволяющее поддаваться унынию. Они существуют в спектакле точно так, как дети существуют в нормальной большой семье, – как предмет заботы и строгого надзора. И потому логично, что, опровергая пословицу об отрезанном ломте, дочери Голды соберут в пору несчастья распавшуюся семью. Умирая, Голда-старшая приглашает в жизнь свою рождающуюся внучку; за пеленой страданий и тоски она вспоминает маленькую светлую радость и благословляет ей новую Голду. Жена молочника, не зная о грядущих потрясениях, все же уверена, что черта оседлости – граница тихого семейного счастья, но не рубеж жизни и смерти. Она предлагает всем жить дальше и множить жизнь, которая на ее родном языке не имеет единственного числа.

Времена конца 90-х – начала 2000-х были для провинциального Рыбинска мучительным периодом выживания, и, делая столь ответственное «приглашение жить», театр одновременно воплощал духовно-нравственные интенции городского социума и формировал действенный ответ-противостояние депрессивной социокультурной ситуации. Стратегия «выживания», совместившая социально-бытовое и духовно-творческое начало, наполненная консолидированными устремлениями сцены и зала, была воспринята и состоялась не только как значимая художественная акция, культурное событие, но как подлинное «событие бытия».

#### Библиографический список

1. Злотникова, Т. С. Механизм адаптации творческой личности к рынку в русском театре [Текст] / Т. С. Злотникова // Культура и рынок : научный сборник. – Екатеринбург: Альфа, 1994. – С. 123.
2. Давыдова, М. Ю. Конец театральной эпохи [Текст] / М. Ю. Давыдова. – М.: ОГИ, 2005. – С. 24.
3. Дмитриевский, В. Театр и город в контексте культурной политики (современность, будущее) [Текст] / В. Дмитриевский // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога. – М.: Искусство, 1996. – С. 188.
4. Мамардашвили, М. К. Как я понимаю философию [Текст] / М. К. Мамардашвили. – М.: Гнозис, 1990. – С. 138.
5. Мамардашвили, М. К. Как я понимаю философию [Текст] / М. К. Мамардашвили. – М.: Гнозис, 1990. – С. 139.