

АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ТЕАТРЫ В ДАЛЬНЕВОСТОЧНОМ РЕГИОНЕ

Эрика Викторовна ОСИПОВА,
научный сотрудник Института истории,
археологии и этнографии народов Даль-
него Востока ДВО РАН, г. Владивосток.
E-mail: eossipova@yandex.ru



С конца 1980-х гг. культурное пространство региона постепенно пополняется множеством новых театральных коллективов в основном малых организационно-творческих форм. Театры-лаборатории, театры-мастерские, студии, частные антрепризы, театральные общества и т.д. сознательно избегают сложившихся в театральной среде традиций и стереотипов. Изначально они позиционируют себя как альтернативные, ибо художественная концепция этих маленьких театров — новое слово в сценическом искусстве региона. Автор полагает, что сведения и факты, содержащиеся в статье, дают возможность получить более полное представление о современной театральной культуре Дальнего Востока.

Ключевые слова: театр, культура, искусство, студия, антреприза, зритель, репертуар, драматургия, творческий эксперимент.

Alternative theaters in the Far-Eastern region

E. V. Osipova, a researcher of Institute of History, Archaeology and Ethnography of the Peoples of the Far East FEB RAS, Vladivostok.

Since the beginning of 1980s the cultural sphere of the region has gradually been enriched with numerous newly emerging theatrical companies, typically, small-scale production studios. Theatrical laboratories, workshops, ateliers, private enterprises, and theatrical societies have been consciously avoiding established rules and stereotypes. The newborn small troupes claimed themselves as alternative because their artistic credo was meant to be a breakthrough in regional performing arts. The author believes that this article sheds new light on contemporary theatrical culture in Russian Far East.

Key words: theater, culture, arts, studio, entrepreneurship, audience, repertory, dramaturgy, creativity.

В условиях перехода России к рынку, пересмотра государством политики в отношении культуры необходимость всестороннего изучения результатов влияния новой экономики на культурно-художественную среду становится очень актуальной. К концу XX в. стало очевидно, что декларативное провозглашение свободы творчества ещё не гарантирует создания высокохудожественных произведений. Тем не менее предпринятые в конце 1980-х гг. меры по совершенствованию организации и управления сценическим искусством были важны и закономерны. Они сдвинули с мёртвой точки организационную систему, которая уже давно не отвечала объективным потребностям современной художественной жизни,

сковывала и сдерживала её развитие. Постепенно ширившийся плюрализм организационно-творческих форм, отвергавший какую-либо организационную монополию, привёл к тому, что культурная жизнь региона пополнилась новаторско-экспериментальными театрами. Театры-мастерские, театры-лаборатории*, как правило, возглавляющиеся творческим лидером «зачинщиком», ориентируются на нетрадиционные сценические формы, не забывая вместе с тем об установках массового восприятия. Находясь в самоценных творческих поисках новых способов художественного мышления и самовыражения, эти театры не рассчитывают на широкую зрительскую аудиторию — вместимость их залов обычно не превышает 30—100 мест. Появление авангардистских театров обосновывается двумя существенными социально-психологическими и эстетическими факторами: первый — готовность зрителя выйти к иным формам общения с режиссёром, актёром, художником; второй — стремление театра поддерживать новые общественные потребности, осознавая необходимость усиления эмоционального воздействия на аудиторию [1].

Эти обстоятельства, на наш взгляд, сыграли определяющую роль в создании в конце 1985 г. нового театра-студии в Комсомольске-на-Амуре, который невозможно чётко квалифицировать, — это и не любительская студия, и не профессиональный театр в традиционном понимании. Сложно определить и доминантные предпосылки его появления в таком небольшом городе. Наметившаяся либерализация художественной жизни страны, безусловно, способствовала рождению столь смелой идеи, но мы не можем проигнорировать и субъективный, личностный фактор. Театр, безусловно, зависим от своего творческого лидера, так как абсолютное большинство сценических идей принадлежало (и принадлежит) его режиссёру Т. Фроловой. Вот отзыв московского театроведа, посетившего Комсомольск-на-Амуре: «Начитанность, эрудиция, изобретательность режиссёра поражают. Как будто живёт она не на краю света, а в центре Европы» [2].

Театр начинал как независимая труппа, хотя были трудности при существовавшем режиме. В 1986 г. коллектив обосновался в небольшом помещении, бесплатно предоставленном муниципалитетом. В финансовой поддержке власти отказали, институт спонсорства находился в зачаточном состоянии, поэтому актёры создавали новый театр на свои средства. С помощью инженеров и техников с оборонных заводов, входивших в труппу или сочувствовавших ей, было сделано осветительное оборудование. Вместимость зрительного зала составляла всего 26 мест; публику принимали по выходным дням.

В 1987 г. с появлением законов, разрешавших частную форму собственности, театр был зарегистрирован как один из первых в городе кооперативов. По решению коллектива заработная плата артистам не вы-

* Предложенная дифференциация театров условна, заимствована у театроведа В.Н. Дмитриевского // Театр, зритель, критика: дис.... д-ра искусствоведения. Л., 1991. С. 307—308.

плачивалась, все средства от показов шли на развитие учреждения. Независимый театр Т. Фроловой вынужден был работать простыми техническими средствами, находя точные решения в упрощённых декорациях, технических приспособлениях, обходясь без дорогих и сложных конструкций. Несмотря на то что театр позиционировался, труппа больше работала над языком тела, ритмом, движением в пространстве, паузе, точно «говорящей» мизансцене, считая сценическую речь «лишь видимой частью айсберга». «КНАМ» — это постоянная балансировка между жестким порядком и свободой, между дисциплиной и вдохновением, между системой и спонтанностью» [3].

Для творческой работы театра, с точки зрения его идеолога, «...очень важна основа — качественная литература и драматургия. Нас интересуют авторы, которых мучает вопрос: «Что есть человек?» [3]. В репертуаре этого маленького театра нет и не было пьес, касающихся политических или социальных проблем. Т. Фролова не режиссировала публицистике, не поднимала острых общественных тем, которые можно было бы посчитать отражением гражданских настроений, её художественная концепция не вписывалась в тенденции, которые были характерны для театральной культуры региона и страны.

Изначально театр объяснил идею своего существования задачей «противостояния стереотипам мышления и интеллектуальной лени» [4, с. 2]. Кнамовцы искали ответы на свои вопросы в самом человеке, в мотивах его поступков, в психологии. Все спектакли не похожи друг на друга. Т. Фролова всегда делала акцент на стиле, ритме автора, на его мироощущении. И только после того как в процессе работы над драматургией режиссёру удавалось выявить «свою линию», рождался уникальный стиль спектакля. «Мы можем отказаться от драматургии, от автора, создавая спектакли коллективно, придумывая спектакль прямо на площадке» [3]. Спектакли театра «КНАМ» в итоге смелого коллективного мышления, возможно, утрачивают авторскую идею, но обретают новое звучание. В его репертуаре — А. Фугард, А. Стриндберг, Ж.-П. Сартр, Н. Гоголь, М. Меттерлиник и др. в обработке художественным руководителем.

Постепенно театр приобретал известность в регионе, стране и даже за рубежом. Экспериментальная театр-студия «КНАМ», занятая исключительно поисками новых форм, могла утверждать свой сложившийся творческий метод, в основе которого принцип синтеза отечественного психологического театра с современными достижениями западного в области формы, жанров и стилей.

«КНАМ» активно продвигает в жизнь собственные культурные проекты, проводимые в рамках родного города, например экспериментальный фестиваль «Перспектива комнаты», который даёт возможность творческим людям из разных уголков Дальнего Востока какое-то время работать вместе, соединяя свои таланты, нестандартные взгляды на жизнь. По замыслу организаторов, режиссёры, актёры, музыканты, художники

и литераторы создают то, что, по их мнению, способно продвинуть российскую культуру. Группа кинематографистов из нескольких стран сняла документальный фильм о культурной жизни двух индустриальных городов — Детройта и Комсомольска. Центральное место в сценарии занял «КНАМ», который, по мнению документалистов, «...отражает связь поколений и несёт в себе дух первопроходничества».

В числе лабораторных экспериментов театра можно назвать такие спектакли, как «Трупой жив», «Реанимация дадаизма», «Лаборатория познающего тела», которые вызывают у зрителя сильное эмоциональное впечатление [5]. Реакцию на эти представления сложно предугадать, она всякий раз необычна. По свидетельствам очевидцев, после спектакля «...зал сидит, словно прибитый к скамейкам». Журналист с крепкими нервами, посмотрев спектакль, назвал его «занятым перформансом — не меньше, но и не больше» [6].

Поиски театров в области малых форм привлекательны для определённой части зрительской аудитории. Например, маленькая студия (будущий муниципальный театр «Триада»), которую в 1987 г. в Хабаровске «знали все», хотя официально театром не именовалась, а существовала на правах «народного» при межсоюзном Дворце культуры города и собирала полные залы. Камерная обстановка любительского театра с высокопрофессиональной актёрской игрой, непривычной эксцентрикой пантомимы привлекала внимание многих хабаровчан.

Пореформенное состояние культуры, сделавшее возможным возникновение новых театральных форм, разножанровых творческих коллективов, но не защитившее их от всевозможных экономических катаклизмов надвигающегося рынка, поставило в жесткие условия поиска могущественного учредителя в лице муниципального управления культуры. «Основы законодательства РФ о культуре» обязывают учредителя финансировать театр и обеспечивать его помещением и оборудованием. Эти же требования закреплялись и в положениях о театре: «Учредители берут на себя обязательства по содержанию и экономической поддержке театра». Новые театральные студии, активно появлявшиеся в регионе в начале 1990-х гг., искали поддержки муниципальных властей. Но не нашли и оказались бездомными, обречёнными. В результате приходится признать, что вопреки новым реалиям организационные формы существования творческой деятельности в художественной среде по-прежнему определяются сложившимися традициями и стереотипами.

В 1993 г. хабаровская «Триада», существовавшая в специфическом жанре клоун-мим-шоу, обрела статус муниципального театра пантомимы. Учредителями стали городской и краевой советы по культуре. Ранг муниципального эффективно защищал от нападков прежних арендодателей, которые постоянно стремились нарушить договорные обязательства. В 1995 г. благодаря поддержке городской администрации бывший кинотеатр «Пионер» стал постоянным театральным зданием со зрительным

залом на 110 мест, напоминающими из-за отсутствия кулис греческий амфитеатр. Коллектив стремился создать особую атмосферу, максимально приблизив к себе зрителя, которому предлагалось размещаться на скамейках вместо традиционных кресел. По мнению артистов, «...зритель не должен сидеть в кресле развалившись, просмотр спектакля — это тоже работа, работа для зрителя».

С момента обретения своего дома «Триада» меняет жанровый статус — это теперь не совсем театр пантомимы. В новом спектакле «Страна слепых» по Г. Уэлсу на равных правах сосуществуют музыка, пластика, слово и сценография, но с преобладанием эксцентрики. Подобного не оказалось на всём восточносибирском пространстве, кроме любительских студий, организованных не без участия зачинателя искусства пантомимы в регионе В. Гоголькова. О таких коллективах принято говорить, что театр сначала стал жизнью и только после — профессией. Пытаясь сохранить ориентацию на литературу высокого качества и поэтические средства выразительности, труппа постоянно была занята поисками новой зрительской аудитории, спектакли ставились не только для взрослых, но и для детей и подростков.

По утверждению творческого вдохновителя В. Гоголькова, «...театр интересуется лишь сфера духовная» [7], поэтому не затрагивались идеологические сферы, не ставились спектакли о политике, но всё на сцене «Триады», посвящено человеку. В репертуаре 1995 г. было восемь спектаклей, которые режиссёр называл «товаром штучным», потому что их не ставил ни один театр России [8]. Например, значительные усилия потрачены на создание спектакля «Маленькие трагедии» по А. Пушкину, а в прокате он был всего трижды. По такой же причине решились на возобновление постановки по повести Э. Хэмингуэя «Старик и море».

Самые весёлые спектакли в «Триаде» придуманы артистами. В России нет драматургов, которые писали бы сценарии для пантомимы или клоун-мим-шоу. В этом смысле коллектив уникален и неповторим. Он создал «...целый сериал постановок про «дворян», забавных людей, странных и нерациональных, с точки зрения простого обывателя» [8]. «Наш дом», «Коловращение», «Дворяги», «Крысы», «О, блин, шоу!» и др. составлены из комических этюдов, сочинённых самими артистами, режиссёром. Каждый находился в свободном поиске сюжетов. Как происходит творческий поиск, рассказывает режиссёр: «Смешное из жизни вытянуть трудно: нужно слишком много отсечь. Когда накапливается достаточное количество этюдов, их подбирают один к одному по внутренней логике. В результате получается некий конгломерат иронического отношения к действительности и явного комизма составных частей пьесы» [9].

Однако не всем театрам в регионе так повезло, как «Триаде». Большинство терзаются не столько творческими, сколько поисками собственной театральной площадки. Так, в Южно-Сахалинске в 1992 г. открылся новый Театр сатиры и юмора, организованный бывшим актёром

Сахалинского драматического театра В. Тогулевым и В. Салтановым, также «отбившимся» от областной драмы. Объединив творческие усилия, два актёра были настроены весьма оптимистично: «Сегодня мы будто рождаемся заново, вместе с нашей страной» [10]. Местная критика, анонсируя новый театр, писала о ярком своеобразии его «физиономии», отличающейся от того, к чему привык сахалинский зритель. В основе своей, утверждали они, победа должна быть за малыми формами: «Это и кабаре, и пантомима, и детские шоу-спектакли, и куклы, и комедии...» [11]. В конце статьи помещался номер расчётного счёта. Однако желающих помочь было немного, идеи, даже самые замечательные, не всегда находят поддержку.

Примечательна приверженность «театрооткрывателей» тех лет к юмористическому жанру, заполонившему региональную сцену. Так, в 1988 г. театральные деятели Якутии чутко улавливали грядущие перемены, будущую свободу, наступление поры эксперимента, возможность «создавать новые театры, ошибаться и вновь создавать» [12]. Их надежды были связаны с созданием молодёжного театра на базе якутской студии «Эхо». Через пять лет, в 1993 г., в Якутске появился Театр эстрадных миниатюр «Наара Суохтар» [13]. В первый год существования маленький коллектив пригласили для участия в международном фестивале сатиры и юмора «Море смеха — 93» на кубок Аркадия Райкина в Риге. Артист Алексей Павлов в качестве писателя-сатирика после фестиваля получал неоднократные приглашения от творческих объединений, специализирующихся на юмористической эстраде. Наиболее привлекательными и совершенно необычными в его творчестве оказались мозаичные вкрапления национального эпоса *олонхо*.

В 1994 г. в Республике Якутия появилась первая национальная цирковая группа, рассчитывавшая на получение республиканского цирка. Со временем она превратилась в синтез-театр «Ойуун» под руководством Сергея Расторгуева. Не дождавшись открытия цирка, коллектив пришёл к необходимости синтеза цирковой эксцентрики и драматического искусства. Расширив жанровые возможности, театр почувствовал живой интерес со стороны и зрителя, и органов культуры. Творческий уровень нового коллектива, по мнению Министерства культуры Республики Саха, делал возможным его участие в международном фестивале-карнавале «Король искусств» в марте 1994 г. в Ницце (Франция). Для поездки в бюджете республики нашлись деньги, не обошлось и без спонсорской поддержки. «Ойуун» удивлял французов не только своей экзотичностью, но и мастерством: «...благодаря высокому профессиональному уровню и самобытной программе, якутские артисты целую неделю... были любимцами публики и выступали на лучших площадках Ниццы» [14].

В начале 1990-х гг. в Хабаровске появилась студия под названием «Белый театр». Её основали Ольга Кузьмина и Олег Трумба. У маленькой студии не было собственного помещения, вероятно, коллектив в нем

не нуждался. Его творческая жизнь не столь уж насыщена: за 14 лет существования поставлено всего 9 спектаклей [15]. Избранный организаторами камерный стиль проявился во всём: в количестве зрителей, в числе исполнителей (антрепризный характер театра), в негромком существовании в культурном пространстве города и в выборе художественной программы. Ставятся небольшие новеллы таких авторов, как В. Набоков, Ж. Казас, П. Зюскинд и др.

В 1996 г. появляется «Свободный театр». Любопытна история с названием: когда «пробивали» идею «в верхах», чиновник от культуры, выслушав творческую делегацию, небрежно бросил: «Свободны». Художественный руководитель коллектива, заслуженная артистка России Валентина Соловых сама открывала сольным пением премьеру — музыкально-хореографическую композицию «Призрак оперы» Э.Л. Уэббера. Являясь ведущей солисткой Хабаровской музкомедии, она выступала и на подмостках собственного театра в шоу «Примадонна». В её исполнении звучат шлягеры мировой музыки: Д. Каччини «Ave, Maria», И. Штрауса «Тёмная ночь», Э. Пиаф «Жизнь в розовом свете» и др.

Театр успешно работает в режиме антрепризы: выбрав пьесу, приглашают нужных артистов из других трупп и в сжатые сроки выпускают спектакль. У «Свободного» есть свой зритель, своя «классика», свои хиты, свои звёзды и своё кредо — «show must go on», будь то легенда о призраке оперы, эротическая комедия эпохи Возрождения или история гибели последней царицы Египта [16]: («Клеопатра», «Леди Гамильтон», «Венецианка», «Кофе с цианистым калием»). Театр последовательно работает в выбранном им жанре шоу. «При желании Свободный успешно сделает шоу из телефонного справочника и положит на музыку счёт из прачечной. Основная задача театра — развлекать, и в этом он преуспел, стремясь превратить свои творения в сплошное удовольствие для зрителя... Красота, эффектность формы и оригинальность — вот кредо Свободного театра. Не важно *что*, а важно *как*» [17]. Критики утверждают, что «его спектакли резко отличаются от творений местных государственных собратьев» [18]. Зрителя развлекут пиро- и светоэффектами, качественной музыкой и ставшим почти обязательным обнажением актёрского тела. О необходимости последнего сценического приёма мнения критиков и зрителей явно расходятся. Зрителям это нравится. Являются ли искусством такие постановки, вопрос спорный. По мнению организаторов, зритель покупает билеты в театр, и это даёт ему право причислять себя к миру искусства [16].

Крошечная поэтическая «Галерея» приютилась в недрах хабаровского «Арт-подвальчика» в 1995 г. Бывший художественный руководитель, режиссёр Вадим Паршуков и актриса Татьяна Якимчук вынуждены были покинуть стены ТЮЗа, в котором они служили прежде. Светлана Юрьевна Черепанова, возглавлявшая в городе отделение общественно-благотворительного фонда культуры, не только «пригрела изгнанников под

своим крылом», но и дала возможность заниматься профессией. Она-то и благословила их на создание нового театра.

Марина Цветаева, Владимир Маяковский, Иосиф Бродский — вот имена, заявленные в репертуарной палитре. Трудно сказать, что повлияло на выбор репертуара и стилистику спектаклей: специфика ли помещения «Арт-подвальчика», довольно ограниченного пространства, закон малой сцены, диктующей свои формы, только принцип «живого» исполнения был провозглашён режиссёром изначально. Здесь даже освещение «живое» — свечи и несколько софитов. В спектаклях работают лучшие музыканты: первая скрипка хабаровского оркестра, композитор, гитарист. Привлекаются и студенты музыкального училища. На первом плане, конечно, именно они создают атмосферу причастности к каким-то высшим тайнам, настраивая зрителей на восприятие музыки, поэзии [19]. Поэтический театр — ниша, которая в Хабаровске никем не была заполнена.

В репертуаре только классика — как отечественная, так и зарубежная. В. Паршуков убеждён, что спектакли, поставленные в «Галерее», — «Человеческий голос» Кокто, «Жёлтый ангел» по Маяковскому, «Тёмные аллеи» Бунина, «Ниоткуда с любовью» Бродского и др., — не ставит больше ни один театр России. «Демона» когда-то делали в Москве, но это были художественные чтения; Цветаеву читают в хабаровской филармонии, а в поэтическом театре «Арт-подвальчика» из этих произведений делают драматические постановки» [20].

У «Галереи» нет своего помещения и штатного расписания, актёры играют в других театрах в свободное от работы время, правда, получают зарплату. Единственная актриса, когда-то оставившая государственную сцену и оказавшаяся «в свободном плавании», стала примой маленького частного театра. Татьяна Якимчук — гениальная актриса. Исповедальность — вот наиболее точное слово, которое определяет всё, что она делает в своих спектаклях-монологах. У Татьяны партнёр, тоже «изгнанник», — режиссёр и актёр Александр Мещеряков. Спектакль, поставленный А. Мещеряковым по стихам И. Бродского «Ниоткуда с любовью», был сыгран в органичном дуэте. «Поэт в исполнении А. Мещерякова трагичный, одинокий, может, несколько прямолинейный, но, несомненно, искренний и горький. Как его собственная судьба» [20].

Комсомольск-на-Амуре — родной город ещё одного молодого театра, появившегося в 1995 г., — полупрофессионального ТЮЗа «Зеркало теней». Помещение бывшего кинотеатра на льготных условиях аренды актёры получили от мэрии в 2000 г. Отстраивать здание заново коллективу помогал весь город. Бронислав Украинский, директор Комсомольского ТЮЗа, окончил отделение театральной режиссуры Хабаровского института культуры, работал на местном ТВ, в Комсомольском драматическом театре и в Хабаровской музкомедии. В 1994 г. вместе с женой и коллегой Татьяной Зайковой организовал общественное театральное объединение, которое через два года трансформировалось

в некоммерческое партнёрство Театр-студия «Зеркало теней». Актёрская труппа насчитывает около десятки человек, два художника по костюмам и три собственных драматурга.

В одновременном прокате находится по 9—12 спектаклей: для малышей 3—7 лет, детей до 12 лет, для взрослых. Всё подчинено психолого-педагогической программе известного педагога Выготского. Пьесы ставятся по конкретной тематике, где объясняется детям, почему, например, нельзя ябедничать, хвастаться, кто такой невоспитанный человек и т.д. На детские спектакли перешли не сразу, начинали со скандальной «Служанки» Ж. Жанэ. По признанию руководителя «...театр просто родился как способ зарабатывания денег, а уж потом захотелось пищи уму» [21].

Практически одновременно с комсомольским ТЮЗом такой же молодёжный театр под названием «Логос» появился в Якутске, где также стараются ставить «хорошие пьесы для молодёжи», например спектакль «Малахольные» по пьесе журналиста А. Борисовой в постановке художественного руководителя и режиссёра Альбины Гарбышевой. В последнее время на сценах Якутии очень чувствовалась острая нехватка молодёжных тем. Если прежде воспитание подростков отличалось идейной направленностью, то с наступлением перестроечного хаоса молодёжь оказалась предоставленной самой себе, и поэтому труппа делает благое дело. Однако власти города не стремятся поддержать артистов, хотя в городе есть Дворец детства — прекрасная база для создания ТЮЗа. Студия воспитала не одного профессионала для своего региона. Среди её выпускников — артисты Русского театра Якутии, Республиканского национального им. Ойунского и даже артисты из Санкт-Петербурга и Москвы [22].

В Благовещенске режиссёр К. Кучикин, артисты С. Бондарев, В. Скоморошко и народный артист России Б. Ветров, отделившись от Амурской областной драмы, в 1998 г. организовали театральное объединение «Сцена». У крошечного коллектива свой ангел-хранитель — главный режиссёр кукольного театра «Амурчонок» Пётр Козец, который всегда привечал молодых талантливых актёров. Сначала это был «Театр по понедельникам», где молодёжь пробовала свои силы, создавая экспериментальные спектакли, к 1999 г. творения актёрской «могучей кучки» сочли уже зрелыми [23]. Константин Кучикин вырос в серьёзного режиссёра, заметно прибавили в мастерстве и актёры. Первая премьера «Русская народная почта» по пьесе екатеринбуржца О. Багаева состоялась на сцене областного театра драмы, которую дружелюбно предложили бывшие коллеги.

В целом менялась театральная ситуация в стране и регионе. Это ярко демонстрировали сборы студий, так называемых народных самодеятельных коллективов. Если прежняя театральная самодеятельность существовала в рамках тех же идеологических постулатов, как и официальный театр, то молодые ищут что-то новое и смело заявляют о себе. В мае 2004 г. состоялся VII фестиваль «Хабаровская весна. Театральные встречи». На него прибыли участники из разных городов Дальнего

Востока. За пять дней на сцене выступили пятнадцать коллективов самых разных направлений — от сохраняющего традиции народного театра чтеца «Образ» до экспериментального «Пять пальцев». Рассказ о фестивале был бы неполным без упоминания о постановках народного театра «Тандем» из Хабаровска. Многие зрители шли в Хабаровскую драму именно ради этой молодой труппы, чьи поклонники неизменно устраивали аншлаги. «Несколько последних постановок скандальных, философских, западающих в душу каждому зрителю, наводящих на размышления об очень многом, неизменно манили к себе зрителя» [24].

Евгений Кустов, закончивший Хабаровский институт искусств и культуры в 1996 г., считал себя способным самостоятельно поставить свой дипломный спектакль. В поисках актёров он оказался в Институте железной дороги, где когда-то прежде существовал народный театр. Преподаватели и студенты вуза, актёры-любители стали его первым творческим коллективом. В штате всего 4 человека — супруги-основатели и два актёра, остальные — студенты. По мнению руководителя, «...современная режиссура — это постоянный поиск. И теперь задача состоит в том, чтобы из давно забытого старого выбрать то, что уже никто не помнит, и скомпоновать особым образом. Конечно, не посмотришь ныне, каким был театр при Шекспире или Бомарше, но сохранились описания спектаклей того времени. Задача режиссёра — взять оттуда идею и своим умом уже её доработать для своего спектакля» [25].

Впервые «Тандем» показал себя за пределами Хабаровска в 2001 г. на международном фестивале «Сибирская рампа», который ежегодно проводится на острове Ольхон. После победы в номинации «Лучший спектакль» к режиссёру и руководителю театра Е. Кустову подошли члены жюри — театральные деятели из Москвы, люди весьма компетентные, и объяснили, что, совершенно о том не подозревая, молодой режиссёр положил начало новому для Хабаровска театру, отвечающему требованиям современности. «Жестокие игры» А. Арбузова В. Кустов ставил трижды, всякий раз — в новой редакции, как и спектакли «Последний Дон Кихот...», «Жизнь в кубе» и др.

Критик из Хабаровска Е. Глебова под впечатлением очередного фестиваля настаивала на том, что должна измениться сама театральная система. Пришло время небольших мобильных коллективов, которые могут всё с актёром синтетическим. Должны равноправно существовать и театры-антрепризы, и экспериментальные студии, которые нужно обязательно поддерживать, поскольку настоящее искусство само зарабатывать не может. Муниципальные власти всё чаще идут навстречу этим полупрофессиональным, полублюбительским коллективам, в частности находят им помещения. В Находке постановлением мэра В. Гнездилова здание кинотеатра «Прибой» переоборудовано под театральные подмостки, здесь прежде размещался детский досуговый центр. Своей основной аудиторией артисты хотели бы видеть подростков и молодёжь.

Иная ситуация сложилась в Комсомольске-на-Амуре. Общественность Хабаровского края выражает недоумение, почему город до сих пор не сделал «КНАМ» муниципальным, хотя, как и любой другой, он нуждался в поддержке [26]. Именно эта авангардная труппа стала одним из культурных символов Комсомольска, представляя его на самых престижных всероссийских и международных фестивалях.

Театры время от времени делают попытки возвращения в рамки традиционной драматургии, обращаясь к классике. Попытки эти, как правило, неоднозначны и несинонимичны тому, что зрители привыкли видеть. В. Гогольков, настаивая на том, чтобы его актёры прошли школу драматического спектакля, ставит «Маленькие трагедии» и «Пиковую даму» А. С. Пушкина, чеховскую пьесу «Чайка» и др. «Как жить людям молодым, что брать из прошлого, что окажется полезным, или, может быть, ничего не надо брать...» [27]. В театре служит в основном молодёжь, и режиссёр вынужден задаваться подобными вопросами.

Юбилей А. П. Чехова совпал с переломом в общественном сознании, который сделал его творчество актуальным. «Чайка» в «Триаде» ставится как спектакль драматический, «звуковой», где герои много говорят и где почти нет действия. Одни рецензенты пишут о режиссёрской «концепции разрушения»: «В пьесе пять пудов любви, но любви безответной, мертвящей душу, превращающей жизнь в бессмыслицу, в абсурд» [26]. Другие как бы оправдывают режиссёрское решение: «Конечно, искусство не даёт ответов, оно стремится разбудить, а думать и решать — это свободное дело каждого...» [28].

Принизить, развенчать человека, продемонстрировать его худшие черты легко... Именно такая, избавленная от морального груза порочная эстетика размывает истинные духовные ценности. Труднее показать, как человек поднимается, как вопреки обстоятельствам он делает усилия, и в нем вновь разгорается искра Божья. Именно здесь начинается территория высокой драмы, которой так не хватает современному театру. В. Гогольков утверждает, что, поскольку садизм вновь входит в моду, тут и там возникают клубы садомазохистов, необходимо обнажить эту проблему, привлечь к ней внимание. В «Триаде» ставят спектакль «Маркиз де Сад» по пьесе Юкио Мисимы. Гоголькову «...захотелось вместе с Мисимой провести исследование женщин, попавших в орбиту Маркиза де Сада. Садизм (если не убивает) уродует людей. Исследовать эти процессы деградации можно только при наличии хладнокровия, которое порождено отношением к человеку как объекту лабораторного исследования» [29].

Хабаровская актёрская группа, театр-лаборатория под названием «Натюрлих», при первом же своём появлении откровенно заявила о неприятии «...рефлексии и запутанности, к которым склоняется высокое искусство на своём взлёте» [30]. Для дебюта выбран не очень жалуемый в последние годы жанр скетча. Актёры, прошедшие школу «Триады»,

и драматург К. Костенко заявляли, что они не театральная труппа, а некий разносторонний проект, и даже признались, что «они так далеки от театра, как велосипед от кастрюли». Началось всё с радиопостановки. К. Костенко написал текст, а остальные трое его озвучивали. Это был радиосериал «Жизнь Арсеньева». Постановка вызвала немалый резонанс, мнения были полярные, но в итоге она заняла первое место на Международном конкурсе «Евразия» в Екатеринбурге в номинации «Пьеса для радио». Новая группа заявляла, что «не собирается изматывать своего зрителя утомительными двухчасовыми спектаклями с финалом, который известен со школьной скамьи» [30].

Искусство — всегда мечта. В любом искусстве, и в театре в том числе, люди стремятся найти то, чего им недостаёт в реальной жизни: «Когда не доставало правды, шли за правдой. Наступила нехватка тепла, участия, душевного равновесия — идут за этим... Идут, чтобы посмеяться, поплакать, чтобы почувствовать себя людьми, которым ничто человеческое не чуждо» [31]. Театр — это усилие быть театром для человека. Возможно, именно доброго, человеческого и не хватает нынешним авангардистам. Михаил Чехов высказывал замечательную мысль: нельзя тяжело играть тяжело, нельзя грубо играть грубо, нельзя некрасиво играть некрасиво. Выражаясь языком современных театроведов «...нельзя уродство жизни не переводить в другой план — художественный, который преобразует это уродство. Если это преобразование несовершенно, значит, нет и факта искусства» [32]. Закрадывается подозрение, что некоторые новоявленные студии небрежность работы, отсутствие художественного вкуса стремятся выдать за новую эстетику. То, что выходит из-под руки авангардиста, выдётся за совершенство, за открытие новых путей, хотя при этом может разрушаться сама сущность творчества. Настоящее же искусство — это то, которое продлевает нашу жизнь, добавляя в неё неизмеримые сроки вечных ценностей и вечных, не оставляющих человечество чувств.

Специфика развития культурной жизни в городах разного типа существенным образом корректируется и направляется особенностями воспринимающей среды. Многообразие театральных организаций расширяет и демократизирует социальное пространство сценического искусства, вовлекает в него множество новых, независимых от государства организационных структур, общественных объединений и людей, которые ранее оставались вне театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Крутинская С. и др. Некоторые вопросы развития и состояния малых экспериментальных сцен. М., 1984.
2. Мягкова И. «По долинам и по взгорьям...» // Русская мысль. 1999. 22—28 апр.
3. Что считаем важным // Текущий архив театра КНАМ.
4. Краткая история театра КНАМ // Текущий архив театра. С. 2.

5. Литвинова М. Один день из жизни пионерки // Молодой дальневосточник. Хабаровск, 2004. 10 окт.
6. Тюленин Д. Тело как улитка // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 2004. 13 нояб.
7. Старый пионер для «Триады» // Молодой дальневосточник. Хабаровск, 1994. 7 февр.
8. Марков И. Теперь они свои «три ада» в «кусочек рая» превратят // Приамурские ведомости. Хабаровск, 1995. 29 сент.
9. Пылаев В. От Урала до Чукотки лишь один такой театр! // Суворовский натиск. Хабаровск, 1996. 10 февр.
10. Будто заново рождаемся // Советский Сахалин. Ю.-Сахалинск, 1992. 1 янв.
11. Каменецкая В. Поговорим о театре, о котором нельзя говорить // Советский Сахалин. Ю.-Сахалинск, 1992. 25 янв.
12. Достовалова Е. Храм в прохладном дворе // Молодёжь Якутии. Якутск, 1988. 19 апр.
13. Крылов Н. Успех и в Риге и в Москве // Советы Якутии. Якутск, 1993. 22 мая.
14. Гостюхина О. Карнавал, карнавал, закружил, заколдовал! // Эхо недели. Якутск, 1994. 19 марта.
15. Пробатова Т. Коротко о главном // Приамурские ведомости. Хабаровск, 2004. 12 окт.
16. Проклова М. «Клеопатра» и остальные // Приамурские ведомости. Хабаровск, 2002.
17. Мрак П. Пять лет свободы // Хабаровские вести. Хабаровск, 2001.
18. Маскина О. Вечный сезон Свободного театра // Хабаровские вести. Хабаровск, 13 мая.
19. Воскресенская К. Сновидения в артподвальчике // Хабаровские вести. Хабаровск, 2001. 20 апр.
20. Пробатова Е. «Печальный Демон, дух изгнания, летал над грешною землёй...» // Приамурские ведомости. Хабаровск. 4 кв.
21. Ланская А. В этом театре нет «холодных носов» // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 2004. 12 июня.
22. Григорьева М. Быть или не быть якутскому ТЮЗу? // Якутия. Якутск, 1997. 13 апр.
23. Черных М. Мои университеты — моя жизнь // Русский берег. Благовещенск, 2003. 11 янв.
24. Пробатова Т. «Чикаго» в драме — только начало // Приамурские ведомости. Хабаровск, 2004.
25. Пробатова Е. Театр жизни «Тандем» // Приамурские ведомости. Хабаровск, 2004.
26. Глебова Е. Жизнь на обочине не отменяет права на эксперимент // Хабаровские вести. Хабаровск, 1997.
27. Чернявский А. Комедия в траурной рамке // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 1997. 7 июня.
28. Лепетухин А. Охота на «Чайку» в «Триаде» // Хабаровские вести. Хабаровск, 2000. 14 марта.
29. Лепетухин А. Садистские посиделки // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 2002. 14 марта.
30. Тюленин Д. Далеко ли отъехал велосипед от кастрюли? // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 2004. 12 марта.
31. За кулисами мечты // Панорама. Комсомольск-на-Амуре, 1997. № 13. С. 10.
32. Невесёлый разговор Натальи Крымовой и Марины Зайонц // Театральная жизнь. 1991. № 8. С. 13.