

Дальневосточная театральная критика: от регулирования к «летописанию» (1980—2000-е гг.)

Эрика Викторовна Осипова,

кандидат исторических наук, научный сотрудник центра истории культуры и межкультурных коммуникаций Института истории, археологии и этнографии ДВО РАН, Владивосток.
E-mail: eossipova@yandex.ru

Статья посвящена функционированию дальневосточной театральной критики в «переходный» период. Показано, как изменились особенности содержательной стороны деятельности критика: уровень профессионализма, от которого зависит глубина и объективность суждений, потребность участия в театральном процессе. По мнению автора, сама проблема рецензирования спектаклей стала осмысляться по-другому: советская театральная критика, помимо отражения текущей деятельности театра (творческого пути театра, отдельных проблем театрального искусства, рецензий на спектакли, творческих портретов актёров и режиссёров и т.д.), определяла глобальные задачи, которые выдвигали перед театром партия и государство, контролировала их выполнение. Привычно считая себя «политическими писателями и летописцами культуры», критики региона с трудом воспринимали происходившие в конце 1980-х гг. изменения в театральной жизни. Театры осваивали непривычный стиль организационно-творческого существования, критика же перестраиваться не желала.

В целом по региону к началу 1990-х гг. профессиональной театральной критики на страницах дальневосточной прессы становится всё меньше. Статьи и заметки, посвящённые театру, выглядят скорее описательными, чем аналитическими. Профессионалы с театроведческим образованием, в большинстве своём покидая регион, прекращают этим заниматься.

В театральной критике должно отражаться состояние эстетической мысли эпохи. Насколько это возможно теперь, готов ли выполнять данную функцию журналист, взявший на себя роль театрального критика на периферии? Ряд аспектов, связанных с этой проблемой, рассматриваются в статье.

Ключевые слова: театр, перестройка, театральная критика, рецензия, спектакль, репертуар.

Far Eastern theatre criticism: from regulation to “chronicle writing” (1980s – 2000s).

Erika Osipova, Institute of History, Archaeology and Ethnography of the Peoples of the Far East, FEB RAS, Vladivostok, Russia. E-mail: eossipova@yandex.ru.

The article focuses on manifestation of theatrical criticism in the Far East of Russia during the “transitional” period. It is shown how peculiarities of the

substantial activity of critics changed: a degree of proficiency which determines depth and objectivity of judgments and necessity of personal engagement in a theatrical process. The author believes that the question of reviewing stage performances began to be perceived differently. Apart from reflecting current theatrical events like artistic developments of a theatre, particular problems of theatre arts, reviews, profiles of actors and stage directors, etc., the Soviet theatrical criticism defined global objectives which were put forward by the Communist Party and the government and controlled their implementation. Counting themselves as “political writers and chroniclers of culture”, regional critics hardly accepted the changes in theatrical life in the late 1980s. Theatres explored unconventional organizational and creative approaches while critics kept adhering to outdated dogmas.

In general, by the early 1990s, professional theatre criticism decreased in Far Eastern press. The articles devoted to theatre tend to be rather descriptive than analytical. Many professionals with theatre education left the region and stopped working in this sphere.

Theatrical criticism must reflect the aesthetic idea of the epoch. How is it possible now? Is a provincial journalist ready to perform this task in his/her theatre reviews? A set of aspects related to this topic are analyzed in the article.

Keywords: theatre, Perestroika, theatre criticism, review, performance, repertoire.

Театр города должен рассматриваться в системе социально-художественного общения, неизменными субъектами которого наряду с творцами и зрителями являются критики (зрители-профессионалы). Практически каждый театральный город имеет «своего» критика, иногда двоих-троих, иногда вообще не имеет — такова грустная реальность небольших провинциальных городов. В подобных случаях роль театрального критика отводится заведующему литературной частью (завлиту) театра.

На протяжении долгих лет критик в городе «реально существовал в трёх ипостасях» [4, с. 12]: критик-репортёр, задача которого — создавать информационный фон; критик-летописец, занимающийся внутренней историей предпочитаемого им театра, неумоимо фиксирующий его творческую историю (при этом заведомо пристрастный, поскольку такой критик, как правило, является личным другом кого-либо из театральных корифеев); и третий тип — критик-аналитик, он встречается редко. Фактически это театровед, который может внести существенный вклад в формирование художественного вкуса зрителя, научить его видеть больше, чем тот способен, а также побудить интерес к тому, что театрал разглядеть вовсе не в состоянии, глубже проникнуть в смысл происходящего на сцене. Воспитание художественного вкуса, возможность изменить отношение к театру как к искусству — всё это говорит о критике-театроведе как о личности, способной оказать влияние на процесс формирования духовного развития зрителя через сценическое действие. Специалист такого уровня, при вполне возможных симпатиях к тому или иному театральному коллективу, внешне беспристрастен.

Во всех трёх случаях художественная критика выполняет регулирующую роль. Она адресуется как публике с целью формирования у неё критериев оценки явлений театральной культуры, так и актёрам с намерением выявить и прокомментировать сильные и слабые стороны таланта последних. Благодаря критике создаётся общественное мнение вокруг отдельного спектакля и театра в целом.

Поскольку на протяжении многих десятилетий позиция общества была фиктивной, советская театральная среда утратила критическое направление, и возникла критика усреднённо-описательского свойства. Журналистский подтекст, искусство не прямой речи в рецензиях использовались в основном столичной критикой — периферийные театры нуждались в подобных приёмах значительно реже. В изданиях и редакциях отдалённых от Москвы городов было распространено мнение, что характеристика и оценка театральных явлений не требует глубоких театроведческих знаний и специальных профессиональных навыков — вполне достаточно общекультурных знаний и представлений о сценическом искусстве, которыми владел каждый гуманитарий. Статьи писались не для тех, кто решает, что ему посмотреть в театре, а для тех, кто уже видел постановку. Читатель искал в рецензиях не новую информацию, а свежую мысль.

Профессиональной критики театральным городам региона явно не доставало, в местных газетах в роли постоянных театральных обозревателей зачастую выступали журналисты. Критика не пользовалась поддержкой органов управления, местной власти, Министерства культуры и его ведомств. Практически она «варилась в собственном соку», разворачивая просветительскую деятельность в области театра. В каждом подрегионе были свои театральные обозреватели, имеющие литературную или журналистскую подготовку: в Петропавловске-Камчатском эту роль выполняла А. Овчинникова, член Союза писателей СССР, председатель секции критиков Камчатского отделения, Н. Селиванова, Н. Балашова, а также театроведы Л. Беляева и А. Левкова; в Приморском крае это были Н. Барабаш, Г. Островская, Т. Батова; на Сахалине — В. Каменецкая и А. Губер; в Хабаровском крае выходили критические статьи К. Дрерман, журналиста с театроведческим образованием, Н. Ангарской, завлита Хабаровского ТЮЗа, и А. Чернявского. О театральной жизни Магаданской области читатели узнавали из рецензий журналистов В. Кочкиной, А. Кузьмина и О. Иванченко; благовещенский театровед А. Иванов и журналист С. Борзунова освещали театральную жизнь Амурской области; рецензии и статьи о театрах якутской республики регулярно появлялись на страницах местных газет благодаря журналистам Т. Тишиной, Е. Достоваловой, А. Захарову и Н. Стародубской¹.

Повышению уровня профессионализма, умению ориентироваться в процессах, происходивших в театральной культуре страны, способствовали зональные (региональные) лаборатории театральных критиков, с 1975 г. они проводились ежегодно, под кураторством московских коллег-театро-

¹ Мы ограничиваемся перечислением имён авторов, наиболее часто писавших о театре.

ведов. Выездные семинары собирали представителей в одном из театральных городов Дальнего Востока. Участники обсуждали проблемы развития региональных театров и их репертуар, вопросы актёрского мастерства и режиссуры, сценографии и музыкального оформления спектаклей.

У хабаровских журналистов в эти годы сложилась традиция проведения своих «пятниц», на которые они приглашали гостей для обсуждения намеченных тем. Частыми посетителями таких встреч были театральные деятели краевого центра. В беседе журналисты (условно — критики театра) проясняли для себя принципы, способы, методы и формы творческого существования городских театров, ближе знакомились с мастерами сцены.

Выступления критиков по каналам СМИ: в газетах, журналах, по радио и телевидению — являют собой публичную (открытую) театральную критику. Помимо открытых рецензий, существовала закрытая, ведомственная критика. К ней относили, в частности, практику просмотра и оценки спектаклей периферийных театров профессиональными критиками из ВТО (нынешнего СТД) с обязательной публикацией рецензий-обзоров в областной и столичной прессе. Этот метод широко использовался в советской культуре. Экспертная комиссия предъявляла жёсткие требования к показателям репертуарного проката. Для театрально-зрелищных предприятий это в первую очередь обновляемость репертуара и его содержательная структура (жанрово-тематическая направленность, историко-национальный признак, тип драматургии, сложность восприятия и т.п.). Критики выезжали в театры также с целью просмотра, обсуждения спектаклей и их отбора для показа на конкурсах и фестивалях.

Наиболее системный, плановый характер носили репертуарно-редакционные советы, существующие на местах. Ведомственная критика реализовывала себя на стадии выпуска спектакля и формирования репертуара в художественных советах, жюри, комиссиях по приёму спектаклей. В органах культуры и творческих союзах представители ведомств играли организующую и направляющую роль — они проводили в театрах обсуждение текущего репертуара и творческого состояния трупп и тем самым оказывали влияние на принятие решений. Формировались репертуарно-редакционные советы (фактически выполняющие функцию идеологической комиссии) органами управления культуры, им же они были и подконтрольны.

Режиссёрский замысел, в отличие от текста, не поддавался предварительному контролю, в театре изредка возникали коллизии, когда идеологическое руководство было вынуждено запрещать готовые спектакли, поставленные по безусловно-цензурированным текстам. Сахалинский партноменклатурщик так объяснял эти запреты: «Мы, не соглашаясь с тем или иным произведением, предлагаем в репертуар, вовсе не стремимся занять позиции людей указующих и с этих позиций критиковать. Мы предлагаем вместе подумать об истинной ценности вещи, исходя из жизненного опыта, накопленного коллективом» [20]. В результате таких «совместных обдумываний» в принимаемых спектаклях вымарывались

фразы, редактировались целые сцены и т.д. Из воспоминаний старейшего артиста Хабаровской драмы: «...характерным для того театра был страх: разрешат спектакль или нет. Когда хабаровский театр ставил „Утешителя вдов“ — то его долго пришлось отбивать. Бывший тогда секретарь крайкома КПСС А. Латышев „устроил позорное судилище...“» [24] и заставил играть спектакль днём. После прогона труппа горячо отстаивала своё детище, выступление в защиту спектакля одному из артистов, М. Кацелю, стоило задержки присвоения звания «Заслуженного артиста РСФСР» на два года. Всё тот же сахалинский партработник убеждал в необходимости идеологического контроля, заявляя, что «были режиссёры, которые пытались привлечь внимание зрителей к своим работам путём „изобретения“ разного рода двусмысленностей, спекуляции вокруг действительно сложных проблем, требующих глубокого анализа, а не мещанского, обывательского толкования» [20].

Вопрос взаимоотношений художника и власти, с недавнего времени ставший академическим, являлся проблемой выживания творческих людей в системе. Совсем немаловажным было умение выстраивать свой контакт с партийной властью. От этого зависела поддержка театра «сверху» и в моральном, и в материальном отношении. Партийный контроль являлся приметой времени. Секретари парткомов, в соответствии со своими должностными обязанностями, по традиции курировали более или менее важные участки народно-хозяйственного и социально-культурного строительства. Самым непростым в отношениях партийных органов и театра было вмешательство идейных «указчиков» в творческий процесс.

Однако история вопроса требует объективности. Необходимо отметить, что в начале 1980-х гг. в региональном театре сложилась уникальная обстановка. Творческая жизнь коллективов становилась всё более яркой, высокохудожественной. Любопытное явление подметил столичный театральный критик, старший консультант ВТО по Дальнему Востоку, В. Орезов. Условно назвав его «движением областных театров», он обратил внимание на своеобразную, отличающуюся от столичной, творческую жизнь некоторых сценических коллективов. В частности, Хабаровский ТЮЗ эксперт назвал «сильнейшим в стране», отмечен был и Приморский краевой драмтеатр им. М. Горького. Творческая обстановка в Камчатском областном театре была обозначена им как «перспективная». «Безусловным украшением театральной культуры региона», по мнению театроведа, являлись национальные театры Якутии [21].

С середины 1980-х гг. новое руководство страны провозгласило курс на ускорение социально-экономического развития через либерализацию экономики, что не могло не сказаться на духовной составляющей советского общества и, в частности, на театре. Реформирование в данной области началось с комплексного эксперимента по совершенствованию управления и повышению эффективности деятельности театров. Эксперимент проводился в течение года, начиная с 1 января 1987 г. Театрам были предоставлены права, касающиеся порядка формирования репертуара,

состава художественного совета, планирования и финансирования деятельности и т.д. Вся театральная общественность с вдохновением и надеждами на позитивный результат наблюдала за экспериментаторами. Первые же шаги на пути реформирования театра дали положительные результаты, поэтому в июле 1987 г. Постановлением коллегии Министерства культуры РСФСР руководителям театров страны настоятельно рекомендовалось внедрять передовой опыт перестройки.

Театры с радостью откликнулись и с головой ушли в освоение непривычного стиля организационно-творческого существования. Критика же перестраиваться не желала. Продолжая жить сложившимися идейными установками, она по-прежнему стремилась выполнять функции регулятора художественной жизни и ценностных отношений социалистического общества. Привыкшие занимать позицию «над театром», переполненные беспочвенными амбициями театральные критики продолжали свои нравоучительные отзывы.

Развернувшаяся в 1987 г. на страницах газеты словесная баталия местных критиков с Сахалинским областным драматическим театром, его администрацией и актёрами привела к вполне ожидаемой реакции читателей: наблюдавший за этой эпистолярной перепалкой житель Южно-Сахалинска, внявший «компетентному» мнению критика-профессионала, предложил закрыть театр вовсе: «...ведь плохой театр наносит вред нашей духовности» [19]. Не желая замечать творческих успехов театрального коллектива, со свойственной советской критике предвзятостью драмтеатр обвиняли в «абсолютной неконкурентоспособности даже народному театру городского Дома культуры железнодорожников, премьеры которых не могут вместить всех желающих» [7]. Критик забыл или намеренно не брал в расчёт одно существенное обстоятельство: народные театры крайне редко дают премьеры, а билеты на их спектакли можно считать практически бесплатными.

Привычно считая себя «политическими писателями и летописцами культуры», критики региона с трудом принимали происходившие в жизни театра изменения, что приводило к взаимному недопониманию. Они по-прежнему ожидали пьес, в которых чувствовался бы заряд высокой идейности и социальной активности, искусство должно было ответить на требования времени, «позвать на бой». Искусство отвечало, но по-своему: теперь театры больше заботились об уровне посещаемости и поиске репертуара, на который легче было бы продать билет. Эксперты же увлеклись провозглашённой «гласностью», не придавая значения разрушительной силе своих вердиктов. Оскорблённому творческому руководству театров, да и самим коллективам сложно было не реагировать на эти нападки, что неминуемо вело к бессмысленной конфронтации.

«Вторжение во внутреннюю жизнь театра стало беспрецедентным» [17]. Никогда не было у театра такой поры, когда его внутренняя, профессиональная, скрытая от посторонних глаз жизнь «выворачивалась бы наизнанку», а все рабочие моменты сложных и не всегда гладких

взаимоотношений были представлены как язвы, пороки и издержки человеческого начала в ремесле. И тогда невольно, не по своей вине впадая в грех публичности, «театр уже становился не предметом для критики, а мишенью для стрельбы...» [17].

В свою очередь, главным режиссёром Хабаровского драматического театра в 1986 г. поднимается проблема отсутствия «грамотных, умных рецензий, разборов спектаклей в местной печати, за всевозможными „круглыми“ столами» [23].

Актёрам и администрации Сахалинской драмы местной критикой была предложена такая встреча за «круглым столом», однако желаемого результата она не принесла: не решила возникшего между критикой и областным театром конфликта, который разгорелся на основании довольно резкой критической статьи местного театроведа В. Каменецкой. Один экземпляр работы, с изменённым названием, был отправлен ею в газету «Советская культура» [13]. По большому счёту, театр обвинялся в «отсутствии должной помощи партии своим искусством в осуществлении перестройки». Статья вызвала серьёзный резонанс как в театральной среде, так и в среде общественной. На встречах, организованных клубом журналистов, куда приглашался «на чашку чая» и актёрский, и управленческий персонал, диалога не получилось. Не уразуметь было критике, что театр в основу репертуарного выбора неизбежно закладывает кассовый успех и ему не уйти от определённых доходных обязательств [12]. Эксперт по-прежнему настаивала на том, что афиша островного театра изобилует «произведениями необязательными, случайными и серыми...» [7], при этом мнения оппонентов журналист, используя свои профессиональные предпочтения, на страницы местной прессы не допускала. Предвзятость, даже вседозволенность критики, всё ещё считавшей себя идейным трибуном угасающей партийной власти, привела к нежеланию признать перемены в жизни театра, отменившие прежние требования иллюстративного отражения больших событий в стране [22]. Только в результате долгой и упорной борьбы театра с критикой, на страницах областной газеты появились мнения артистов театра, его администрации и зрителей, и они оказались достаточно полярными [5, 8, 17, 18, 19]. Зрители буквально «спасали» театр от нахлынувших на него обвинений.

Не сложилось добрых отношений с местной журналистикой и у молодого тогда режиссёра Приморского драматического театра им. Горького — Е. Звеняцкого. Резкие выпады представителя краевой газеты Н. Барабаш в адрес нового руководителя театра дают нам основания предполагать и здесь острую конфронтацию. Приход молодого режиссёра, настороженно и с некоторым непониманием воспринятого труппой театра, дал журналисту повод выступить с жёсткой критикой как личностных качеств новоявленного руководителя театра, так и его творческой позиции.

Глубокий конфликт разыгрался у камчатского критика А. Овчинниковой с областным театром драмы, его причиной стало «неверное понимание коллективом актёров демократии и гласности», результатом чего

якобы и явился «соблазн труппы и его руководителей свести мелкие счёты с критикой» и публичные окрики в её адрес [14].

Местную критику удивляло то, как театры, минуя её особое мнение, «сами себе поют дифирамбы, совершая поклоны массовой культуре и идя на поводу „коммерческого потребительства“» [14]. Камчатская драма открыла дискотеатр, магаданские актёры музыкально-драматического театра поют «на заказ» в городском ресторане, приморские артисты создали вечернее шоу-варьете в одном из престижных кафе Владивостока... Порой конфликтное состояние между театром и местными экспертами доходило до упорного отказа последних замечать очевидные творческие достижения и удачи артистов на своём основном поприще, как это случилось с Камчатской драмой, когда местной критикой намеренно замалчивались или подавались в недоброжелательном тоне успехи гастрольных выступлений областного театра в Ленинграде, при этом отзывы столичных театроведов были весьма одобрительными, даже хвалебными [9, с. 29—34].

Театр входил в новую, бесцензурную жизнь, и мнение местного «авторитетного» критика перестало интересовать его. Любопытно, что последние, считая себя прогностами художественного дела, продолжали категорически настаивать на «истине, которая принадлежит времени» [9, с. 30] и которой, надо полагать, они обладали в полной мере. Оставаясь знатоками «парадной стороны» театра, критики не желали обременять себя поиском внутренних проблем его функционирования.

В Хабаровске сложилась ситуация, совершенно противоположная описанной выше, но с не меньшим негативным зарядом: режиссёр О. Матвеев столкнулся с ситуацией намеренного замалчивания, которую он ощущал не иначе как «безумную изоляцию» [10]. Молодой режиссёр Хабаровской драмы тяжело переживал невнимание местной критики к своему творчеству и творчеству коллектива театра в целом. Поставив за два года десяток спектаклей (среди них, правда, были и «провалы» — Э.О.), он оказался в творческом тупике. Театр и его художественный руководитель ощущали себя в зоне непонимания, их деятельность замалчивалась на всех уровнях: «критика молчит, а мы хотим знать, какие мы, что делаем. Но никто нами не интересуется. Такая жизнь страшна для художника. Я не вижу своей перспективы» [25]. Отказываясь делать то, «что не заряжено духовно» [10], он, ученик А. Эфроса, много ставил, полагая, как и его учитель, что профессия режиссёра — это непрерывная практика. Старейший актёр этого театра, М. Кацель, завидовал главному в том, что «он работает без начальства». При этом критика и «власть» в городе существовали, они никуда не исчезли, ведь не оставался же без внимания всеми любимый музыкальный театр краевого центра². Местная критика полностью игнорировала работы драмтеатра, полагая, что «молодой режиссёр, отказавшийся от наследия своих предшественников и пытающийся вырабатывать собственные театральные идеи, привёл к тому, что театр потерял своё лицо и писать не о чем...» [25].

² Имеется в виду Хабаровский краевой театр музыкальной комедии.

Любопытный пример замалчивания деятельности театра, но только с благими намерениями, имел место в Комсомольске-на-Амуре. Несколько лет изданию «Дальневосточный комсомолец» не рекомендовалось критиковать театр, такова была партийная директива сверху. Руководители считали, что театр станет лучше, если его хвалить или хотя бы умалчивать о несовершенствах. Долгое время в газете печатались трогательные письма зрителей, рецензии, в которых пересказывалось содержание спектаклей, размещались портреты актёров. Однако со второй половины 1980-х гг. оказалось, что писать добротные рецензии уже некому, в городе не стало критиков-профессионалов.

Разногласия творческого театрального корпуса и критики приводили к постепенному исходу последней. Иногда не выдерживали сами режиссёры. Главная проблема, по мнению постановщиков, заключалась в инертном, сложном восприятии свежих идей. При этом встречались журналисты, которые упрекали местные театры в «провинциализме, проявляющемся практически повсеместно» [3]. Складывается впечатление, что пишущие о театре желали скорее обидеть и упрекнуть, чем разобраться в происходящем в сценической жизни региона. Так, например, камчатская пресса отмечала «...достаточно высокую степень интеллекта и эрудиции режиссуры» Ю. Погребничко, признавая его постановочное мастерство «пусть спорным, но незаурядным» [3]. Однако председатель секции критиков Камчатского отделения ВТО А. Овчинникова укоряла приезжего постановщика за «невнятность режиссёрских замыслов при кажущейся многозначительности» и причину снижения активности камчатского зрителя находила именно в «отведении актёрской игре второстепенной роли» [15]. Со временем экспериментальная эстетика, по утверждению местной критики, «стала раздражать камчатского зрителя». Ставя А. Вампилова и даже А. Островского, Юрий Погребничко заставлял зрителя прежде всего думать, а потом чувствовать, «нарушая», по мнению местной критики, «важнейший закон искусства, при котором эмоциональное рождает умственное» [16]. Называя его работы «истинными явлениями искусства» [14], критика продолжала ругать молодого режиссёра и многого ему не прощала, в т.ч. и нарушения традиции, когда творческий руководитель, не проводя торжественного закрытия театрального сезона, вместе с частью труппы срочно отбыл на Всесоюзный фестиваль молодёжных театров в Тбилиси. Режиссёр-экспериментатор, уставший от бесконечных разносов, фактически на пике своей славы покинул камчатскую землю³.

В конце 1980-х — начале 1990-х гг. профессиональные критики из СТД продолжают навещать региональные театры, но делают это значительно реже.

В целом по региону к концу 1980-х гг. театральной критики на страницах дальневосточной прессы становится всё меньше. Статьи и заметки,

³ Ныне Юрий Погребничко, создатель собственной режиссёрской системы, автор многих новаторских концепций, весьма известен в театральных кругах России и зарубежья. Он руководит Московским театром «Около дома Станиславского» и театральным центром во Франции. Часто приглашается для мастер-классов за рубеж.

посвящённые театру, выглядят скорее описательными, нежели аналитическими, подписываются они, как правило, новыми, неизвестными именами. На Камчатке, например, секция критиков была закрыта: «секцию распустили, коли о театре никто не пишет...» [11], — так сообщалось в главной партийной газете области.

Итак, представленная картина функционирования регионального театра в первом «перестроечном» пятилетии, в период обновления духовной жизни страны, достаточно чётко и красноречиво оправдывала назревшую необходимость избавления исполнительского искусства от идеологических стереотипов и его организационно-экономической реформы. Предпринятые в конце 1980-х гг. попытки по совершенствованию организации управления театром были важны и закономерны для этого этапа общественной жизни. Они сдвинули с мёртвой точки систему, которая уже давно не отвечала объективным потребностям театральной жизни.

Спустя 2—3 года в условиях гласности и демократизации, когда табуированные ранее темы стали открыто обсуждаться на митингах, телеканалах, в периодике, театр лишился важных преимуществ содержательности и выразительности. Вне конкретного культурного и социально-психологического контекста сценические средства общения с публикой утратили свою смысловую и образную значимость [6, с. 80]. Публицистика на сцене потеряла свою привлекательность, и театр занялся поисками иных тем, рассчитанных на зрительский интерес.

Стремилась брать к постановке произведения — носители новых идей, а если взглянуть непредвзято, — хорошо забытые старые, или «вечные». Если советский театр пропагандировал ценности коллективизма, опираясь не только на фундамент социалистической идеологии, но и на особенности русского национального этоса, то теперь выбор театра в большей мере тяготел к образу человека, в одиночку противостоящего судьбе, ищущего своё место в жизни.

И художник, и исследователь не могут пренебрегать ни одной из составляющих сложного процесса взаимодействия социальных институтов искусства и публики. Несмотря на прилагаемые усилия театральных деятелей всех уровней, в дальневосточном театре к началу 1990-х гг. ясно обозначился кризис взаимоотношений со зрителем. Публика попросту ушла из театра, а критика повлиять на этот процесс была не в силах.

Творческая общественность опасалась отказа государства содержать театры, однако оно выступило защитником, гарантом сохранения и развития театрального искусства. 31 мая 1991 г. Правительством РСФСР было принято судьбоносное Постановление № 297 «О социально-экономической защите и государственной поддержке театров и театральных организаций в РСФСР». Упомянутый документ послужил основой функционирования театральной культуры в новых условиях.

Переосмысление системы социальных и культурных ценностей, дифференциация социальных ролей, взятых на себя театром, смена ценностных ориентиров и поведенческих стереотипов у населения в целом

и театральной публики в частности — всё это привело к реструктуризации отношений между театром, зрителем и критикой и нашло отражение в проблемных и стилевых исканиях в области репертуара, в отношениях с публикой, в практике художественной критики, также осваивающей новые критерии, интерпретации и даже интонации.

Интерес столичных критиков к провинциальному театру в эти годы минимален, теперь они приезжают смотреть работы только тех театров, которые в состоянии себе это позволить (прежде приглашение столичной критики осуществлялось за счёт местных отделений СТД). Так, в 1994 г. Министерство культуры и духовного развития Якутии пригласило московских критиков для экспертной оценки театральной жизни республики. Основные работы, представленные приглашённой комиссии, — три спектакля самого министра культуры и художественного руководителя Саха театра А. Борисова и одна постановка для детей народной артистки России и Якутии Н. Константиновой. Московская критика высоко оценила театральную жизнь национальной автономии: «якутский театр силён эмоциями, актёрами, а главное — высокой культурой» [1]. Довольно сильное впечатление якутские постановки произвели на начальника Управления театрами Министерства культуры Российской Федерации В.В. Подгородинского, инспектировавшего дальневосточные театры в том же году. Уровень мастерства якутских театров был сопоставлен им с самыми успешными театрами страны: «несколько театров тюркоязычных народов, якутский, татарский, башкирский и чувашский, стоят на одной ступени с ведущими театрами России, а иногда по некоторым статьям и выше» [27].

Желая всё же «держать руку на пульсе» театральной жизни страны, столичная критика эпизодически инспектировала театры российской провинции.

Театрам вернули художественную самостоятельность, свободу в выборе репертуара, формировании кадров, установлении окладов и определении размеров премий и надбавок, возможность распоряжаться своими доходами и многие другие права... При этом возрождающейся культурно-театральной жизни региона явно не доставало профессиональной оценки спектаклей: почти полное исчезновение театральной критики на местах создавало оценочный вакуум новых театральных предложений как для самих актёров, так и для зрителей. Приученный воспринимать сценические явления через призму профессионального взгляда критика, зритель несколько растерялся. В канун празднования Дня театра весной 1993 г. Магаданский театр провёл блиц-опрос зрителей, в результате которого выяснилось, что они недовольны отсутствием профессиональной критики в городе, её явно не хватало [5].

Какое-то время людям, работающим на сцене, отсутствие глубоко-мысленной, когда-то раздражавшей своей назидательностью критики, казалось счастливым избавлением. Театр приспособивался к новой жизни, но условия творческой и производственной свободы оказывались по плечу не всем. Хабаровский режиссёр М. Кацель с ностальгией вспоминал

прежние времена: «Раньше всё было ясно: театр работал на власть, всё было заранее расписано, что и как ставить. К дате, к съездам, о крестьянах, о пограничниках... Нам дали свободу, как бы бросили всех в воду и сказали: плывите, куда вам хочется. И вскоре оказалось: мы-то плохо плаваем» [26]. Но таких растерявшихся на театральной ниве в регионе оставалось всё меньше, в большинстве своём деятели культуры достаточно чётко определяли собственную позицию в системе связей с публикой. Вскоре пришло понимание того, что критика должна быть, т.к. это связующее звено между художником и публикой. Она может выступать в роли интерпретатора, пропагандиста, имиджмейкера. И, конечно, эксперта, который разбирался бы в театре лучше зрителя. Театр работает всё интереснее, нуждается в прессе, которая могла бы адекватно отразить его многообразный и полифоничный мир. В живом бурном театральном процессе восторжествовал принцип многообразия: в эстетике, методологии, идеях. Пришло время полистилистики. У театра появилась возможность быть не только трибуном, учителем жизни и проповедником, но и просто художником, профессионалом в сценическом деле.

Произошла коммерциализация — естественный процесс демократизации искусства, которое начинает работать на широкого зрителя, выполнять заказ различных социальных групп. Пришла новая публика, которой не было ещё лет десять назад. Теперь наиболее плодотворными становятся два направления критики: первое — культурологическое, анализирующее театр в контексте культуры, исследующее его тенденции, процессы; второе — театральная журналистика. Первое направление практически не встречается в критическом поле театральной культуры региона, самый распространённый вариант современной театральной критики в городах, имеющих театры, — отзывы журналистов, закреплённых за определённой газетой. Их критические рецензии чаще всего отражают мнение одной газеты, а точнее — позицию отдельного критика с вполне конкретной фамилией, что должно повышать личную ответственность. Как верно заметила редактор одного из театральных журналов, «нельзя забывать, что критик пишет именно о художниках, и они нуждаются не в оценке своей деятельности, они нуждаются в её отражении средствами критики» [2], даже если это отражение будет не совсем объективным. Уже давно не является секретом тот факт, что зачастую журналисты, пишущие об определённых театрах, в буквальном смысле слова «обслуживают» эти коллективы, выполняя заказ.

В рамках проводившегося в сентябре 2013 г. на Сахалине II Дальневосточного театрального форума прошёл круглый стол «СМИ о культуре». На встречу в областной универсальной научной библиотеке собрались представители регионального министерства культуры, преподаватели и студенты кафедры журналистики Сахалинского госуниверситета, регионального отделения Союза театральных деятелей России. По мнению собравшихся, в средствах массовой информации недостаточно широко освещаются культурные события не только в островном регионе. Такая

ситуация характерна для всех СМИ в целом. Не относится это только к крупномасштабным проектам, проходящим в регионах страны. Что касается театральной жизни, то с большим интересом журналисты пишут о гастролях знаменитостей, премьерных показах, эпизодически — о повседневной жизни театра, реже стали писать об артистах. Сегодня, по мнению собравшихся за круглым столом, на далёких окраинах страны почти нет театральных критиков, во всяком случае, немногие города, где есть театры, могут этим похвастать. В рамках заседания участники на примерах из телерепортажей, сообщений и материалов интернет-сайтов проследили, насколько снизилась культура речи и языка так называемых «профессионалов-рецензентов».

Секции критиков возрождаются с трудом, хотя людей, пишущих о театре, достаточно, как и их желания сотрудничать с СТД. Нужны сайты региональных СТД, где должна происходить аккумуляция информации обо всём, что касается жизни театра, в т.ч. о различных конкурсах, грантах и т.д.

На сайте Чехов-центра в апреле 2014 г. был объявлен конкурс театральных рецензий. Желающим предлагалось оставить рецензию на любой спектакль этого театра. Приз — золотой абонемент на два лица на все спектакли фестиваля «Сахалинская рампа» (проходившего в июне того же года).

В любом случае критик остаётся «летописцем» театрального процесса, от него зависит анализ деятельности конкретной творческой структуры и определение её места в общехудожественном контексте времени. В руках рецензента — сохранение актёрских и режиссёрских работ в памяти будущих поколений. Театральное искусство эфемерно, спектакли не живут долго, да и их создателям и исполнителям свойственно покидать сцену. Именно от того, насколько полными и осмысленными будут критические очерки и статьи, зависит глубина и достоверность представлений о художественной жизни эпохи. Это то, что останется в истории театра. Искусство вообще, а театр в особенности, в силу специфической потребности в зрителе уже сегодня, пока спектакль ещё идёт, неразрывно связан с социально-политической жизнью общества, а также со многими другими процессами, происходящими в нём.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Акиева М. Малым городам есть, что сказать // Республика Саха. Якутск, 1994. 1 февраля.
2. Богданова П. Для кого пишут критики? Размышления редактора о современной прессе // SMOTR.RU: сайт «Театральный смотритель». URL: <http://www.smotr.ru/pressa/text/crit.htm> (дата обращения: 29.03.2014).
3. Болеславский В. Наши творческие резервы // Камчатская правда. Петропавловск-Камчатский, 1986. 26 марта.
4. Дидковская Н.А. Русский провинциальный театр рубежа XX—XXI вв.: Ярославская социокультурная модель: автореф. дис. ... канд. культурологи. Ярославль, 2000. 29 с.

5. Ермакова А. Вот и помогите! // Советский Сахалин. Южно-Сахалинск, 1987. 17 октября.
6. Дмитриевский В.Н. Театр, зритель, критика: проблемы социального функционирования: дис. ... д-ра искусствоведения. Л., 1991. 386 с.
7. Каменецкая В. Спектакль отменяется из-за болезни... // Советский Сахалин. Южно-Сахалинск, 1987. 27 мая.
8. Критика не барышня... // Советский Сахалин. Южно-Сахалинск, 1987. 20 октября.
9. Кургантников А. Эй, там, на Камчатке! // Театральная жизнь. 1988. № 7. С. 29—34.
10. Лазаренко Л. Верующий должен ходить в храм // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 1990. 22 июля.
11. Мокроусов А. Перебороть инерцию публики... // Камчатская правда. Петропавловск-Камчатский, 1989. 21 апреля.
12. На пороге перемен? // Советский Сахалин. Южно-Сахалинск, 1987. 15 февраля.
13. Овчинникова В. А зрителей всё меньше... // Советская культура. 1986. 26 июля.
14. Овчинникова А. Сыны и дочери... // Рыбак Камчатки. Петропавловск-Камчатский, 1988. 26 февраля.
15. Овчинникова А. О значимом и важном для каждого // Камчатская правда. Петропавловск-Камчатский, 1986. 20 июля.
16. Овчинникова А. Русло и берега // Рыбак Камчатки. Петропавловск-Камчатский, 1987. 30 октября.
17. О театре, о зрителе, о критике // Советский Сахалин. Южно-Сахалинск, 1987. 24 октября.
18. О театре, о зрителе, о критике // Советский Сахалин. Южно-Сахалинск, 1987. 13 ноября.
19. О театре, о зрителе, о критике // Советский Сахалин. Южно-Сахалинск, 1987. 17 ноября.
20. Панькин И. Парторганизация и театр // Советская культура. 1979. 14 июля.
21. Спектакль и зритель // Магаданская правда. Магадан, 1980. 13 марта.
22. Ульянов М. Не надо бояться // Советская культура. 1987. 16 мая.
23. Чернявский А. Что скажет зритель... // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 1986. 25 октября.
24. Чернявский А. Мечта о театре времён перестройки // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 1990. 23 января.
25. Чернявский А. Почему не пишется о театре // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 1990. 19 июня.
26. Чернявский А. ...Оказалось — мы плохо плаваем // Тихоокеанская звезда. Хабаровск, 1993. 5 июня.
27. Щербинина М. Русский театр в зеркале Российского театрального искусства // Молодёжь Якутии. Якутск, 1994. 2 сентября.

REFERENCES

1. Akieva M. Malym gorodam est', chto skazat' [Small towns have something to say]. *Respublika Saha*. Yakutsk, 1994, February, 1. (In Russ.)
2. Bogdanova P. Dlja kogo pishut kritiki? Razmyshlenija redaktora o sovremennoi presse [Who do critics write for? Editor's thoughts about contemporary press]. *Teatralnyj smotritel*. Available at: URL: <http://www.smotr.ru/pressa/text/crit.htm> (accessed: 29.03.2014). (In Russ.)
3. Boleslavskij V. Nashi tvorcheskie rezervy [Our artistic reserves]. *Kamchatskaya Pravda*, Petropavlovsk-Kamchatskii, 1986, March, 26. (In Russ.)

4. Didkovskaja N.A. *Russkij provincial'nyj teatr rubezha XX—XXI vv.: Jaroslavskaja sociokul'turnaja model'. Avtoreferat... kand. kulturologii* [Russian provincial theatre at the turn of the 21st century: Yaroslavl socio-cultural model: thesis abstract... PhD in Culturology]. Yaroslavl, 2000, 29 p. (In Russ.)
5. Ermakova A. Vot i pomogite! [Then be helpful!] *Sovetskii Sahalin*, Yuzhno-Sahalinsk, 1987, October, 17. (In Russ.)
6. Dmitrievski V.N. *Teatr, zritel, kritika: problemy socialnogo funkcionirovanija. Diss. ... dok. iskusstvovedenija*. [Theatre, audience, criticism: problems of social existence: PhD dissertation in History of Arts]. Leningrad, 1991, 386 p. (In Russ.)
7. Kameneckaja V. Spektakl otmenjaetsja iz-za bolezni... [Performance is cancelled due to illness]. *Sovetskii Sahalin*, Yuzhno-Sahalinsk, 1987, May, 27. (In Russ.)
8. Kritika ne baryshnja... [Theatrical criticism is not a young lady]. *Sovetskii Sahalin*, Yuzhno-Sahalinsk, 1987, October, 20. (In Russ.)
9. Kurgantnikov A. Ei, tam, na Kamchatke! [Hey, you there, in Kamchatka!] *Teatralnaja zhizn*, 1988, no. 7, pp. 29—34. (In Russ.)
10. Lazarenko L. Verujushhij dolzhen hoditj v hram [A believer ought to go to a church]. *Tihookeanskaja zvezda*. Habarovsk, 1990, July, 22. (In Russ.)
11. Mokrousov A. Pereborotj inerciyu publiki... [To overcome the audience's passivity]. *Kamchatskaya pravda*. Petropavlovsk-Kamchatskii, 1989, April, 21. (In Russ.)
12. Na poroge peremen? [On the threshold of changes?] *Sovetskii Sahalin*. Yuzhno-Sahalinsk, 1987, February, 15. (In Russ.)
13. Ovchinnikova V. A zritelej vse menshe... [Fewer and fewer spectators...]. *Sovetskaya kultura*. 1986, July, 26. (In Russ.)
14. Ovchinnikova A. Syny i docheri... [Sons and daughters]. *Rybak Kamchatki*. Petropavlovsk-Kamchatskii, 1988, February, 26. (In Russ.)
15. Ovchinnikova A. O znachimom i vazhnom dlja kazhdogo [About the important and significant for everybody]. *Kamchatskaya pravda*. Petropavlovsk-Kamchatskii, 1986, July, 20. (In Russ.)
16. Ovchinnikova A. Ruslo i berega [The watercourse and the shores]. *Rybak Kamchatki*. Petropavlovsk-Kamchatskii, 1987, October, 30. (In Russ.)
17. O teatre, o zritele, o kritike [About theater, audience and critics]. *Sovetskii Sahalin*. Yuzhno-Sahalinsk, 1987, October, 24. (In Russ.)
18. O teatre, o zritele, o kritike [About theater, audience and critics]. *Sovetskii Sahalin*. Yuzhno-Sahalinsk, 1987, November, 13. (In Russ.)
19. O teatre, o zritele, o kritike [About theater, audience and critics]. *Sovetskii Sahalin*. Yuzhno-Sahalinsk, 1987, November, 17. (In Russ.)
20. Pankin I. Partorganizacija i teatr [Communist party organization and theatre]. *Sovetskaya kultura*. 1979, July, 14. (In Russ.)
21. Spektakl i zritel [Performance and a spectator]. *Magadanskaya pravda*. Magadan, 1980, March, 13. (In Russ.)
22. Uljanov M. Ne nado bojatsja [No need to be scared]. *Sovetskaya kultura*. 1987, May, 16. (In Russ.)
23. Chernjavskii A. Chto skazhet zritel... [What will a spectator say]. *Tihookeanskaja zvezda*. Habarovsk, 1986. October, 25. (In Russ.)
24. Chernjavskii A. Mechta o teatre vremjon perestroiki [A dream about theatre in the time of Perestroika]. *Tihookeanskaya zvezda*. Habarovsk, 1990, January, 23. (In Russ.)
25. Chernjavskii A. Pochemu ne pishetsja o teatre [Why is it difficult to write about theatre?] *Tihookeanskaja zvezda*. Habarovsk, 1990, June, 19. (In Russ.)
26. Chernjavskii A. ...Okazalos — my ploho plavajem [It turned out that we are poor swimmers]. *Tihookeanskaia zvezda*. Habarovsk, 1993, June, 5. (In Russ.)
27. Shcherbinina M. Russkii teatr v zerkale Rossiiskogo teatralnogo iskusstva [Russian theatre in the mirror of Russian theatre arts]. *Molodezh Yakutii*. Yakutsk, 1994, September, 2. (In Russ.)