

## ИСКУССТВОЗНАНИЕ

УДК 792.03

### ДАГЕСТАНСКИЙ ТЕАТР НОВОГО ТЫСЯЧЕЛИТИЯ: ПОИСКИ, НАХОДКИ, ПОТЕРИ

Г. А. Султанова

Институт языка, литературы и искусства им. Гамзата Цадасы ДНЦ РАН

---

В статье дана характеристика современного театрального процесса в Дагестане на фоне явлений, происходящих в российском театральном искусстве в целом.

The article characterizes the modern theatrical process in Daghestan against the phenomena taking place in the Russian theatrical art as a whole.

Ключевые слова: дагестанский театр; современные проблемы театрального искусства; драматургия; актерское искусство; режиссура.

Keywords: Daghestan theater; modern problems of theatrical art; performing art; direction.

Писать о современном театре – задача весьма не легкая и далеко не благодарная, ибо сам процесс развития современного театрального искусства XXI в. находится еще в зачаточном состоянии.

Вместе с тем в последнее десятилетие произошло столько противоречивого и непредсказуемого в искусстве в целом и в театре в частности, что хочется попытаться обозначить эти явления по свежим следам.

Перемены наблюдаются в разных сферах театрального искусства, начиная с драматургической основы, актерского искусства, режиссуры и сценографии. Изменились и форма, и содержание театрального спектакля. Советский многонациональный театр, который на протяжении всей своей истории был связан с социально-культурными преобразованиями социалистического общественного строя, с изменением общественно-политической ситуации в стране, претерпел существенные изменения, отразившиеся на характере и атмосфере его работы, на содержании и форме сценического творчества. Изменился и зрительский контингент, и ориентиры театров в репертуарной политике. Ушли из репертуара пьесы революционной тематики, о рабочем классе и производственной проблематике, о советском характере и колхозной жизни. Преимущественное положение занимают в театре театрализованные представления, бытовые комедии и шоу, разбавленные одной-двумя постановками по классической драматургии и пьесами фольклорной тематики. Нередко драматургический голод театры утоляют всевозможными инсценировками и переделками по поэтическим и прозаическим произведениям разных авторов прошлого и современных писателей. Таким образом, рождаются спектакли по инсценировкам крупных литературных произведений, которые идут по 5–6 часов подряд или 2–3 вечера, как это происходило с постановками ряда московских театров, поставивших спектакли по романам Ф. Достоевского и М. Салтыкова-Щедрина и др. Меняется не только литературная основа театральных спектаклей, но и режиссерский подход, и художественный уровень постановок. Вслед за исчезновением крепкой драматургии наступает заметная пауза и в театральной режиссуре. И если XX в. стал веком глобального подъема в профессии режиссера и в количественном, и в качественном отношении, то в XXI в. не наблюдается появления новых талантов на этом поприще, а те, кто заявили о себе громко и ярко в прошлом веке, перестали удивлять и открывать новые пласты и уровни режиссерских идей и замыслов.

Более того, сегодня все чаще раздаются возгласы об исчезновении из режиссерской профессии и хорошего ремесла, и хорошего искусства. В развернувшейся на страницах «Петербургского театрального журнала» оживленной дискуссии о состоянии режиссуры XXI в. сами режиссеры заинтересованно и весьма разноречиво рассуждают о критическом состоянии современной театральной режиссуры. Как отмечает один из ведущих режиссеров Петербурга Андрей Могучий, который и имеет свой театр, и ставит спектакли в других театрах, «... в конце XX века содержательные вопросы о предназначении режиссера начали расшатывать, говорить о театре художника, драматурга. Режиссер стал исполнять функцию пейзажиста ... в молодом театре Польши есть о чем спорить, о чем говорить. Мне кажется, что у нас все близко к похоронам... все в нашей профессии очень сильно сопряжено с происходящим вокруг нас» [1]. Как бы продолжая мысль мастера, другой петербургский режиссер – Анатолий Праудин сокрушается: «Потеряно великое завоевание советского репертуарного театра – репетиционная культура, она просто рухнула ниже плинтуса. Мы по репетиционной культуре и по затратам превратились в клубы или в театральные драмкружки» [2].

Высказывания режиссеров разных поколений и разных творческих возможностей в целом сводятся к тому, что в театрах неблагополучно не только с дисциплиной, но и с тем, каким становится театр, какой театр сегодня нужен и какие складываются взаимоотношения у театра со зрителем, что предпринимается руководством для изменения ситуации. Но много ли сегодня режиссерских спектаклей, ставших событийными, ставших открытием, новым явлением? К сожалению, единицы. А что происходит в актерском цехе? Ушли великие старики, работы которых были на вес золота, запоминались, увиденные однажды, на всю жизнь. Сегодня сами актеры говорят о себе и о своих коллегах более чем сдержанно, если не сказать весьма критично. Вот что пишет народный артист России, артист Молодежного театра на Фонтанке Валерий Кухарешин: «Современному артисту не хватает глубины. Сейчас появилось много так называемых сериальных актеров – смазливеньких, бойких, но поверхностных. Художники прошлых времен были мощнее. Ильинский, Смоктуновский, Луспекаев – какой глубины были артисты! ... Мы, артисты, мельчаем?» [3]. Два главных действующих лица театра – артист и режиссер – публично, во всеулышание заявляют о неблагополучной атмосфере театральной жизни даже в ведущих театральных центрах. Типическим явлением стало и повсеместное увлечение театров минимализмом в оформлении спектаклей – художественный образ спектакля заменяют оголенной сценической площадкой, на которой разыгрываются и драмы, и комедии, и классика, и современная драматургия, не заботясь ни о конкретном месте действия, ни об обобщенной образности. Не лучшим образом обстоит дело и с драматургией – новых хороших пьес не написано, а старые не получают современного решения или прочитываются поверхностно, без проникновения в глубь проблематики. Так получилось и с пьесой 80-х годов Людмилы Разумовской, показанной Карачаево-Черкесским Русским театром на Международном фестивале в Махачкале в октябре 2012 г., и со спектаклем Казахского Русского театра по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». В первом случае пьеса и спектакль, которые могли прозвучать как остросовременные, были поданы как спектакль о вчерашнем дне с прошлыми проблемами и героями, которые никак не вписывались в современность. А «Мастера и Маргариту» М. Булгакова театр преподносит весьма вольно, не заботясь о философской основе, его образной системе и общей стилистике. Пользуясь тем, что театр назвал свой спектакль «эkleктикой», постановщики поверхностно и однобоко истолковали сюжет романа, не утруждая себя раскрытием глубинных пластов и не охватывая весь диапазон проблем первоисточника.

В начале века возникала дискуссия и по поводу драматургической основы спектаклей. Находились и такие деятели, которые отстаивали теорию театра без литературной основы, где текст занимает минимальное место в спектакле в виде отрывочных реплик. К счастью, она не получила поддержки в театральной практике, хотя даже появлялись пробы пера в этом направлении, которые проникали на страницы толстых литературных журналов.

И раз мы привыкли считать, что хозяином и автором спектакля является режиссер, то кажется, что все беды на театре происходят от плохого руководства те-

---

---

атром его художественного распорядителя, то есть художественного руководителя, позволяющего этому плохому плодиться в театре.

XXI в., который пришел на смену столь бурному, сложному и противоречивому XX в., привнес и в мир искусства много самого неожиданного и непоследовательного, не похожего на то, что происходило здесь в предшествующие годы.

Эти перемены во многом перекликаются с теми изменениями и нововведениями, которые наметились в начале XX в. в русской культуре и западном искусстве. Как и там на рубеже веков XIX и XX, здесь тоже начиная с 90-х годов XX в. и в первое десятилетие XXI в. в искусстве в целом и в театральном искусстве в частности не только родилось огромное множество новых театральных коллективов, но и появились частные театры, заявили о себе антрепризные коллективы, многочисленные шоумены, свободные художники и предприниматели от искусства разных мастей, уровней и направлений. Столь резкий и разительный переход от ангажированного советского искусства к свободному плаванью в условиях постсоветского и полукапиталистического строя бывшего социалистического отечества не замедлил отразиться как на содержании, так и на формах театральных представлений.

Так, уже с конца XX в. и особенно в начале XXI в. в дагестанском театральном искусстве все реже и реже стали появляться спектакли современной тематики. Все меньше и меньше пишут дагестанские драматурги пьес, отражающих современную действительность. Театры ищут выход из создавшейся ситуации. А выход был лишь в возврате к фольклорной тематике, к классическим произведениям, переводным пьесам из инонациональной драматургии и к инсценированию известных поэтических и прозаических произведений. Та же картина наблюдается и в других республиках, и в российских театрах, за редким исключением, когда появляется пьеса на современную тему и о современности. Но при этом не было и там современной пьесы, ставшей событием, обратившей на себя внимание в общероссийских масштабах. Вместе с тем, с одной стороны, в театрах появилось множество новых жанров и форм, таких как мюзиклы, ревю, шоу, театрализованные представления, даже «народные галлюцинации» и многие другие зрелищные явления, о существовании которых многие современники и не подозревали. На этой же волне взамен отсутствующих пьес о современности стали появляться пьесы о национальных героях прошлого – как далекого, так и близкого. Тема национального самосознания и интерес к прошлому своего народа, к своей истории и культуре приобретает всеобщий характер. С конца 90-х годов в дагестанской драматургии появляется достаточно солидный пласт пьес, посвященных фольклорным героям, историческим личностям. Это «Шарвили», «Касс-Буба», «Магомед Ярагский» в лезгинской драматургии; «Тенгир Терик», «Шавхал Тарковский», «Ташбике» и «Солтан-Мут» – в кумыкской; «Патимат из Кумуха и Маллей из Балхара», «Шаза из Куркли» в лакской драматургии. Получил дальнейшее развитие поэтический театр, который ярко и интересно заявил о себе в 70–80-е годы на аварской сцене, вечерами поэзии в 90-е годы. В начале XXI в. появились поэтические представления во всех одиннадцати театрах. Взяв за основу поэзию народного поэта Дагестана Расула Гамзатова, они поставили разножанровые представления к его юбилею. Этот юбилейный шквал побудил театры к поискам новых тем и форм развития поэтического театра. Вслед за «Колесом жизни» Лакский театр по фольклорным и современным поэтическим произведениям создает и ставит «Солнечный диск» (этника в стиле модерн), вокально-хореографическое действо с драматическими эпизодами, в которых народные обряды и фольклорные предания плавно переходят к современным эстрадным песням и пластическим формам. А затем появилось и эстрадное ревю «Земля и небо» на музыку Мурада Кажлаева.

К началу XXI в. количество театров Дагестана выросло до одиннадцати. Но количество еще не означает качество. Если до этого в театрах были художественные советы, в которые входили помимо представителей коллективов и руководства театров критики, журналисты и сотрудники Министерства культуры, то теперь театры стали сами себе сдавать спектакли и представлять на суд зрителя, мягко говоря, далеко не совершенные спектакли.

В некоторых из них не было не только опытных артистов и профессионально обученной молодежи, но и дипломированных режиссеров – зачастую спектакли ста-

---

---

вили артисты театра или приглашенные на разовые постановки режиссеры разного уровня из разных театров. Кроме всех других изменений по горизонтали и вертикали в театрах стали все чаще появляться спектакли по классике, в которых режиссеры экспериментировали, меняя не только архитектонику, драматический строй пьес, но и переосмысляя и переиначивая и проблематику, и образы, и даже основной замысел автора. Нередко театр так трансформировал пьесу, что в спектакле трудно стало узнать автора. Так стали поступать с А.П. Чеховым, с пьесами М. Горького, М. Булгакова, Г. Грибоедова. Пьесы Ж.Б. Мольера, У. Шекспира, Еврипида и Софокла также претерпели сценические переработки и переакцентировки, которые ставили с ног на голову и тему, и идею пьес. Подобного рода упражнения с классическими произведениями продолжают по сей день и в нашей стране, и за рубежом, и в столицах, и на периферии. Так, на недавнем XII фестивале театров по драматургии Ф. Достоевского в Старой Руссе Екатеринбургский театр под названием «Лаборатория драматического искусства им. М. Чехова» показал одноактный спектакль «Неточка Незванова» по повести Ф. Достоевского, ставший испытанием нервов и терпения для зрителя. Спектакль изобиловал всевозможными нововведениями и фонограммами, артисты старательно и страстно изображали под «фанеру» игру на скрипке, а рисунок роли артиста, играющего отчима Неточки (Д. Бабушкин), состоял «из патологических корчей, брызгающей во все стороны слюны, ужимок и гримас... Новые формы, конечно нужны, но...» [4].

На VII театральном фестивале в Костроме в конце 2009 г. Калужский драматический театр показал спектакль по пьесе А.Н. Островского «Волки и овцы». «Сегодня чего только не делают режиссеры с русской классикой. Часто театр вступает в спор с автором. Порой Островский становится лишь поводом для режиссерских изысканий и самовыражения...», – пишет о спектакле Э. Макарова [5].

Так по всей России, в больших и малых городах, продолжают поиски современного прочтения классики, с которой иногда и режиссеры, и артисты, и художники обходятся безжалостно, меняя не только внешний облик, но и ее внутреннее содержание. Вольное обращение с классикой продолжается не только у малоизвестных режиссеров и в провинциальных театрах, но и в театрах весьма достойных, пользующихся успехом у публики, в центральных городах России, и у режиссеров, занимающих авангардные позиции.

Столь неоднозначное обращение с произведениями классики не ново в истории русского театра. Немало примеров подобных поисков и экспериментов наблюдалось и в начале XX в.: В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, К. Марджанов, Л. Курбас, А. Таиров и другие маститые режиссеры, создавая свои театры, по-своему дискутировали с психологическим реализмом К.С. Станиславского. Но об этом много написано и сказано театральными историками и теоретиками.

Обращение к классике продемонстрировало неадекватный подход некоторых режиссеров и артистов и в дагестанских театрах. Так, в спектакле Лезгинского театра «Каменный гость» (реж. Э. Наврузбеков) прекрасный комический артист А. Сайдумов при создании образа слуги Дон Гуана Лепорелло, комикуя своего героя, переходил тонкую грань между смешным и пошлым, перебирая и в жестах, и в мимике, и в недвусмысленных намеках, рассчитанных на дешевый смех в зрительном зале. В другом спектакле этого же театра – «Медея» Еврипида хор коринфских женщин абсолютно не вписался в атмосферу действия и выглядел чужеродным явлением. Участницы хора, вместо того чтобы существовать в событиях спектакля, глубоко переживая происходящее, отрешенно и холодно, механически пропева-ли фразы из пьесы. Подобное же происходило в спектакле Аварского театра «Не все коту масленица» А. Островского (реж. Х. Абдулгалуров). Проблематика пьесы, ее интрига абсолютно не разыгрывались в спектакле. Образы не несли идейной и смысловой нагрузки. Пьеса Островского оставалась не раскрытой в спектакле.

Театры не могут ставить перед собой задачу вовлечения зрителя в общественно-политическую и морально-нравственную проблематику времени, современной жизни из-за отсутствия драматургии с современными героями из сегодняшней жизни. Отчасти эти проблемы затрагиваются где в большей, где в меньшей степени в наиболее удачных ассоциативных пьесах, в пьесах классиков, ставящих общественно значимые вопросы, вечные темы и нестареющие, переходящие из века в век проблемы и типические характеры. Однако сегодня произошли значительные

---

---

перемены в сфере искусства, в которых отразились черты времени. Вместе с тем время от времени на сценах национальных театров появляются пьесы местной драматургии, в которых показаны картины современной жизни. Но, к сожалению, ни одна из поставленных на сцене пьес этой группы не стала событием в художественной жизни республики. Пьесы вроде «Лунных вечеров» А. Атавова (Кумыкский театр), «Ипотеки» Мурадбекова, «Санитара» Э. Наврузбекова (Лезгинский театр), «Свадьбы» А. Давыдова (Лакский театр) не оставили следа в душах зрителей. Надуманные истории с банальными событиями и схематичными, не несущими духовной нагрузки образами не принесли эстетической радости зрителям и творческого роста театрам. Посмеявшись над пустячными и обывательскими историями неинтересных героев, надуманными, искусственно закрученными интригами, и зритель, и театр без особого сожаления расставались с пьесами-однодневками с их мелочными проблемами и безликими характерами.

Однако театрам нужно было в столь трудной ситуации замешательства найти и свою нишу в культурной жизни республики. Они лихорадочно ищут выход. Когда успешно, а когда и не очень, в театры вновь возвращаются названия старых пьес, когда-то уже прозвучавшие на сцене. Это и драматургия современных авторов, и классические пьесы с вечно живыми темами.

В последние годы росло число эстрадных концертов, музыкальных шоу. Зрители заполняли концертные залы – и все меньше появлялись в залах театров. Чтобы привлечь или вернуть зрителя, театры стали искать особый драматургический материал. Именно в эти годы два молодых режиссера Кумыкского театра ставят западные пьесы нетрадиционного толка, которые могут привлечь аудиторию авангардистски настроенной молодежи. Б. Мантаев ставит «Лысую певицу» Э. Ионеско, а О. Ибрагимов – «Генералов в юбках» П. Сартра. Спектакли вызвали ажиотаж и оживленные споры как внутри театров, так и вне театра. Весьма сложная ситуация возникла вокруг спектакля «Лысая певица». В театре руководство и часть труппы выступают против спектакля, а на спектаклях – полный зал зрителей, в основном молодежи. Но полон зал лишь до антракта, а после антракта половина зала уходила в массовом порядке.

Вместе с тем обращение режиссера к драматургии абсурда, знакомство молодежной аудитории с нетипичным направлением в западной драматургии – это, думается, в целом положительный опыт и правильный шаг режиссера. Кроме всего прочего, в спектакле Б. Мантаева была задействована большая группа молодежи. Хотя, может быть, до начала спектакля стоило дать небольшую информацию для непрофессиональной публики об этом направлении в драматургии и конкретно об Ионеско, а также о том, как надо смотреть подобные пьесы.

Лакский театр в эти же годы ставит детские сказки «Золотой цыпленок» В. Орлова, «Храбрый Муртуз» Т. Султанова, комедийную пьесу К. Мазаева для взрослых «Я хочу петь», драму Г. Миннулина «Колыбельная» и первую пьесу С. Касумова «Черный день», которая посвящена чрезвычайно больной для лакцев теме их насильственного переселения в Ауховский район. Показана трагическая судьба разделенного народа, который стал заложником событий 1944 г., когда чеченцев выселили в Среднюю Азию, а чтобы земли переселенных не пустовали, их заполнили насильственно выселенными из лакских сел жителями. Пьеса и спектакль воссоздавали страшную картину испытаний, выпавших на долю переселенцев. Спектакль был одной из последних работ режиссера В.А. Эфендиева. Многие актерские работы и режиссура спектакля получили высокую оценку и почетные дипломы не только в самой республике, но и на фестивале «Сцена без границ» во Владикавказе в январе 2003 г. Спектакль вызвал большой резонанс. На фестивале «Сцена без границ» В.А. Эфендиев был посмертно удостоен диплома и премии «За лучшую режиссуру».

В эти же годы на сцене Аварского музыкально-драматического театра одна за другой идут старые, уже прозвучавшие ранее пьесы, такие как «Севильский цирюльник» П. Бомарше, «Хаджи Мурат» по Л. Толстому, «Бунт невесток» Б. Утижева и «Итальянская баллада» Н. Алиева.

Драматургии, пьесы которых с успехом шли на сцене Аварского театра, – Магомед Абасил, Машидат Гаирбекова, Магомед Исаев, Галбац Галбацов – молчали. Новая эпоха, которая принесла с собой много негативных перемен в жизни творче-

---

---

ских людей, оказалась роковой для значительной части российских артистов, в том числе и дагестанских. Из Аварского, Кумыкского, Лакского, Русского и Лезгинского театров ушли не только старейшие артисты, которые заложили фундамент творческой биографии театров, но и те, кто обозначил новую эру в театральной жизни республики, артисты с высшим театральным образованием. Не стало многих ветеранов театров, выдающихся талантов. В театры пришли новые молодые артисты, которые, конечно, привнесли свежую струю, омолодили коллективы, но, за редким исключением, не заявили о себе выдающимися работами, яркими сценическими образами или новыми выразительными средствами, особым почерком. И в спектаклях, прозвучавших по известным ранее пьесам, выделялись артисты старшего поколения, на которых держался репертуар и в предыдущие годы. А в центральных городах престижные режиссеры в своих театрах ставят классику, открыто осовременивая ее не только внешне, но и внутренне. К примеру, известный в стране талантливый и опытный режиссер Кама Гинкас поставил в Московском театре юного зрителя спектакль «Медея». Не по Еврипиду, ни по Сенеке, не по Анию, он взял от всех понемногу и еще добавил стихи Бродского о трагедии. Более того, он настолько осовременил свою Медею (Екатерина Карпушина), что «... сиротство, варварство и несчастье она выносит с собой, на сцену. От нее разит бедой и угрозой, как от бензоколонки бензином. Босая, простоволосая, вся в черном, как ворона. Рыжая грива волос упрятана сначала под башлык. Не Медея-царевна, а Медея-шахидка, подвязанная поясом смерти. Другая, чужая, о ней все время и говорят, что чужая. Один ребенок – на руках, второй подвязан к спине платком, словно горб. С грубым голосом и манерами простолюдинки она входит в дом, как в последний придел...» [6]. А Каринфский царь Креонт у Гинкаса появляется в современном костюме, в галстук, с папкой бумаг под мышкой. Он слушает Медею, ее просьбу не прогонять ее между делом, впопыхах, перебирая бумаги, не вникая в суть, и холодно и деловито отказывает ей.

Возможно, столь смелое и свободное обращение отдельных режиссеров с классикой связано с тем, что они пытаются приблизить, осовременить и героев, и события классических пьес не только по акцентам в проблематике, но и по внешнему облику, ибо отпала просветительская миссия пьес, а важно то, что в них особенно созвучно и актуально для сегодняшнего зрителя. Проводя кропотливую и глубоко продуманную работу по выстраиванию текста в соответствии с концептуальной линией режиссерской сценической трактовки, режиссер вправе менять и атмосферу действия, и образы героев, хотя в этом случае рядом с именем автора может стоять и имя режиссера-конструктора нового варианта пьесы. В данном контексте его авторство может называться «сценическая редакция такого-то». Была же подобная переделка пьесы К. Гоцци «Принцесса Турандот» у Е. Вахтангова в 30-е годы XX столетия. Она прожила на сцене театра имени Е. Вахтангова несколько десятилетий, обновляемая и воплощаемая новыми поколениями актеров, режиссеров и художников сцены.

Подобные «операции» над драматургическими произведениями классиков допустимы только в том случае, если пьеса в спектакле приобретает, а не теряет, если в ней заложено новое содержание, ассоциирующееся с действительностью, острее и ярче подчеркивающее ее актуальность.

Приметой времени и новой страницей в творческой жизни театров Дагестана в XXI в. стал совершенно новый жанр, к которому обратились наши национальные театры еще в начале века, – это мюзикл. В российских театрах в 2009 г. отмечали 10-летие российского мюзикла. Хотя есть мнение, что сценическая история жанра началась гораздо раньше, а именно в 80-е и даже в 70-е годы, со спектаклей «Юнона» и «Авось» или «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» и др. или даже с киномюзиклов 30-х годов и «Учителя танцев» в Театре Советской Армии. Некоторые специалисты склонны воспринимать их «как исторические корни современного русского мюзикла». Артист в мюзикле должен хорошо владеть как искусством пения, так и искусством танца. И что особенно удивляет и непривычно для нас, «в мюзикле всегда – живая музыка. Количество музыкантов зависит от пар-

---

---

титур и экономики спектакля: это может быть оркестр, ансамбль, два музыканта – но живых. Использование фонограммы – недопустимый компромисс» [7].

В чем же были расхождения названных спектаклей дагестанских театров с классическими образцами жанра мюзикла? А в том, что в лакском спектакле «Колесо жизни», несмотря на обилие музыки, песен и хореографии, которые занимают равноценное место с драматургическим, литературным текстом, многие песни были записаны, музыка звучала по фонограмме. В Кумыкском спектакле «Асият» музыка, песни и танцы занимали минимум по сравнению с драматургическим текстом (реж. И. Казиев). Хореография вообще присутствовала лишь в двух сценах. Все музыкальное оформление сделано в записи, ни одного живого исполнения. В лезгинском спектакле «Горянка» Р. Гамзатова (реж. Э. Наврузбеков) начисто отсутствует и музыка, и хореография, и песни, за исключением нескольких сцен. Отдельные номера вокального и хореографического плана лишь отдаленно напоминают искусство танца и пения. Артисты плохо поют и плохо танцуют, и сами эти сцены не вписываются в структуру спектакля, а звучат как концертные номера. Первые попытки разных национальных театров прикоснуться к новому театральному жанру имеют весьма неадекватные результаты. И в этом направлении с 2003 г. не предпринималось повторных попыток, кроме еще одного спектакля Лакского театра – «Солнечный диск», названного театром «этника в стиле модерн». Спектакль по многим признакам приближен к мюзиклу. Здесь много и хореографии, и вокала, и фольклора, и национальных хоров, и обрядовых песен-благопожеланий (комп. Ш. Чалаев, хореогр. М. Оздоев), да и манера исполнения приближена к народному исполнительству.

Еще одна существенная примета нового времени – вольное обращение драматургов со сценическим словом. Это позволило авторам некоторых пьес нового времени вложить в уста своих героев далеко не сценическую лексику, не литературные тексты. Как говорится, дурной пример заразителен. Если это возможно в центральных городах, почему бы не позволить себе последовать этому и провинциальным театрам. Тем более, что ни драматурги, ни театры, ни артисты не получили никаких порицаний. И пошло-поехало, кто во что горазд выдают перлы «свободомыслия» и «священнодействия» на сцене. В спектаклях на сцене появились и внутренняя атмосфера отхожих мест, и демонстрация тех действий, которые производятся в данном помещении.

Илья Смирнов, прочитав пьесу английского автора с «тошнотворным» содержанием, переведенную на русский язык и озаглавленную «матом», пишет: «... и то, что представлялось досадным отклонением, проникшим в театр со стороны, в результате происков каких-то внешних сил, теперь стало общепринятым» [8]. Спектакли подобного рода шли в Центре Мейерхольда, в театре П. Фоменко, и даже финалистом драматургического конкурса им. А. Володина 2009 г. оказалась пьеса, сплошь составленная из потока «тупого косноязычного мата» [9].

Наши авторы не дошли до такой откровенной демонстрации всех естественных потребностей и инстинктов, до которых «поднялись» уважаемые театры из центра. Но попытки вырваться в ряды «прогрессивных» деятелей современного искусства предпринимались и осуществлялись и некоторыми нашими драматургами, преследовавшими, по всей вероятности, только одну цель – привлечь к себе внимание, спекулируя низменными интересами определенной части зрителей. Так, появились пьесы «Делегация» С. Касумова, «Лунные вечера» А. Атавова, «Внебрачный ребенок» К. Мазаева и др., не отличающиеся глубоким содержанием и не представляющие художественной ценности. Язык пьес насыщен выражениями и словами из уличной лексики, поведение героев вызывает, откровенно говоря, чувство неловкости и дискомфорта.

К юбилейным торжествам, посвященным 65-летию Победы, была поставлена вновь уже в который раз в Аварском театре пьеса Абдулмажида Хачалова «Аманат». Режиссер Х. Абдулгатуров раскрыл тему подвига и предательства, героизма и трусости, борьбы советского народа на фронтах и в тылу во имя защиты Отечества. Но пьеса воплощена на сцене по старинке, как она была много лет назад прочитана режиссером, без учета опыта интерпретации военной тематики в театральном искусстве сегодня. Вокально-хореографические номера остаются вставными концертными номерами, а свадебный обряд, прерванный объявлением войны, не был

---

---

представлен театром как красочный национальный обряд с интереснейшими элементами старинной свадьбы, который в те годы еще сохранил многие атрибуты народно-зрелищного празднества.

Спектакль «Женитьба Кодолава» по Г. Цадасе (в том же театре) так же не обрадовал, а раздосадовал. Он не стал прочтением известной пьесы, открытием новых сторон, красок, акцентов. Герой выглядел персонажем из прошлого. Пьеса из сатирической комедии превратилась на сцене в бытовую комедию, в которой слегка задеты человеческие пороки и не так ярко прозвучала острота проблематики и ее социальная значимость. Афористические высказывания героев с многозначным содержанием не прозвучали в спектакле.

Все эти перекосы и всевозможные изъяны в театральных экспериментах новых, молодых и уже имеющих достаточный опыт творческой жизни режиссеров и театров происходят потому, что с некоторых пор театр стал не нужен государству, как он был нужен в былые времена. «С разрушением тоталитарной культуры, отводившей театру роль фактора идеологического воздействия, театр освободился от многого, в том числе и от высокого общественного престижа. Он перестал быть делом «общественным», став делом сугубо личным. Не исключено, что именно поэтому, произнося разные слова о возрождении культуры, государство очень быстро перестало ее оплачивать. Перестало не потому, что не может, а потому, что и не хочет» [10]. Как было отмечено автором статьи 20 лет тому назад, «свобода театра по отношению к обществу и государству неминуемого оборачивается падением всеобщего интереса к нему...». Изменившаяся политическая система поставила театры в такое положение, когда государство выделяет средства только на зарплату обслуживающему персоналу, а на творческие проекты дает лишь символическую сумму. В национальных республиках, где отношение к театру неоднозначно, мусульманская религия категорически не признает его положительную роль. Состоятельные люди в республике, которые, как Мамонтовы, Бахрушины, Третьяковы когда-то в России, могли бы взять под свою опеку театры, к сожалению, не решаются на такой рискованный, может быть, но благородный шаг. В результате прохладного отношения государства к театру упал и уровень активности драматургов, и качество их драматургической продукции. Остается только надеяться, что когда-нибудь ситуация изменится и это приведет к позитивным явлениям в творческой жизни театров.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Режиссерская лаборатория // Петербургский театральный журнал. 2011. № 11. С. 7, 8.
2. Там же.
3. Кухаришин В. Современный актер. Стоп Кадр // Петербургский театральный журнал. 2011. № 2. С. 95.
4. Маринова Ю. Яблоки из сада Достоевского // Страстной бульвар, 10. 2009. № 6. С. 53.
5. Макарова Э. Дни Островского в Костроме // Там же. С. 56.
6. Кама Гинкас: «Здравствуй, трагедия! Давно тебя не видали»: беседа с Н. Казьминой // Вопросы театра. 2010. № 1-2. С. 6.
7. Кретьева Е. Русский мюзикл // Там же. С. 27.
8. Смирнов И. Дети Гельминтала: Групповой портрет в историческом интерьере // Там же. С. 2, 235.
9. Там же.
10. Токарева Е. Тени настоящего // Современная драматургия. 1992. № 1. С. 187.

Поступила в редакцию 22.10.2012 г.  
Принята к печати 21.03.2013 г.