

**ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ АКТУАЛЬНОСТИ  
МЕЖЭТНИЧЕСКОГО ТЕАТРА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

**THEORETICAL SUBSTANTIATION OF THE RELEVANCE  
OF INTER-ETHNIC THEATER IN MODERN CULTURE**

**Э. О. Кранк**  
**E. O. Krank**

Чувашский государственный институт культуры и искусств, г. Чебоксары

**Аннотация.** Статья посвящена актуализации современного театрального пространства, связанного с вопросами художественной самоидентификации этноса в искусстве. Прослеживая моменты становления и развития этнического театра, а также генезис сценических новаций в российском и западном театре XX в., автор утверждает мысль о необходимости создания межэтнического театра как сценической условности, отвечающей вызовам современной культуры.

**Ключевые слова:** межэтнический театр, направления в театре XX в., система Станиславского, театр модернизма, романтизм, реализм.

**Abstract.** The article is devoted to the actualization of the modern theatrical space related to the issues of the artistic identity of the ethnos in art. Tracing the moments of the formation and development of ethnic theater, as well as the genesis of stage innovations in the Russian and Western theater of the 20th century, the author argues that it is necessary to create an inter-ethnic theater as a stage convention meeting the challenges of modern culture.

**Keywords:** interethnic theater, directions in the theater of the XX century, the Stanislavsky system, modernistic theater, romanticism, realism.

*Когда душа видит сны, она – театр, актеры и аудитория.  
Джозеф Аддисон.*

К вопросу генезиса этнического театра. Генетически процесс становления и развития национального (этнического) театра можно представить в парадигме культурных эпох и направлений. Одним из признаков эпохи Возрождения является национальное самоопределение, когда нация (этнос) осознает себя как общность, которая определенным образом отличается от себе подобных. Это самоопределение осуществляется в нескольких аспектах, а именно: установление политических границ, возникновение единого национального языка, национальной экономики, с утверждающимися моментами буржуазно-капиталистических производственных отношений. Очевидно, все эти стороны общественной жизни есть выражение того, что называется национальным менталитетом и реализуется в осознании нацией своей способности к самоидентификации. Наряду с разными формами культуры происходит рождение национального искусства, и театра в том числе. Наиболее характерный пример – Англия Елизаветинской эпохи, отмеченная в отношении театра столь неотразимым феноменом, каким является Шекспир (но, разумеется, и не только он). Создатель английского литературного языка является и создателем национального театра. Нечто подобное, хотя и не столь безусловным образом,

происходит в Испании (Л. де Вега, Т. де Молина, М. де Сервантес) и Италии (*comedia dell'arte*). Географическая и конфессиональная отдельность Англии способствовала этому. Иначе дело обстояло в иных национальных общностях: так, Германии, охваченной религиозными войнами, было не до театра. Франция, подавив протестантизм, ограничилась в театральной области придворной сценой (королевский балет и пр.). Утверждение классицизма в европейских государствах, в конечном счете, обслуживало самодержавные политические устройства. Понятно, что придворный театр не может быть основой театра этнического. Для этого необходимо было подключить собственно этнос, что могло произойти только при условии участия народа. Собственно говоря, буржуазные революции в Англии, Нидерландах, Франции, Германии (церковные войны) вызвали к жизни активность этноса. В искусстве и литературе этому соответствует развитие таких направлений, как сентиментализм, предромантизм и романтизм. Последний стал апофеозом отхода от классицистского аристократизма в пользу четвертого сословия. Исключением является романтизм в Англии, который, в отличие от разночинного романтизма в Германии, Нидерландах и Франции, представлен большей частью выходцами из аристократических семей, однако по своему пафосу и обращенности к широким слоям нации, английский романтизм проникнут смыслами демократизации, связанной с творческим самоопределением нации. Что касается театрального дела, то, собственно говоря, английский этнический театр к началу эпохи романтизма уже был создан: мы имеем в виду предромантические произведения Шекспира.

Таким образом, призванный выражать «дух нации», театр эпохи романтизма и есть собственно этнический театр. Если применить историческую концепцию развития культурной эпохи О. Шпенглера к развитию национального театра, то ранние формы этнического театра, помеченные эпохой Возрождения, можно отождествить с моментом зарождения культурной эпохи, бурное становление национального театра в эпоху романтизма – с «религиозно-философским» периодом развития культурной эпохи, а расцвет театра в его реалистической стадии соответствует кульминационной ее точке [5, с. 28].

Как всякое обобщение, такого рода схема страдает известной условностью, ведь становление национального театра есть сугубо индивидуальное, «личное» дело нации и происходит оно в конкретике культурно-антропологической, социально-психологической и политико-экономической жизни этноса. Намеченная схема довольно прихотливым образом действует в отношении национальных театров, этническая отдельность которых определилась в советскую эпоху: татарский, чувашский, бурятский и др. виды этнического театра. Но так или иначе, этносы, чье культурное (и театральное в том числе) становление происходило в рамках национальной советской автономии, также переживали моменты зарождения (местный ренессанс), становления (национальный романтизм) и расцвета (реализм). Однако поскольку этнос имеет смысл лишь тогда, когда окружен другими этносами и в известной мере им соположен, невозможно отрицать моменты диффузии и взаимовлияния, которые, с одной стороны, обогащают конкретный этнический театр, а с другой – подвергают сомнению его ограниченность и в этом смысле его разрушают. И в соответствии с теорией О. Шпенглера, в кульминационной точке расцвета театрального дела, ему на смену приходит момент упадка, т. е. тот цивилизационный момент, который в истории древнегреческого театра обозначен эллинистическим периодом, когда открытость этнического пространства ведет к интеграционным процессам в культуре.

Поскольку каждый конкретный этнос переживает свою собственную театральную историю, имеет смысл остановиться на русском драматическом театре, чтобы проиллюстрировать, как его расцвет, отождествляемый с системой К. Станиславского и понимаемый как утверждение национального реалистического театра, содержит в себе моменты,

связанные с его разрушением и актуализацией совсем иных, не реалистических ценностей в сценическом искусстве.

Система Станиславского. К началу XXI столетия театр перепробовал спектр различных театральных приемов, как в области сценического искусства, так и в плане его технического оснащения. Родившийся в начале XX столетия режиссерский театр совпал по времени с перетасовкой модернистских течений и школ в сценическом искусстве. Точкой гармонического единства исполнительского мастерства и постановочного замысла явилась система К. С. Станиславского, равномерно распределив соотношение актерского перевоплощения, с одной стороны, с режиссерско-постановочными стратегиями сценического действия – с другой. Однако установление реалистического театра в России было если не опровергнуто, то поставлено под сомнение драматургией А. Блока, Л. Андреева, режиссерскими новациями Вс. Мейерхольда.

Впрочем, при ближайшем рассмотрении театральной практики самого Художественного театра как цитадели обозначенной выше реалистической гармонии нетрудно увидеть кардинальное противоречие между тем, как понимали сценическое искусство отцы-основатели, и драматургическим материалом, разыгрывавшемся на сцене. Так, являясь драматургической основой МХТ, пьесы А. Чехова не причисляются под систему Станиславского – именно потому, что Чехов отказался от самого важного (или, по крайней мере, самого традиционного) в сценическом действе – от протагониста, от героя.

Таким образом, реалистический театр, едва возникнув, уже внутри себя самого превратился в антиреалистический. Аннигиляция героя у Чехова поставила под сомнение не только момент зрительского сопереживания, но, в сущности, заложила основание для внутренней «порчи» театрального действия как такового. Ничтожность, мелкотравчатость, убогость чеховских персонажей обнаружила несостоятельность «системы»: зачем сопереживать персонажам, которые лишены поступков? Более того, запоздалость «системы» со всем арсеналом ее составляющих (такими как: «предлагаемые обстоятельства», «сверхзадача роли», «перевоплощение», «правда жизни» и прочих понятий довольно случайного – не парадигмального – тезауруса этой устоявшейся системной терминологии, которую сам Станиславский оправдывал практической, не научной направленностью системы [3, с. 3–4]) способствовала тому, что выглядит совершенным анахронизмом в контексте той театральной катастрофы, которой эта «счастливая», «равновесная», «гармоничная» система сопутствовала, не отдавая себе отчет в заложенной в самое ее основание чеховской драматургической бомбе. Начиненная порохом символистского и даже экспрессионистского театра, эта бомба замедленного действия взорвала театр XX столетия. Произведения А. Чехова, Л. Андреева, А. Блока, даже босяцкая драма М. Горького не могли удовлетвориться рациональной рецептурой Художественного театра. Более того, театр скандинавских стран (Г. Ибсен, А. Стриндберг, К. Гамсун) и северной Европы (М. Метерлинк, Г. Гауптман) строится не на принципе «жизни в форме самой жизни», но уже на модернистских концептах. Театр «отчуждения» Э. Пискатора [2], эпический театр Б. Брехта [4, с. 17–18], экспрессионистические новации в театральной жизни Германии и Австро-Венгрии (Г. Кайзер, Э. Толлер, О. Кокошка, Г. Тракль) [6], «биомеханика» Вс. Мейерхольда, «монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна в эпоху, предшествовавшую Второй мировой войне, поставили под сомнение не столько самый принцип, сколько действенность, актуальность реалистического театра, который, конечно же, продолжал жить не смотря ни на что. Ироническое описание «трудов и дней» Независимого театра в булгаковском «Театральном романе» свидетельствует о том, что реалистический театр превратился в пародию на самого себя [1, с. 535–542], что нужны «новые формы» (как говорится в чеховской «Чайке»), которые были бы адекватны тому, как чувствовал и о чем думал человек первой половины XX столетия. Формирование массового общества,

крайним выражением которого стал фашистский режим в Германии, трагедии и ужасы Второй мировой войны перевернули представление об актуальности традиционного репертуарного театра, всю буржуазную культуру во всех ее институциональных формах. Фраза Т. Адорно о том, что после Освенцима философия невозможна, справедлива отнюдь не только в отношении «науки наук», но и в адрес литературы, изобразительного искусства и, конечно же, искусства сценического.

Аккумулятивный театр. Актуальным тезисом в современной драматургии является не характерность персонажей (которая была разрушена еще А. Чеховым, экзистенциальным театром и другими направлениями модернизма), – а характерность самих положений-ситуаций, внедренных в человеческую природу приблизительно так же, как внедрены в нас грамматические категории, логическая аксиоматика и структура дезоксирибонуклеиновой кислоты. Современному театру, для того чтобы быть интересным зрителю и соответствовать его сегодняшним ожиданиям, естественно быть театром аккумулятивным, вбирающим в себя традиции из истории театра и истории драматургии, но при этом обнаруживающим себя в конкретике и своеобразии театрального действия. Это меньше всего театр-музей, но это и не театр «режиссерского переосмысления» хрестоматийных драматургических текстов. Театральная традиция насущна лишь в том отношении, насколько она жива и плодотворна. Поскольку на сегодняшний день мы имеем дело со множеством традиций, и каждая из них, воплотившись, определенным образом зарекомендовала себя как жизнеспособная, – то современный, актуальный театр, вбирая в себя эти традиции, следует тем из них, которые представляются уместными, живыми, развивающимися, и при этом не заслоняющими попутного интереса к иным способам сценической условности.

Можно назвать такой театр «аккумулятивным», коль скоро он опирается на самые разные театральные традиции. Можно назвать его «мифологическим», коль скоро он занят архетипами, ведь именно в мифе архетипичность человеческого поведения воплощена наиболее фигуративно. Можно назвать такой театр «антропологическим», поскольку он исследует человеческую природу как таковую в конкретных воплощениях лиц и положений. Можно назвать его «универсальным» или «межэтническим», коль скоро он максимально открыт для сюжетов и характеров, укорененных в той или иной этнической почве, на том или ином историческом материале. Можно назвать его, вслед за Стриндбергом, также и «интимным», в том смысле, что его задача состоит в постановке проблем сокровенных, глубоко внутренних, свойственных в той или иной мере каждой личности, каждому зрителю.

### **Литература**

1. Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. – М., 1990. – Т. 4. – 686 с.
2. Пискатор Э. Материал из Википедии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения : 16.10.2018).
3. Станиславский К. С. Работа актера над собой. – М. : Искусство, 1985. – Ч. 1. – 479 с.
4. Фрадкин И. Бертольт Брехт // Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. – М. : Худож. лит., 1972. – 816 с.
5. Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории. – Минск : Попурри, 2009. – Т. 1. – 656 с.
6. Экспрессионизм (театр) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения : 16.10.2018).