

На правах рукописи

Proof

Богданова Полина Борисовна

**ИСТОРИКО - КУЛЬТУРНЫЙ ЦИКЛ: РОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ
РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX —
НАЧАЛЕ XXI ВЕКА**

Специальность 24.00.01 – «Теория и история культуры»

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора культурологии**



008707316

10 МАЙ 2018

Москва 2018

Диссертация выполнена в Российском государственном гуманитарном университете на кафедре истории театра и кино.

Научный

консультант:

Кондаков Игорь Вадимович

доктор философских. кандидат филологических наук,
действительный член РАЕН, профессор кафедры
истории и теории культуры Российского
государственного гуманитарного университета

**Официальные
оппоненты:**

Закс Лев Абрамович

доктор философских наук, профессор, ректор АНО ВО
«Гуманитарный университет», Екатеринбург

Леонов Иван Владимирович,

доктор культурологии, доцент кафедры теории и
истории культуры Санкт - Петербургского
Государственного института культуры

Хренов Николай Андреевич,

доктор философских наук, профессор, главный научный
сотрудник сектора художественных проблем масс-
медиа культуры Государственного института
Искусствознания

Ведущая

организация: ФГБОУ ВО «Ярославский государственный театральный институт»

Защита состоится 5 июня 2018 г. в 14.00 ч. на заседании диссертационного совета Д 504. 001. 35 при Федеральном государственном образовательном учреждении высшего образования «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации по адресу 119571, Москва, пр. Вернадского, д. 82, корпус 5, Зал ученого совета.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на сайте Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации: <http://www.ranepa.ru/aspirantura/zashchity-dissertatsij/bogdanova-polina-borisovna>

Автореферат разослан *26.05.2018* 2018г.

**Ученый секретарь
диссертационного совета**



Короева Инга Давидовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования

Рассмотрение развития режиссерского искусства второй половины XX века до начала XXI в границах историко-культурного цикла является *актуальной* задачей теории и истории культуры. Этот подход обусловлен потребностью увидеть режиссерское искусство последних шести десятилетий как целостное культурно-историческое явление, которое имеет свое начало и свой финал. Начало цикла – в эпохе оттепели, когда на профессиональную арену вышло поколение режиссеров-шестидесятников (О. Ефремов, Ю. Любимов, А. Эфрос, Г. Товстоногов и др.). И завершение цикла происходит в деятельности поколения постмодерна, которое мы называем *поколением-post*, вошедшим в профессию в конце 1990-х—нулевые годы (К. Богомолов, К. Серебренников, Д. Крымов, Д. Волкострелов и др.).

Структура цикла, который имеет свое исходное событие, а в результате приходит к изживанию первоначальных интенций, позволяет увидеть ту «кривую», по которой развивалось искусство режиссуры, отвечая на вызовы конкретных историко-культурных моментов (общей политики власти, общественных подъемов и спадов, кризисов и смены историко-политической и культурной формации). Развитие режиссерского искусства в границах цикла обнаруживает, как режиссура выстраивала свои стратегии, как меняла их в соответствии с конкретными задачами времени. Развитие режиссерского искусства в границах цикла демонстрирует свою взаимосвязь с общим положением культуры в социуме, подъемом роли культуры, как это происходило во второй половине 1950-х—1980-х г. г., или, напротив, снижении роли культуры в социуме после 1990-х годов. Главной стратегией режиссуры на протяжении историко-культурного цикла был отказ от тоталитаризма, поиск выхода из замкнутой модели советского социума, импульс к чему культура и искусство получили в эпоху «оттепели», когда страна стремилась освободиться от культа личности и идти по пути создания

более демократического общества. Этот импульс был положен в основу деятельности и всех последующих после шестидесятников поколений: семидесятников (А. Васильев, Л. Додин, В. Фокин, М. Левитин и др.), которые подхватили антитоталитарный пафос, но вместе с тем стали развивать режиссерское искусство дальше, преодолев некоторые казавшиеся уже неактуальными взгляды на человека и действительность. Этот же импульс был положен в основу деятельности восьмидесятников (С. Женовача, Е. Каменьковича и др.), промежуточного поколения, существующего в русле идей семидесятников. А также последнего, рассматриваемого нами, поколения-post, которое отличает подчеркнуто негативистский пафос, направленный на отказ от практик и стратегий старших поколений; поколение-post деконструировало завоевания всего цикла развития режиссерского искусства, а именно театр человека. В этом смысле поколение-post закрыло темы, циркулировавшие в культуре на протяжении шести десятилетий.

Таким образом, актуальность исследования обуславливается необходимостью: осмыслить развитие режиссерского искусства последних шести десятилетий, начиная с эпохи оттепели, как динамичное целое; поставить режиссерские поколения в логику развития всей театральной культуры названного периода; определить место отдельных режиссерских индивидуальностей в общем процессе, с учетом уникальности их индивидуального стиля и вклада; определить начальную и заключительную фазы цикла (последнюю мы рассматриваем как фазу изживания, снятия современных позиций в режиссуре).

Актуальность темы также связана с рассмотрением искусства режиссуры на широком фоне общего движения и функционирования культуры, в ходе анализа специфики развития и функционирования искусства режиссуры как феномена культуры.

Сегодня, на наш взгляд, актуальна сама постановка вопроса о цикличности как механизме движения и трансформации культуры. Отсюда

особыми преимуществами обладает исследование режиссерского искусства не в его линейном развитии, которое понимается как движение по восходящей, свидетельствуя о неуклонности прогресса. Цикл укладывается в парадигму рождения и смерти, давая возможность рассматривать особые фазы развития, проследить период зарождения, подъема и спада. Цикличность показывает, что определенные процессы в культуре не длятся вечно, а происходят по иной логике, а именно логике некоего заверщенного кругового движения. Это делает развитие культуры с одной стороны, дробным, то есть разбитым на чередующиеся циклы, а с другой стороны, целостным, ибо циклы взаимосвязаны, и каждый следующий может строиться не только на повторении, но и на частичном возвращении к процессам предыдущего цикла. Это «вечное возвращение», на которое указывали ряд современных культурологов (А. Ахиезер, Н. Хренов, И. Кондаков и др.) предполагает повторение уже на новом уровне, в контексте иной культурной ситуации.

Циклическое развитие можно усмотреть в движении режиссуры всего XX — XXI столетия. Можно высказать гипотезу о том, что со времени своего возникновения (рубеж XIX — XX веков) режиссерское искусство прошло два цикла. Первый от конца XIX века, когда возник модернизм, в котором уже были зачатки тоталитарной культуры, и до конца 1940 — начала 1950-х годов, когда модернизм в Советском Союзе был уничтожен. А следующий цикл, который исследуется в данной диссертации, начался с «оттепели» (вторая половина 1950-х — 1960-е годы) и закончился фазой постмодерна. Оттепель поставила задачи отказа от тоталитаризма, постмодерн окончательно разложил тоталитарную парадигму. Во втором цикле наблюдается возвращение к завоеваниям модернизма, восстановления утраченных связей с Серебряным веком. Но второе десятилетие нынешнего века преодолело модернизм.

Можно высказать гипотезу и о том, что постмодернизм, который в Советском Союзе начался в 1970-е годы, явился финалом большого цикла всего Нового времени, поскольку модернизм XX века обладал всеми

свойствами культуры Нового времени. И в настоящий момент мы стоим на пороге следующего цикла.

В свете всех перечисленных оснований научный анализ развития режиссерского искусства в границах историко-культурного цикла актуален и необходим, так как он позволяет уточнить механизмы и закономерности развития отечественной режиссуры XX — XXI века.

Общая хронология исследования укладывается в шесть десятилетий, которые составили целостный цикл развития режиссерского искусства. Этот цикл разбит на несколько фаз. Первая фаза — эпоха оттепели, со второй половины 1950-х по 1960-е годы. Вторая фаза цикла обусловлена крахом оттепели, произошедшим в 1968 году, когда демократические силы в стране ощутили новый виток давления со стороны власти. Режиссура сменила стратегии и обратилась к концептуальному стилю и языку, который содержал подспудную критику государственной тоталитарной политики. Третья фаза цикла связана с деятельностью нового поколения семидесятников, вступивших в профессиональную жизнь в конце 1960-начале 1970-х годов в период концептуализма. Четвертая заключительная фаза началась в конце 1990-х — начале нулевых и связана с деятельностью поколения постмодерна, которое закрыло темы, циркулировавшие в театральной культуре за последние шесть десятилетий.

Анализ в диссертации ведется на примере деятельности наиболее показательных режиссерских личностей, представляющих то или иное поколение. В задачи автора диссертации не входит рассмотрение всех режиссеров, работавших в театре последние шесть десятилетий, так как, с одной стороны, это невозможно, с другой, в этом нет необходимости. Диссертационное исследование опирается на анализ наиболее характерных режиссерских фигур и тенденций театра последних шести десятилетий.

Степень разработанности проблемы

Исследования, имеющие непосредственное отношение к теме этой диссертации, входят в особый блок материалов, который составляют

сборники ГИ искусствознания, где специалисты культурологи (Н. Хренов, И. Кондаков, А. Розин, А. Ахиезер, К. Соколов, В. Дмитриевский и др.) рассматривают теории цикличности, переходности эпох, проблемы поколений в социокультурном контексте XX века (И. Яковенко, В. Кантор, М. Бойко и др.).

Для диссертации представляет интерес и те сборники и монографии, которые исследуют советскую культуру эпохи «оттепели» («60-е. Мир советского человека» П. Вайля, А. Гениса; сборник ИФИ РГТУ «Социологический феномен шестидесятых»). А также сборник «Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое». В этом ряду следует упомянуть коллективный культурологический труд «Советская социальная политика: сцены и действующие лица, 1940-1985». Также нужно отметить две книги Н. Лебиной о повседневности. «Повседневность эпохи космоса и кукурузы. Деконструкция большого стиля. Ленинград 1950-1960-е годы» и «Мужчина и женщина. Тело. Moda. Культура. СССР – оттепель».

Свой вклад в изучение искусства режиссуры, конечно, внесло и театроведение, которое, правда, наиболее активно и плодотворно изучало искусство режиссуры начала XX века. Что касается послевоенного развития режиссуры, то следует сказать, что самый большой блок материалов, изучающих режиссерское искусство, представляет театральная критика, – статьи и рецензии, написанные в связи с премьерой. Больше всего такого рода материалов отражает деятельность поколения шестидесятников. Она представлена в критических статьях Н. Крымовой, И. Соловьевой и В. Шитовой, М. Туrowsкой, Б. Медведева, Р. Беньяш, Н. Лоркипанидзе, Д. Золотницкого, Р. Кречетовой, Ю. Рыбакова, С. Цимбал, А. Свободина, В. Лакшина, К. Рудницкого, А. Бартошевича и др. В целом деятельность шестидесятников оценена критикой очень высоко, а театр эпохи шестидесятников рассмотрен как значительное общественное, социальное, художественное явление, открывающее собой новую страницу сценического искусства.

Значительно хуже прокомментирована в театральной критике (в статьях и рецензиях) деятельность поколения семидесятников, хотя и тут существует своя пресса, которая отмечает достижения режиссерской генерации А. Васильева, Л. Додина и др. По поводу режиссуры поколения постмодерна существуют разные точки зрения. Часть театральной критики рассматривает их как новаторов, открывающих собой некую новую эру в сценическом искусстве (М. Давыдова, Р. Должанский, П. Руднев, М. Дмитриевская и др.). Прямо противоположной позиции придерживаются такие театроведы и театральные критики, как Б. Любимов, Н. Шалимова, В. Семеновский, Н. Казьмина, В. Максимова, М. Тимашева, В. Щербаков, А. Вислова, которые усматривают в режиссуре поколения постмодерна черты упадка, утраты цельности.

Второй блок театроведческих материалов о режиссуре составляют монографии об отдельных режиссерах: О. Ефремов, Г. Товстоногов, Л. Додин, А. Васильев, Ю. Любимов, К. Райкине. Эти монографии созданы такими авторами как А. Смелянский, Ю. Рыбаков, О. Егошина, П. Богданова, Шевцова, М. Токарева и др. Режиссерские индивидуальности рассматриваются в монографиях в аспекте биографии режиссера, его постановок.

Третий блок театроведческих материалов составляют сборники и монографии, посвященные проблемам интерпретации и постановки классической драматургии (А. Смелянский, А. Бартошевич, К. Рудницкий, Б. Зингерман, Т. Шах-Азизова). Эти материалы нельзя не учитывать при анализе эпохи концептуализма в театре, которая относится к 1960-1980-м годам.

Четвертый блок материалов составляют монографии и сборники, посвященные различным аспектам режиссерского искусства: визуализации (Д. Годер, Е. Сальникова); интерпретации новой «новой драмы» (М. Липовецкий, Б. Боймерс).

Стоит отметить монографию А. Смелянского «Предлагаемые обстоятельства» как первую попытку театральной критики описать

спектакли ведущих режиссеров - шестидесятников, отчасти семидесятников на большом периоде от 1960-х по середину 1990-х годов.

Пятый блок театроведческих материалов, и, пожалуй, наиболее представительный, составляет собственно режиссерская литература: сборники интервью, записи репетиций, рассуждения о профессии, замыслы спектаклей, мемуары, проблемы методологии.

Если говорить в целом о театроведческой и критической литературе, то следует отметить, что в ней изучалась конкретика, а не закономерности развития режиссуры как феномена культуры. И изучение шло по пути описаний и конкретных наблюдений над режиссерами и театральным процессом, но не предпринималось попытки теоретически обобщить всю эту эмпирику, вывести закономерности истории театральной культуры, в частности, цикличность ее развития.

В самое последнее время в издательстве Петербургского театрального журнала вышел сборник статей «Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века», в котором описывается деятельность режиссуры новейшего поколения. Этот сборник – красноречивый пример того методологического подхода, который сегодня принят в театроведении. Это критический описательный подход, который не пользуется никакими обобщениями, не усматривает общих тенденций развития режиссуры, не имеет четкой терминологии и никак не концептуализируется. Понять, что принесло в театр последнее поколение режиссеров из подобных описаний практически невозможно.

Поэтому сегодня перед исследователями искусства режиссуры стоят важные задачи обобщить весь эмпирический материал и ввести искусство режиссуры в общее пространство движения культуры, определить закономерности возникновения и угасания определенных тенденций в границах историко-культурного цикла, увидеть в трансформациях режиссерских стратегий и стилей картину, отражающую реалии и ментальность советского и постсоветского социума.

Объектом исследования является режиссерское искусство четырех поколений театральной режиссуры: *шестидесятников* (О. Ефремов, А. Эфрос, Ю. Любимов, Г. Товстоногов, П. Фоменко и др.); *семидесятников* (А. Васильев, Л. Додин и др.), *восемьдесятников* (С. Женовач, Е. Каменькович) и *поколения- post* (К. Богомолов, Д. Крымов и др.).

Предметом исследования является развитие театрального режиссерского искусства от эпохи «оттепели» до второго десятилетия XXI века в границах историко-культурного цикла. При этом анализируются как стратегии каждого поколения в целом, так и индивидуальные стратегии и практики отдельных театральных режиссеров и продюсеров.

Цель исследования: рассмотреть развитие режиссерского искусства от эпохи оттепели до второго десятилетия XXI века как определенный историко-культурный цикл, у которого есть свое исходное событие, есть фазы развития и есть заключительная фаза, которую мы рассматриваем как фазу изживания, снятия современных позиций в режиссуре.

Задачи исследования заключаются в рассмотрении и анализе:

- главных узловых моментов режиссерского искусства на протяжении названного периода;
- главных стратегий и их трансформации у каждого из поколений режиссеров;
- индивидуального стиля режиссерской деятельности: О. Ефремова, А. Эфроса, Г. Товстоногова, Ю. Любимова, П. Фоменко, А. Васильева, Л. Додина, К. Богомолова, Д. Крымова, и др.;
- условий и обстоятельств времени разных периодов развития режиссуры – от советской «оттепели» до этапа постсоветского общества потребления;
- тесно связанной с деятельностью режиссуры поколения *post* феномена «новой драмы», рожденной 1990-ми годами;
- трансформации режиссерского искусства от модерна к постмодерну;

- понятий «модерн» и «постмодерн» – применительно к режиссерскому искусству рассматриваемого периода;
- закономерностей переходов и смен различных фаз историко-культурного цикла режиссерского искусства.

Методология исследования. В исходных методологических позициях диссертации нельзя было обойтись без тех наработок и теорий, которые содержатся в трудах российских и западных культурологов, философов, социологов. Необходимость прояснить переход в культуре от модерна к постмодерну, определить границы той и другой эстетики, проанализировать законы общества потребления, породившие особые феномены в культуре, а также базироваться на социологических исследованиях постсоветского общества побудили обратиться к:

- теории культурно-исторических циклов – Н. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби, П. Сорокина, Н.Кондратьева, А. Ахиезера, Н. Хренова и др.;
- теоретической модели модерна – постмодерна, представленной в работах отечественных и зарубежных культурологов, социологов и философов: Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Ж. Деррида, М. Фуко, А. Висловой, Б.М. Гаспарова, И. Голомштока, Б. Гройса, Е. Деготь, Б. Дубина, И. П. Ильина, Н. А. Хренова, И. В. Кондакова, М. Липовецкого Н. Б Маньковской, М.А. Можейко, А. В. Соколова, М. Эпштейна и др.;
- разработкам концепции общества потребления западными и отечественными специалистами в трудах Ж. Бодрийяра, Э. Фромма, Д. Сибрук, А. В. Костиной;
- социологическому анализу различных аспектов жизни советского и постсоветского общества в трудах Б. Дубина, Л. Гудкова, С.А. Кравченко и др.;
- теории игры в трудах Й. Хейзинга, М.А. Можейко, Н. Хренова и др.

Методологической базой диссертации стали также театроведческие труды, которые накоплены за достаточно продолжительный период развития дисциплины. Сюда относится и классический метод анализа спектакля, драмы, режиссерского языка, методологии режиссуры, эстетики. Все эти аспекты театроведческого подхода содержатся в трудах ведущих театроведов: П.А. Маркова, К.Л. Рудницкого, М.Н. Строевой, Е.И. Поляковой, И.Н. Соловьевой, Н.А. Крымовой, Ю.С. Рыбакова, А.В. Бартошевича, А.М. Смелянского, Т.К. Шах - Азизовой, Б.Н. Любимова, Н.А. Шалимовой, В.В. Иванова, О. Егошиной, В.В. Максимовой, В.А. Барбоя, Г.В. Титовой и др.

Из театроведов нельзя не учитывать и опыт таких критиков и исследователей как М. Токарева, В. Семеновский, Е. Горфункель, Н. Песочинский, Д. Годер, Н. Казьмина, О. Мальцева, П. Руднев, А. Карась и др. В работах этих авторов также есть ценный опыт освоения такой области сценического искусства как режиссура.

Кроме того, важной методологической основой стали также труды режиссеров - практиков – К. Станиславского, М. Кнебель, Г. Товстоногова, А. Эфроса, Ю. Любимова, А. Васильева, Л. Додина, В. Фокина и др. А также интервью современных режиссеров (К. Богомолова, К. Серебренникова, Д. Крымова и др.), в которых они высказываются по различным аспектам жизни, творчества, театральных идей. Особое место в диссертации отведено обсуждению методологических проблем режиссуры, поэтому автору так важны свидетельства, размышления и теории практиков.

Источниковая база исследования – это, прежде всего, спектакли режиссеров, поставленные за период 1950-х – 2010-х годов. Спектакли содержат режиссерские замыслы, темы, эстетические приемы, соотношение с драматургической основой, подходы к интерпретации пьес, раскрывают соотношение с общекультурной ситуацией времени, когда они были поставлены. Последовательность спектаклей во времени демонстрирует также основные тенденции развития режиссерского искусства, смену тематики и содержания, эстетики. В конечном счете, спектакли выстраивают

картину трансформаций режиссерских подходов, стратегий и стилей. Эти спектакли (целиком или во фрагментах) сохранились в видео и аудио-записях; в телевизионных фильмах; киноэкранизациях; постановки, осуществленные в последние десятилетия, есть в интернете.

К источниковой базе исследования имеют отношение также статьи критиков, рецензии на спектакли, режиссерские портреты; все это раскрывает аспект интерпретации театроведами содержательных и формальных аспектов режиссерского искусства.

К источниковой базе следует отнести и книги самих режиссеров, их теоретические статьи и интервью, в которых раскрываются взгляды на профессию, замыслы спектаклей, понимание стилистики того или иного драматурга или целой драматургической школы, методологические принципы, определение общих задач режиссуры, собственных стратегий и имиджа.

К источниковой базе относятся драматургия и проза, созданные в 1950-е -1980-е годы (А. Арбузов, В.Розов, А. Володин, Э. Радзинский, Л. Зорин, Г. Горин, М. Шатров, Ю. Трифонов, В. Быков, В. Аксенов, К. Симонов, Ф. Абрамов и др.), в 1970-е-1980-е (А. Вампилов, Л. Петрушевская, В. Славкин, Л. Разумовская и др.), в 1990—е- 2000-е годы («новая драма»: Ю. Клавдиев, В. Сигарев, И. Вырыпаев, Я. Пулинович, П. Пряжко и др.). Развитие драматургических принципов во времени раскрывает смену содержания и форм пьес, трансформацию в понимании конфликта, героев, структуры действия и т.д.

Источниковой базой является также обширная область классической драматургии, русской и зарубежной, которую наиболее активно стали ставить с конца 1960-х годов (А. Чехов, А. Пушкин, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Островский, Ж.-Б. Мольер, У. Шекспир, О. Уайльд и др.)

К источниковой базе относятся также зарубежная драматургия и проза XX века, поставленная на российской сцене в 1960 - 2000 –е годы (Б. Брехт, Л. Пиранделло, К. Чапек, У. Голдинг, Ж. Ануи, Ш. Делани, Т. Манн и др.)

К источниковой базе принадлежат и различного рода социологические материалы, рейтинги спектаклей и режиссеров, зрительские предпочтения, отклики и комментарии зрителей в интернете, которые раскрывают восприятие театральной культуры в целом в конкретный временной период, интерес к той или иной фигуре режиссера, критерии, по которым зрители оценивают достижения режиссуры и театра.

Научная новизна исследования заключается, прежде всего, в самом ракурсе рассмотрения режиссерского искусства последних шести – пяти десятилетий в границах историко-культурного цикла. Режиссерское искусство последних шести десятилетий в диссертации рассматривается как целое, построенное в логике развития и трансформаций, обосновании причин зарождения определенного свойства художественных и социальных тенденций, их развития, подъема и дальнейшего снижения, изживания. Изучение режиссерского искусства в его тенденциях и трансформациях на протяжении большого культурно-исторического цикла предпринимается впервые и выявляет принципиальную новизну данного исследования.

Кроме того, в диссертации впервые рассматривается режиссерское искусство в поколенческом срезе. Описываются конкретные режиссерские поколения как некие художественные и культурные общности. Впервые на основе обобщения эмпирического материала, собственных концепций и наблюдений, а также наблюдений театроведов, театральных критиков, культурологов, определяются основные стратегии и интенции поколения шестидесятников, семидесятников и поколения *post*. А развитие искусства режиссуры в каждом отдельном поколении и во взаимодействии этих поколений, преемственности и борьбе, впервые анализируется в рамках большой историко-культурной парадигмы цикла как единый процесс.

В диссертации также впервые прослеживается логика развития и трансформаций (во времени, от поколения к поколению, от одной индивидуальности к другой) методологических принципов режиссуры, что наглядно показывает изменение режиссерского взгляда на проблему человека

и общества, вскрывает логику перехода от понимания человека в культуре модерна к постмодерну.

В диссертации впервые применительно к искусству режиссуры обрисовывается ситуация общества потребления, кардинально меняющая задачи культуры и искусства в целом, а также место и роль режиссера в культурном пространстве.

В диссертации по-новому ставится вопрос о роли «новой драмы», возникшей на фоне хаоса 1990-х, рассматривается коммерческая составляющая этого жанра драматургии, а также впервые рассматривается феномен «смерти драмы» и драматического театра в пространстве постдраматического театра. Такая постановка вопроса подводит к важному выводу об окончании целой парадигмы развития культуры Нового времени.

В диссертации – впервые применительно к режиссерскому искусству – на логику смены модерна постмодерном накладывается концепция О. Шпенглера о культуре и цивилизации и делается вывод о том, что этап цивилизации, по О. Шпенглеру, адекватен стадии развития общества потребления, в результате чего происходит значительное снижение роли искусства в целом и режиссуры, в частности. А также снижение ожиданий от театра, низведение его на уровень досуговой развлекательной формы.

Тот ракурс изучения развития режиссерского искусства в границах историко-культурного цикла, который предлагается в диссертации, впервые исходит в большей степени из общих оснований, нежели из частных. Научной новизной диссертации и является преодоление монографического подхода и стремление представить режиссерское искусство шести десятилетий как сложный, но единый логически развивающийся процесс. Этот процесс есть отражение художественных, культурных, социальных и духовных трансформаций российского общества.

Отнюдь немаловажным обстоятельством является и то, что исследование театра и режиссуры впервые ведется с привлечением ведущих концептуальных положений культурологической и культур - философской

мысли последних десятилетий, что может послужить открытию новых путей театроведению, которое в настоящее время значительно отстает от других гуманитарных дисциплин, в первую очередь, культурологии. Перед театроведением сегодня стоит задача выйти за границы субъективных и нестрогих критических описаний и стать научной дисциплиной.

Теоретическая значимость определяется той степенью новизны, которая содержится в основополагающих положениях диссертации. Диссертация вносит свой вклад в исследование сценического искусства и режиссуры второй половины XX – начала XXI века. Обобщая большой эмпирический материал, выстраивая логику анализа, подходя к важным и принципиальным обобщениям, диссертационное исследование становится тем плацдармом, на основе которого можно изучать режиссерское искусство в пространстве всего XX-XXI века. Поэтому в диссертации содержится большой потенциал для дальнейших исследований.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в педагогической практике театральных и гуманитарных вузов, в курсах лекций по истории российского театра XX-XXI века; специальных курсах по истории и методологии режиссуры; специальных курсах по истории и теории драмы в театральных и художественных учебных заведениях; результаты исследования могут быть положены в основу последующих научных работ по истории режиссуры XX-XXI века, по анализу общих тенденций и процессов в сфере сценического искусства (не только чисто научного характера, но и методического, экспертного, предназначенного для сотрудников Министерств, Комитетов по культуре и др. государственных и общественных организаций культуры).

Положения, выносимые на защиту:

1. Развитие режиссерского искусства XX-XXI века может быть представлено в логике смены циклов, каждый из которых имеет некий общий механизм зарождения и смерти, внутреннюю последовательность стадий, коррелирующих с общим историко-культурным фоном действительности.

2. Деятельность поколения шестидесятников в период «оттепели» мы рассматриваем как первую фазу культурного цикла, поскольку именно в период «оттепели» были заложены все исходные интенции поколения режиссеров шестидесятников и созданы соответствующие стратегии, которые определили направления развития режиссерского искусства на этот и последующие периоды. Исходным событием цикла, на наш взгляд, следует считать отказ от тоталитаризма, попытку его преодоления. Поколение шестидесятников – начало борьбу с культом личности и выдвинуло идеи демократизации социума. Это и легло в основание программы театрального искусства в деятельности таких режиссеров как О. Ефремов, А. Эфрос, Г. Товстоногов, Ю. Любимов и др. «Оттепельные» интенции режиссуры содействовали кардинальному обновлению сценического искусства, возрождению забытых традиций эпохи модернизма - Станиславского. Мейерхольда, Вахтангова. Все это привело режиссуру к утверждению новой этической программы поколения, возвращению к личностному началу, вниманию к современности и ее актуальным задачам.

3. Ко второй фазе цикла относится деятельность режиссуры поколения шестидесятников после краха «оттепели». В этот период режиссура характеризовалась негативной идентичностью в связи с крахом оттепели и в соответствии с этим изменила свои стратегии. Негативная идентичность проявила себя в концептуальных решениях классики, в замкнутых моделях жестко детерминированного мира с безостановочным вращением колес времени, которое только подчеркивает вечность и неизменность механизма зла. Это нашло выражение, в частности, в спектаклях А. Эфроса, Ю. Любимова и др. режиссеров в 1970-1980-е годы.

Вторая фаза цикла характеризуется началом концептуализма (в сценографии и режиссуре), который сформировался в русле постмодернизма в 1970-е годы. Для постмодернизма характерен отказ от социальных и культурных, художественных утопий, от «больших стилей», глобальных идеологий. После краха «оттепели» в художественной сфере как раз и

произошел решительный отказ от социалистической идеологии и мифологии. Отсюда и все попытки деконструкции тотальных идеологий и иерархий порядка, которые нашли отражение и в режиссерском искусстве 1970-1980-х.

4. Самую высокую фазу цикла определяет собой деятельность поколения семидесятников. Эта фаза характеризуется не только постановкой режиссурой социальных и политических задач, но прежде всего задач художественных, эстетических. Семидесятники отказались от прямолинейных рациональных решений. Ближе подошли к интуитивным чувственным построениям, иррациональным моментам, подсознанию, своим субъективным ощущениям. Семидесятники, в частности, А. Васильев, Л. Додин, В. Фокин и др., продемонстрировали высокие образцы искусства модерна, в которых воплотилось их глубокое художническое своеобразие.

5. Деятельность поколения-post являет собой последнюю заключительную фазу культурного цикла, который начался с эпохи «оттепели». Заключительная фаза обнаруживает изживание всех прежних режиссерских интенций и стратегий. Веселый «пофигизм» Д. Крымова основан на все отрицающей, все осмеивающей негативистской стратегии, что и игровой «стеб» К. Богомолова. Эти негативистские стратегии поколения Богомолова - Крымова продолжение линии искусства, построенного на отрицании тоталитарной ментальности. Это поколение изменило интонацию на игровую, эпатажную, окончательно закрыло темы, циркулировавшие в театральной культуре последние полвека. Отвергая необоснованность претензий автора (режиссера) на высоту позиции, пренебрегая противопоставлением элитарной и массовой культуры, это поколение стало производить особую художественную продукцию, в которой элитарное и массовое соединились в некий новый конгломерат. И поэтому такое большое значение в постмодернизме приобрела коммерческая составляющая. Художественная продукция, заведомо рассчитанная на успех, на сенсационность, на продаваемость, исключает то, что было в искусстве модерна главным — художническое самораскрытие, неповторимость и

глубина внутреннего художнического опыта, своеобразие индивидуального художественного стиля.

6. Деятельность трех поколений режиссуры означает четыре фазы развития режиссерского искусства и в целом объединяются в некий законченный цикл. На протяжении всех названных фаз развития режиссерского искусства происходило постепенное и поэтапное преодоление тоталитарных форм жизни и сознания. Шло постепенное разложение, размыкание советского социума, а затем, после перестройки, ускоренный крах, обрушение советских идеологем. Период 1990-х и нулевых годов в культуре и искусстве строился на медленном изживании того содержания, которое было заложено в него предыдущими периодами, начало которых в эпохе «оттепели».

С 1990-х годов мы наблюдаем резкое падение роли культуры в обществе, развитие ее развлекательных досуговых форм, к коим можно причислить теперь и театр.

Фаза цивилизации совпала с этапом потребительского общества в России, которое руководствуется неолиберальной идеологией, выдвигая в качестве основополагающих оснований – практицизм, прагматизм и стремление к обогащению.

7. Постмодерн в соответствии с предыдущими положениями является фазой изживания, конца общества модерна. В границах исследуемого цикла, с периода «оттепели» до второго десятилетия XXI века, можно обнаружить постепенное и поэтапное разложение тоталитарного общества (как общества модерна). Этот процесс разложения современных начал происходить с самого начала цикла, который был ознаменован стратегией отказа от сталинизма и движения к более демократическому социуму. С конца 1960-х годов этот процесс стал происходить подспудно, выразив себя в кодированных артефактах концептуализма, а также в распространении андеграундных форм творчества. 1990-е годы придали процессу разложения советского тоталитаризма ускорение и привели к лавинообразному

движению, затронувшему все сферы действительности, культуры, искусства. В 2000-е годы процесс получил дальнейшее расширение и стал порождать новые, *а-модерные* формы.

8. Красноречивым примером распространения *а-модерных* форм стал *постдраматический театр*, к которому обратилась российская режиссура поколения-post. Эстетика постдраматического театра утверждает себя в отказе от драмы и драматического действия, в создании «разомкнутых» композиций с отсутствующим центром, в попытах в области сновидческой, иррациональной образности, в формах «спектакля - стихотворения». А также к деконструкции человеческой личности, к «смерти» традиционного для всего Нового времени драматического героя, которому предписаны активность, борьба, способность изменять действительность, революционность и пр. Постдраматический театр утверждает «смерть» драматического театра, который возник в эпоху Просвещения на основании среднего драматического жанра – драмы. Это говорит не только о завершении историко-культурного цикла развития режиссерского искусства, но и о конце целой парадигмы Нового времени.

9. Проанализировав движение и трансформации режиссерского искусства в границах историко-культурного цикла, можно прийти к обобщенным выводам о том, что закон циклического развития является постоянным и всеобщим законом, действующим как на больших периодах (цивилизаций), так и на малых (в несколько десятилетий). Логика трансформаций внутри цикла демонстрирует, что каждая фаза цикла, начиная с начальной, есть фаза отказа, снятия содержания предыдущей фазы. Движение внутри цикла, таким образом, строится на конфликте каждой следующей фазы относительно предыдущей. А начальная и заключительная фазы существуют в логике рождения и смерти, то есть заключительная фаза исчерпывает все движение внутри цикла и становится фазой снятия всех первоначальных интенций. Все это хорошо демонстрирует логика движения и трансформаций режиссерского искусства в границах последнего цикла.

Циклическая теория, как уже показывали ряд теоретиков, демонстрирует движение культуры не как линейное движение, обнаруживающее прогресс от периода к периоду. А, по мнению автора диссертации, как постоянно развивающийся конфликт между чередующимися циклами, а также внутри различных фаз этих циклов, который каждый раз снимается, чтобы возникнуть вновь. На наш взгляд, данная концепция отражает динамику и сложность историко-культурных и художественных процессов. Свидетельствует о том, что циклическое развитие существует не только в природе, но и в духовной, эстетической и общекультурной, а также общен исторической сфере.

В основе циклической теории в ее современной интерпретации, на взгляд автора диссертации, лежит структурная модель. Поэтому эта теория может быть рассмотрена как постструктуралистская. Поскольку она демонстрирует механизм структурных сдвигов внутри цикла, а также от одного цикла к другому, тот механизм, который заключается в постоянной трансформации структуры. Эта трансформация может быть выражена понятиями «замкнутости» и «разомкнутости». Замкнутая структура постепенно размыкается, чтобы через определенный промежуток времени вновь прийти к замкнутости. Это положение хорошо иллюстрирует трансформацию сталинского социума в 1950-е годы к разомкнутости, процесс этот длился на протяжении всего описываемого в диссертации цикла, ускорение и хаотичность этому процессу придала перестройка, после которой процесс пошел лавинообразно. И только в самое последнее время мы наблюдаем признаки «замыкания» социума, что свидетельствует о начале нового цикла.

Циклическая теория, на взгляд автора диссертации, свидетельствует также о механизме постоянного воспроизводства культурной модели. Культура, исходя из законов циклического развития, обречена развивать свою исходную модель, лишь постепенно, на протяжении очень длительных

периодов, трансформируя и изживая ее, чтобы, в конечном счете, на новом витке воспроизвести ее вновь.

Апробация исследования. Исследование по развитию режиссерского искусства от «оттепели» до второго десятилетия XXI века было апробировано автором в пяти монографиях: «Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим»; «Театр Анатолия Васильева 1970-1980-х годов. Метод и эстетика». «Режиссеры – шестидесятники». «Режиссеры семидесятники: культура и судьбы». «Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению – post».

Апробация диссертационного исследования также была предпринята автором во множестве статей и обзоров, опубликованных в периодической печати: в журналах «Современная драматургия», «Театральная жизнь», «Театр» и др., а также в газетной периодике. Постепенное и поэтапное наблюдение за развитием театра и режиссуры, анализ спектаклей на протяжении большого периода, с начала 1970-х годов и по настоящее время, дало богатый эмпирический материал, который и был в дальнейшем отражен и обобщен в монографиях.

Также нужно отметить большое количество взятых у разных режиссеров интервью, которые также дают неоценимый материал для исследования как художественной личности самого режиссера, так и общих проблем, и задач режиссерского искусства.

Апробация диссертационного исследования была осуществлена на кафедре истории театра и кино ИФИ РГГУ:

- в курсе лекций по истории российского театра XIX-XXI века;
- курсе по истории и теории режиссуры;
- в курсе по теории и истории драмы XIX-XX века;
- в семинарах и практикумах по театральной критике, где обсуждались законы построения спектаклей, особенностей режиссерского языка, анализ различных режиссерских практик и

способы отражения сценического письма в статьях, рецензиях и портретах режиссеров.

Исследование было апробировано в докладах на научных конференциях РАШ РГТУ «Советский дискурс 60-х», «Советский дискурс 70-х», «Советский дискурс 90-х»; на конференции в Санкт-Петербургской Академии театрального искусства «Новая драма рубежа XIX – XX веков», а также на нескольких конференциях РГТУ «Белые чтения», где обсуждались проблемы поэтики «новой драмы».

Диссертация была апробирована также на кафедре истории русского театра в ГИТИСе, где были проведены обсуждения с ведущими сотрудниками кафедры. В результате диссертация получила положительный отклик и была рекомендована к защите по специальности теория и история культуры (24.00.01).

Структура работы состоит из четырех глав, введения и заключения, а также библиографии, насчитывающей 470 работ.

II. СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы исследования, сформулирована его проблематика, теоретико-методологические основания работы, определены предмет, объект, цели и задачи исследования, положения, выносимые на защиту, научная новизна, теоретическая и практическая значимость результатов исследования, подтверждена апробация его результатов.

Глава 1. Социоцентризм шестидесятников (начальная фаза цикла)

1.1. К вопросу о циклах в культуре. Идея циклического развития истории и культуры высказывалась и рядом исследователей Нового времени: Н. Данилевским, О. Шпенглером, А. Тойнби, П. Сорокиным, П. Флоренским. А также современными культурологами, в частности у Н. Хреновым, И. Кондаковым, К. Соколовым, В. Розиным, А. Ахиезером и др.

Автора диссертации интересует структура событий и процессов внутри цикла, то есть сама структура цикла, который зарождается, проходит фазы

развития и в конечном итоге приходит к изживанию первоначальных моментов. (Этот подход ближе к теории О. Шпенглера¹). Анализ структуры цикла позволяет правильное расставить акценты в линии трансформаций режиссерского искусства, выявляет скрытую логику движения режиссерских идей и концепций, определяет исходное событие и финал цикла. Циклическая структура, таким образом, дает совершенно иную картину развития режиссерского искусства, нежели линейная структура, в основе которой – теория прогресса. Рассмотрение движения в границах цикла в конечном итоге представляет красноречивую модель, по которой можно судить о неких общих законах функционирования культуры.

В пространстве европейского культурно-исторического цикла можно выделить цикл модерна – постмодерна, где постмодерн предстает стадией умирания модерна и заодно всей европейской культуры. В связи с этим автор обращается к общей характеристике модерна², понимая под этим систему жизни, философии и культуры, в основании которых лежит принцип логоцентризма (Ж. Деррида). К модерну мы относим деятельность шестидесятников и семидесятников (у последних уже проявились черты постмодерна). Поколение - *post* мы относим к зрелому постмодерну, который в условиях российской действительности приобрел агрессивный, деструктивный характер. Как утверждает М.В. Рендл, российский постмодерн «сопряжен, прежде всего, с глубоким социальным кризисом, деградацией всех общественных институтов, с деформацией национального архетипа, с коллапсом идеологии и расцветом «низшего» уровня культуры»³.

Идеолог постмодернизма Ж. Деррида термином «деконструкция», который можно понимать как «системное опровержение философии /

¹ Шпенглер О. Закат западного мира. М.: 2014

² Эпоха модерна в культуре началась с нового времени. Однако, шестидесятники в российской культуре – это последняя стадия модерна. В данной работе мы ограничимся периодом второй половины 50-х годов и до второго десятилетия XXI века. Этот период достаточно репрезентативен, и может быть рассмотрен отдельно как самостоятельный малый цикл.

³ Рендл М.В. Трансформации современности: модерн и постмодерн как социокультурные феномены. - М.: 2016. - С. 141.

культуры логоцентризма»¹, в первой половине 90-х годов, приехав в Москву, утверждал, что «то, что происходит сейчас в Советском Союзе, есть своего рода деконструкция в действии»². Он говорил также о деконструкции сталинизма, утверждая, что «смог бы показать, что Сталин был логоцентричным»³. На взгляд автора диссертации движение и трансформации режиссерского искусства в границах исследуемого цикла можно рассмотреть как деконструкцию, начало которой можно отнести к 1950-м годам, к эпохе «оттепели». Именно тогда социальная и культурная жизнь страны начала процесс постепенного «размыкания», отхода от «замкнутой» модели сталинистского периода.

1.2. Художественные стратегии и практики. Поколение шестидесятников вошло в профессиональную жизнь на волне XX съезда КПСС, взявшего курс на преодоление культа личности. Режиссеры – шестидесятники (А. Эфрос, О. Ефремов, Г. Товстоногов, Ю. Любимов и др.), поставили своей первоочередной задачей содействие художественными средствами большим социальным целям – преодолению ментальности сталинистского периода, и демократизации советского социума. Наличие больших социальных целей и определило художественные стратегии этого поколения. Отсюда – огромный масштаб задач поколения режиссеров шестидесятников, актуальность их искусства и ориентация своих спектаклей на передовую часть советского общества, которой выступала интеллигенция.

Усилия шестидесятников целиком и полностью располагались в поле *современности*. Отсюда, в частности, рождение новых пьес В. Розова, А. Володина, ставших основой оттепельного репертуара. Озабоченность социальными задачами современности придавала пафосу шестидесятников *гражданственность*. Сознание шестидесятников было предельно *политизированным*. В основу своего искусства шестидесятники положили

¹ Грицанов А.А. Гурко Е. Н. Жак Деррида. - Минск. 2008. - С. 3.

² Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида // Жак Деррида в Москве. Деконструкция путешествия. М.: 1993. - С. 165-166.

³ Там же. С.169.

принцип *правды*. Основным качеством героев «оттепельных» авторов была их *жизненность*. Это и импонировало более всего новой режиссуре – А. Эфросу, О. Ефремову, Г. Товстоногову, которые на раннем этапе видели одну из важнейших задач своего творчества в отражении процессов реальной действительности. В силу всего этого поколению режиссеров шестидесятников был свойственен *объективизм*.

Шестидесятники противопоставили массовому герою, который был в центре произведений соцреалистов, *личность отдельного человека*. В театре шестидесятников возник частный человек. Актерское творчество, порожденное эпохой «оттепели», тоже основывалось на *личностном начале*.

Гуманизм шестидесятников был, прежде всего, *этическим* гуманизмом. Этический гуманизм в центр спектаклей ставит проблемы нравственности, впервые в советской истории осуждал насилие во всех формах, прежде всего, насилие над личностью.

Отказ от наследия социалистического реализма и тоталитарного сознания не мог произойти в один день. В определенных отношениях шестидесятники продолжали традиции театра, утвердившиеся в 1930-1950-е годы. И в первую очередь в отношении понимания самого искусства театра как искусства, прежде всего, идеологического. Эти режиссеры были такими же крупными *идеологами* в своей творческой деятельности как художники сталинской эпохи. Но идеология шестидесятников не строилась на принципах идейности, классовости и партийности, как идеология соцреалистов.

1.3. Интеллигенция как референтная группа. В период «оттепели» культура и искусство стали главным проводником идеологии новой художественной интеллигенции.

Интеллигенция исходила из самых общих представлений о своей особой исторической миссии как совести нации. У советского интеллигента существовал определенный кодекс чести. Это – нестяжательство, пренебрежение материальными ценностями, карьерой, противостояние потребительству, а также *противостояние советской официальной*

идеологии. Материальному – деньгам, накопительству в ментальности шестидесятников противопоставлялась то, что тогда понимали под *духовностью* (интерес к искусству, творчеству, некая безытнность, честная бедность). Однако, интеллигенции в условиях советской власти было трудно поддерживать свою «статусную репутацию». «Потребность в статусном самоопределении вынуждала интеллигенцию брать на себя обязательства, которые она была не в состоянии выполнить»¹, в результате чего она часто шла на компромиссы.

Шестидесятники первое поколение интеллигенции, воспитанное советской школой и советским вузом. Годы рождения этого поколения условно можно обозначить между 1921-ым и 1931-ым. Но важно не только то, что это советское поколение, но то, что это первое *образованное* советское поколение. Интеллигенция приписывала себе высокий образовательный и социальный статус.

А. Солженицын советскую интеллигенцию называл «образованщиной»², отказывая ей в действительном багаже знаний и культурного опыта. Он утверждал, что интеллигенция стала послушно исполнять самые страшные условия государства: «участие во всеобщей лжи»³. Современные социологи Л. Гудков и Б. Дубин писали о том, что советская интеллигенция «это массовая бюрократия, кадровое обеспечение подсистем воспроизводства рутинизирующегося постреволюционного тоталитарного общества»⁴.

Вместе с тем советская интеллигенция во второй половине XX века сыграла свою положительную роль как носитель высоких моральных, социальных, культурных ценностей. «*Культуроцентричность* образа жизни – отличительная черта интеллигентности»⁵.

Признак русской интеллигенции, возродившийся в 1960-е годы – оппозиционность господствующей власти. «Шестидесятничество – первая

¹ Кустарев А. Нервные люди. Очерки об интеллигенции. - М.: 2006. - С.100.

² См.: Солженицын А. Образованщина. // Новый мир. 1991. - № 5. - С. 8-46.

³ Там же.

⁴ Гудков Л. Дубин Б. Интеллигенция. – СПб.:2009. - С. 5.

⁵ Соколов А. В. Интеллигенты и интеллектуалы в российской истории. - СПб.: 2007. - С. 57-258.

легальная, мягкая оппозиция советскому тоталитаризму»¹. Поэтому интеллигенцию 60-х отличал выраженный критический настрой по отношению к системе, разговоры о техническом научном отставании от ведущих западных стран, о зажиме свободы творчества – вот набор тем, который циркулировал в этой среде. Эти же темы попадали и в кинематограф и театр.

1.4. Методологические практики. В наследие шестидесятникам был оставлен мхатовский реализм, провозглашенный в сталинские времена главным направлением сценического искусства. Не вся режиссура безоговорочно принимала систему К. Станиславского. Так Н.П. Акимов еще в 1941 году выступал против системы Станиславского, не считая, что ею должны овладеть все без исключения режиссеры. Акимов писал, что система Станиславского напоминает ему «положение официальной религии в не очень религиозном государстве»². Не принимали систему Станиславского и ученики Вс. Мейерхольда, в частности, Н. Охлопков, который в статье «Об условности» спорил с молодым А. Эфросом, страстным защитником Станиславского. С этого началась знаменитая дискуссия о режиссуре³, в которую вступил Г. Товстоногов, споривший с Н. Охлопковым.

Но мхатовский реализм был подвергнут шестидесятниками пересмотру и обновлению. По существу, это было возрождение школы психологического театра. Однако, 1960-е годы уже не были ориентированы только на традиции Станиславского. Но и на систему Б. Брехта, на опыт Вс. Мейерхольда, Б. Вахтангова.

Методологически режиссура поколения шестидесятников работала в основном *методом действенного анализа*. Принципы этого метода раскрыты в главе. Психологический театр шестидесятников определяла одна важная особенность, которая касалась работы с актером. Г. Товстоногов дал ей такое

¹ Соколов А. В. Указ. соч. - С. 58-59.

² Н.П. Акимов. Многообразие театрального поиска // Акимов Н. П. Театральное наследие. В -х кн. (под ред. С.Л. Цимбала). Л.: 1978. Кн. . - С. 30

³ «Театр», 1959. № 11, 12

определение – «играть на человеческой душе артиста»¹. Это означало включать личность артиста в роль, пропускать ее через эмоциональный, интеллектуальный, нервный строй актерской индивидуальности.

1.5. Модель театра. Модель театра, какой она сложилась к 1960-м годам, была моделью замкнутой, *центристски* ориентированной, с художественным лидером во главе, обладающим безграничной властью в пределах своего театрального организма, объединенного *единством* идейных, художественных, психологических принципов, и очень бережно и любовно охраняющей свою суверенность от вторжения чужой творческой воли. Общим у всех театров было наличие художественной компании, которую часто называли «коллективом единомышленников». Наличие своей компании артистов являлось плацдармом *ансамблевого* искусства.

1.6. Режиссер А.В. Эфрос. Розовские мальчики. Увлечение молодого режиссера Станиславским, желание обновить его методологию, обратившись к реальному жизненному материалу, характеризовало работу Эфроса в Центральном детском театре. Эфрос вывел на сцену нового героя – «внешне легкомысленного /.../ мальчишку, который впервые учится думать и чувствовать серьезно и самостоятельно»². Этот герой и появился на сцене в первых спектаклях в «Добром часе» (1954) и «В поисках радости» (1957). Но самый, пожалуй, знаменитый спектакль из всех, что он здесь поставил – «Друг мой, Колька!» А. Хмелика (1959).

Все спектакли Эфроса имели антикультовую направленность. Выводили на подмостки героя, чьи устремления были направлены в будущую взрослую жизнь, в открытую перспективу истории.

1.7. Режиссер О.Н. Ефремов. Нравственность революции. Выпускник «Школы-студии МХАТ», О. Ефремов эстетически и этически также был связан с системой Станиславского. Также был ярко социальным художником. Н. Крымова видела одно из отличий его творческой природы

¹ Товстоногов Г. Режиссер – это профессия. // Товстоногов Г. Зеркало сцены. В -х т.т. Т.1.– С.69.

² Соколов А.В. Указ. соч. -- С.71.

именно «в неприкрытой, наглядной, неуступчивой социальности»¹. Как писал критик А. Свободин: «Секрет / «Современника». – П.Б./ был не в какой-то новой, неслыханной эстетике, эстетика его /.../ была скорее традиционной. Новой была этика»².

Самой крупной работой режиссера О. Ефремова с ведущей нравственной темой стала трилогия о революционно-освободительном движении в России: «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова (1967). Спектакли отвечали на вопрос, как соотносится нравственность и революция? Совместимы ли революция и кровь? Возвращение дореволюционного гуманизма в советское сознание свидетельствовало о большом нравственном прогрессе интеллигенции.

Сталин был дальним прицелом всей этой трилогии. По мнению М. Шатрова и О. Ефремова, Сталин был средоточием зла всей советской истории. Шестидесятники в связи с этим брали на себя миссию вернуться к идеалам Ленина и первых наркомов.

1.8. Режиссур Г.А. Товстоногов. Вина интеллигенции. Г. Товстоногов, который был намного старше своих коллег – режиссеров шестидесятников, который прошел серьезную жизненную и профессиональную школу в период культа, к своей деятельности в эпоху «оттепели» приступил без горячности. Товстоногов поставил «Идиота» Ф. Достоевского (1957), где выразил мысль о трагических противоречиях действительности, преодолеть которые не под силу даже самому идеальному человеку. Спектакль «Идиот» 1957 года стал крупным событием не только в театре, но и во всей культурной жизни эпохи «оттепели». Роль князя Мышкина — Смоктуновского оказала огромное влияние на все сценическое искусство, создала новую особую традицию актерского исполнения, которая получила в критике определение как «исповедальная»³.

¹ Крымова Н. Играет Ефремов // Крымова Н. Имена. Избранное. Книга первая. М., 2005. –С. 321.

² Свободин А. Время «Современника» // Свободин А. Театральная площадь. М.: 1981. – С. 28.

³ Смирнов-Несвицкий Ю. Ключ к образу. Л.: 1970. –С. 41.

В спектакле 1962 года «Горе от ума» А. Грибоедова затрагивалась тема интеллигенции: интеллигент — идеалист Чацкий терпел поражение в поединке с реалистом Молчалиным. У Товстоногова могли быть идеалы, но у него не было идеализма, который во многом характеризовал интеллигенцию, взращенную эпохой 60-х.

В «Трех сестрах» Товстоногов также затрагивал тему интеллигенции, упрекая чеховских героев не только в бездействии, но и в разобщенности¹. Товстоногов не разделял миф шестидесятников о духовности интеллигенции, ее избранности, исключительности.

1.9. Режиссер Ю. Любимов. Политический театр. Свое слово в бурном процессе обновления удастся сказать и Юрию Любимову. И именно ему принадлежит весьма выразительная фраза о том, что они «последними прошмыгнули в дверь, которая тут же захлопнулась». Любимов создал Таганку в тот период, когда в умах интеллигенции зародилось сомнение насчет возможности перемен в стране. Поэтому Любимов с самого начала был настроен критически и начал с атаки на тот режим, который лишал свободы высказывания.

Любимов в самом первом спектакле, созданном еще в Щукинском училище, обратился к эстетике Б. Брехта. Политический - а la Brecht - театр Любимова в условиях советских 60-х сыграл очень большую роль как театр, открыто противостоящий демагогии и несвободе тоталитарного режима. Театровед О. Мальцева называет театр Любимова «поэтическим». Автор этой диссертации при определении театра Ю.Любимова исходит из иных оснований, не из тех, что режиссер ставил много спектаклей по стихам поэтов, а из идеологических, в которых политизированность этого театра играла отнюдь не последнюю роль. Активная политическая позиция, которую заняла Таганка с самых первых шагов своего существования, уведет ее далеко по пути сражений с властью, будет выстраивать особую стратегию

¹ Там же. -- С. 137.

своего существования, которая как последний и самый решительный козырь объявит эмиграцию Любимова.

1.10. Начальная фаза: выводы. Исходным событием «оттепели», на наш взгляд, следует считать отказ от социально-политических, эстетических и иных тоталитарных практик. Что явилось началом более глобального процесса — преодоления логоцентризма, который обнаружит себя в постепенном нарастании постмодернистских тенденций.

Шестидесятники в своем искусстве обнаруживали все признаки эпохи модерна (антропоцентризм, логоцентризм, и вытекающие отсюда основания бинарных оппозиций и линейного детерминизма вкупе с теорией научно-технического прогресса). А также опору на разум, знание, также им был свойственен социоцентризм, то есть опора на социальные проблемы и смыслы. В целом можно утверждать, что шестидесятники базировались на положениях философии и мировоззрения Нового времени, которое и есть время модерна.

Глава II. Социоцентризм шестидесятников (фаза надлома)

2.1. Искусство идей. Иллюзиям шестидесятников по поводу благой цели истории и перемен к лучшему довольно скоро пришел конец. Режиссура сменила стратегии и обратилась к концептуальному стилю и языку.

Концептуализм первоначально возник на Западе на волне революционных движений 1968 года. Художники ставили перед собой задачу освобождения искусства от товарно-денежных отношений рынка. В отечественной традиции концептуализм противостоял идеологии партийно-бюрократической машины советского государства. Как считают некоторые исследователи, в частности Е. Бобринская, концептуализм в Советском Союзе был переходным явлением от авангарда к постмодернизму. В концептуализме впервые за советский период появилась претензия выносить суждения от лица культуры.

2.2. Концептуализм в театре. Сценография 60-70-х годов развивалась в русле изобразительного искусства и конечно не могла миновать стадию

концептуализма. В 70-е годы появляется целая плеяда первоклассных сценографов: Д. Боровский, Э. Кочергин, А. Фрейбергс, Д. Лидер и другие.

Концептуализм в театре 1960-1980-х годов выражал основную идею времени – идею человеческой несвободы и детерминирующих внешних обстоятельств. Исследователи отмечали наличие замкнутой кольцевой композиции спектаклей по классике, которая служила моделью безличного враждебного человеку социума, предопределяющего трагизм судеб. Об этой модели писал, в частности, А. Бартошевич¹.

2.3. В русле постмодернизма. Концептуализм сформировался в русле постмодернизма в конце 1960-х – в 1980-е годы. Для постмодернизма характерен отказ от социальных и культурных, художественных утопий, от «больших стилей», глобальных идеологий. К раннему постмодернизму (концептуализму) мы относим А. Эфроса, Ю. Любимова, затем следующее поколение российских режиссеров, о которых пойдет речь в 3 главе.

2.4. Концепты А. Эфроса. В 1970 году Эфрос ставит «Ромео и Джульетту» В. Шекспира (художники В. Дургин, А. Чернова). В основу этого спектакля была положена как раз та модель драматического положения героя (героев) в отчужденном, замкнутом, дисгармоничном мире, которая относилась к стилю концептуализма. «Мне интересен некий больший, чем первая любовь, смысл»², — писал Эфрос. Любовь Ромео и Джульетты, по выражению Эфроса, была «сознательная» (курсив мой.— П.Б.). Она основывалась на осознанном духовном выборе.

Все герои Эфроса – какие-то особые личности, отмеченные печатью духовности. Анатолий Эфрос одним из первых ввел в театральный обиход тему так называемой духовности, которая у поколения «шестидесятников» напрямую связывалась с темой интеллигенции.

¹ Бартошевич А. В. Театральная судьба трагедий Шекспира (70-80-е годы). // Бартошевич А. В. Для кого написан «Гамлет»? М.: 2014. – С. 465-466.

² Бартошевич А. Указ. соч. — С. 112.

Концептуальный театр А. Эфроса демонстрировал неожиданные, нетрадиционные решения знакомых классических пьес. Сделать из безбожника и циничного соблазнителя женщин Дон Жуана страдающего интеллигента, утратившего веру, или из комических гоголевских персонажей, представляющих собой различные варианты человеческого ничтожества таких же страдающих духовно, живых людей – вот, в чем заключался этот пересмотр классики, который предпринимал в театре 60-х – 70-х годов не один А. Эфрос, но и многие другие режиссеры.

2.5. Концепты Ю. Любимова. Одним из часто встречающихся авторов на сценах 70-80-х гг. был Брехт. Этот предельно политизированный социальный художник, антифашист как нельзя более подходил для бытовавшей на сценах замкнутой тоталитарной модели. В спектакле «Жизнь Галилея» Б. Брехта (1966) талантливый ученый, сделавший открытие, которое продвигает человечество вперед по пути прогресса, противопоставлялся жестокому консервативному государству, власти инквизиции. Личность в тисках враждебного, реакционного государства бессильна. Такова пессимистическая концепция «Жизни Галилея». Эфрос и Любимов при всей разнице эстетических принципов, методов работы с актерами обнаруживали поразительную общность в мироощущении и моделировали действительность на сцене таким образом, что она становилась как будто оттиском с советской реальности.

2.6. Фаза надлома: выводы. Период концептуализма в режиссуре изменил стратегии режиссуры и характеризовался негативной идентичностью в связи с крахом оттепели. В вере шестидесятников в преобразование социума и демократизацию жизни произошел надлом. Теперь это уже не только отказ от сталинизма, но и решительная критика современной на тот период времени тоталитарной системы, которая ушла внутрь концептуальных построений.

Глава 3. Культуроцентризм семидесятников (высокая фаза цикла)

3.1. Художественные стратегии и практики. Семидесятники, младшие братья шестидесятников, – вторая мощная театральная генерация

режиссеров послевоенного периода развития русского театра. Этому поколению в большей степени присущи свойства субъективизма. В творчестве они часто бывают *автобиографичны*. Режиссеры — шестидесятники, А.В. Эфрос, даже О.Н.Ефремов, тоже выражали личные темы и переживания в своих спектаклях, однако претворяли их в иной художественной модели, эти личные темы и переживания они объективировали. Семидесятники внутренний опыт считали вещью первостепенной. В их творчестве значительно усилено стремление к самовыражению. Это поколение резко отошло от реализма и жизнеподобия и выдвинуло на первый план язык образности, метафоры, *мир фантазии и воображения*.

В стремлении к самовыражению, к самореализации творческих замыслов и амбиций крылось *индивидуалистическое* начало этой режиссерской генерации. В то время как шестидесятники свое личностное понимали только в связи с общественным.

Шестидесятники не выходили за границы социума, больше того — советского социума. Семидесятники уже в 80—90-е годы вышли за границы социума вообще и советского, в частности. В их спектаклях социальное пространство расширилось, появилась не только горизонтальная, но и вертикальная плоскость. Режиссеры стали решать вопросы взаимоотношения человека и Бога, человека и высшего смысла. Выход за границы социального пространства и обращение к кругу *экзистенциальных и метафизических* проблем — важный и решительный шаг театра, продвинувший его сразу на несколько десятилетий вперед.

В творчестве режиссеров семидесятников просматриваются связи с эстетикой *модернизма*. Понимание роли художника, миссии искусства у поколения было модернистским, то есть *высоким*. Поколению режиссеров семидесятников присущ *нафос защиты культуры*. Культура интересует их значительно больше, чем политика¹. Поколение семидесятников, так глубоко

¹ Додин Л. Репетиция спектакля «Бесы» // Додин Л. Путешествие без конца. Погружение в миры. СПб.:2009.— С. 13.

и искренне преклонявшееся перед русским модернизмом и авангардом, сознательно пытавшееся восстановить утерянные культурой имена и стили, по сути своей отдавало дань *репрессированной* культуре.

Социоцентризм (шестидесятники) и культуроцентризм (семидесятники) возникали как необходимость искать связи с действительностью, социумом, культурой.

3.2. Методологическая деконструкция (ранний постмодерн).

Представитель следующего за шестидесятниками режиссерского поколения Васильев по дороге психологического театра пошел дальше этих режиссеров. А. Васильев в своей практике метод действенного анализа подверг пересмотру или деконструкции. В спектакле «Первый вариант “Вассы Железновой”» он убрал у персонажей целеполагание. Действие становилось актом подсознательным, исходящим из глубин человеческой психики, некоей психической травмы, которая и заставляла персонажа совершать те или иные действия. Важно, однако, подчеркнуть, что на этапе психологического театра А. Васильев в отношении актерской игры опирался на положение, которое мы обозначили словами Г. Товстоногова – *«играть на человеческой душе артиста»*. Такой же подход к актерской игре был характерен и для других режиссеров поколения семидесятников.

В дальнейшем Васильев захочет обратиться к противоположной театральной культуре – игровой, где персонаж сможет управлять своим поведением и жизнью. Иден игры раскрыли во взглядах Васильева ощутимую перекличку с постмодернизмом.

3.3. Модель театра – дома. Искусство семидесятников, так же как и предыдущего поколения, отличает ансамблевая природа игры.

Театр – дом, то есть репертуарный театр со стабильной труппой характеризуют и работу коллектива Льва Додина, и Михаила Левитина, и Валерия Фокина последнего периода Александринского театра, и Генриетты Яновской. У Анатолия Васильева было несколько своих коллективов в разные периоды деятельности.

3.4. Режиссер А. Васильев. Метафизика. Анатолий Васильев почти с самых первых шагов в режиссуре хотел занять позицию новатора. В спектакле «Серсо» обозначился переход Васильева к новой художественной идеологии, которую он стал проводить с конца 1980-х годов в «Школе драматического искусства», где, в первую очередь, велись поиски идеального гармоничного человека – «человека играющего». Игра как основа и цель творчества стала выражать для режиссера важные начала в жизни и искусстве. Возникла идея создания собственной модели игрового театра. Васильев шел к ее воплощению на протяжении многих лет. Так он ушел от театра человека. Стал экспериментировать в эстетике театра идей, приблизившись таким образом к идеалистической культуре.

3.5. Режиссер Л. Додин. Социальные прогнозы. Додин на протяжении всей своей творческой жизни занимался советской культурой, начиная от «Дома» и «Братьев и сестер» и потом позднее «Жизни и судьбы» Гроссмана. Его интересовали трагические этапы истории страны, судьбы людей, брошенных в горнило истории, ставших ее заложниками и жертвами. Тема революции как исходного события советской трагедии звучала еще в «Доме». Затем в «Братьях и сестрах» была тема Отечественной войны, тыла с его непосильными трудностями и выжиманием всех жизненных соков из деревенских женщин, превращенных в рабочую скотину. Потом уже в 90-е годы в спектакле «Жизнь и судьба» Додин подвел итог своим исследованиям тоталитаризма и его влияния на человеческую жизнь. Собственно, эта тема – тоталитаризм – и является центральной в советском цикле спектаклей Додина. Прогнозы Додина неутешительны, его критический настрой интеллигента постоянно толкает его на нелицеприятные выводы и въедливый анализ социального мира.

3.6. Режиссер М. Левитин. В защиту культуры. Творчество обэриутов и других драматургов 20-х годов – неоконченной автором и неизвестной доселе пьесы Ю. Олеши «Нищий, или Смерть Занда», стало вкладом Михаила Левитина в историю театра. Михаил Левитин в своем

творчестве шел не от запросов дня, а скорее – от культуры. Ему свойственно переживать судьбу культуры как судьбу человека. К взлетам культуры, ее победам и поражениям он относится очень лично. Из всех культурных эпох он предпочитает авангард 20-х годов, к которым и относится творчество обэриутов. Художественная идеология М. Левитина несет на себе отчетливый отпечаток постмодернизма.

3.7. Режиссер В. Фокин. Реконструкции постмодерна. Валерий Фокин, так же как и Анатолий Васильев и другие режиссеры этого поколения обнаруживает свою принадлежность постмодернизму, являясь фигурой переходной, сочетающей в себе черты модерна и постмодерна. Последний проявляется, в частности, в том, что режиссер второй половины XX — XXI века очень свободно обращается со всем арсеналом выразительных средств театра начала XX века, включая и опыт Е. Вахтангова, и в большей степени опыт Вс. Мейерхольда, к которому обращается напрямую, вводя цитаты из его спектаклей (особенно наглядно это проявится в «Ревизоре», затем в «Маскараде»). В 2014 году Фокин выпустил спектакль «Воспоминание будущего» — это реставрация мейерхольдовского «Маскарада», сыгранного в 1917 году в разгар февральской революции. Спектакль Фокина содержит в себе скрытый протест против усредненного сниженного современного чувства эстетического. И в этом смысле – это реплика модерна в сторону постмодерна. Если постмодернизм в своей начальной стадии в «Серсо» был полон идеализма и желания обрести свободу и вдохновение в игре от избытка человеческих сил. То постмодернистский мотив в эпоху заката окрашен усталостью, трагизмом и страхом перед будущим.

3.8. Культуроцентризм восьмидесятников. Продолжая линию театра человека, ставшую в XXI веке традиционным театральным трендом (это можно охарактеризовать как линию гуманистического искусства), автор диссертации обращается еще к двум режиссерским фигурам – С. Женовачу и Е. Каменьковичу. Женовач и Каменькович, родившиеся в 50-е годы, и на

двенадцать – пятнадцать лет младше семидесятников, представляют в нашем театре третье поколение, если отсчитывать от шестидесятников.

3.8.1. Режиссеры С. Женовач, Е. Каменькович. Традиционалисты. С.

Женовач, Е. Каменькович – традиционалисты и по своим убеждениям, и по своей эстетике. Любовь не просто к литературе, но к культуре именно литературоцентричной, в которой писатель играет главную роль, — кредо этих режиссеров. Е. Каменькович – любитель модернистских литературных опусов типа Джойса («Улисс», 2009) и Набокова («Дар», 2012). Ему интересна сложная литература, раскрывающая проблемы духа и сознания. Как и представители поколения семидесятников, Е. Каменькович является носителем того же самого возвышенного мифа нашей художественной интеллигенции об утраченной русской дореволюционной культуре, о погибшей российской цивилизации («Дар» В. Набокова). С. Женовач ставит большей частью русскую классическую литературу. Он ощущает жизнь отдельного человека, личности как ценность, которая вдохновляла гуманистическое искусство советского и постсоветского времени. Сейчас, однако, а процесс этот начался подспудно еще в 1990-е годы, в новых художественных трендах понятие личности стало исчезать. Театр Женовача показывает, что мы переживаем важный исторический рубеж, который вводит нас в совершенно новую эпоху. Сила и обаяние театра Женовача заключено также в студийности. В этом смысле он тоже традиционен, придерживаясь принципов театра-дома.

3.9. Высокая фаза цикла: выводы. Поколение семидесятников продолжило тенденцию преодоления тоталитарного сознания и эстетики, а также продемонстрировало стремление выйти из замкнутой социальной и эстетической системы, перенеся исследования из горизонтальной плоскости в вертикальную, обращаясь к экзистенциальным и метафизическим смыслам. Это самая высокая фаза цикла. Во многих отношениях семидесятники проявили себя как новаторы, поскольку им удалось освоить новый художественный стиль, привнести в театр новое содержание и сполна

реализовать свои внутренние творческие интенции. К поколению семидесятников примыкает третье поколение режиссеров, которые работают в основном в русле идей семидесятников, характеризуясь также как и предыдущее поколение культуроцентризмом.

Глава 4. Релятивизм поколения постмодерна (заключительная фаза)

4.1. Художественные стратегии. В девяностые годы в России начала складываться новая социокультурная ситуация. По выражению американского социолога Д. Сибрука возник новый тип культуры — «культура супермаркета»¹. В «культуре супермаркета» «хорошо» с точки зрения вкуса стало означать «п о п у л я р н о» [разрядка моя – П.Б.]². Художники эпохи постмодернизма «уже изначально работают с сознанием того, что его произведение найдет отклик у массового читателя и станет коммерчески успешным»³. Поколение новых молодых режиссеров 90-х и нулевых автор относит к зрелому постмодерну. Ибо идеология этого поколения формировалась на почве обрушения системы ценностей эпохи модерна и утвердилась как релятивистская идеология, характеризующаяся относительностью истин и отказом от прежних базовых понятий.

4.2. Разнообразие театральных моделей. В театре конца XX — начала XXI века традиционная модель театра — дома стала далеко не единственной. Разнообразие театральных моделей в конце XX — начале XXI века — завоевание эпохи постмодерна, которое уже не основывается на принципе центризма, как это было в 1960-е и 1970-е годы, а строится на соединении различных по своей природе и направлению театральных трендов.

4.3. Взлет Петра Фоменко в 90-е. В 90-е годы одним из таких наиболее привлекающих внимание зрителей режиссером стал П. Фоменко. Его театр стал явлением очень показательным для постсоветской реальности.

¹ См.: Сибрук Д. Nowbrow. – М.: 2012.

² Сибрук Д. Указ. соч.. С. 33.

³ Берг М. Указ. соч. С. 51.

Не все в творчестве Фоменко определялось его принадлежностью к мировоззрению поколения шестидесятников. В театре Фоменко проявились черты и особенности, которые свидетельствовали уже о новом времени. Его внимание к красоте, главным образом красоте женщины, и было выражением его новых эстетических пристрастий. Женщина для Фоменко становилась объектом любования. Так в лице Фоменко воплотился классический тип художника, преклоняющегося перед красотой.

4.4. Тренд «новой драмы». В 90-е годы в эпоху постмодерна возник и стал набирать скорость и широту распространения феномен «новой драмы». «Новая драма» развивалась в русле тренда жестокости, «чернухи». На «новой драме» сформировалось целое поколение режиссеров, к которому следует отнести К. Серебренникова, О. Субботину, М. Угарова, И. Вырыпаева, В. Агеева, М. Гацалова, Р. Маликова, и др. Движение, связанное с "новой драмой", к которому был подключен и "Театр.doc", и театр "Практика", и Центр драматургии и режиссуры (долгое время являвшийся основным поставщиком новых режиссеров и драматургов), и фестиваль "Новая драма" стало одним из наиболее успешных в коммерческом отношении.

«Новая драма» опиралась на особую модель мира, в котором человек становится жертвой. *Модель жертвы*, и стала одним из наиболее привлекательных трендов этого движения. К этому тренду присоединялись многие драматурги. Драматургов и режиссеров «новой драмы» привлекали формы девиантного поведения, будь то маньяк, пожирающий людей у И. Вырыпаева, или жестокие женские типы у Я. Пулинович, Ю. Клавдиева. В основе лежал интерес к нарушению нормы, к темной, больной, паталогической стороне человеческой личности, ставшей жертвой жестокого мира.

4.5. Режиссер К. Богомолов. Игра, эпатаж. В десятки годы появились несколько спектаклей режиссера К. Богомолова, объединенные художественным синтезом игры, стеба и эпатажа. Эпатаж один из способов идентификации и самореализации личности в пестром мире разноречивых ценностей эпохи постмодерна. В позиции режиссера К. Богомолова,

представителя зрелого постмодерна, подошедшего уже к своему пределу, индивидуальная свобода художника выражает ноль - позицию¹. Ноль-позиция – это отказ от какой бы то ни было точки зрения, от принятия той или иной стороны в конфликте, споре, борьбе, а по существу замыкание индивидуальности на себе самой.

4.6. Методологическая деконструкция (зрелый постмодерн). У Богомолова существует некая методика работы с актером. Он отменяет ту модель человека, как она сложилась в системе К. Станиславского и в дальнейшем была разработана и получила развитие в послевоенной режиссуре О. Ефремова, Г. Товстоногова, А. Эфроса вплоть до А. Васильева и С. Женовача. В спектаклях Богомолова нет конкретного человека в развитии. А есть внутренне статичный образ в развивающейся внешней ситуации. Отказ от развития и других категорий классической драматической поэтики напрямую связан с пересмотром понятия «человек», с отказом от идеи человеческой ценности, с деструкцией человека. В связи с этим можно говорить о конце личностного театра, театра человека, который так успешно развивался в работах режиссеров, начиная с «оттепели» и более старших поколений, чем поколение Богомолова.

Спектакли К. Богомолова показывают некий предел возможностей постмодернистского дискурса и таким образом свидетельствуют о завершении театрального цикла, который весь был посвящен постепенной и поэтапной деконструкции театра человека, также, по известному определению постструктуралистской эстетики, «смерти персонажа» и «смерти автора».

4.7. Режиссер Д. Крымов. «Лайт» - искусство. Постмодернист Крымов демонстрирует своей практикой еще один интересный феномен. Искусство перестает быть делом знатока, исследователя, владеющего методологией, школой. Оно становится делом любителя, дилетанта. На

¹ Угаров М. Точка неразрешимости. Беседует Михаил Шавловский // Сеанс. -2006. - №29-39 // [электронный ресурс] URL [HTTP://SEANCE.RU/N/29-30/PEREKRYOSTOK-NOVAYA-DRAMA/TOSCHKA-NEZARRESHIMOSTI/№9/30.ТРИУМФ_СКОРОСТИ\(24.06.15\)](http://seance.ru/N/29-30/PEREKRYOSTOK-NOVAYA-DRAMA/TOSCHKA-NEZARRESHIMOSTI/№9/30.ТРИУМФ_СКОРОСТИ(24.06.15))

территории упрощенного массового вкуса эпохи потребления, когда искусство стало досугом, развлечением и утерало свою серьезность, Д. Крымов стал очень характерной фигурой, у которого есть все, что требуется успешному художнику эпохи потребления: популярность, коммерческая составляющая творчества, которое легко продается, а также вторичность.

4.8. Постдраматический театр. Русский театр и русская режиссура в первые десятилетия XXI века пришли к сближению с западным театром, породившим феномен постдраматизма, который проявляет себя в «эстетике отсутствия», в отказе от драмы и драматического действия, в создании свободных ассоциативных построений с отсутствующим центром, в опытах в области сновидческой, иррациональной образности. Но достижения наших отечественных опусов в стиле постдраматического театра порой выглядит бедновато (Д. Волкострелов, М. Гацалов и др.) . Постдраматический театр в его российском варианте (а постдраматический театр – это несомненное детище постмодерна) – явление кризисное (что не исключает возможности высоких художественных достижений, что происходило на Западе), явление конца некоей парадигмы, которая определялась рождением, развитием и смертью драматического театра и драмы как его ведущей составляющей. Процессы, которые стоят за смертью драмы, имеют глобальный характер и касаются судьбы всей европейской цивилизации.

4.9. Режиссер М. Карбаускис. Перспективы постмодерна. Миндаугас Карбаускис принадлежит к той же генерации, что и К. Богомолов. Но воспитанный шестидесятником Фоменко он не похож на своих сверстников режиссеров, он не разделяет их негативистский иронический пафос, в творчестве самоуглублен и серьезен, привержен экзистенциальным темам. В спектаклях «Русский роман», «Изгнание» М. Ивашквичуса режиссер демонстрирует театр человека, но уже на новом этапе, в постмодернистской эстетике. Так театр человека, традиционный театральный тренд, приобретает потенциал к развитию.

4.10. Заключительная фаза. Выводы. Деятельность поколения постмодерна демонстрирует еще одну, на наш взгляд, окончательную фазу развития и трансформаций исследуемого цикла режиссерского искусства. Заключительная фаза обнаруживает снятие всех прежних режиссерских интенций и стратегий. Поколение постмодерна не видит в современной реальности того, что можно было бы занести в разряд ценностей. И вообще исключает это понятие из своего обихода. Таким образом, последнее по времени исследуемое нами поколение снимает модернистские интенции, усматривая в них проявления жесткого и догматического тоталитарного сознания. Однако, поколение постмодерна в российских условиях в своих атаках на модернизм и его идеологию и эстетику проявило чрезвычайно агрессивные приемы. Уничтожая модерн крайне негативистскими средствами (как это произошло в последних спектаклях К. Богомолова, начиная со скандального «Князя», поставленного по роману Ф. Достоевского «Идиот») постмодерн проявил выраженные кризисные черты, ибо развивался в кризисной общественно-исторической и культурной ситуации развала советского и постсоветского мира.

Процесс деконструкции в культуре и художественной сфере ко второму десятилетию XXI века прошел целостный цикл. Вместе с которым ушла в прошлое вся мифология советской и постсоветской интеллигенции, преклонение перед модернизмом, скорбь по утрате старой дореволюционной культуры, пиетет перед культурой и творчеством как таковыми. Ушел театр человека, каким он сложился в практике шестидесятников и семидесятников¹. Ушла острота жестких, деструктивных опусов «новой драмы». Погас зазор эпатирующих, вызывающе провокативных спектаклей постмодернистов.

Каждый новый цикл строится на частичном возвращении к моделям предыдущего. В самых последних попытках власти и социума остановить процесс кризиса, преодолеть центробежные тенденции распада и вернуть

¹ Это не означает, что сегодня театр человека вообще перестал существовать, многие режиссеры старших поколений продолжают работать в этом тренде.

общество к стабильности и традиционным ценностям видится начало некоего нового цикла социального и культурного развития.

Список работ, опубликованных по теме диссертации:

Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах и журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки России.

1. Как важно быть красивой: актрисы Петра Фоменко /П.Б. Богданова // Театральная жизнь. – 2003. №3. – С.41-42.
2. Анатолий Васильев – взгляд на человека. Экскурс в 70-е /П.Б. Богданова // Вопросы театра. Pro scenium. – 2008. – С.277-303.
3. Релятивистский мир в драме конца 1970-х. Спектакль Анатолия Васильева по пьесе Виктора Славкина «Взрослая дочь молодого человека» /П.Б. Богданова // Вопросы театра. Pro scenium. – 2008. № 1-2. – С. 94-107.
4. Анатолий Васильев: на пути к методу /П.Б. Богданова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 34 (74): Аспирантские тетради. Ч. 1. (Общественные и гуманитарные науки): Научный журнал. – СПб, 2008. – С. 59-63.
5. Режиссеры-семидесятники: поколение без иллюзий /П.Б. Богданова // Вестник РГГУ. № 14 (136). – 2014. – С. 49-58.
6. Стратегии концептуальной режиссуры. Конец 60-х -70-е годы /П.Б. Богданова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2015. № 1. – С. 78-95.
7. О трендах современного театра /П.Б. Богданова // Этносоциум и межнациональная культура. – 2015. №7 (85) –С. 51-55.
8. Игра в постмодернистском культурном поле /П.Б. Богданова // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки / Humanities, Social-economik & Social sciences. – 2015. № 10/ 1. – С.17-19.
9. «Новая драма»: модель жертвы /П.Б. Богданова // Современные исследования социальных проблем. Электронный научный журнал. – 2015. №8. – С.380-389.

10. Оттепельные стратегии режиссеров – шестидесятников /П.Б. Богданова // Гуманитарные, социально – экономические и общественные науки. – 2015. № 7. – С. 19-22.
11. Режиссерские искания Анатолия Эфроса в период «оттепели» /П.Б. Богданова // Наука и бизнес. – 2015. № 8 (50). – С.98-102.
12. Шестидесятники в театре /П.Б. Богданова // Перспективы науки. – 2015. № 8 (71). – С. 46-49.
13. Режиссер Олег Ефремов, как историческая эпоха театра «Современник» /П.Б. Богданова // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. Том 7. №6. часть 1. – С. 36-39.
14. К вопросу о цикличности в развитии режиссуры (от «оттепели» до начала XXI века) /П.Б. Богданова // Вестник РГГУ. Философия. Социология. Искусствознание. – 2015. № (21). – С. 100-106.
15. Девяностые: перемены в театральном процессе /П.Б. Богданова // Обсерватория культуры. – 2016. Т.1. № 1. – С. 122 - 127.

Монографии:

1. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим /П.Б. Богданова – М.: Новое литературное обозрение. 2007. – 371 с.
2. Режиссеры – шестидесятники /П.Б. Богданова – М.: Новое литературное обозрение. 2010. – 167 с.
3. Театр Анатолия Васильева 1970-1980-х годов. Метод и эстетика /П.Б. Богданова. - Saarbrücken.: Lambert Academic Publishing. 2011. – 218 с.
4. Режиссеры – семидесятники: культура и судьбы /П.Б. Богданова. – М.: НЛО. 2014. – 21 с., [12] л. ил.
5. Культурный цикл. Театральная режиссура от шестидесятников к поколению-post /П.Б. Богданова – М.: Академический проект. 2017. – 480 с.

Научно-критические статьи в других изданиях:

6. В театрах России /П.Б. Богданова // Театр. – 1977, № 5. – С. 9-323.
7. Открытие режиссера /П.Б. Богданова // Театр. – 1978, №10. – С.81-87.

8. Последовательность /П.Б. Богданова // Театр. – 1978, №4, – С.54-62.
9. Дневник фестиваля /П.Б. Богданова // Театр – 1978, №10. – С.15-23.
10. Творимое время /П.Б. Богданова // Театр. – 1978, № 7. – С. 89-91.
11. Трагедия тургеневского Лира /П.Б. Богданова // Театр. – 1977, №12. – С.74-75.
12. Время ожиданий. Заметки о молодежном театре /П.Б. Богданова // На севере дальнем. Магадан. – 1980, №1. – С. 98-102.
13. В поисках гармонии. «Чайка» на сцене МХАТ /П.Б. Богданова // Театр. – 1981, №3. – С. 16-26.
14. Каким станет театр? /П.Б. Богданова // Театр. – 1981, №12. – С.48-52.
15. Додин Л., Богданова П. Зачем режиссеру компания? // Театральная жизнь. – 1986, №18. – С. 19-20.
16. Тенденции развития режиссерского искусства в 70-80-е годы /П.Б. Богданова // Информкультура. Зрелищные искусства. Обзорная информация. Вып. 1. М. – 1986. – 24 с.
17. Субъективный взгляд на очень субъективного автора /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 1994, №2. – С. 52.
18. Анатолий Васильев: теория, нигилизм, парадоксы /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 1994. №1-2. – С. 188-201.
19. Большая перемена. Тенденции развития театрального процесса в 90-е годы /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 1999, №4. – С.163-169.
20. Объяснение в любви. «Одна абсолютно счастливая деревня» П. Фоменко /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2000, №4. – С.146-148.
21. Серебренников К., Богданова П. Раз в месяц публика должна быть раздражена. Интервью // Современная драматургия. – 2002, №1. – С. 162-167.
22. Кризис разума. Романтизм современной сцены /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2002, №4. – С.186-192.
23. Под маской себя самого. Портрет Е. Гришковца /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2002, №3. – С.164-165.

24. Ностальгия /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2004, №2. – С.238.
25. Идеалист. Талант и вера Петра Фоменко // Современная драматургия. – 2003, №2. – С. 162-165.
26. «Пластин» по-американски. «Сладкоголосая птица юности» в «Современнике» /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2003, №2. – С. 147-149.
27. Точка зрения. «Самое важное» М. Шишкина в постановке Е. Каменьковича /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2007, №2. – С.177-178.
28. «Мальчики» по Гоголю. «Игроки» в постановке С. Женовача /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2007, №3. – С. 160-162.
29. Куда везет трамвай Желание? Пьесы Т. Уильямса на московской и петербургской сцене /П.Б. Богданова // Театр. – 2006. №26. – С. 36-38.
30. Жестокие элегии Юрия Клавдиева /П.Б. Богданова // Театр. – 2007, №29. – С.38-43.
31. Парадоксы характеров. Пьесы МакДонаха в «Сатириконе» /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2007. №4. – С.153-155.
32. Ностальгический театр. «Бесприданница» А. Островского в «Мастерской Петра Фоменко» /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2008, №2. – С. 179-180.
33. Олег Ефремов: человек общественный /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2008, №4. – С. 201-205.
34. «Я – нерадивый перфекционист». Интервью с М. Карбаускисом /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2008. № 1. – С. 198-202. 0, 5 а.л.
35. Он занимался театром-лабораторией /П.Б. Богданова // Театральная жизнь. – 2010. № 4. – С. 61-63.
36. Творчество Анатолия Васильева в советском дискурсе /П.Б. Богданова // РГГУ. Русская антропологическая школа. – Выпуск 7. 2010. – С.284-294.
37. Необычный Поприщин. «Записки сумасшедшего» в пост. К. Гинкаса /П.Б. Богданова // Театрал. – 2011, №1. – С. 13-14.

38. Шапиро А. Богданова П. Мне понравились эти люди. Интервью // Театральная жизнь. – 2011,. №2 . – С. 50-53.
39. «Открытый» театр в эпоху постмодерна /П.Б. Богданова // Театральная жизнь. – 2011, №2. – С. 53- 59.
40. Шестидесятники в театре. Общая характеристика /П.Б. Богданова // РГГУ Русская антропологическая школа. – Выпуск 11. М. 2012. – С. 308-326.
41. Режиссер Игоря Яцко - школа Анатолия Васильева. «Каин» Дж. Байрона в ЦДР /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2012. № 3. – С.187-191.
42. Миндуагас Карбаускис: в поисках дома. Интервью. /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2012. № 3. – С.208-211
43. Лаборатория как духовная школа /П.Б. Богданова // Театральная жизнь. – 2012. №1 – С.8-10.
44. Успех Дмитрия Крымова /П.Б. Богданова .// Современная драматургия. – 2013. № 1. – С.194-196.
45. Женская пьеса: «Три девушки в голубом» Л.Петрушевской /П.Б. Богданова // «Современная драматургия. – 2013. №2. – С.213-217.
46. «Актер должен стать биомагом,» Интервью с руководителем театра А.Р.Т.О. Николаем Рощиным /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2013. №1. – С. 184-189.
47. Два Фокина /П.Б. Богданова // Театрон. – 2013. Декабрь. № . – С. 110-135.
48. Антитоталитарный пафос послевоенной режиссуры /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2013. №3. – С.192-201.
49. Лев Додин: театр человека /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2014. №1. – С.202-209.
50. Новое может возникнуть только на соединении традиции и новаторства. Интервью с В. Фокиным /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2014. № 1. – С.196 -201.
51. Чехов и постчеховская традиция: Петрушевская, Пряжко /П.Б. Богданова // Новая драма рубежа XIX - XX веков: проблематика, поэтика, пути

- сценического воплощения. Материалы научной конференции 8-10 ноября 013 г. – СПб.СПбГАТИ. 2014. – С. 112-127.
52. Смерть драмы /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2014. № 3. –С.204-211.
53. От новой сценографии – к новой режиссуре: театр 1970-х /П.Б. Богданова // Театрон. – 2015. № 1. – С. 5-29.
54. Уроки Сергея Женовача /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2015. № 3. – С.193-196.
55. Девяностые: предпосылки «новой драмы» /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2016. № 1. – С. 206-213.
56. Жизнь. По мотивам повести «Смерть Ивана Ильича» в омском театре драмы /П.Б. Богданова // Современная драматургия. – 2017. № 3. –С. 175-176.
57. Идеи и образы. О тенденциях новейшей режиссуры / П.Б.Богданова // Современная драматургия. – 2017. №4. – С. 205-208.

Prof

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора культурологии

Богданова Полина Борисовна
Тема диссертационного исследования

**ИСТОРИКО - КУЛЬТУРНЫЙ ЦИКЛ: РОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ
РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX —
НАЧАЛЕ XXI ВЕКА**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

Научный консультант
доктор философских и кандидат филологических наук
профессор, действительный член РАЕН

Игорь Вадимович Кондаков

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
Высшего образования «Российская академия народного хозяйства и
Государственной службы при Президенте Российской Федерации»

Подписано в печать: 01.03.2018.
Заказ № 12398 Тираж – 100 экз.
Бумага офсетная. Формат 60х90/16.
Типография «11-й ФОРМАТ»
ИНН 7726330900
115230, Москва, Варшавское ш., 36
(977) 518-13-77 (499) 788-78-56
www.autoreferat.ru riso@mail.ru

