

**Анна ЛИПКОВСКАЯ,**  
кандидат искусствоведения,  
доцент Национального  
университета театра,  
кино и телевидения  
им. И.К. Карпенко-Карого  
(Украина, Киев):

В своем выступлении я постараюсь очертить основные тенденции в развитии украинского театра на рубеже веков. Театр в Украине последних полутора десятилетий – это история недовольности, недореализованности, абортированных моделей, перекрытых путей, упущенных возможностей.

При этом, если ротация в актерском цехе складывалась естественным образом, то в режиссерском – смыслообразующем для театра XX века – развитие происходило по принципу приливов и отливов. В течение четверти века мы пережили три таких мощных волны. Так можно назвать три режиссерских поколения, которые содержательно начинали, их творческий старт сулил определенные надежды, а потом так же, как волны уходят в песок, они «растворялись», не успевая стать кумирами. В исторической последовательности эти волны пришлись на 1970-1980, 1980-1990, середину 1990-х. В реальности, те мастера, которые, просто по возрасту, должны были бы сегодня представлять лицо современного украинского театра, находятся либо вне границ профессии, либо за пределами страны. Тот дождь «Золотых масок», который в России обрушился на Владимира Петрова, или индивидуальный прорыв Андрея Жолдака на европейскую сцену являются исключениями, подтверждающими правило.

Последние 7-8 лет можно назвать вообще кадровым провалом в режиссуре. Наш театральный университет ежегодно выпускает режиссеров, куда они исчезают из поля зрения, одному богу известно. Возможно, не сложилась система их поддержки в профессиональном театре. В настоящее время можно назвать, пожалуй, только два имени успешных дебютантов – Максим Михайличенко и Андрей Белоус – оба работают в Киеве.

Таким образом, в режиссерском цехе Украины налицо признаки стагнации. Во многих театрах десятилетиями стабильно работающие художественные руководители не допускают в свои владения новые веяния. В провинциальных театрах происходят многочисленные рокировки по принципу: из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь. Это не позволяет не только фиксировать и развивать успех, но и, порой, обнаруживать результаты грамотной профессиональной работы с коллективом.

В середине 1990-х годов в украинском театре произошла своеобразная революция: кризисную ситуацию кинулись спасать директора. Они получили полномочия художественных руководителей, таким образом, в одном лице стали отвечать и за административную, и за творческую жизнь вверенных им



**В. Быков «Баллада о любви».**  
Джулия – арт. А. Хитрик.

коллективов. Этот процесс обозначил свои изъяны. Художественная политика таких театров не имеет идеологии, она формируется по принципу случайных связей. Выстраивается не стратегия на будущее, а организуется акция для того, чтобы как-то разнообразить жизнь театра. На постановки приглашаются режиссеры, подчас не совпадающие по своей профессиональной группе крови с данной труппой.

Благополучнее обстоят дела в тех театрах, где художественное руковод-



**- так называлась творческая конференция, прошедшая в Минске в рамках I международного театрального фестиваля «Панорама». Участники из разных стран поделились соображениями о том, что, на их взгляд, определяет особенности и приоритетные направления в театральном процессе Беларуси, России, Украины. Публикуются некоторые из выступлений.**

ство поручается творческому лидеру. Легендарный мастер украинской сцены Богдан Ступка, возглавив Национальный академический драматический театр имени Ивана Франко, стал приглашать известных режиссеров. Это грузин Роберт Стура, Григорий Гладий, проживающий в Канаде, Игорь Афанасьев из США. Как видите, задачи ставятся серьезные, но отношения к выращиванию национальной режиссуры это не имеет.

В Украине сегодня не сформирован полноценный театральный рынок. Всплеск студийного движения в конце 1980-х постепенно сошел на нет. Большинство независимых театров не выжили под экономическим прессингом. На плаву остались только те, кому удалось получить государственную дотацию. Таким образом, театральное дело в настоящее время продолжает оставаться в рамках старого законодательства и застывших организационных форм. 95% театрального рынка в Украине – это театры государственные. Национальные антрепризные проекты имеют место, но широкого распространения не получили и реальными конкурентами государственному театру и заполонившим Украину гастрольным антрепризам пока не стали.

Программное финансирование театров на проекты, о котором давно и много говорят в стране, своего развития пока не получило. Театры получают средства из бюджета. Если в столице этот процесс отлажен, то за ее пределами финансовые потоки в театры поступают sporadически. Поэтому даже в таких театральных городах, как Житомир, Черкассы, Винница, Кировоград, Полтава, приходится сдавать помещения в аренду.

Я бы назвала два фактора, определивших сегодняшнюю дисгармоничную ситуацию в театральном деле Украины.

Первый – инертность и разобщенность самих деятелей театра. Последние десять лет мы наблюдаем, что Союз театральных деятелей Украины утратил рычаги влияния на художественный процесс. В прошлом остались такие проверенные и традиционные формы работы, как семинары, лаборатории, фестивали. Даже от такой крупной акции начала 1990-х, как паспортизация театров Украины, не осталось никакой документации! В связи со свертыванием деятельности СТД, театральное сообщество оказалось оторванным от общественных процессов и влияния на них. Театру осталась в социуме компенсаторно-отвлекающая функция. В основном, творческие коллективы являют собой интравертные системы, то есть сосредоточены на внутренней жизни. Хотя есть исключения. Львовский театр имени М.К. Заньковецкой, которым руководит Федор Стригун, безусловно, не дистанцирован от общественной жизни. Можно спорить о художественном качестве некоторых работ, но острая социальная направленность выбранной драматургии и спектаклей создает вокруг театра ауру острого социального интереса.

Второй – отсутствие в государственной политике страны четких программных позиций в отношении театра. Усилия властей направлены на поддержание существующих приоритетов, а не на реформирование и обновление

театральной системы. На государственном уровне театр пока не осознается как действенный инструмент реализации культурной и социальной политики. Не придается значения и тому, что театр может служить брендом культурной политики, формирующим позитивную репутацию государства на международной арене. До сих пор при выделении средств на деятельность театров срабатывает пресловутый остаточный принцип. Да и те деньги, которые выделяются, не используются с оптимальной пользой. Все попытки на уровне художественного совета при Главном управлении культуры администрации Киева провести идею конкурса проектов и разработать принципы программно-целевого финансирования театральных коллективов были безрезультатными. В конечном итоге, политика государства выливается в распределение копеечных сумм, которые не делают погоды в жизни театра, не обозначают приоритеты поддержки. Кроме того, государство открыто не контролирует того, куда тратятся деньги украинских налогоплательщиков.

Речь идет не о возврате цензуры, а о некоем договоре между театром и обществом в лице государственных органов управления в сфере культуры, которые и должны волю этого общества представлять. Банально, но государство должно осознать, что инвестирование в театр – это реальное помещение капитала в завтрашний день нации. Если функции поддержки театрального искусства государство не в состоянии выполнять самостоятельно, значит необходимо законодательно подтвердить право на это других структур, в том числе коммерческих, предоставив им льготный режим инвестирования в культуру.

Театру в Украине необходим алгоритм рождения и реализации инновационных идей. Без полноценного рынка новых предложений, кадров, коммуникативных связей, без изменения законодательной базы отечественная сцена обречена на существование в кризисном режиме.

**Андрей МОСКВИН,**  
доцент Варшавского  
университета, театральный  
критик (Польша, Варшава):

Я много езжу по миру, но сегодня хотел бы рассказать о том, что особенно привлекает мое внимание в театральной жизни России.

С конца 1990-х годов в российском театре наблюдается драматургический бум. Опыт мирового театра доказывает, что развитие драматургии бывает напрямую связано с общественно-политической ситуацией: новые пьесы рождаются в моменты стабилизации, а во время потрясений и общественных катаклизмов театр находится, как и общество, в кризисном состоянии. В такие периоды сценой, как правило, овладевает «чернуха».

Содержательно новая драматургия не существует на магистральных путях. Она рождается и живет в маленьких театрах-лабораториях. В этом смысле показательным опытом венгерского театра на рубеже столетий. Государство, под угрозой сокращения и отмены бюджетного финансирования, предложило театрам сформулировать концепции сво-



**Богдан Ступка в роли царя Эдипа.**

его развития на перспективу. Многие государственные театры не выдержали этого социального экзамена и были закрыты. В выигрыше оказались малые театральные коллективы, готовые к экспериментам и имеющие программные позиции.

В России не происходило реформирования театрального дела, с точки зрения уменьшения количества театров. Но там произошла похожая переакцентировка внимания на экспериментальные коллективы, работающие в малом формате. В Москве в фокусе внимания оказались Центр драматургии и режиссуры под руководством Алексея Казанцева и Михаила Рошина и Театр.DOC. Центр вырос из инициативы творческих групп, где встречались драматурги и молодые режиссеры. В год столетия Московского художественного театра, в 1998 году, центр стал государственным. Театр.DOC объединил усилия режиссеров, актеров и драматургов, которые хотели принести на сцену фактологическую правду. Основа их творческого метода – «вербатим». На сцену этого театра выходили герои и антигерои, подсмотренные и подслушанные в реальной жизни, их слова, мысли и поступки были драматургически непричесанными. Сила воздействия этого театра – в узнаваемой и обжигающей, шокирующей правде улиц, переходов метро, кухни, общежития, групп сексуальных меньшинств, студий, где снимаются популярные ток-шоу и пр. Авторство у таких спектаклей – коллективное.

Интерес к новой драматургии в России формировался и через систему лабораторий, где происходили читки пьес. В местах, связанных с именами великих деятелей национального театра А.Н. Островского и К.С. Станиславского – Щелыкове в Нижегородской области и Любимовке под Москвой – собирались авторы, критики, актеры и устраивали прослушивание и обсуждение пьес. Поскольку новая драматургия требует нестандартного прочтения, то для работы на лабораториях приглашались обычно свободные актеры, не занятые активно в репертуаре стационарных театров и готовые к эксперименту, податливые к освоению новых

форм. В качестве организаторов драматургического «движения» выступили драматурги Михаил Угаров и Елена Гремина. Они на основе опыта английского театра «Роял Корт» стали строить работу с молодыми драматургами по выявлению новых пьес и знакомству авторов с коллегами из режиссерского цеха. Сегодня уже существует конкурсная система по отбору пьес для постановки, потому что предложение очень расширилось.

Иная ситуация в российской северной столице. На одной из последних творческих конференций главный редактор «Петербургского театрального журнала» Марина Дмитриевская отметила, что новая драматургия не вписывается в характер и традиции города, который живет в области театра по консервативным законам. Предпочтение петербургские театры отдают проверенным формам – на сцене, в основном, классика русская и зарубежная.

В провинции, по сути, вторым драматургическим центром России является Екатеринбург. Здесь по инициативе драматурга Николая Коляды, ведущего курса по драматургии в местном театральном институте, организован конкурс «Евразия». В этом году на него поступило триста восемьдесят пьес, что говорит о популярности конкурса среди авторов и их профессиональном доверии. Важен международный характер этого проекта: на конкурс свои работы присылают драматурги не только из России, а практически из всех стран СНГ. Конкурс имеет три номинации, которые отражают национальную позицию в отношении будущего российского театра: пьеса на свободную тему, пьеса для подростков и сказка. По итогам конкурса устраиваются многочасовые читки пьес-победителей.

Свою лепту в общий процесс становления новаторской российской драматургии вносит город Тольятти, где сначала проходил конкурс пьес «Майские чтения», а теперь выпускается одноименный журнал. Год назад в Москве театром «Школа современной пьесы» инициирован новый конкурс пьес «Действующие лица».

Самое важное, что стоит за всеми этими программами, то, что они нацелены на выход новой пьесы к зрителям.

Мировое значение имеет совместный проект Московского художественного театра и фестиваля «Золотая маска», который осуществляется на новой сцене театра, – фестиваль «Новая драма». На одной сценической площадке встречаются молодые режиссеры и драматурги разных стран и направлений. В результате интересно не только узнавать новые имена, но и наблюдать как взаимодействуют национальные театральные школы друг с другом.

Мне кажется, что та сложная, многоплановая, последовательная работа, которую российский театр ведет по «выращиванию» собственной новой драматургии, может обеспечить ее качественный прорыв в мировое культурное пространство.

**Тамара ГОРЮБЧЕНКО,**  
кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник  
отдела театра Академии  
наук Республики Беларусь  
(Беларусь, Минск):

Очень внимательно слушала коллегу с Украины. Мне кажется, что процесс возрождения национального театра у нас во многом идентичен. Когда произошел развал Советского Союза, для деятелей культуры это событие было шоком. Театр в сознании людей и в общественной жизни как бы отошел на второй план. Ему было отказано в том привилегированном положении, которое он по праву занимал в советские времена. Обычно на рубеже веков, эпох происходит ломка стереотипов, естественным образом рождаются новые формы, идеи, течения в искусстве. В случае с прекращением существования СССР, должны были произойти революционные, не подготовленные историческим ходом изменения в жизни белорусского театра.

Все «грозовые» перемены в культуре Беларуси пришлись на 1990-е годы. Именно в этот период были заложены как негативные, так и позитивные тенденции в развитии театрального искусства в начале следующего века.

Буквально тезисно о том, что положительного было привнесено в национальный театр или сохранено в нем. Впервые, объединяющий народы русский язык. Мы не потеряли определенную часть зрительской аудитории, зас-