

Дмитриевский Виталий Николаевич

Доктор искусствоведения, профессор,
главный научный сотрудник, сектор экономики искусства,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1225-1416
ekatdmitr@gmail.com

Dmitrievsky Vitaliy N.

Doctor of Art History, professor,
chief researcher of the Art Economy Department,
State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-1225-1416
ekatdmitr@gmail.com

Ключевые слова: советская культура, театр, зритель,
спектакль, идеология, коммерциализация искусства.

Key words: Soviet culture, theater, spectator,
performance, ideology, commercialization of art.

ДМИТРИЕВСКИЙ В.Н.

Проблемы коммерциализации в постсоветской культуре (на примере театра)

DMITRIEVSKY V.N.

The Process of Commercialization
in the Post-Soviet Culture (On the Example
of Theater)

Статья посвящена одному из ключевых вопросов российской культуры постсоветского периода – новым отношениям искусства со сферой предпринимательства. Эти вопросы рассмотрены на примере театра. Параллельно с процессами идеологического раскрепощения происходило формирование новых представлений о роли театра в обществе и о его социоэкономических возможностях. Возникло отношение к театру как к виду производства и развлечению, а не «высокому искусству». Коммерциализация театра сопровождалась сменой идеологии, репертуарной политики, подчинением творческой независимости режиссера диктату менеджмента. Результатом этого процесса стали изменения в отношениях театра и публики.

The article is dedicated to one of the key problems of post-Soviet culture – the new relations of art and business. The problem is considered in the sphere of Russian theater of the post-Soviet period. In parallel with the processes of ideological emancipation, the formation of new ideas about the role of theater in society and its socio-economic opportunities took place. There was an attitude to the theater as a kind of production and entertainment, and not “high art”. The commercialization of the theater was accompanied by a change in ideology, repertoire policy, and the subordination of the director’s creative independence to the management dictatorship. The result of this process was a change in the relationship between the theater and the public.

На рубеже XX–XXI веков российский человек оказался окружен плотной блокадой зрелищ, и театр остается среди них сегодня лишь одним из многих. Казалось бы, изобилие и появление новых зрелищ должно было бы снизить интерес к театру, однако статистика театральной жизни свидетельствует об обратном, в частности, о неустойчивости отношений искусства и публики.

Динамика этих отношений подтверждает логику формирования оптимальных соответствий между спросом и предложением на кинематографические, телевизионные и театральные зрелища. Наблюдаемые количественные смещения не свидетельствуют о грядущем кризисе театра. Скорее можно говорить о возрастании в начале 2000-х годов интереса публики к сценическому искусству. Однако сама природа взаимоотношений театра и зрителя качественно отличается от той, которая доминировала в 1960-х – 1980-х годах, что свидетельствует об изменениях в самом механизме функционирования театра и формировании его новой типологии.

В советские годы политизированность и идеологизированность, непременно присутствовавшие во всех театрах хотя и в разной мере, способствовали объединению публики или под лозунгами официоза, или под знаменем скрытой оппозиции. Отрицательный отзыв о премьере в СМИ, по сути дела, сразу обеспечивал ей аншлаг: зрители понимали – значит, в спектакле содержатся актуальные политические смыслы! Театр, таким образом, вовлекал публику в явный или скрытый диалог с властью. Так было в Ленинградском Большом Драматическом театре времен Г.А. Товстоногова, в московском «Современнике» О.Н. Ефремова, в Театре на Таганке Ю.П. Любимова, в Московском театре имени Ленинского Комсомола поры А.В. Эфроса,

на спектаклях П. Фоменко («Мистерия-буфф», «Смерть Тарелкина»), М. Захарова («Доходное место», «Тиль»), В. Плучека («Теркин в раю», «А был ли Иван Иванович») и др. Театр спланировал публику порывом общественного настроения, несогласия с официозом, он давал зрителю возможность продемонстрировать свое гражданское единство овами, вызовами, подношениями цветов и проч. В таком социально-психологическом контексте создатели спектакля – режиссер, драматург, актеры – сознательно или интуитивно воспринимались публикой как общественные лидеры, а труппа театра – как близкий зрителю коллектив единомышленников, приверженный высокому «символу веры» как в художественно-эстетическом и духовном плане, так и в плане политико-идеологическом. Гражданская позиция определяла «лицо театра», за нее прощали недостатки художественные: «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» (Н. А. Некрасов).

В годы авторитарного режима популярность театра была в большой мере обусловлена отношением публики к политическому, идеологическому, нравственному инакомыслию, звучащему со сцены и облаченному в метафорически-художественную или индизаторно-публицистическую форму. Этим неявным, но подчас довольно заметным сопротивлением социальной системе театр обретал зрительские симпатии, поддержку и укреплял свой творческий потенциал. Социально-активные «гражданственные» театры противопоставлялись театрам официозным, ангажированным, уклонявшимся от решений актуальных этических и идеологических проблем.

После развала СССР с развитием либерально-демократических реформ, ростом социально-экономической напряженности, снижением уровня жизни «политический накал» перемещается на митинги и собрания, наметилось тяготение и публики, и театра к легковесному спектаклю. Высокая гражданственность теперь не нуждалась в громкой демонстрации и самоутверждении, она уступила место отдыху, удовольствию, развлечению. Отсюда – готовность упростить драматургические коллизии, стремление «раздробить» сложное до элементарного. Этот процесс привел к перераспределению зрителей: уменьшению роли театра в культурном пространстве одних субкуль-

турных образований и увеличению – в других (см. исследования Ю.У. Фохта-Бабушкина [5, 6]).

В последние советские годы проблемы, связанные с формированием социального идеала, нравственных ориентиров, иерархии ценностей духовной жизни, концепции человека неслучайно приобрели особую остроту. В рамках сложившегося образа жизни столкнулись две противоположные установки: с одной стороны, стремление вырваться из плена казенного коллективизма, утвердиться в своей индивидуальности, осознать собственную неповторимость и масштаб личности, определить идеальный образ самого себя, а с другой – остаться в привычных, устоявшихся отношениях с внешней средой, придерживаясь ранее сформировавшихся ценностей, уйти от нового диалога с обществом, пусть даже на языке художественного общения. Отсюда и различное понимание роли и назначения искусства в сознании художника и публики, разные толкования концепции героя времени. «Все произведения искусства с нравственных позиций можно было бы подразделить на две группы, – заметил социолог В.Н. Шубкин. – Первая – произведения, потрясающие душу, пробуждающие совесть. Вторая – произведения, убаюкивающие совесть... Огромное число срединных массовых произведений литературы и искусства, не затрагивающих глубинных пластов человеческого сознания и психологии, усыпляют совесть, нередко оказывают деморализующее влияние» [7, с. 221].

Предперестроечное общество, заинтересованное в укреплении своих идеологических мифологем, хотя и исходило в материально-финансовом обеспечении культуры из пресловутого «остаточного минимума», все же проявляло к театру больший интерес, чем общество постперестроечное. Оно объективно толкнуло театры к повышению цен, интенсификации актерского труда, усиленному прокату спектаклей и, в конечном счете, к конвейерной системе работы, что неизбежно привело к качественному ухудшению репертуара, отчуждению актерской массы и от искусства, и от публики. В новой театрально-производственной системе самобытность и творческая независимость режиссера оказались противопоставлены жестким интересам администрации. «Директор хозяйством заниматься не любит, а хочет распределять роли», – как-то в 90-х годах пожаловался О.Н. Ефремову один периферийный режиссер. Организационно-про-

изводственные реформы театра не способствовали становлению талантливых режиссеров-художников: «Режиссер перестает быть самоценным личностным творческим капиталом театра, а становится необходимым “винтиком” в отлаженном механизме административного управления, то есть невольной жертвой директорского отчуждения. А от отчуждения до произвола, как известно, один шаг» [2, с. 3].

Устремления творца и производственника были более прозрачны, когда над обоими доминировал Идеолог. Теперь, когда оба освободились от его власти, отношения Художника и Администратора обострились, а их позиции поляризовались. Функционирующая система деятельности театра ориентировала его, прежде всего, на количественные и материально-экономические результаты. Поэтому театр не стремится создавать «штучную» продукцию, он часто просто не в состоянии (случается, что и не хочет) расширить круг постоянной аудитории, выйти за жесткие рамки типового модного репертуара, привлечь новые резервы публики из числа многочисленных и разнообразных «малых групп», «флангов» массовой аудитории. Параллельно с усилившейся коммерциализацией театра в сознании публики возрос фактор престижа посещения театра. Отдельные спектакли оказались возведены в ранг дефицита и, соответственно, в публике стали количественно преобладать те слои, которым дефицит доступен. По мнению многих актеров, зритель престижных спектаклей, в отличие от рядового зрителя, не владеет «языком театральности», его представления о сценической образности воспитаны телевидением и эстрадой; он воспринимает спектакль, прежде всего, на уровне словесно-сюжетной информации, лишь «считывая» со сцены сенсационные сообщения газет, журналов, теленовостей. На дорогостоящих спектаклях в зале преобладают и задают тон не театральные люди. Процесс коммерциализации театра усиливается, противоречия обостряются.

Лидеру театра – менеджеру-коммерсанту – нужен театр выгодный, а зритель – высокоплатежеспособный, с ним менеджер, прежде всего, и считается. Здесь своя шкала приоритетов, ценностей и свои шлягеры, если хотите, «шедевры». В совокупности приоритетов формируются требования к драматургии, ее отбор, проблематика, характер интерпретации, манера и стиль сценического исполнения. Через фильтр своей публики менеджер-предприниматель смотрит

на автора, на режиссера, на актера. Как заметил критик В. Иванов, когда «режиссер верит в выразительные возможности танца живота больше, чем танца мысли», то он рассчитывает на то, что эстетика танца живота привлечет гораздо большую аудиторию [1, с. 222].

Выдвижение в авангард культурной жизни производственно-коммерческого театра, сращивание коммерции и творчества создали своеобразный тип театра – экономного, мобильного, портативного, высокооплачиваемого, унифицированного.

Тем не менее, перспективно мыслящие «культуртрегеры» говорят о возможной дифференциации культурного процесса. Среди части художников также наблюдается остро выраженное стремление к личностному общению с публикой разных субкультур. Игра и общение – важные стимулы развития современного сценического искусства. Исключительно возрастает роль «актерской харизмы», она заражает аудиторию, пробуждает энергетику воображения, фантазии, сопереживания, сотворчества. Неслучайно элементы игры, соперничества, состязательности, «помноженные» на харизму исполнителей, так интенсивно эксплуатируются в СМИ, телешоубизнесе, спортивных зрелищах, не говоря уже о кампаниях идеологических и политических. Под мощным воздействием СМИ театр стремится сохранить свою суверенность как искусства, как опоры культуры, способность вести содержательный диалог на массовом и личностном уровне, оригинально интерпретировать реалии окружающей жизни. В этом плане и наметившийся процесс дифференциации аудитории по субкультурным признакам представляется весьма оправданным и, в конечном счете, продуктивным. Обогащение диалога художника и публики в русле многообразных индивидуальных контактов демонстрируют театры малой формы, откликающиеся на запросы зрителя. В столице это экспериментальные труппы, отстаивающие репертуарный принцип формирования афиши, – Центр драматургии А. Казанцева, Театр «Практика», Театр «ДОС», Театр Дм. Крымова и ряд других. В тесном содружестве с режиссерами и менеджерами здесь работают авторы так называемой новой драмы – М. Угаров, И. Вырыпаев, братья О. и В. Пресняковы, М. и В. Дурненковы, О. Богаев, В. Сигарев, Ю. Клавдиев и др. Отношение зрителей и критики к ним полярно-противоречивое. Одни усматривают здесь подлинные творческие открытия, шедевры, другие оскорблены ненорматив-

ной лексикой, вызывающе-демонстративным погружением во «тьму низких истин» и отказываются считать такую сценическую продукцию искусством. Спектакль по пьесе братьев Пресняковых «Паб» с участием известных мастеров – Л. Гурченко, Р. Адомайтиса и Ю. Будрайтиса критик А. Соломонов оценил как «парадоксальное сращение попсы и контр-культуры, шоу-бизнеса и новой драмы. И самое главное, сотрудничество людей, которые говорят на разных языках. В результате появляются не то чтобы кентавры, а просто натуральные чудовища. В этом спектакле, как в маленьком кусочке зеркала отразился весь печальный, перепутанный рынок последнего времени» [4, с. 53].

Провинциальные театры в основном дублируют столичные. Провинция засорена набегами разного рода диких антреприз. Правда, в последние годы здесь появляются свои лидеры, которые самоутверждаются в регионах и даже выступают основателями художественных школ и направлений. Наиболее яркий пример – многообразная деятельность Николая Коляды, организатора театральных студий, фестивалей, гастролей, автора многих пьес, которые ставятся в том числе и в столичном «Современнике». Свообразными театральными центрами стали Екатеринбург, Нижний Новгород, Самара, Саратов, Новосибирск, Пермь, Челябинск, Тольятти, Новосибирск, Ханты-Мансийск, Минусинск. Но на всю периферию творческого энтузиазма не хватает, да и прагматизм «директорского корпуса» ему не способствует. Режиссеры приглашаются директорами театров на разовые постановки, после премьеры режиссер уезжает, и за прокатом спектаклей следить практически некому, из-за чего они быстро разрушаются. Театральное искусство из сферы вдохновенного творчества перемещается в сферу производства, индустрии, а «массовый продукт» не должен залеживаться, ведь скоропортящийся товар следует спешно реализовать. Как «индивидуальный продукт» спектакль, рассчитанный на «квалифицированную аудиторию» (выражение Вс. Мейерхольда), малотиражируем, «штучен», а значит – невыгоден и вытесняем с художественного рынка, из культурного оборота. «Поле искусства» сокращается, «поле неискусства» расширяется.

Формирование и легализация новых субкультурных общностей, количественное и качественное преобразование прежних вызвало изменения в функционировании литературы, кинематографа, изо-

бразительного искусства и, конечно, репертуарного ассортимента телевидения и СМИ. По сути дела, в конце 1980-х – 1990-е годы каждая социальная группа востребовала свой театр. Публика была приглашена существовать в плюралистическом режиме развлечений и сенсаций, она сама искала релаксации в массовой культуре и ее модных направлениях, в «типовых форматах», подсказываемых продюсером, ставшим сегодня ключевой фигурой культурного процесса. Реальный рост зрелищной аудитории достигается, таким образом, за счет упрощения образов, метафор, смыслов. Индивидуальная эмоциональная и смысловая реакция на спектакль все чаще заменяется в зрительном зале унифицированным откликом спонтанного удовольствия. Все большую роль в культурной жизни играет молодежная субкультура. Концерты на стадионах, массовые митинги 1990-х годов с участием политических лидеров обнаружили возможности взаимопроникновения, взаимоналожения эмоционального, социального и художественного пространства, политики и искусства, разных символов и поведенческих стереотипов. В митинговой эйфории бунта идеолог, политик, художник, спортсмен, рок-звезда, шоумен, киноактер, литератор и другие выступают лидерами массы, толпы, увлекают набором легко воспринимаемых эмоциональных воздействий и приемов, визуально и психологически соответствующих представлениям аудитории о социальном и художественном идеале. Х. Ортега-и-Гассет пишет: «Молодое искусство отличается от традиционного не столько предметно, сколько тем, что в корне изменилось отношение личности к нему. Общий симптом нового стиля, просвечивающий за всеми многообразными проявлениями, – перемещение искусства из сферы жизненно “серьезного”, его отказ впредь служить центром жизненного тяготения. Полурелигиозный, напряженно патетический характер, который века два назад приняло эстетическое наслаждение, теперь полностью выветрился.

Для людей новой чувственности искусство сразу же становится филистерством, неискусством, как только его начинают принимать всерьез. Серьезна та сфера, через которую проходит ось нашего существования. Так вот, говорят нам, искусство не может нести на себе груз нашей жизни. Сила сделать это, оно терпит крушение, теряя столь необходимую ему грациозную легкость. Если вместо этого мы перенесем свои эстетические интересы из жизненного

средоточия на периферию, если вместо тяжеловесных упований на искусство будем брать его таким, каково оно есть, как развлечение, игру, наслаждение, – творения искусства вновь обретут свою чарующую трепетность. Для стариков недостаток серьезности в новом искусстве – порок, сам по себе способный все погубить, тогда как для молодых людей такой недостаток серьезности – высшая ценность, и они намерены предаваться этому пороку вполне сознательно и со всей решимостью» [3, с. 202–203].

Энергетика публики, освобожденной от идеологического прессы, выплеснулась наружу и создала соответствующие интересам определенных субкультурных сообществ новые формы зрелищных развлечений, новые типы театров. Именно публика помогала театрам обрести целостность обновленной картины мира, смысловую насыщенность отношений сцены и зала. Театр принимает на себя значительную часть ценностей социальной и культурной жизни, актуализация которых и определяет его связи с той или иной субкультурой. Эти актуализированные ценности обуславливают тип труппы, отбор репертуара, своеобразие выразительных средств, направленность и характер общения с публикой, принципы и механизмы коммуникативности, способные оперативно реагировать на изменяющуюся общественную ситуацию, разрушать отжившие социальные стереотипы и нормы, способствовать активизации сознания и воображения в новом направлении.

Список литературы:

- 1 Действующие лица и исполнители... (стенограмма обсуждения спектакля «Борис Годунов» театра на Таганке 1982 г.) // Современная драматургия. 1988. № 4. С. 197–223.
- 2 *Ефремов О.Н.* Доверие зрителя // Газета «Правда». 1986. 21 февраля.
- 3 *Ортега-и-Гассет Х.* Новые симптомы // Проблема человека в западной философии: Переводы. М. Прогресс, 1988. 552 с. С. 202–206.
- 4 *Соломонов А.* Нашего времени случай // Новое время. 2008. № 8 (54). С. 53.
- 5 *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. СПб.: Алетейя, 2001. – 556 с.
- 6 *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство в жизни населения нашей страны // Культурологические записки. Вып. 15: Социология искусства между прошлым и будущим. М.: ГИИ, 2003. С. 222–249.
- 7 *Шубкин В.Н.* Начало пути: Проблемы молодежи в зеркале социологии и литературы. М.: Молодая гвардия, 1979. – 224 с.

References:

- 1 Dejstvuyushchie lica i ispolniteli... (stenogramma obsuzhdeniya spektaklya «Boris Godunov» teatra na Taganke 1982 g.) [Characters and actors... Stenogram of discussion on “Boris Godunov” performance in Taganka Theatre] // Sovremennaya dramaturgiya. Moscow, 1988. № 4. Pp. 197–223.
- 2 Efremov O.N. Doverie zritelya [The trust of the audience] // Gazeta «Pravda». 1986, Feb 21.
- 3 Ortega-i-Gasset H. Novye simptomny [New symptoms] // Problema cheloveka v zapadnoj filosofii: Perevody. [The problem of a person in the Western philosophy: Translations.] Moscow, Progress Publ., 1988. 552 p. Pp. 202–206.
- 4 Solomonov A. Nashego vremeni sluchaj [A case of our time] // Novoe vremya. 2008. № 8 (54). P. 53.
- 5 Foht-Babushkin YU.U. Iskusstvo v zhizni lyudej. Konkretno-sociologicheskie issledovaniya iskusstva v Rossii vtoroj poloviny XX veka. [The art in the life of people. Concrete sociological research of art in Russia of the latest part of the 19th century] Saint-Petersburg, Aletejya Publ., 2001. – 556 p.
- 6 Foht-Babushkin YU.U. Iskusstvo v zhizni naseleniya nashej strany [The art in the life of people of our country.] // Kul'turologicheskie zapiski. Vol. 15: Sociologiya iskusstva mezhdru proshlym i budushchim [Culturological notes. Sociology of art between the past and the future]. Moscow, GI Publ., 2003. P. 222–249.
- 7 Shubkin V.N. Nachalo puti: Problemy molodezhi v zerkale sociologii i literatury [The beginning of the way: Problems of youth in the mirror of sociology and literature]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1979. – 224 p.