

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE

С. С. ГРИНЁВ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ 1990–2010-Х ГОДОВ НА РЕПЕРТУАРНУЮ ПОЛИТИКУ РОССИЙСКИХ ТЕАТРОВ

В реалиях современной действительности жизнь российских оперных театров весьма непроста. Политические перипетии, приведшие к изменению экономической ситуации в стране, вывели оперное искусство на просторы рыночных отношений, главной целью которых является прибыль.

Говоря о культурной политике, научный руководитель Высшей школы деятелей сценического искусства профессор РАТИ (ГИТИС) Г. Дадамян, отметил следующее: «Нам навязана парадигма рыночной ментальности. Сейчас делается все, чтобы интегрировать искусство в рынок. Но само искусство, как ценность, интегрировать в рынок невозможно. Оно было, есть и будет уделом малых групп – элиты» [2, с. 7]. В своих суждениях профессор Г. Дадамян не одинок. О процессе коммерциализации искусства и его последствиях размышляли многие выдающиеся представители современной культуры. Типично в этом плане мнение Ежи Гротовского, подчеркивавшего необходимость внешнего финансирования искусства: «Если нет денег, то искусство становится меркантильным, и это искусство гибнет. Как искусство. Но как предприятие, представление оно может продолжаться» [2, с. 8].

По отношению к театральной сфере это утверждение особенно верно. Не секрет, что музыкальные, как, впрочем, и другие театры, в основном являются убыточными предприятиями, требующими бюджетных дотаций. Западногерманская исследовательница Э. Валь-Зигер выделяет в мировой культурной политике две модели финансирования: «Англо-Американскую и Германскую» [2, с. 8].

В первой из них, по мнению автора, государство практически не вмешивается в управление

учреждениями культуры и не совершает никаких денежных вливаний в эту отрасль (исключение составляет лишь льготное налогообложение). Творческие институты существуют за счет собственных доходов и частных вкладов. Такой подход осуществим в странах, имеющих устойчивые традиции частной благотворительности.

В статье о новой экономической идее профессор Г. Дадамян приводит статистику источников финансирования учреждений культуры, отмечая, что, например, в США доля частных вкладов, по сравнению с государством, очень высока. В Германской же модели бюджет организаций складывается из собственной прибыли и государственных ассигнований. В Европе в целом более 90 процентов бюджета культурных учреждений обеспечивается государственными субсидиями (Франция, Австрия, Швеция – федеральным, Германия – местным) [2, с. 9].

Обратим внимание на Россию. В культурной политике СССР развитие и финансирование оперного искусства являлось не переменным показателем благополучия страны. Театры получали денежные средства на новые постановки и, в соответствии с требованиями цензуры, ориентировали свой репертуар на сочинения советских композиторов и шедевры мировой оперной классики. Поддержка со стороны государства осуществлялась во многом благодаря мировому росту популярности классической музыки в целом и оперного искусства в частности. Россия не должна была отставать в этом отношении от общемировых культурных трендов.

Однако, в отличие от западной практики, политика управления в исследуемой отрасли строилась по принципу «центр – периферия». Федеративный центр создавал эталоны культурных ценностей. Эти нормы и образцы транслирова-

Проблемы музыкального театра

лись по законам жесткой вертикали, а местные институции исполняли нисходящие к ним требования с учетом гарантии их полной финансовой поддержки. При этом осуществлялся тотальный контроль за исполнением предписаний, к сожалению, не всегда оправданных, поскольку решения центра принимались порой без владения точной информацией о специфических нуждах различных культурных отраслей и об особенностях культурных ценностей регионов.

В то время, когда советские театры существовали на государственном обеспечении, культурные учреждения Европы и Америки уже в полной мере и весьма успешно освоили законы рыночных отношений, испытали на себе ситуацию конкуренции и прочно встали на рельсы хотя бы частичного, но самообеспечения. Сформировалась модель многоканального финансирования, успешно существующая и сегодня в музыкально-театральных и концертных организациях разных стран.

К концу XX века, с наступлением больших политических изменений культура нашей страны оказалась лицом к лицу с реалиями рыночной экономики. Но, в отличие от западных театров, постепенно осваивавших законы рынка, российским учреждениям культуры пришлось меняться в одночасье. Т. Богатырёва даёт этой ситуации такую оценку: «Первыми шагами реформ в сфере культуры стал отказ от жесткой системы планирования деятельности учреждений культуры, расширение прав руководителей и самих коллективов в вопросах деятельности отдельных организаций» [1, с. 131]. Вместе с реформами пришёл кризис финансирования, который способствовал тому, что и до этого нечёткая культурная политика стала ещё более неопределённой. Многие учреждения культуры из федерального ведомства были переданы в ведение региональной власти. А местный бюджет, к сожалению, был не в силах оплачивать нужды полноценных музыкально-театральных предприятий.

Кризис управления учреждениями культуры, начавшийся в конце XX века, не завершился до сих пор, что подтверждается словами Н. Денисова: «Социально-экономические и политические преобразования предопределили масштабные изменения в социальной и институциональной структуре общества. Сейчас его становление происходит через конфликт созданных ранее институтов и новых институтов» [3, с. 6].

Воспитанные более чем полувековой культурной политикой СССР театры оказались не способны противостоять хлынувшему потоку всевозможных развлекательных шоу, театрализованных выступлений и поп-концертов. Этот

период отодвинул оперу глубоко за авансцену культурной жизни России и, соответственно, на последние позиции при распределении бюджетных средств. Чтобы хоть как-то выжить (о конкуренции с представителями развлекательной индустрии в 90-е речь и не шла), театры стали отдавать свои сцены в аренду эстраде. Их репертуары наполнились псевдоэкспериментальными постановками, трактующими великие шедевры в свете сексуальной свободы и торжества грубой силы, играя на первобытных инстинктах, преследуя цель привлечь зрителя, утратившего ориентиры традиционных ценностей и подверженного всеобщему влиянию идей всеотрицания и вседозволенности.

Г. Дадамян охарактеризовал сложившуюся ситуацию весьма жёстко: «Сегодня впервые в культурной истории России деятели искусства (рыночные!) не озабочены развитием вкуса публики, но максимально эксплуатируют его. Таковы закономерные последствия интеграции искусства в рынок» [2, с. 8]. Лишь малую часть репертуара составляли спектакли серьёзного классического репертуара, который также требовал сценического обновления.

Таким образом, неясность ценностной картины в коллективном сознании социума, стимулируемая бушующим рекламным контентом 90-х, общее ощущение неопределённости, вызванное нестабильностью ситуации в стране, отсутствие финансовой господдержки имели следствием резкое падение уровня профессионализма.

С преодолением перестроечных трудностей изменяется к лучшему и общекультурная ситуация. Власть вновь уделяет определённое внимание культурным проблемам в обществе и начинает финансировать развитие тех или иных направлений, в число которых попадает и оперное искусство. В рамках президентской программы складывается система денежных грантов, выделяющихся культурным учреждениям на новые постановки, гонорары приглашенных солистов и, что немаловажно, на увеличение фонда заработной платы. Уходит в прошлое практика тотальной государственной цензуры. Увеличиваются бюджетные субсидии, которые, однако, для такого сложного предприятия как опера, слишком малы и покрывают, в основном, статьи заработной платы сотрудников театра, не предполагая финансирование перспективного развития.

Сложившаяся ситуация стимулировала переход учреждений культуры к рыночным отношениям при сохранении, однако, жёстких административных рамок. Необходимость следовать предписаниям чиновничьего аппарата, давать отчет о каждом действии театра лишало субъекты российской театральной индустрии воз-

возможности самостоятельно принимать значимые решения. Формируется установка: театр должен зарабатывать, чтобы развиваться. Однако уровень доходности, особенно периферийных музыкально-театральных учреждений, таков, что при отсутствии должного финансирования со стороны руководства регионов и неподъёмном налогообложении доходная часть оказывается эфемерной и полностью уходит на оплату труда и дотационное стимулирование штатных работников, исключая возможность осуществления новых постановок, сотрудничества с известными режиссерами и «звездами» оперной сцены. При этом, театры вынуждены порой отказываться от трат даже на необходимые расходные материалы, такие как балетный скотч, лампы для осветительных приборов, ремонт инструментов и так далее.

Эти обстоятельства, несомненно, повлияли на репертуарную политику музыкальных театров начала 2000-х годов. В их постановочных планах появляются трудно совместимые вещи. Спектакли из золотого фонда оперетты, эстрадные и рок-концерты, драматические постановки сосуществуют с шедеврами мировой оперы. Факт сохранения последних радует, однако их качество оставляет желать лучшего из-за невозможности укреплять и наращивать профессиональный потенциал театров. Крут замыкается: низкий уровень исполнения предопределяет низкий доход от представлений. Чтобы заработать, нужно повышать качество спектаклей – от постановочной их части до кадрового исполнительского состава, а на это нужны деньги, которые в реальных условиях заработать практически невозможно. На суд публики выносятся оперы, сделанные из «того, что было», включая оркестр, который в советские времена не получил бы даже статус любительского.

В обсуждении репертуара все чаще озвучиваются две позиции: «сможем ли это продать?» и «получится ли это исполнить»? В связи с экономическим кризисом последних лет эта ситуация обострилась и отразилась прежде всего на периферийных театрах. Местные бюджеты, экономя на культуре, в ряде случаев подводят работников театра всех уровней не к вопросу об обновлении репертуара и выборе партитур для новых постановок, а к проблеме сохранения самого факта существования театральных коллективов. Развитие культурной среды российских городов, имеющих музыкально-театральные предприятия, находящиеся в весьма бедственном положении, оказывается под угрозой. Результат – снижение культурного уровня населения. Указывая на эту взаимосвязь, К. Смит, министр департамента культуры, СМИ и спорта Великобритании,

утверждает, что «роль творческого предприятия и культурного вклада в современный мир – это ключевая экономическая проблема... Благодаря творческим областям будут созданы новые рабочие места и большая часть национального богатства в следующем столетии» [6, с. 2]. Из сказанного следует, что культура – это средство достижения величия государства, а не статья неоправданных бюджетных затрат.

Помимо экономических обстоятельств, большую роль в формировании современного вектора репертуарной политики музыкальных театров сыграла критика. По мнению Ю. В. Келдыша: «Критический анализ и оценка отдельных художественных явлений (будь то новое произведение, выступление исполнителя, оперная или балетная премьера), как правило, бывают связаны с защитой определённых общеэстетических позиций. Это придаёт музыкальной критике черты более или менее ярко выраженной публицистичности. Критика активно и непосредственно участвует в борьбе идейно-художественных направлений» [5, с. 46].

Критики, высказываясь о том или ином спектакле, формируют общественное мнение о данном творческом продукте, а, следовательно, влияют на наполняемость зала при следующем прокате оперы. От этого напрямую зависит жизнеспособность спектакля. Надо принять во внимание, что высказывания профессионалов не отражают мнения большинства зрителей оперных театров, так как, в отличие от последних, критики пресыщены частыми посещениями оперных постановок и оценивают представление не всегда объективно. В их понимании опера, поставленная в традиционном ключе и не отходящая от канвы либретто и композиторского замысла, не вызывает интереса, так как не привносит ничего нового и шокирующего в жизнь музыкального творения. Особенно ярко эта ситуация просматривается в различных театральных фестивалях и конкурсах, в которых традиционному спектаклю очень трудно завоевать награды. Режиссёры, не лишённые тщеславия, стремятся удивить критиков индивидуальностью прочтения оперных сюжетов, выпуская все более экстравагантные спектакли, которые занимают значимое место в репертуарных листах. Во многом именно критика задала новый вектор в сценическом претворении оперной классики, пропагандируя особую роль режиссёрского начала в создании спектакля.

Осуществлённый в рамках данного исследования мониторинг репертуара большей части музыкальных и оперных театров России за последние 30 лет, отчетливо выявил эту тенденцию, а также показал, что по количеству новаторских

Проблемы музыкального театра

постановок лидируют театры, художественными руководителями которых являются режиссеры (Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича Данченко – худ. рук. Александр Титель, Геликон-опера – худ. рук. Дмитрий Бертман).

Все чаще в анонсах спектаклей, рекламных ревью и на веб-форумах появляется термин «режиссёрская опера», акцентируя внимание на лидерстве режиссёров, привносящих в постановку опер свое видение композиторского замысла. Ярким примером режиссерского театра стала «Комише Опер», созданная в Берлине в 1947 году специально для экспериментальных постановок. Режиссёры, вникнув в специфику оперного жанра, не захотели полностью подчиниться власти композитора, а тем более – либреттиста, поскольку точное следование литературной и музыкальной основе любой оперы, приводит к рождению спектаклей-двойников. И если во время создания большинства классических оперных шедевров предполагалось, что роль режиссёра-постановщика будет исполнять сам композитор, а позднее эта функция была передана дирижёрам, то в описанной ситуации лидирует режиссёрское начало.

По сути, выход режиссёров на главенствующие позиции в постановочном процессе является сегодня основополагающим фактором в формировании репертуарной политики российских оперных театров. Отметим, что на первый взгляд в списке спектаклей, представляемых публике в любом из театров, главенствующее место занимают названия, входящие в «золотой» фонд классической оперы. Но это справедливо лишь отчасти, поскольку нередко от шедевров оперной классики остается лишь название и музыка великих композиторов, против изменений в которой идет борьба дирижёров с режиссёрами. Дирижёрам сложно принять, что события, эмоциональные состояния героев и сама эпоха, черты которой отражены композиторами посредством музыкального языка, не совпадают с визуальным рядом, со сценическим решением в целом.

Очевидно, что режиссёрское искусство (как драматическое, так и оперное) движется в сторону стирания рамок и граней между представлением и жизнью. Происходит сближение со зрителем, игра с его воображением, подсознанием и крайними точками эмоциональных состояний. Юрий Кагарлицкий в предисловии к работе Питера Брука «Пустое пространство» писал о театральном понятии «четвертая стена» (несуществующая стена, отделяющая сцену от зрительного зала) следующее: «Эту “четвёртую стену” Брук и мечтает разрушить. Он не рестав-

ратор и не собирается восстанавливать шекспировскую сцену, какой она была в XVI веке. Он хочет вернуться к ней, не меняя архитектуру – лишь за счет уничтожения “четвёртой стены”. Именно ею, считает он, отгородился сегодня от зрителя неживой театр. И чтобы её больше не существовало, актер, режиссёр, театр в целом должны впитывать в себя все токи жизни и искать живые связи с теми, для кого они сегодня работают» [4, с. 16]. Сам Питер Брук, рассуждая о современном театральном искусстве, говорит о том, что бытует мнение, что кино убило театр, но это тот театр, «который существовал в момент появления кино, то есть театр с театральной кассой, фойе, откидными креслами, рампой, переменами декораций, антрактами и музыкой, как будто само слово “театр” по определению означает только это и почти ничего больше» [4, с. 18]. Тенденция разрушения «четвертой стены» мощно трансформирует и современный оперный театр.

Но не все так просто. Многие режиссёры ставят себя в один ряд с авторами оперных шедевров, считая, что, пересмотрев либретто, изменив место и время действия, наделив героев отличными от авторских и, порой совершенно не связанными с музыкальным материалом, психоэмоциональными характеристиками, они создают собственный, авторский спектакль. Но возможно ли это, особенно применительно к такому консервативному жанру, как опера? Все тот же Ю. Кагарлицкий писал: «Система Брука в практическом своем приложении имеет три компонента – режиссёр, актёр, зритель: Не отсутствует ли здесь что-то весьма существенное, более того – изначальное? Где автор? <...>. В бруковских постановках всегда присутствует автор, только имя ему сейчас – режиссёр» [4, с. 13]. Но чем измеряется грань допустимого баланса между традиционным и экспериментальным для сохранения заданной композитором ценностной шкалы пока до конца неясно. Однако ясно иное: в современной репертуарной политике музыкальных театров наибольший процент вновь занимают известные классические оперы в новом режиссёрском их прочтении, которое отнюдь не всегда продиктовано бурлящей творческой энергией талантливого постановщика. Во многих случаях стимулом к их созданию становится суровая экономическая проза, заставляющая привлекать публику на оперный спектакль эпатажными решениями и новшествами, лишая зрителя возможности оценить красоту и значимость мировых оперных шедевров в их истинном виде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богатырёва Т. Современная культура и общественное развитие. М.: РАГС, 2001. 170 с.
2. Дадамян Г. Культуре нужна новая экономическая идея // ART-Менеджер, 2006. № 1 (13). С. 7–9.
3. Денисов Н. Субъекты социокультурного развития для XXI века: региональные аспекты. Краснодар: Советская Кубань, 1999. С. 6.
4. Кагальницкий Ю. Питер Брук «Пустое пространство». М.: Прогресс, 1976. 239 с.
5. Келдыш Ю. Критика музыкальная // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. Стб. 46.
6. Теннер С. Творческие активы и меняющаяся экономика // ART-Менеджер. 2007, № 1 (15). С. 2–5.

REFERENCES

1. Bogatyreva T. Sovremennaiia kul'tura i obshchestvennoe razvitie [Modern Culture and Social Development]. – Moscow: RAGS Press, 2001. 129 p.
2. Dadamian. G. Kul'ture nuzhna novaia ekonomicheskaia ideia [Culture Needs a New Economic Idea] // Art-Manager, 2006. № 1 (13). P. 7–9.
3. Denisov N. Sub'ekty sotsiokul'turnogo razvitiia dlia KhKhI veka: regional'nye aspekty. [The Subjects of Socio-Cultural Development for the Twenty-First Century: Regional Aspects]. Krasnodar: Sovetskaia Kuban' Press, 1999. P. 6
4. Kagal'nikskii I. Piter Bruk "Pustoe prostranstvo" [Peter Brook "Empty Space"]. Moscow: Progress Press, 1976. 239 p.
5. Keldysh Ju. Kritika Muzykal'naja [Music criticism] // Muzykal'naja jenciklopedija. [Music Encyclopedia]: in 6 vol. Editor-in-chief Ju. Keldysh. Moscow: Soviet Encyclopedia Press, 1976. Vol. 3. Stb. 46.
6. Tepper S. Tvorcheskie aktivy i meniaiushchaia ekonomika [Creative Assets and the Changing Economy] // ART-Menedzher [Art-Manager], 2007. № 1 (15). P. 2–5.

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ 1990Х–2010-Х ГОДОВ НА РЕПЕРТУАРНУЮ ПОЛИТИКУ РОССИЙСКИХ ТЕАТРОВ

Статья посвящена анализу влияния культурно-экономической политики на репертуарные планы российских оперных театров. Автором рассмотрены разные модели финансирования музыкальных театров как в России, так и в европейских странах. Особое внимание уделено процентному соотношению финансирования культурных учреждений различными социальными институтами (государство, меценатство, самоокупаемость). Экономика сферы культуры России рассматривается в разрезе исторического развития и трансформации. Оцениваются результаты реформы экономической политики России конца XX – начала XXI века на фоне глобальных изменений в государственном устройстве, рассматривается влияние рыночных отношений на жизнь оперных театров в целом и на репертуарную политику в частности, уделяется

внимание роли оперной критики в формировании репертуарной стратегии музыкальных театров. Указывается на взаимосвязь режиссерского театра с изменившейся экономической ситуацией, в условиях которой отсутствие должного финансирования стимулирует творческий подход режиссеров, проецирующих свои взгляды на репертуарные листы оперных театров. Отмечается, что проникновение инновационных интерпретаций классических опер на сценические подмостки предопределено переходом театров на фактическую самоокупаемость. Показано, как трансформируется репертуар музыкальных театров под воздействием изменений условий жизни общества.

Ключевые слова: Экономика театров, культурно-экономическая политика, репертуарная политика, современная оперная режиссура.

•———— THE INFLUENCE OF THE CULTURAL-ECONOMIC ————• SITUATION OF 1990S–2010S ON THE REPERTOIRE POLITICS OF RUSSIAN THEATRES

The article is devoted to analysis of the impact of cultural and economic policy plans of the Russian repertory Opera houses. The author describes various models of funding for musical theaters in Russia and in European countries. Special attention is paid to the percentage of funding of cultural organizations by various social institutions (government, philanthropy, self-repayment). The economy of culture in Russia is considered in the context of its historical development and transformation. The author evaluates the results of the Russian economic policy reform in the late XX – early XXI century on the background of global changes in the political system, examines the influence of market relations in the life of opera houses in general, and repertoire policy in particular. The attention is paid to the

role of opera critics in the repertoire strategy making in music theaters. It indicates the relationship between the changed economic conditions and the development of stage-directorial theater; the lack of adequate funding has stimulated creativity of the stage directors, projecting their views on the repertory sheets of opera houses. It is noted that the penetration of innovative interpretations of classic operas on stage is determined by the transition of the theaters to the actual self-repayment. So the dynamics shows that theaters' repertoire has transformed under the influence of changing conditions of social life and economy.

Key words: economy of theaters, cultural and economic policy, policy repertoire, modern opera stage direction.

Гринёв Сергей Сергеевич

Аспирант кафедры теории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

E-mail: grinev.s.s@mail.ru

Grinev Sergey S.

Postgraduate student at the Department of Music Theory

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-on-Don

E-mail:grinev.s.s@mail.ru

