

УДК 79

## ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ МОЛОДЕЖИ В УСЛОВИЯХ ТВОРЧЕСКО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СРЕДЫ ТЕАТРА-СТУДИИ (ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ 1960-х гг.)

© **Наталья Ивановна ЖУКОВА**

Орловский государственный институт искусств и культуры, г. Орел,  
Российская Федерация, старший преподаватель кафедры театрального  
творчества и экранных искусств, e-mail: zhuana3@gmail.com

Рассматриваются особенности развития социально-культурной среды молодежных любительских театров в России 1960-х гг. Прослеживается взаимосвязь студийного движения и общественно-культурных процессов. Раскрывается потенциал студийного движения как важнейшего фактора формирования социальной активности молодежи.

*Ключевые слова:* социальная активность; молодежь; театральное студийное движение.

В современном обществе проблема привлечения молодежи к общественно-значимой деятельности весьма актуальна. Для эффективного решения этой проблемы особенно важной задачей видится изучение молодежных социокультурных объединений как эффективной социальной реальности, детерминирующей гражданскую позицию молодежи в контексте универсальных духовных ценностей. Социальная активность определяется как «уровень активности, степень проявления возможностей и способностей человека как члена социума, устойчивое активное отношение личности к отдельным общностям или обществу в целом и отражает превращение личности в субъект социального действия и общественных отношений» [1]. В исследовании новых путей развития гражданского общества необходимо учитывать, что социальная активность молодежи самым непосредственным образом связана с самоактуализацией личности, развитием творческого потенциала и качеств межличностной коммуникации. Усвоение социально-художественного познания, интенсивно происходящее в юношеском возрасте, ставит перед необходимостью подчинения творческих задач и потребностей, возникающих в ближайшем окружении, единой стратегии, задаваемой досуговой деятельностью. Студийная среда приближает творческую личность к реальному выполнению различных видов творчества. Все это позволяет говорить о появлении у молодежи микросоциальных отношений, в которых начинает формироваться личность через актуализацию заложенных в

ней свойств [2]. И в этом процессе крайне важно изучение историко-культурного опыта молодежных социокультурных объединений второй половины XX в., в частности театрального студийного движения.

В отечественном социально-культурном пространстве такое уникальное явление, как театральная студийность, занимает особое знаковое место. В экстремальных условиях российской истории XX столетия студийные начинания, как правило, выходили за границы решения проблем сценического искусства, вовлекались в сферу мировоззренческих, идейных столкновений, приобретали характер подвижничества, самосохранения личности в рамках локального общества [3, с. 21]. Сегодня студийность необходимо рассматривать как социокультурный феномен со своими особенными отличительными признаками, внутренней градацией, закономерностями развития. Театральное студийное объединение обладает целым рядом существенных отличительных признаков. Это, во-первых, сочетание в своей работе учебных, производственных и экспериментальных задач; во-вторых, экспериментальность и утверждение новаторства как самоцели творчества; в-третьих, наличие творческо-педагогической среды для свободного развития, воспитания и самоактуализации личности студийца.

Как социокультурный эксперимент, студийность зарождается в 1910–1920-х гг. на стыке профессионального и любительского театра, преобразуясь в форму самобытного явления конструктивного любительства или

творческой самодеятельности широких народных масс. Однако в ходе исторического развития советского общества, как известно, этот эксперимент был насильственно прерван, тем не менее, заложив концептуальную и методологическую основу студийности. Несмотря на резко изменившуюся в 1930-х гг. советскую культурную политику, вызвавшую резкий спад студийного движения, это явление не исчезло совершенно. В новых исторических условиях начался период длительного коллапса. Студийное движение плавно растворилось в общем потоке театрального любительства, получившего официальное определение «художественная самодеятельность». Произошло резкое размежевание профессионального и любительского театра, который был призван выполнять функцию культурно-досуговой деятельности. По существу же самодеятельность выполняла роль «второго (суррогатного) искусства» – «искусства масс» и в этом смысле она была профессиональной, четко ориентированной на результат производства и потребления самодеятельной художественной продукции [4]. В начале 1960-х гг. начинается новый этап развития студийного движения, достигший своего пика в 1980-е гг. Условно развитие студийного движения второй половины XX в. можно разделить на три периода, каждый протяженностью примерно в пятнадцать лет. Первый период охватывает временной промежуток с середины 1950-х гг. и 1960-е гг., время социальной и культурной «оттепели». Именно тогда произошло возрождение и качественное становление студийности, зарождение нового студийного типа: социально-творческой активности.

Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве (1957 г.) приподнял искусственные идеологические и культурные барьеры, приобщив прогрессивные слои советской молодежи к достижениям западной культуры, также в это время охваченной бурными переменами (антивоенные акции, тенденции карнавализации и эстетизации политики и повседневной жизни, движения хиппи, рок, фолк, постмодернизм, постперформанс, поп и т. д.). Все это стимулировало в нашей стране активное формирование новой социально-культурной среды, развитие молодежной субкультуры. Этому развитию способствовало также начавшееся в 1960-х гг.

формирование альтернативных течений в сфере общественных наук, искусства, активизация философско-религиозной мысли, публикация театральных мемуаров, документов, наследия мастеров театрального искусства 1920–1930-х гг., вечера поэзии в Политехническом музее. Обновление социальной и художественной жизни вызвало развитие новых форм художественной самодеятельности: СТЭМы (студенческие театры миниатюр), КВН (клуб веселых и находчивых), КСП (клуб самодеятельной песни) и др. Молодежь, как наиболее динамичное и восприимчивое поколение, уловила общественную потребность в создании любительских объединений, которые основывались на активности субъекта, непосредственном общении, принципах коллективизма и самоуправления.

В сфере любительского театра возросло количество молодежных коллективов, возникающих почти одновременно (1957–1958 гг.), независимо друг от друга в разных городах России (в Москве – Студенческий театр и эстрадная студия «Наш дом» МГУ, Ивановский молодежный, Пермский, Омский и др.). В отличие от прежних самодеятельных театральных объединений молодежные театры 1960-х гг. выступили как носители нового мироощущения, нового понимания самого театра, его общественно-культурной функции, они пытались осмыслить свое место в театральном процессе, дистанцировались как от общего любительского потока, так и от официального репертуарного театра, по существу обладая основными чертами студийности. Важным фактором возникновения молодежных студий явилось массовое распространение телевидения. Молодежные любительские театры, с одной стороны, развивались под влиянием зрелищно-игровой культуры телевидения, с другой – они, наряду с другими объединениями, возникли как альтернатива телевидению, как формы непосредственного, межличностного творчески-игрового взаимодействия. Важнейшим событием в культурной жизни страны стало открытие в Москве двух профессиональных театров, возрождавших принципы студийности: «Современника» (1956 г.) и «Театра на Таганке» (1964 г.). Это сблизило передовые слои творческой интеллигенции с молодежными любительскими театрами, позволило сделать сферу театрального искусства при-

влекательной для проявления и реализации социально-творческой активности молодежи. Социальная активность молодежных любительских театров стимулировалась высокими идеями борьбы за возрождение попорченного театрального наследия 1920–1930-х гг. (В. Мейерхольд, А. Таиров, Е. Вахтангов, М. Чехов, Л. Сулержицкий). Студиям 1960-х гг. во многом принадлежит инициатива в сценическом освоении новой драматургии, прозы, поэзии (А. Вознесенский, Е. Евтушенко, В. Высоцкий, Б. Окуджава, А. Володин, А. Вампилов, В. Быков, Б. Васильев, В. Распутин и др.) [3]. Вместе с авторами студийные спектакли ставят в центр внимания внутренний мир человека, его социальные действия, духовные поиски, стремясь выявить в национальном культурном наследии все жизнеспособное, что может приумножить духовное достояние современника. Через человека, в единстве его социальной психологии и нравственной сущности, студийцы постигали широкие общественно-политические, нравственные, философские проблемы времени.

Творческая свобода имела определенные границы и строго контролировалась государственными структурами. Цензура запрещала публикацию романов «Котлован» и «Чевенгур» А. Платонова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Жизнь и судьба» В. Гроссмана и др. Апогеем «антиоттепели» стали гонения на Б. Пастернака за опубликованный на Западе роман «Доктор Живаго», скандальный разнос, устроенный Н. Хрущевым художникам-абстракционистам на выставке в Манеже. С середины 1960-х гг. идеологическое давление на культуру усилилось. Эти две противоположные тенденции – к свободе и строгому идеологическому контролю – сильнейшим образом обусловили особенности формирования любительских молодежных театров. Одной из таких особенностей явилось то, что в период со второй половины 1950-х гг. до начала 1970-х гг. возникает принципиально иное по глубине взаимодействия сотрудничество профессионалов и любителей. Молодые профессиональные режиссеры и актеры создают студии из любителей (Иваново, Пермь), идут в любительские театры (Р. Быков, М. Захаров, Р. Виктюк, А. Менакер, З. Корогодский). В свою очередь, в любительской среде появляются

одаренные и самобытные режиссеры и актеры, приобретающие уже в процессе формирования своего театра профессиональную подготовку, о чем свидетельствуют приглашения на постановки таких «любителей» в областные и городские государственные театры (А. Морозов, В. Соколов, В. Трескин, Л. Ермолаева и др.). С созданием Всероссийским театральным обществом (в 1959 г. создается Кабинет (отдел) народных театров ВТО) разветвленной сети семинаров и лабораторий, общение режиссеров, действовавших в профессиональной и любительской сферах театра, приобретает систематический характер. Укрепляются связи студийных театров с молодежью, оппозиционно настроенной к официальному искусству, интеллигенцией. Именно в среде молодежных любительских театров 1960-х гг. получает свое развитие студийность социально активной направленности. Это выразилось в исповедальном, коллективном начале, стремлении молодых участников студийных театров проявить в творчестве свою гражданскую позицию. Ярким примером этого может служить постановка в Ивановском молодежном театре (под рук. Р. Гринберг) композиции по произведениям А. Вознесенского «Парабола», оформленной Э. Неизвестным (1967 г.).

Относительная творческая свобода и огромный энтузиазм участников Ивановского молодежного театра способствовали тому, что премьера «Параболы» стала заметным событием не только в провинции, но и в столице. Вот как описывал И. Золотусский – рецензент журнала «Юность», популярнейшего в те годы издания, – свои впечатления от спектакля: «В зале стояли. Темный выем его, не дыша, вглядывался в сцену, на черном заднике которой белела трагическая, удлиненная, искаженная не то болью, не то смехом Маска. Сцену круто разрезала поднятая на мостки парабола. Черное и белое. Белая Маска, белая парабола на черном фоне, и актеры в черном и белом: черные джемперы, черные брюки и юбки, белые рубашки. Только свет играет на огромной Маске, и она то мертво синее, то вспыхивает жарко-алым, то бледно и недвижно белеет, и из впадин ее глаз стекают не слезы, а кровь...» [5, с. 200]. Этот спектакль был создан совместно с А. Вознесенским и Э. Неизвестным и назван «спектаклем-исповедью». Создатели «Пара-

болы» определенно полагали, что зло коренится в тоталитарной системе, пронизавшей все общество. Ее опора – не только равнодушные, ко всему притерпевшиеся мещане, но и они сами – романтики, идеалисты, донкихоты, сражающиеся с ветряными мельницами. «Мы поняли, – вспоминал участник коллектива Ю. Разин, – что наша вера в светлое будущее – обман. Нас ведут, как стадо баранов, туда, куда надо хитроумным пастырям. В «Параболе» мы попытались освободиться от этого наваждения, исповедоваться друг перед другом и своими друзьями – постоянными зрителями – в своих заблуждениях, попытаться нащупать новые духовные опоры для жизни и творчества, существования нашего театра» (см.: [3, с. 21]).

Встреча с Эрнстом Неизвестным, оформившим спектакль, произвела сильное впечатление на ивановцев. Эрнст Неизвестный – фронтвик, лицом к лицу повидавший смерть (его самого сочли убитым и как бы похоронили заживо), переживший публичную казнь своих произведений при посещении Н. Хрущевым выставки «30 лет МОСХа», дал свое, эсхатологическое толкование текстов поэта. Изготовленная им Маска была действующим лицом спектакля, немым криком прошлых поколений, проклятьем, знаком судьбы, смерти. Выступая из тьмы, загораясь то красным, то синим, то белым цветом, отступая, смутно белея на втором плане, Маска накладывала печать на все происходившее на сцене, не позволяя действию и восприятию зрителя соскальзывать в безмятежно лирические или экстатические состояния. В работе над «Параболой» впервые широко и сознательно был применен метод, адекватный коллективному сочинительству пьесы и спектакля. По словам Ю. Разина, «каждый прислушивался к тому, что творилось внутри него, внутри другого. Мы переживали удивительное состояние раскрепощенности тела и духа, фантазии, состояние игрового «озорства». Степень участия каждого в целом была очень высокая. Это было по-настоящему коллективное творчество, в котором режиссер был не «над» или «вне», а внутри творческого коллектива» (см.: [6, с. 168]). Спектакль строился по принципу ансамбля солистов, где каждый актер имел свои сольные партии, периоды, когда он лидировал, вел остальных за собой. В работе было использо-

вано все, что было напечатано А. Вознесенским к тому времени. «Роли-стихи» не распечатывали, каждый участник приходил на репетиции со сборниками стихов, журнальными публикациями. От исполнителей непрерывно шли новые и новые заявки на произведения. Режиссер и актеры «буквально утонули в материале, растворились в нем» [7].

Это исповедальное, коллективное начало, желание проявить в творчестве свою гражданскую позицию присуще творчеству многих молодежных театров того времени: студенческому театру МГУ (под рук. Р. Быкова), Пермскому народному театру молодежи (под рук. Л. Футлика), Омскому театру поэзии (под рук. Ю. Шушковского) и др. Особенно же значимым является то, что именно в молодежных любительских театрах 1960-х гг. получают свое развитие студийные формы внутренней организации. Студийность этих молодежных театров выражалась в формировании особой творческо-педагогической среды и атмосферы коллективного творчества, способствующей формированию основных предпосылок для реализации социальной активности студийцев. Студийность молодежных любительских театров 1960-х гг. можно характеризовать следующими взаимосвязанными свойствами: стремлением к духовному единству студийцев, основанному на равенстве, бескорыстной любви к искусству, приверженности определенной, разделяемой многими участниками идейно-нравственной и художественной позиции, соединении развитых форм управления с наличием лидера-руководителя, сочетание учебных, художественно-производственных, социально-культурных и экспериментальных задач. Студийность была востребована «оттепелью», она отвечала коренным потребностям самоорганизации целого поколения, давала возможность средствами театрального искусства воспитать творчески социально активную молодежь, ориентированную на высокие духовные, нравственные и гражданские идеалы.

Молодежные любительские театры были явлением в равной степени эстетическим и общественным. Они занимали активную гражданскую позицию, смело поднимали острые вопросы современности, вели полемику с прошлым. Именно в условиях творческо-педагогической среды молодежных лю-

бительских театров 1960-х гг. был реализован творческий и гражданский потенциал молодого поколения, заложены основы для дальнейшего развития студийного движения, которое приобрело к 1980-м гг. огромные масштабы. Сегодня особенно ценен социально-культурный и педагогический опыт студийного движения второй половины XX в., поскольку социальное развитие молодежи напрямую связано с основными этапами ее творческого роста в культурно-досуговой деятельности. Творческая деятельность в театре-студии способствует формированию целостного мировоззрения, устойчивых, зрелых ценностных ориентаций, складыванию жизненной позиции, что в полной мере отвечает задачам воспитания социально активной молодежи, способной к личностной творческой самореализации в условиях современного общества. Именно поэтому сегодня необходимо обратиться к анализу и теоретическому осмыслению студийного движения как социокультурного эксперимента, выделить театры-студии из общего потока театральных любительских объединений, найти пути реализации огромного педагогического потен-

циала студийности в новых социально-экономических условиях.

1. *Золотухин А.В.* Формы проявления социальной активности населения на местном уровне. Тамбов, 2004.
2. *Хилько Н.Ф.* Социокультурная среда как фактор развития творческой деятельности молодежи // Культурологические исследования в Сибири. Омск, 1999. Вып. 1.
3. *Шульпин А.П.* Молодежные театры России второй половины XX–XXI вв. // Любительские театры: вчера, сегодня, завтра: сборник статей. М., 2011.
4. *Титов А.Ю.* Развитие театрального любительства в народной художественной культуре: автореф. дис... канд. пед. наук. М., 1999.
5. *Золотусский И.* Поэт и театр // Юность. М., 1967. № 8.
6. *Шульпин А.П.* Театр любителей. 1960–1970-е годы // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. СПб., 1999.
7. *Гринберг Р.* Театр поэтического представления // Народные театры: взгляд со стороны. Сами о себе. М., 1981. С. 137-154.

Поступила в редакцию 15.10.2012 г.

UDC 79

FORMATION OF SOCIAL ACTIVITY OF YOUNG PEOPLE IN CREATIVE AND EDUCATIONAL ENVIRONMENT OF THEATER-STUDIO (HISTORICAL EXPERIENCE OF 1960s)

Natalia Ivanovna ZHUKOVA, Oryol State Institute of Arts and Culture, Oryol, Russian Federation, Senior Teacher of Theatre Creativity and Screen Arts Department, e-mail: zhuana3@gmail.com

The features of the development of socio-cultural environment of youth amateur theater in Russia of 1960s are considered. The relationship of movement studio and socio-cultural processes is traced. The potential of the studio movement as a major factor in the formation of social activity of youth is revealed.

*Key words:* social activity; youth; theater studio movement.