

*Ю. В. Федоров*

## **Современный театр под призмой феномена вырождения.**

### **Изнанка «инновационной» режиссуры**

*Данная статья представляет собой анализ проблем современного театра сквозь призму феномена вырождения (дегенерации). В ней автор использует свой многолетний театральный опыт и научно-медицинские исследования для анализа ряда режиссерских «экспериментов» и «инноваций». В статье поднимаются вопросы качества личности театрального режиссера, его психического здоровья и нравственной составляющей.*

***Ключевые слова:** человек, искусство, театр, драматургия, пьеса, режиссер, спектакль, вырождение, патология, болезнь, психосексуальные отклонения.*

*Введение.* Феномен вырождения (дегенерации) имеет сегодня ярко выраженные аксио-антропологические и культурологические аспекты. В сфере культуры он проявляется в виде антихудожественных и псевдотворческих актов, которые все чаще маскируются под инновационные формы, виды и жанры искусства. Болезненные (патологические) преломления в творческом поиске многих художников современные эксперты до сих пор не отваживаются маркировать как биегативные и болезненно-аномальные. Дегенеративные образцы современного искусства манифестируют все откровеннее и настойчивее. И театр, как один из видов зрелищного и массового искусства подвержен негативным трансформациям дегенеративного свойства не в последнюю очередь.

*Актуальность исследования.* Актуальность данной статьи определяется резким обострением интереса к проблеме вырождения (дегенерации) в современном мире, и особенно в сфере культуры и искусства. Длительное табуирование проблем вырождения, отсутствие устойчивых идеологических процессов, парадигм, разнонаправленность человеческого существования, обесмысливание культурообразующих концептов и образов, тотальный

плюрализм и мировоззренческий релятивизм, все эти симптомы современной социальной реальности создают иллюзию вездесущности патологических, болезненных процессов в социуме, культуре и искусстве. Явление вырождения как очевидный и существенный факт общей картины современного человеческого неблагополучия до сих пор не попадал в сферу интересов культурологии, искусствоведения, театроведения и т.д. Но именно в этих сферах накопилось за последнее время слишком много вопросов, упирающихся в тупик социокультурного регресса, духовного кризиса, проблему прогрессирующей культурной деградации, деградации внутреннего мира человека, его патологических, псевдотворческих проявлений.

Феномен вырождения в театральном искусстве сегодня очень умело маскируется «художественными идеями», «постановочными концепциями режиссеров», «индивидуальным видением режиссера-постановщика» и т.д. Эта проблема (даже в общих чертах) понятна лишь узкому кругу специалистов-медиков, для театроведов же она пока закрыта и не входит в сферу их профессиональной компетенции. Именно это и мешает глубокому и полноценному анализу тенденций современного театрального искусства.

*Изложение основного материала.* За последние десять лет (2002, 2007, 2009) на сцене Центра им. Вс. Мейерхольда (г. Москва) в рамках программы «Антонен Арто. Новый век» были показаны две работы театрального режиссера В. Епифанцева – «Маяковский» и «Макбет» – спектакли, исключительно любимые той публикой, которая приходит именно на подобные представления. У этого режиссера своя аудитория, которая закрепила за ним звание «культового» режиссера. У него есть опыт постановки Антонена Арто – спектакль «Струя крови» – и очевидное увлечение «театром жестокости». Но насколько театр Епифанцева близок идеям Антонена Арто, мы выясним чуть позже.

Арто считал, что актер в процессе творчества становится своим собственным сверхреальным двойником; освобождаясь от своей личности, реализует весь свой человеческий потенциал. Действуя с точностью до

наоборот, Епифанцев надевает на своего персонажа, Маяковского, собственную личность, отождествляя его с собой. И это становится основным творческим приемом спектакля. Какие внутренние мотивы побуждают режиссера к этому, мы уже говорили в 1 части данного цикла статей.

Ритуальная композиция «Маяковский» основывается в большей мере на внешнем сходстве режиссера-актера с поэтом. Драматическая коллизия спектакля – одиночество Человека перед Вселенной и Любовь как трагическая попытка избавиться от этого дискомфорта – при ближайшем рассмотрении оказывается интимным дневником подростка пубертатного возраста. Епифанцев проникает не в мир своего героя, а в собственный мир, реализуя прием самоотождествления на практике. Такой душевный стриптиз и демонстрация собственных психосексуальных проблем становятся основным содержанием и стержнем спектакля.

Герой страдает от одиночества среди статисток: «несколько пар полуобнаженных девиц, которые суть чувственные желания героя, занимаются на фоне стихов Маяковского чем-то, что естественно, значит, не стыдно, но немного противно» [1]. Происходит ритуальная оргия, во время которой герой в козлиных штанах демонстрирует, что трагедия – это в первую очередь козлиная песнь. Статисток мотает из конца в конец сцены на столе из прозекторской (*«Вся земля поляжет женщиной, заерзает мясами, хотя отдаться»*), эпизод заканчивается небольшим рукоприкладством. Затем из гарема своих желаний Епифанцев-Маяковский выбирает одно – желание Марии – и просит у нее тело, *«как просят христиане – хлеб наш насущный – даждь нам днесь»*. Зрители смущены, по крайней мере, часть зрителей, – те, которых в детстве учили, что нельзя подглядывать и читать чужие письма. Заканчивается история плохо. «Мария» лежит, бездыханна, рядом со скелетом, что должно символизировать тщетность земных желаний. Герой угрожает кому-то наверху: *«Эй, вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!»* и потрясенные зрители расходятся. После этого спектакля они будут долго восстанавливать свою психосоматику.

Вряд ли даже злопыхатели Маяковского могут соотнести образ, созданный Епифанцевым, с образом поэта. Но режиссер настаивает: действует на нервы и воображение зрителей металлическим (преобразованным) голосом и шаманским музыкальным сопровождением. Это должно создавать иллюзию чего-то зловещего и неотвратимого. Но у зрителя срабатывает механизм психической самозащиты: эффект переживания, соучастия в ритуале «театра жестокости», заменяется эффектом отчуждения от действия.

Так режиссер использует некую литературно-драматическую идею для театрального воплощения собственных аномальных наклонностей. В спектакле есть элементы садизма, эксгибиционизма, мазохизма, вуайеризма, группового секса и т.п. Но за всем этим спектром психосексуальных извращений якобы стоит идея о страдании одинокого человека.

«Обнажение себя, выворачивание наизнанку – *«чтобы были одни сплошные губы»* – программный прием режиссера, дающий толчок к физическому поступку (в «Маяковском» – банальному освобождению от одежды) [1, с. 73]. Это цитата из критической статьи на спектакль «Маяковский» театрального критика Т. Павловой. Она тоже остро чувствует, что с режиссером что-то не так, но не может понять, что именно, и потому использует чисто театроведческую лексику, лишенную возможности установки точного диагноза увиденному. Более того, она не вправе использовать медицинскую терминологию и потому обязана находиться в рамках журналистской лексики и этики.

В спектакле «Макбет» того же режиссера Епифанцева раздевание доводится уже до ритуала. (Заметим в скобках, что желание обнажаться на людях с дальнейшим самолюбованием – серьезное нарушение психосексуальной сферы человека. Диагноз безжалостный – эксгибиционизм, нарциссизм.) Но очевидные даже в повседневной жизни вещи, задрапированные «художественными приемами и театральными масками» далеко не всегда понятны на сценических подмостках. А такой феномен, как

вырождение, да еще в театральной сфере, – понятен лишь узкому кругу экспертов.

Феномен дегенерации в современном театральном искусстве, – тема беспрецедентная по самой постановке вопроса и уж тем более по сути сделанных автором данного исследования выводов. В этом вопросе все слишком закамуфлировано. Даже профессиональные медики не отваживаются говорить на подобные темы, если их об этом не очень просят. (А кто будет спрашивать?) Психиатры, психотерапевты и сексопатологи, посещая спектакли в редкие часы досуга, не ставят диагнозы тому, что видят на сцене. У них есть своя собственная сфера деятельности и свои пациенты. Им не до больной театральной братии. Более того, по правилам «хорошего тона» и требованиям СМИ, сегодня не принято говорить о каких-либо нарушениях психики или сексуальности авторов, тем более об их принадлежности к категории вырождающихся. Именно в этом суть проблемы. Абсолютное табу на эту более чем злободневную проблему нашего социума наложено основательно.

Феномен вырождения в театральном искусстве (собственно, как и в других сферах человеческой деятельности) очень умело маскируется «художественными идеями», «постановочными концепциями режиссеров», «индивидуальным видением режиссера-постановщика» и т.д. Вот и в «нашем» «Макбете» раздевают режиссера-актера Епифанцева (он играет и эту центральную роль) все кому не лень. Доспехи с рыцаря и прочие одежды снимают и ведьмы, и призраки на пиру, и остальные персонажи. По мысли режиссера, в результате всех этих раздеваний (по большей части ненужных) Макбет предстает перед нами живым человеком, которому можно внушить мысль об убийстве. Бытовое раздевание должно привести к душевному обнажению героя. Но оно не приводит. Так режиссер пытается исследовать предел человеческих возможностей в деле уничтожения себе подобных, представляя убийство как жертвоприношение кровавой маске смерти. И приходит к выводу, что предела нет. В финале маска смерти, сойдя со сцены, будет очень долго плясать на костях.

Название спектакля дополнено фразой «*кровавая яма ужаса*». Эта яма как предмет интерьера присутствует на сцене реально. В ней рубит головы своих недругов Епифанцев-Макбет, а слуги его придерживают, чтобы он сам туда не упал. Стол из прозекторской переходит как сценографическая идея из «Маяковского» – за ним герой будет пировать вместе с призраками (скелет – основное блюдо). Застланное черным супружеское ложе Макбетов тоже вызывает однозначные ассоциации и ощущение, что у героя необычайно сильно развит комплекс владыки мертвых.

В «Макбете», как и в «Маяковском», текст автора куда-то исчезает; имя Шекспира на связывается с тем, что происходит на сцене. Имена героев и сюжетная канва служат темой для трагедии Епифанцева, но не Шекспира. Все персонажи имеют кровное родство с героями фильма «Семейка Адамс». Это или нелюди, или существа, лишённые половых признаков. Более того, режиссеру удалось нивелировать образ леди Макбет до положения статистки, полуведьмы, полурабыни, полусумасшедшей.

В. Епифанцев не допускает никакого соперничества на сцене и не создает актерского ансамбля. Это театр одного актера. Причем актера с большим воображением и такой же аномальной психикой. К услугам зрителя фонтаны крови, человеческие кости и ритуальные этнические танцы. Режиссер пытается воздействовать на подсознание публики музыкой, вызывающей временную глухоту, и предстает перед нами то ли шаманом, то ли демоном-ловцом зрительских душ. И все это имеет весьма отдаленное отношение к «театру жестокости» А. Арто. Хотя режиссерская тяга к этому театральному направлению понятна: подобное притягивает подобное.

Даже продвинутая (и знающая толк в режиссерских инновациях) критика отметила, что этот спектакль Епифанцева в первую очередь – проявление его собственной болезненности и жестокости по отношению к зрителю. Заметим, что пьеса «Макбет» у всего театрального мира пользуется дурной славой: уж слишком много кровавого и мистического ввел туда Вильям Шекспир. Огромное количество смертей, заклятий, наговоров и черной магии не

случайно отпугивает режиссеров-постановщиков. Да и актеры без большой радости соглашаются работать в этом материале. Это общепризнанное театральное мнение. Так что тяга Епифанцева к этому материалу уже в какой-то степени симптоматична. Но он захотел не только поставить этот спектакль, но еще и сыграть самого Макбета! И сделал это с упоением и восторгом. Работал над пьесой очень долго, и режиссерский план постановки этой пьесы, по его словам, несколько лет не выходил у него из головы. Но ведь и это диагноз. Типичная танатомания (подсознательная тяга к смерти).

Это был пример проявленной дегенеративной природы режиссера-постановщика, отягощенного несколькими комплексами и маниями и при этом непременно желающего вынести свои проблемы психоневрологического и психосексуального характера на зрительскую аудиторию. Демонстративным личностям это очень свойственно.

Напрашиваются выводы из приведенных выше пьес по драматургам и режиссерам-постановщикам.

*Осознанная или подсознательная тяга драматургов и режиссеров-постановщиков к ряду тем или проблем сомнительного свойства красноречиво говорит не только о проблемах их психики, но и о целом ряде их серьезных психосексуальных дисфункций.*

Например, пьеса Николая Коляды «Рогатка» [2] была написана о гомосексуализме и гомосексуалистах. Хотя, разумеется, официальная версия темы несколько иная. Автор якобы писал об одиночестве и о дефиците человеческого понимания. Но по тому, где и кем она была в дальнейшем поставлена, можно судить о причастности режиссеров-постановщиков и художественных руководителей театров к этой сексуальной аномалии. (Хотя в рамках гендерной политики ЕС говорить о гомосексуализме, как о сексуальном извращении сегодня уже не только не принято, но и достаточно опасно. И Украина в рамках решений Евросоюза, увы, должна радикально пересмотреть свое отношение к своим сексуальным меньшинствам.)

Здесь уместно напомнить, что процесс дегенерации сопровождается не только психическими отклонениями (душевыми болезнями), но и разнообразными половыми извращениями, т.е. широким спектром сексуальных аномалий, как сказали бы современные сексопатологи. Именно психические болезни и сексуальные парафилии (извращения) считаются у специалистов в области дегенералогии первой стадией вырождения. На этой стадии клинической выраженности болезнь протекает скрыто, и далеко не всегда заметна для окружающих. Но кроме внешне не видимых, мало заметных и трудно диагностируемых признаков дегенерации (аномальная психика и аномальная сексуальность), есть еще и внешние, абсолютно объективные проявления, именуемые антропологическими признаками вырождения. Такие физические дефекты (врожденные уродства) уже трудно скрыть и здесь уже человеку приходит на помощь медицина (хирургия) [3].

Но вернемся к нашей театральной сфере. Специалисты в области психиатрии утверждают, что извращенцев притягивает все извращенное. И это утверждение специалистов не кажется преувеличением. Пример. Французский драматург Жан Жене, будучи душевнобольным человеком, да еще приверженцем нетрадиционной сексуальности, написал пьесу «Служанки», где в предисловии настаивал, чтобы все женские роли в его пьесе непременно играли мужчины. Вот такое, на первый взгляд, странное условие. Автору этих строк довелось посмотреть премьеру спектакля по этой пьесе в Москве, в 1990 году, в театре «Сатирикон», в постановке культового режиссера Романа Виктюка.

Впечатление сильное. Казалось, что на спектакль собрались все геи Москвы и московской области. Яблоку негде было упасть. Этот контингент очень специфичен, и его трудно с кем-то спутать. Публика дружно и гордо обсуждала что, начиная с автора пьесы, вся постановочная группа спектакля, включая режиссера-постановщика, сценографа, режиссера по пластике, балетмейстера-постановщика, хореографа и самих исполнителей, – люди одного, «голубого» племени.

Этому «голубому» постановочному коллективу удалось создать на сцене буквально карнавальное буйство нетрадиционной сексуальности. Среди этого «роскошного содома» Константин Райкин, игравший одну из ролей, со своей традиционной ориентацией выглядел на сцене весьма скромно и потерянно. Эти воспоминания более чем двадцатилетней давности хочется завершить безжалостным заключением Эдмунда Уайта, который писал, что пьесы Ж. Жене по своей сути глубоко извращены, часто инфантильны, всегда шокирующе, прославляющие страсть, преступление и предательство. И если режиссера тянет к пьесам Ж. Жене, это уже опасный симптом.

Таким же скандальным событием в театральной Москве в конце 90-х стал спектакль «Рогатка» в постановке Р. Виктюка. Но времена изменились. Самым удивительным, пожалуй, становится то спокойствие, с которым публика воспринимает подобные режиссерские выверты сегодня. Скандальность уже некому. У этого режиссера уже свой собственный театр. Р. Виктюк – официально признанный театральный мэтр. Его спектакли: «Служанки», «Давай займемся сексом», «Рудольф Нуриев», «Мадам Батерфляй» и другие не сходят со сцены десятилетиями. Обычных зрителей гомозротичность всех постановок Виктюка не волнует, а сочувствующих и ярких представителей подобного сексуального пристрастия всегда на спектаклях пруд пруди. Они-то и создали Виктюку ореол гениального режиссера и театрального революционера, обнажившего на сцене мужчину-актера и «взорвавшего многие социальные табу».

Итак, в приведенных выше примерах феномен дегенерации обнаруживал себя в первую очередь на уровне драматургических текстов, а затем – режиссерских воплощений (трактовок, ходов, приемов и т.д.). *Болезненно преломленные сценические решения и такие же психически надломленные драматургические тексты отличают: полное отсутствие логических действенных (внутренних и внешних) психологических связей между персонажами или же их противоестественная (или аномальная) природа. Далее: если тема, идея и проблематика (актуальность) драматургического*

*произведения продиктованы психическими деформациями (или извращенной сексуальностью) режиссера-постановщика, а не логикой сюжетного повествования героев, то мы так же вправе усомниться в психической вменяемости создателя спектакля. Более того: наличие патологических форм психического или сексуального действия между персонажами, отсутствие в произведениях морально-нравственных (этических) критериев и авторской позиции по отношению к описываемой им системе патологических взаимоотношений героев пьесы безоговорочно относит подобные произведения к категории «дегенеративной драматургии» и «дегенеративной режиссуры».*

Выбор пьесы для режиссера и ее сценическое воплощение могут быть очень показательны в плане принадлежности режиссера к категории вырожденцев. Смаковать темы смерти, крови, суицида, инцеста, мужеложства, садомазохизма, сексуальных аномалий, безжалостной жестокости, агрессии и прочих пороков – нормальный человек не станет. Значит, в душе режиссера есть определенная тяга к подобным вещам. А это уже признаки начинающегося психического расстройства или наличие у него тех или иных девиаций, перверсий и парафилий.

*Именно эта психопатология и считается одним из признаков дегенерации.* В театральной среде такие режиссеры часто обращают на себя внимание своей неадекватностью. Многие из них во время работы над спектаклем становятся жесточайшими монстрами. Им доставляет удовольствие унижать артистов, выводить их из себя, давить на психику и т.д. Режиссерская психопатия и извращенность проявляется множеством разнообразных «номеров», которые они «выкидывают». Спектр широчайший – начиная с непристойных предложений возрастным женщинам-актрисам, совращений мальчиков и заканчивая безумными «художественными концепциями» и «сценическими построениями» патологического свойства.

Часто такие «гении» безбожно сквернословят на репетициях, объясняя это неизбежными сложностями творческого процесса. Но и эта их уловка

объяснима, ибо в медицине (психопатологии) есть диагноз для такого рода поведения: «копрофемия» (копролалия) – желание произносить в присутствии лица другого пола бранные, нецензурные слова и циничные выражения. Так что повышенная тяга человека к грязноругательству стопроцентно указывает на его аномальную сексуальность. Это своеобразный лакмус на наличие подобной патологии [4].

Более подробно о болезненных проявлениях режиссеров говорить не стоит. Некоторые из них очень талантливы, и публика им многое прощает. Но не говорить об этом совсем мы не можем, т.к. результаты их деятельности напрямую влияют на сознание миллионов зрителей. Вспомним здесь хичкоковские фильмы ужасов со страшными сценами насилия, убийств, всякого рода извращений, расчленений и прочей жути. Эти мутные потоки льются с экранов сегодня в изобилии. А ведь всю эту кинопатологию и экранное запугивание создают те же режиссеры, сценаристы, драматурги. Именно они подобным «искусством» травмируют и перепрограммируют психику молодых людей, зомбируют, калечат их души и видоизменяют сознание. *Таков один из механизмов манипуляции общественным сознанием, возникновения массовой агрессивности (или полной апатии), социальной дезорганизации, асоциального поведения подростков и крах духовных ориентиров общества.* (Продолжение следует.)

*Выводы.* Современный человек сегодня пытается важить в невероятно сложных антропологических, геополитических и социокультурных условиях, более того, он пытается сохранить собственную культурную среду обитания. Несмотря на весь катастрофизм ситуации, человек продолжает творить, созидать, создавать новые шедевры, произведения высокого (в том числе театрального) искусства. Делать это в современном мире вывернутых наизнанку ценностей все труднее и труднее. Сегодня, кажется, человечество окончательно запуталось в собственных замысловатых художественно-культурных проявлениях и псевдотворческих мутациях.

Современный мир абсурда, извращенной логики и псевдоценностей заставляет человечество оглянуться назад и вернуться к «вечным» истинам и непреходящим ценностям. Это порождает осознание необходимости адаптации каждого индивида к окружающему его культурному наследию, к людям, к обществу, к миру. А это осознание выступает в свою очередь условием выработки способов творческого приспособления индивида к окружающей его социокультурной среде. Это осознание помогает формированию критериев прекрасного и безобразного, подлинного и мнимого, гениального и бездарного, больного и здорового в культуре, более четкому пониманию Добра и Зла.

### Литература

1. Павлова Т. Ужас! Ужас! Ну, ужас, ужас.../ Т. Павлова // Театр. – Информполи-граф, – М., 2002. – № 2.
2. Коляда Н. Рогатка / Н. Коляда // Современная драматургия. № 6. Издательство «Искусство», – М. : 1989.
3. Федоров Ю.В. Феномен вырождения (дегенерации) как существенный аспект аксио-антропологического кризиса современной техногенной цивилизации. /Ю.В. Федоров // Таврійські студії. – 2012, – №2. – С. 69-79.
4. Федоров Ю.В. Феномен вырождения: социокультурные и творческие аспекты /Ю. В. Федоров. – Симферополь : СГТ, 2012. – 384 с.

*Дана стаття являє собою аналіз проблем сучасного театру крізь призму феномена виродження (дегенерації). У ній автор використовує свій багаторічний театральний досвід і науково-медичні дослідження для аналізу ряду режисерських «експериментів» і «інновацій». У статті піднімаються питання якості особистості театрального режисера, його психічного здоров'я та моральної складової.*

**Ключові слова:** людина, мистецтво, театр, драматургія, п'єса, режисер, вистава, виродження, патологія, хвороба, психосексуальні відхилення.

*This article is an analysis of the problems of contemporary theater through the prism of the phenomenon of degeneration (degeneration). The author uses his years of theatrical experience and scientific and medical research for the analysis of a number of directors «innovation» and «experiments». The article raises questions of personality traits theater director, his mental health and moral.*

**Key words:** people, art, theater, drama, play, director, performance, degeneration, pathology, disease, psychosexual deviation