**Беседа о новом и старом детском театре,**

**о портале «Недоросль»,**

**зрителях и профессионалах**

**Алексей Гончаренко:**

Мне кажется, что детский театр консервативен в массе своей.Как человек, который смотрит очень много спектаклей для детей подряд, в театре и на видео, я могу сказать, что возникает где-то процентов 10 того, что называется «новый театр для детей». Но в массе своей это, повторюсь, действительно, очень консервативное искусство.

Недавно стал писать о театре марионеток имени Евгения Деммени, которому в этом году исполняется 100 лет, собрал некоторую статистику по другим театрам, и стало понятно, что только в театре для детей могут идти постановки 37-го года, никак не меняясь. Не то, чтобы была пауза, спектакль восстановили, и получился своеобразный музей. А вот как поставили, так он и стоит. В городе Москва, пожалуйста, вот «Синяя птица» МХАТа им. Горького, 49-й год –выходит «Аленький цветочек» без пауз идёт в театре им. Пушкина, «Карлсон» - в театре Сатиры с 68-ого года. Вы можете увидеть эстетику того времени. Родители радуются, что поведут своих детей на то, что сами видели в детстве. А попробуйте сказать что-нибудь в Саратове с его уникальным ТЮЗом про «Аленький цветочек», который они нежно любят? С одной стороны, наверное, должны быть такие вечные востребованные спектакли, но при этом должен быть, как собственно в Саратове, прогрессивный репертуар. Я точно не знаю, как педагоги про это разговаривают с детьми. Они-то тоже это видели в детстве, и им так, наверное, легче…и родителям тоже…

Я люблю читать родительские форумы. И, бывает видно, кто писал, даже профили этих людей открываются. Даже если он прогрессивный человек, знает репертуар Электротеатра, ходит на Хитровку, в Новое пространство театра Наций, Гоголь-Центр и так далее, всё равно в его комментарии можно прочитать: «Зачем нам новации в детском театре, зачем это всё? Новации в детском театре нам не нужны… Надо всё по правилам».

При этом новации, конечно, есть, но все они уходят корнями в драматический театр для взрослых. Когда там какая-то тенденция появляется, то и детский театр её подхватывает. Это такой сложный процесс, к которому надо очень-очень внимательно относиться. Например, в модном сейчас иммерсивном театре актеру приходится появляться перед детьми с большей мерой ответственности.

Интересный спектакль сейчас выходит, «Как Михаэль ходил страху учиться» в частном камерном театре «Снарк». Отличный актёр Святослав Ольшанов приехал из Самары и играет в этом спектакле. Но есть такой нюанс, дети могут перебить действие. И тогда даже такому актёру это очень сложно, он должен существовать в постоянной импровизации. В сцене с повешенным встал один мальчик, умный, начитанный и сказал: «А вы знаете, что такое повешение?». И дальше он рассказывает, что такое именно этот вид казни в историческом контексте. И предлагает этого персонажа снять и похоронить. Актеру необходимо не выходя из образа и соблюдая правила игры вернуть зрителей в сюжет, придуманный братьями Гримм. То есть получается, что современный актёр, который работает с детьми, должен быть готов к этим рискованным поворотам: от эстетики, заданной спектаклем, к контексту, который задаёт ребёнок, и обратно.

Когда артист работает во взрослом иммерсивном театре, ему никто слова не скажет, а если скажет, то поймёт, что нарушает некие правила, и дальше взрослое сообщество это забудет как неловкий инцидент. А в театре для детей труднее достичь подобной договоренности заранее и до финала спектакля. Когда мы говорим о появлении сторителлингана, об иммерсивном театре, когда зритель ходит и говорит с актёром, мы понимаем, что актёру надо обладать какими-то новыми навыками, при этом сохраняя свои, присущие актёру умения…Мне кажется, сегодня это очень важная история.

Второе новое направление практически отсутствует в театре для взрослых, а в театре для детей становится трендом - актёр, например, в сторителлинге играет самого себя, то есть, он от своего лица, представляясь собственным именем, а не от лица персонажа, ведёт повествование, интригу и так далее. Тут важна его оценка происходящего и его точка зрения на историю. Одно дело, Вася рассказывает эту историю, другое – Петя, третье – Коля. Всё зависит от личности, которая за этим стоит. История видоизменяется от рассказчика, даже если в спектакле занято несколько составов исполнителей. Получается, что на современном этапе развития актёр должен обладать б*о*льшим количеством инструментов, чем то, что ему дают в высшей школе, которая предельно консервативна. Если это, конечно, не студия при каком-то ТЮЗе, то такого семестра, где обучают, как театр работает с детьми, нет. Даже у театра кукол нет, что странно само по себе, ведь это такой вид театра, который80% своего времени проводит с очень маленькой в смысле возраста аудиторией. Получается, что отсутствие образования надо как-то восполнять своими человеческими качествами. И вот это сложность для профессионалов разных поколений, потому что раньше - вышел на сцену, хорошо отработал, - это здорово.

Наверное, эти тенденции «нового» детского театра стали проявляться лет 6-7 назад. Мне кажется, это во многом пошло от Лабораторий, организованных Центром имени Мейерхольда. Когда появился сторителлинг через лабораторию, появился бэби-театр для детей до 2-х лет, это всё было через лабораторию, через мастер-классы, когда приезжал какой-то прекрасный мастер из Европы – итальянец Роберто Фроберти, датчанин Андерсен. И сейчас, собственно, эти люди, которые были на мастер-классах ездят по России и передают те знания, которые они получили. Собственно, так и с театральной педагогикой произошло, когда в ЦИМе было несколько серий мастер-классов, и появились профессионалы из смежных профессий, которые там были, увлеклись. Театровед Ольга Андрейкина стала эту технологию внедрять на программе «Большие гастроли», потом в Московском детском театре теней, в РАМТе она работает с Учительским клубом.

**Владимир Бочаров:**

Я режиссёр и педагог. Я много занимаюсь импровизацией с ребятами, с детьми, сам очень давно и долго импровизирую. А по поводу актёра детского театра у меня вопрос: насколько важная индивидуальность? Насколько я понимаю, индивидуальность актёра выходит сейчас на первый план. Его умение общаться с детьми, и его умение встраивать коммуникацию. Соответственно, такие персональные качества, как харизма, обаяние выступают на первый план. Но диалог по-прежнему строится от лица персонажа или здесь уже какая-то конкретная личность выступает? Понятно, когда мы идём в сторителлинг. Это очень интересная ситуация, влияет на само построение существования. Актёр теперь существует скорее как медиатор. В музее современного искусства существуют эти медиаторы.

**Алексей Гончаренко:**

Сейчас очень много спектаклей, в которых действие происходит в социальной сети, в первую очередь Вконтакте, которая наиболее популярна у молодежи. Тогда кто такой актер в подобной постановке? У него есть аватарка, он пишет текст, он слушает музыку какую-то. Это же некий образ. Это же Станиславский придумал всё…Актер пишет вымышленную биографию, сколько ему лет, кто он и откуда. Может, он мужчина, а играет женский персонаж, например, девочку-старшеклассницу…Самый яркий пример – «Лесосибирск Лойс» Родиона Букаева в Лесосибирске.

Появляется некий новый вариант маски, когда актёр переживает за персонаж, видит себя в условиях персонажа. При этом очень важно, что он очень часто говорит собственный текст. Например, интересный крымовский спектакль «Серёжа» идёт в МХТ имени Чехова. Там выходит на сцену Маша Смольникова. И мы не понимаем, это она играет Анну Каренину? это она импровизирует и говорит про Анну Каренину? Это Крымов ей написал текст про Анну Каренину? Кто сейчас с нами разговаривает, персонаж или актриса? Это вот такая экспериментально редкая технология, когда актёр становится как бы медиатором между произведением искусства и аудиторией.

Я не знаю, где сейчас пролегают границы театра. Про что можно сказать: это театр, а это – нет? Это квест, а это – театр? Это не театр, это перформанс? Я с этим вопросом живу давно уже. Я сейчас занимаюсь театром кукол, поэтому я всех мучаю этим вопросом. Вот Марина Абр*а*мович. Известный персонаж. Почему мы считаем, что она перформер, а не актриса? Другой пример. Театр АХЕ, который что-то выливает какие-то составы в баночку, из баночки на своих спектаклях, представляя главные роли играть удивительным материалам. Почему это театр, а это перфоманс? Одни ездят по биеннале современного искусства, а другие получают «Золотые маски»? Почему мы смотрим анимационный фильм Ивана Максимова в кинозале на фестивале «Крок», а схожее видео медиа художника показывают в пространстве выставочного «белого куба» на маленьком экране как пример видеоарта? Классификация вообще очень относительна.

Для меня убедителен сегодня только один ответ на эти вопросы. Важно, как человек, художник, автор сам себя позиционирует. Жёсткие границы достаточно сложно определить. Театр заимствует какие-то технологии, и перфоманс использует достаточно театральные методы в своей работе.

Поговорив о современном искусстве в нашей продвинутой аудитории, я возвращаюсь в интернет и читаю там отзывы: замечательный был спектакль, только актёры были без хвостиков и ушек, когда зайчиков играли…Да, мы сидим с вами кружком, понимаем, как всё новое здорово, интересно и нужно, а когда приходят родители в театр, они требуют привычного.

**Екатерина Антонова:**

Бесконечно грустная история именно в театре для детей – это спектакли, которые идут без изменений по 40, 50 лет. Потому что это натуральная пытка искусством, когда все, и артисты на сцене, и пресловутые юные зрители мучаются в течение полутора двух часов. Причем довольно часто такой пыткой оборачиваются классические названия и вроде как проверенные временем постановки: то есть вроде как все составляющие в спектакле – это козыри, а на выходе – ужас-ужас. Но все делают вид, что довольны. Родители, отбывающие спектакль в телефонах, потом в гардеробе шипят на детей, что те не ценят заботу о них в виде покупки дорогущих билетов на раскрученное за много поколений название, а дети с ума сходят от скуки в зрительном зале, но потом вяло говорят: «Да, больше всего мне понравился волк». Театр же доволен, потому что продажи хорошие. И это тотальное вранье длится десятилетиями. И появляются новые и новые поколения людей, которые считают, что театр – это пыльное и душное место, где в принципе не может быть интересно.

Часто все наши высокие разговоры о том, что в театре для детей нужно новое, тонкое, светлое, чистое, высокое, обрушиваются одной фразой кассира, который говорит: «Спросите меня, что покупают зрители, и я вам скажу, что это «Три поросенка» и «Кошкин дом». Ну и «Спящая красавица». И ведь на самом деле ни один детский театр никуда не денется от персонажа по имени Кассир, который уверен, что знает, что и как продавать публике, лучше кого бы то ни было: худрука, завлита, режиссёра. И лучше всех знает, что нужно публике, каков реальный запрос. А реальный запрос аудитории часто не тот, который нам хотелось бы. Что не значит, что не нужно пытаться что-то менять, но отрываться от реальности в своих мечтах тоже – не стоит. Хотя театр для детей в принципе совершенно не дает возможности отрываться от реальности. Это очень заземляющее место.

**Татьяна Климова:**

Когда мы говорим: постмодернизм, переходная эпоха – хорошо ли мы понимаем, как это практически отражается в нашей повседневной жизни? Речь не только об отсутствии единых ориентиров и культурных ценностей. Скорее о правилах жизни в мире, где культура (в том числе и культура нашего мышления!) одновременно моностилистична и полистилистична. Процесс перехода не завершился, поэтому самое сложное для нашего восприятия происходит тогда, когда в пространство, организованное по одним законам (моностилистической культуры) вторгаются принципы другой (полистилистической). Сегодня необходимо уметь менять внутреннюю оптику рассмотрения, быстро считывая, где мы вовлечены в сотворческий процесс изобретения новой художественности, а где важны преемственность, воспроизводство архаичных форм. В моностилистической культуре существует вполне понятная вертикаль: высокое-низкое искусство, но при этом она менее чувствительна к различению: живое-не живое. Вот и получается, если кто-то с подобной шкалой оценок вторгается в опыты полистилистической культуры, начинаются самые большие проблемы.

И для меня в этом контексте основной вопрос про социальную миссию своего профессионального сообщества, про свою роль в общественном пространстве. Я, как взрослый, и в этом смысле, как культурный посредник, пытаюсь помогать другим (и себе) определяться в мире культурных смыслов. Тогда становится понятнее наша задача, потому что изменить ожидания, связанные с «проверенными временем постановками» невозможно. Люди хотят стабильности. Стабильность предполагает, что ребёнок должен встретиться со своей Белоснежкой. Неважно, что спектакль давно устарел, встреча должна состояться. Это поддерживает стабильность мира, который сегодня катастрофически непредсказуем; дает понятные ответы, а не только ставит вопросы. Даже если семья встречается с «плохой» Белоснежкой, им есть про что поговорить с ребенком. И родителям между собой есть про что поговорить: как ухудшилась Белоснежка, «потому что в наше время они ещё как-то попадали в ноты, а сейчас они уже вообще…».

Я не раз присутствовала при подобном разговоре и замечала, что в нем подтекстом звучит ощущение устойчивости и преемственности мира. Понимая значимость этого, перестаешь огорчаться от подобных ситуаций и с ними бороться. По-другому формулируется решаемая задача: если художнику сегодня необходимо искать, в какой художественной форме представлять правила существования своего творческого продукта, нам важно, как эти правила помогать обнаруживать не в назидательно-дидактической форме. Если мы хотим посоветовать, дать понять, почему в данный театр надо идти, смотреть это произведение, необходимо вооружать Кассира, Администратора и Родителя вот этой сменной оптикой рассмотрения и описания.

**Екатерина Антонова:**

Представление о театре для детей у профессиональной и не профессиональной мамы очень разное, и театр для детей обязан это учитывать: что не все родители знают, что в «Щелкунчике» есть второй акт. Или больше - как было у моей реальной практике: считать, что балет – это не театр, обидеться и счесть себя обманутой, когда ей сказали, что «Щелкунчик» - это тоже спектакль. Потому что в ее голове балет – это не спектакль (а что это – мне выяснить не удалось). Мы не имеем права осуждать таких мам, но наша задача – работать с ними, чтобы они не воспринимали в штыки не только все новое, например, спектакли на темы смерти и болезни, но просто тот факт, что у «Щелкунчика» есть второй акт.

«Недоросль» мы придумали вместе с Алексеем Гончаренко не для публики, а для профессионалов. И практическая польза этого портала в том, что это ресурс, на котором можно публиковать тексты, которые нужны профессиональному сообществу. Мы стараемся делать полезные для работы материалы: например, книжные обзоры, по которым завлиты и режиссёры могли бы понять, какие новинки появились по той или иной теме. Или тексты - пошаговые инструкции. Например, Ольга Андрейкина написала для нас про первые шаги в создании детской студии, кружков, клубов. Это театр, благодаря которому, мы надеемся, молодой прекрасный завлит, который живёт где-то там далеко, мог бы сделать первые шаги у себя в театре и создать такой клуб у себя… Дорога, которую мы сами себе определили, менее очевидна, чем «родительская» афиша, анонсный ресурс, где всё понятно и очевидно… Для кого «Недоросль»? Для профессионального сообщества театра для детей. Это те люди, которые встречаются на фестивалях, ездят ставить по театрам. Я надеюсь, и у нас есть подтверждение, что режиссёры нас читают. Нам очень важно попасть в человека, который принимает решения. Важно через этот портал общаться с тем, кто принимает решения. Мы именно этого хотим в «Недоросле».

**Алексей Гончаренко:**

Россия оказались страной, где нет профиздания для людей, работающих в театре для детей. Именно для людей, которые разбираются в тонкостях и знают, кто такой Киселёв, Корогодский, Шапиро, Праудин.

В Европе есть множество замечательных изданий про профессиональный театр для детей, не только про тот, где играют дети, (это тоже есть), а именно про профессиональный.

И ещё есть одна тема волнует меня в последнее время. Я постоянно пишу про спектакли для портала «Афише Дети». Для кого это нужно в первую очередь, для родителей или для театра? Есть ли у многочисленных анонсных сайтов реальная практическая польза для театров и необходима ли она? Возрастает ли продажи билетов и должно ли это волновать обозревателя?

**Екатерина Антонова:**

Для кого «Недоросль»? Профессиональное сообщество, узкопрофессиональное театральное. Это те люди, которые встречаются на фестивалях, те люди, которые ездят ставить по театрам. В фейсбуке у нас 500 с чем-то постоянных читателей.

Репертуарную политику театра определяет считанный круг людей: главреж, завлит, режиссёры, которые приходят со своими идеями. Важно общаться с тем, кто принимает решения.

**Алексей Гончаренко:**

Сейчас такое время, когда жизнь меняется странно и стремительно. Я сегодня открываю фейсбук, там Барнаульский молодёжный театр бурно отмечает премьеру спектакля «Кролик Эдвард» по книге Кейт ди Камилло в переводе Ольги Варшавер. Я сбился, какая по счету постановка этого текста в российском театре. И нам уже хочется чего-то нового, например, «Мышонка Десперо». Я люблю драматурга Настю Букрееву, у нее замечательные пьесы, но я увидел в разных вариантах около десяти «Ганди молчал по субботам». Это очень хороший текст, я очень рад за неё, но у этого драматурга есть и «Томми». Это пьесы, которые пересекаются друг с другом, там есть внутри отсылки от одной к другой. Мне кажется, тут работает такая логика:«вот они поставили, идет с большим успехом, надо брать».

**Екатерина Антонова:**

Это закон общественного сознания. И там слишком много вводных. Что является манком? Это не количество повторений. Знаковый режиссёр поставил, знаковый актёр сыграл, и в поле прозвучало название. Либо так совпало, что именно этот спектакль широко показал что-то, что высвечивает сегодняшний день. Диалектика тут не работает натурально. Она работает опосредованно через какие-то более сложные закономерности.

**Татьяна Климова:**

Знаковыми становятся те произведения, в которых находят свое воплощение модели поведения или отношения, востребованные данной социокультурной ситуацией (или шире, эпохой). Стремление ставить одну и ту же вещь, не только желание «быть в тренде», но и возможность неоднократно прожить, поэкспериментировать с теми моделями поведения, которые там представлены. Они, конечно, отличаются от того, что в предыдущих поколениях существовало в качестве знаковых вещей. Без этих повторений не создаются общие смысловые контексты, не расходятся в народ узнаваемые фразы.

Мы часто говорим о трудностях вовлечения и дефиците личностной включенности современного ребёнка в предлагаемые художественные или образовательные события. И при этом забываем, что личностные смыслы не рождаются изнутри только своего обособленного закапсулированного состояния, без чувства сопричастности общему событию, в котором одновременно задействовано достаточно большое количество людей, сопереживающих происходящему. Этот опыт совместного переживания потом можно обсуждать, специально выделяя те моменты, которые взволновали, вместе наделяя их особым значением. И только после этого возникает возможность открытия своего личностного смысла. Без чувства разделенности, сопричастности нет индивидуального интереса, а значит и смысла.

**Александра Никитина:**

Тогда у меня вопрос, с которого мы начинали. Этот новый тип детского театра появляется потому что приехали зарубежные мастера, Роберто Фраберти, Манон Вандервотер, Клаудио Майерс и что-то показали? Или он появляется потому, что это единственная возможность прожить культурный факт «здесь, сейчас», сегодня, не отдельно от ребёнка, а вместе с ребёнком, на сцене без четвёртой стены, и сложить этот культурный контекст вот здесь, сейчас, не в форме монолога, а в форме некоего общего культурного поля?

**Алексей Гончаренко:**

Мне кажется, что Вы затрагиваете уже более глубинные изменения, которые касаются не только детских театров, но и любого театрального представления, где на смену репрезентативной модели театра, где кто-то кого-то показывает, какие-то обстоятельства разыгрывает, приходит модель взаимодействия. Когда меняется эстетика, когда мы в некоем едином ритуале, в единой игре всё время находимся в процессе действия, тогда и зрительская роль меняется, тогда зритель уже вовлечён.И мне кажется, что их более глубокое погружение в материал происходит в тот момент, когда они сами заняты какой-то проекционной деятельностью, когда они понимают, что это будет твоё действие, твоё высказывание. Только тогда это начинает их немного мотивировать, начинает в них пробуждать какую-то свою ответственность, потому что они хотят говорить своим языком. Да, они послушают, послушают, но им хочется больше своих высказываний. Они хотят больше отдавать, чем впитывать. По своему опыту работы с подростками чаще сталкиваешься с такой проблемой. Они сами для себя производят контент, сами этому радуются. Мы говорим, что человек становится активным участником действия и пропадает тот человек, который только воспринимает. Понятно, что он воспринимает на каком-то своём уровне.

Раньше было ощущение, что мы перемудряем с театром для детей. Столько было депрессивных на первый взгляд историй. Тот же «Кролик Эдвард», пожалуйста… А вот качественные спектакли, чтобы легкие были, веселые, без трагизма, очень сложно найти…