

**ПЕРЕДОВЫЕ СТАТЬИ**

УДК 792.01

М.К. НАЙДЕНКО, Н.Н. ВАСИЛЬЧЕНКО

**ГОД ТЕАТРА В РОССИИ.  
НЕПОДВЕДЕННЫЕ ИТОГИ ОДНОЙ ДИСКУССИИ**

---

Найденко Михаил Константинович, доктор культурологии, профессор кафедры театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), [naidenko07@mail.ru](mailto:naidenko07@mail.ru)

Васильченко Наталья Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), [VasilchenkoNN@mail.ru](mailto:VasilchenkoNN@mail.ru)

---

**Аннотация.** Статья посвящена проблемным вопросам дискуссии о театре переломного периода 1988-1989 гг. и искусствоведческому анализу актуализации данных проблем в контексте современности.

**Ключевые слова:** искусство театра, кризис режиссуры, социалистический реализм, игровой театр, концепт театральности.

UDC 792.01

M.K. NAYDENKO, N.N. VASILCHENKO

**YEAR OF THEATRE IN RUSSIA.  
UNSUMMARIZED RESULTS OF ONE DISCUSSION**

---

Naydenko Mikhail Konstantinovich, PhD (Culturology), professor of the cathedra of theatre arts of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), [naidenko07@mail.ru](mailto:naidenko07@mail.ru)

Vasilchenko Natalya Nikolaevna, candidate of culturology, assistant professor of the cathedra of theatre arts of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), [VasilchenkoNN@mail.ru](mailto:VasilchenkoNN@mail.ru)

---

**Abstract.** The article is devoted to the problematic issues of discussion about the theatre of the critical period of 1988-1989 and the art criticism analysis of the actualization of these problems in the context of modernity.

**Keywords:** theatre art, directing crisis, socialist realism, game theatre, theatrical concept.

Дискуссия, о которой нам хотелось бы вспомнить в Год театра в России, происходила на страницах журнала «Театр» тридцать лет назад в преддверии переломной социально-политической ситуации в нашей стране и неслучайно является предметом нашего рассмотрения<sup>1</sup>. Репрезентативность нашего выбора не только в том, что журнал «Театр» существовал в качестве единственного официального печатного органа, общего для Министерства культуры СССР, Союза писателей СССР и Союза театральных деятелей СССР, но и в том, что эта трибуна в рамках упомянутой дискуссии была предоставлена искусствоведам, культурологам, философам и даже религиозным деятелям.

Подобный симбиоз мнений по проблематике искусства театра сам по себе, по нашему мнению, заслуживает отдельного анализа и изучения. Но главной задачей

---

<sup>1</sup> «Театр» № 6-12, 1988 г., № 1-5, 1989 г.

настоящей статьи является сопоставление ключевых проблем данной дискуссии с реалиями современности. Для этого следует обозначить дискутируемые вопросы в их последовательности, поскольку в указанных выше журнальных выпусках они были представлены под разными рубриками: «На обсуждение!» в 1988-м и «Теория» в 1989 г.

Соответственно с наименованиями рубрик по возрастанию от публицистической полемики к попытке теоретического осмысления стремилась общая тенденция научного обоснования проблематики, расширение круга участников и их не только «театральных», но и мировоззренческих позиций. Основным вектор дискуссии мы определили по ее основным предметным темам, заявленным последовательно как «Судьбы театральных профессий: режиссер», «Социалистический реализм: мифы и реальность», «Театральность». Попытаемся рассмотреть проблематику указанных тем в русле их сопоставления и актуализации в современном театральном дискурсе.

В рассуждениях о кризисе режиссуры как доминирующей составляющей театрального искусства взгляды участников дискуссии полярно разделились по следующим вопросам: чем вызвана сама ситуация кризиса, в чем именно он себя проявляет и каковы пути его преодоления. При этом одна сторона консолидировалась с мнением Камы Гинкаса, упрекавшего театроведение в том, что оно «ориентируется лишь на орденоносные величины и, видя их усталость, распространяет ее на всю режиссуру» [1, с. 53]. Выходом сторонникам данного тезиса видится поиск дефиниций для экспериментов, не укладывающихся в сложившиеся направления режиссерского искусства. Однако при попытке определить эти направления возникает некая игра словосочетаний, применяемых к театру, – «психологически-идейный», «социально-нравственный», «эстетически-психологический» и даже «социально-политический, метафорический». При этом каждое подобное «направление» неизменно связывается именно с конкретной личностью режиссера, если не орденоносной, то, несомненно, уже добившейся признания в театральном искусстве.

Но именно один из таких режиссеров (Л. Хейфец, главный режиссер Центрального академического театра Советской армии) ищет ответы не в «дефинициях», а в изменении экономической и административной системы управления, в государственной недооценке профессии, считая, что целому ряду молодых, но уже ярко проявивших себя режиссеров необходимо предоставить свой театр или хотя бы студию. Заметим, что, перечисляя таких режиссеров, он упоминает и К. Гинкаса. Однако в своих рассуждениях Л. Хейфец прежде всего поднимает проблему образования, преемственности русской театральной школы, предостерегая от бездумной погони за европейскими образовательными технологиями [1, с. 55].

Далее дискуссия переходит к «методу социалистического реализма», но здесь эстетик и философ А.Я. Зись опровергает мнения критиков «идеологического рабства художника» простым разбором определения данного метода. Замечая, что «правдивое воспроизведение действительности, представленное в ее противоречиях», не содержит в себе ничего одиозного и применимо для творчества вообще, он считает, что «показ действительности в революционном развитии» не следует банально и упрощенно видеть непременно в социальной революции, но в художественном предвидении будущего [2, с. 71]. Здесь же приводится мысль А.Д. Синявского о том, что искусство достаточно велико, чтобы уместиться в любое прокрустово ложе истории, однако оно не терпит эклектики [2, с. 82].

Но в ситуации, когда пошатнулись казавшиеся незыблемыми устои теоретических оснований и обоснований художественного метода, бывшего аксиомой для практики и теории театрального искусства, возникает необходимость его переосмысления в качестве новой, базовой, концепции. Общее направление обсуждения движется к воссоединению театральной эстетики, этики и философии. Но здесь обнаруживается отсутствие источника генерации подобных идей, собственно личностей театральных мыслителей, по масштабности не уступающих великим предшественникам.

Таким образом, двигаясь от частных вопросов к некоей общей парадигме, обсуждается сама концепция театральности. В ее определении, соотношении с новым временем участникам дискуссии видится некая панацея от всех «театральных бед» – примитивизма по отношению к зрительскому восприятию, вульгаризации в сценических прочтениях драматургии, формалистической сценографии, дефицита настоящего театрального образования в истории соотношения традиций и новаторства, бесконечных подмен художественности административными и экономическими интересами. Однако при всем этом разнообразии акцентируется мысль о высшем образовании, высказанная Кириллом, архиепископом Смоленским (нынешнем Патриархом Московским и всея Руси), о том, что самостоятельность и способность студентов и учащихся оценивать нарастающий поток информации сведены до минимума, между тем как «высшая школа – это лаборатория творчества» [3, с. 29].

Именно лаборатория творчества театрального осознает в этот период необходимость привлечения к анализу театрального процесса филологов, семиологов, культурологов и философов. Деятели театра приходят к осознанию и практическому пониманию сложившейся ситуации, в которой при отсутствии внятных и общепринятых художественных ориентиров зритель перестает верить театру. В свою очередь утрата правды театральной коммуникации «сцена – зал» вынуждает театр к обращению не столько к зрителю, сколько к воображаемому цензору или рецензенту. Но русский театр исторически никогда не был закрытой системой и не уподоблялся вещи в себе. Напротив, переосмысливая и впитывая в себя многое из зарубежных театральных течений и школ, он создавал свою театральность в русле объединяющей художественной идеи, сверхзадачи по определению Станиславского.

Всякая театральность вне данного целеполагания (сверхзадачи) неизбежно приводила к решению дилеммы: театр проявляет себя в постижении человека через творческий процесс воплощения. Но театр, как и всякое искусство, условен, а человек безусловен. Отсюда вывод о том, что театральность, пусть даже именуемая трижды соцреалистической, вынуждена реализоваться только через человека, повествовать о человеке и в конечном счете адресоваться человеку.

Само восприятие театральности основано на соотношении в ней образного выражения реальности художественного текста с надтекстовым реальным прочтением этой знаковой структуры реципиентом – зрителем.

Но эволюция дефиниций театральности, зрелищности, условности самой игры не стала достоянием большинства практиков театрального искусства нового времени. Между тем как на Западе сложилась зеркальная ситуация – теоретические исследования велись в отрыве от театрального воплощения.

Знаменитое «не верю» К.С. Станиславского отнюдь не частный репетиционный прием, а методологическая основа концепции театральности, сформулированная на эмпирическом уровне. Соответственно, степень правды художественного воплощения сверхзадачи измеряются соотношения формы и содержания в любом понимании и осуществлении театральности.

Любопытен, на наш взгляд, пример, приводимый А.В. Эфросом. Он пишет об известном драматурге, ищущем современного режиссера «без фантазий». Подобные поиски драматург объясняет тем, что вся режиссура увлечена собственной интерпретацией, формотворческой фантазийностью, и никого не интересует собственно пьеса и замысел автора [5, с. 98]. При кажущейся анекдотичности данный пример вполне актуален и сейчас.

Неким интегрирующим весь разброс мнений о театральности выводом, на наш взгляд, здесь является обобщение философа Мераба Мамардашвили. Обращая внимание на то, что сам концепт театральности так или иначе соединяет игру, лицедейство с реальной жизнью, он говорит о хронотопе искусства театра – завершенности смыслов жизни во времени и пространстве сценического произведения, тогда как в реальной

жизни, ее эмпирическом течении данные смыслы никогда не завершаются. Соответственно, «концепт театральности имеет лишь две дефиниции: жизнь есть театр и жизнь есть сон» [5, с. 106].

Именно эта разница упорядоченности знаковых образов, собственно, и является камнем преткновения в современном театре. Вернее, упорное нежелание какого-либо научного осмысления происходящего – в угоду постмодернистскому признанию истинности любых смыслов. Неслучайно К.С. Станиславский, естественно не знавший научных концепций и дефиниций, полагал, что само действие (бытие) спектакля происходит не столько на сцене, сколько в зрительном зале.

В практическом творческом воплощении новой концепции театральности дискуссия перешла в русло значимости молодежных объединений, театров-студий, придя к тому, с чего, собственно, она и начиналась. Действительно, только в Москве из студий и объединений возникли прославленные и академические театры, носящие великие имена, от театров имени Станиславского, Вахтангова, Ермоловой до «Современника», «Таганки» и, конечно же, МХАТа. Но главный проблемный вопрос перспектив новой парадигмы театральности остался нерешенным.

И в наше время на наших глазах происходит подобно стихийному бунту зрителя студийный бум, когда зритель устремляется не к скандальным «профессиональным» театральным модным брендам, представляемым в официальных храмах искусства хорошо оплачиваемыми «жрецами», а по сути, к любительским студиям. Как ни парадоксально, но именно они сегодня в качестве модели театральности могут предложить не очередное новое слово, а живое человеческое общение, как выражался К.С. Станиславский, «жизнь человеческого духа» [6].

Именно при таком подходе театральность перестает быть неким отвлеченным общим понятием, поскольку любые внешние выразительные средства (знаки) не привносятся, а извлекаются из глубоко понятого внутреннего содержания сценического произведения как самой жизни.

Год театра в России. Разнообразие премьер, фестивалей, номинаций на престижные звания и премии. Все это само по себе прекрасно, но как не хватает, на наш взгляд, широкой научно-практической дискуссии, подобной той, что представлена в данной статье. Как в затронутых проблемах, так и по сей день не подведенных итогах.

#### Литература

1. Гинкас К. Кризис режиссуры // Театр. 1988. № 8.
2. Зис А.Я. Соцреализм. Реальность или иллюзия? // Театр. 1989. № 4.
3. Кирилл, архиепископ Смоленский. Утверждая приоритет духовного // Театр. 1988. № 6.
4. Эфрос А.В. Степень правды // Театр. 1989. № 3.
5. Мамардашвили М.К. Пространство театральности // Театр. 1989. № 5.
6. Гриценко В.П. Семиотика и культурная трансляция: моногр. / В.П. Гриценко, Т.Ю. Данильченко, М.К. Найденко, В.Б. Храмов. М., 2017.

#### References

1. Ginkas K. Crisis of directing // Teatr. 1988. № 8.
2. Zis A.Ya. Socialist realism. Reality or illusion? // Teatr. 1989. № 4.
3. Kirill, Archbishop of Smolensk. Claiming the priority of the spiritual // Teatr. 1988. № 6.
4. Efros A.V. Degree of truth // Teatr. 1989. № 3.
5. Mamardashvili M.K. Space of theatricality // Teatr. 1989. № 5.
6. Gritsenko V.P. Semiotics and cultural translation: monogr. / V.A. Gritsenko, T.Yu. Danilchenko, M.K. Naydenko, V.B. Khramov. Moscow, 2017.

