

ПЕРЕДОВЫЕ СТАТЬИ

УДК 792

М.К. НАЙДЕНКО, А.С. ГОРГУЛЬ, С.В. МИХЕЕВА

**ПРОБЛЕМА ЦЕЛОСТНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

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

Горгуль Анатолий Сергеевич, доцент, профессор кафедры театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), naidenko07@mail.ru

Михеева Светлана Владимировна, кандидат культурологии, заведующий кафедрой театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), scenars@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается понятие театральной школы, с культурологической позиции анализируется ее состояние и проблема целостности в контексте современности.

Ключевые слова: театральная школа, русский театр, традиции, ценности, целостность.

UDC 792

M.K. NAYDENKO, A.S. GORGUL, S.V. MIKHEEVA

**THE PROBLEM OF THE INTEGRITY
OF THE MODERN THEATER SCHOOL**

Naydenko Mikhail Konstantinovich, PhD (cultural studies), associate professor, professor of the cathedra of theatre art of the Krasnodar state institute of culture (33, im 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), naidenko07@mail.ru

Gorgul Anatoliy Sergeevich, associate professor, professor of the cathedra of theatre art of the Krasnodar state institute of culture (33, im 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), naidenko07@mail.ru

Mikheeva Svetlana Vladimirovna, candidate of cultural studies, head of the cathedra of theatre art of the Krasnodar state institute of culture (33, im 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), scenars@mail.ru

Abstract. The article deals with the concept of theatre school, from the cultural point of view analyzes its state and the problem of integrity in the context of modernity.

Keywords: theatre school, Russian theatre, traditions, values, integrity.

Прежде рассмотрения проблемы целостности следует определиться с тем, что в отечественной театральной культуре понятие «театральная школа» трактуется шире, чем наименование учебного заведения или творческого направления. Включая в себя в том числе и приведенные определения, театральная школа представляет прежде всего единство творческой методологии, художественной традиции, эстетических и нравственных ценностей. Данное понимание концепта «театральной школы» формировалось одновременно с процессом институализации режиссуры в театральном искусстве со второй половины XIX века и прочно укрепилось в теории и художественной практике отечественного театрального искусства во второй половине века двадцатого.

Таким образом, столетняя традиция русской театральной школы позволяет авторам рассматривать проблему ее целостности, а именно современное состояние ее фундаментальных ценностей. Следует констатировать, что сама театральная школа в историческом аспекте является наследием великой русской культуры. В процессе своего становления она неоднократно выступала объектом не только художественно-творческой полемики, но и идеологической борьбы. Заметим, что в основе этой борьбы всегда была заложена попытка «переоценки ценностей».

Что же представляет собой русская театральная школа в аксиологическом аспекте? Ответом на этот вопрос является наследие К.С. Станиславского, его «система», главным стержнем которой, как и социокультурным основанием, является убеждение в высоком нравственном назначении искусства и, в частности, театра. Вслед за восторженным рассуждением Н.В. Гоголя о театре как «кафедры, с которой можно сказать миру много добра», Станиславский спустя более полувека не менее эмоционально замечает, что «эта кафедра попала в руки отребьев человечества, и они сделали ее местом разврата» [1, с. 117].

В эпоху постмодерна приведенные нами слова К.С. Станиславского обретают актуальность в реалиях состояния отечественной театральной школы не менее чем в теоретическом осмыслении контекста нравственных ценностей театральной культуры в целом [2]. И если на протяжении всего исторического периода своего формирования театральная школа обрела социокультурный иммунитет против периодически появлявшихся крайних проявлений «левизны», то в настоящее время всеобъемлющая толерантность разрушает саму целостность отечественной театральной школы.

Действительно, традиция и сама целостность нашей театральной школы зиждется на ключевом понятии системы К.С. Станиславского, а именно нравственной, этической составляющей театрального творчества. В этом отношении она созвучна мысли Л.Н. Толстого о том, что в художественном творчестве непременно взаимодействуют как этика, так и эстетика. При этом автор вызывает в зрителе, читателе, слушателе те же переживания, которые он непременно должен пережить сам, в процессе создания своего произведения [3, с. 129]. Это первое из базовых положений, определяющих целостность театральной школы, ее нравственные критерии.

Второе, не менее важное, было сформулировано в статье английского режиссера Гордона Крэга, приглашенного в МХТ на постановку «Гамлета». Ознакомившись с репертуаром, Крэг с восхищением оценивает саму концепцию нового театра, определяя с европейским рационализмом, что великая заслуга Станиславского состоит именно в том, что он впервые основал «некоммерческий, истинно национальный театр» [4, с. 93]. Коммерциализация была чуждым явлением в отечественной театральной школе. Станиславский определил ее целеполагание как задачу очистить «от невежд, недоучек и эксплуататоров» [1, с. 117].

Таким образом, целостность традиционной отечественной театральной школы можно определить в понятиях нравственной ответственности ее представителей, их профессионализма и бескорыстия в «служении искусству». При этом в воззрениях профессионального сообщества корысть могла заключаться не только и не столько в достижении сугубо материального благосостояния, но и в стремлении к популярности, «звездности», в ущерб художественным и нравственным ценностям. Это триединство долгое время объединяло плеяду выдающихся деятелей театральной культуры независимо от их преданности тому или иному творческому направлению, индивидуальности, стилистики внешних выразительных средств.

Режиссура, объединяя множество автономных творческих структур (драматургия, актеры, художник, композитор и т.д.), выступала в качестве осознанного хронотопа, объединяя в спектакле время, художественную идею и зрителя. Именно это глубокое содержание было заложено К.С. Станиславским в центральное понятие созданной им

системы – «сверхзадачу». Что касается профессионализма, то независимо от того или иного учебного заведения речь всегда шла не об «обучении», а о «воспитании» актера или режиссера. Согласимся, что дистанция между этими терминами достаточно велика как в теоретическом, так и смысловом значении. Дидактические задачи в педагогике различных театральных дисциплин всегда решались в процессе формирования творческой личности.

В таком понимании театральная школа находится в настоящее время не в процессе реформирования или кризиса, такие периоды случались и ранее. Экспансия западно-европейской, а затем и американской культуры привела к разрушению именно фундаментальных ценностей отечественной театральной школы, ее целостности. Конечно же, в критических публикациях, выступлениях на фестивальных церемониях награждения, театральных форумах и конференциях художественные руководители театров декларируют приоритеты творчества, но «на эмпирическом уровне рассуждают о «сверхзадаче» прибыли» [2, с. 45].

«Зазеркалье» постмодерна постулирует свободу творчества как свободу от нравственных ценностей, эстетику возвышенного и прекрасного видит в низменном и безобразном, полагая свою художественность «за гранью добра и зла». Режиссура воинствующего дилетантизма вторгается на оперную сцену, исчерпав скудный запас эпатажности на подмостках драмы. Традиционный для театральной школы авторитет глубокой искусствоведческой критики заменяется плюрализмом поверхностных мнений.

Таким образом, размывается само понятие профессионализма театральной школы. Создавая «систему», Станиславский «завидовал» тому, что в других видах творческой деятельности существуют научно обоснованные профессиональные законы, а театральное искусство опирается на интуитивные порывы. И это не зависть и рассудочность Пушкинского Сальери, поскольку произносится в период моцартовских порывов.

По глубокому убеждению Станиславского, искусство настоятельно требует совершенствования профессионального мастерства. В отношении театральной школы дилетантизм губителен, поскольку «дилетант самомнителен и самодоволен, непытлив в поисках, но всегда первый вопит о том, что он и есть истинный художник» [1, с. 373]. Аналогия с современными реалиями очевидна.

Обратим внимание на тот факт, что за период «бури и натиска» постмодерна в театральной школе не появилось новой драматургии в значении литературной основы театрального искусства – достаточно посмотреть репертуар «ведущих» именитых театров, чтобы убедиться в том, что большую его часть составляют классические произведения. Однако парадоксальной выглядит пометка на афишах – «16+». Классика, вернее ее обозначение, становится лишь «брендом» режиссерской интерпретации. В опере появляется либретто режиссерского прочтения, поскольку без него слушатель и зритель просто не поймет эклектический перфоманс, афиширующий себя классическим наименованием.

Обратим внимание на то, что еще десять лет назад все вышеизложенное воспринималось как инфоповод для пожелтевших СМИ, отдельные скандальные события театрального процесса. Но сейчас это устойчивая тенденция, «норма ненормальности». Пресловутые окна Овертона лишний раз доказали здесь свою продуктивность. И речь не только о центрах традиционного сосредоточения «театральной жизни» – Москве и Санкт-Петербурге. Широта охвата фестивального движения, стремление репертуарных театров крупных городов приглашать по контракту именно представителей новой режиссерской волны, поиск творческих ориентиров многочисленными студийными театрами, популяризация тренингов и мастер-классов позволяют транслировать симулякры постмодерна в практику театральной школы России в целом.

Анализируя основания целостности театральной школы, мы рассматривали их в качестве фундаментальных. На этом фундаменте более века строилось и перестраивалось

здание отечественной театральной школы, являвшейся образцом для подражания и заимствования (пусть и в искаженном виде) в театральных школах Западной Европы и Америки. Каких только трансформаций ни претерпевало оно в истории своего существования. Но к чему ведет разрушение фундамента, обеспечивающего целостность любой постройки?

Литература

1. *Станиславский К.С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. 782 с.
2. *Найденко Е.А., Найденко М.К.* Отечественная театральная культура в контексте нравственных ценностей постмодернизма // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 4 (67). С. 44-46.
3. *Толстой Л.Н.* Наука и искусство // Л.Н. Толстой о литературе и искусстве. М., 1967. 680 с.
4. *Крэг Г.* Искусство театра. СПб., 1910. 126 с.

References

1. *Stanislavsky K.S.* Statyi. Rechi. Besedy. Pisma [Articles. Speeches. Conversations. Letters]. Moscow, 1953. 782 p.
2. *Naydenko E.A., Naydenko M.K.* Domestic theatrical culture in the context of moral values of postmodernism // *Kulturnaya zhizn Yuga Rossii*. 2017. № 4 (67). P. 44-46.
3. *Tolstoy L.N.* Science and art // *L.N. Tolstoy on literature and art*. Moscow, 1967. 680 p.
4. *Craig G.* *Iskusstvo teatra* [Art of theatre]. Saint Petersburg, 1910. 126 p.

