

УДК 792

В. К. ГЕВОРГЯН,
доцент Краснодарского
государственного университета
культуры и искусств,
заслуженный артист России

М. К. НАЙДЕНКО,
доктор культурологии,
профессор Краснодарского
государственного университета
культуры и искусств

ГОД ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ И СОВРЕМЕННАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Анализируя проблемы драматургии, её воплощения в современных спектаклях, авторы обращаются к культурологическим и этическим аспектам, актуальным для отечественного театра в контексте литературного процесса.

Ключевые слова: драматургия, режиссура, интерпретация, современный театр.

UDK 792

V. K. GEVORGYAN,
associate professor of Krasnodar
State University of Culture and Arts,
Honored artist of Russia

M. K. NAIDENKO,
doctor of Culturology,
professor of Krasnodar State
University of Culture and Arts

YEAR OF LITERATURE IN RUSSIA AND MODERN THEATRICAL CULTURE

Analyzing the issues of drama, its realization in modern performances, authors address cultural and ethical aspects relevant to domestic theatrical culture.

Key words: playwrighting, directing, interpretation, modern theatre.

В данной статье нам очень хотелось бы поделиться с заинтересованным читателем своими соображениями о развитии современной драматургии, охарактеризовать ситуацию со сценическим прочтением русской классики, словом, внести посильный вклад в творческое и научное осмысление года литературы в России с позиций театрального искусства.

Особенностью драматургии как литературного жанра является тот факт, что пьеса не обладает полнотой самоценного произведения, пока не воплотится в спектакле. Вторая характерная черта – право на интерпретацию пьесы или инсценируемого произведения литературы. Особенно важным это стало сейчас: так же как в своё время на смену авторскому театру пришёл театр актёрский, так теперь на смену актёрскому театру приходит режиссёрский. В упрощённом варианте данная эволюция может быть представлена так: **авторский театр**, в котором главенствует текст драматурга, а актёр лишь «докладчик» текста, – **актёрский театр**, где актёр играет, воплощает в силу своего понимания авторский текст, оживляет его на глазах зрителя, – **режиссёрский театр**, подчинивший и автора, и актёра режиссёрскому замыслу. Режиссура становится самостоятельным видом искусства, а режиссёр получает невиданные доселе права. В формулировке В. И. Немировича-Данченко они звучат так: «Режиссёр-директор, единая воля режиссёра, – вот в чём была важнейшая разница между старым театром и нами <...> Станиславский ли в своих репетициях, я ли, – мы захватывали власть режиссёра во всех её возможностях. Режиссёр – существо трёхликое. Режиссёр-толкователь; он же – показывающий как играть; так что его можно назвать режиссёром-актёром или режиссёром-педагогом; режиссёр-зеркало, отражающее индивидуальные качества актёра и режиссёр-организатор всего спектакля» [1].

Следует выделить отдельно уникальную ситуацию, сложившуюся в этом смысле в России, где существовали одновременно, взаимно обогащая друг друга, и **театр автора** (А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, Н. В. Гоголь, А. Н. Островский), и великий **актёрский театр**, доминирующий на протяжении всего XIX века. Именно поэтому на рубеже XIX–XX века вторжение режиссуры в сценическое искусство было воспринято как нечто всерьёз угрожающее самой природе театра.

С горечью характеризует в 1908 году новую эру режиссёрского театра Иннокентий Анненский: «Некогда драматург задавался мыслью учить своих сограждан через посредство

лицедеев <...> Трагик учил истинному смыслу мифов, как теперь катехизатор учит детей понимать молитвы и заповеди. Когда миновала пора творчества, выдвинулись актёры – век *ôâî ð-âñôââ ñî áí èèñý ââèî ì èí òâðî ðâðâðèèè*. Современник Аристотеля, актёр Полос, так высоко ставил своё искусство, что, когда ему надо было изобразить глубокое страдание и заразить зрителей волнением при виде чужой скорби, он принёс на сцену урну с пеплом собственного сына, и никогда, конечно, рыдание не было таким непосредственным среди праздничной толпы. Но в наше время <...> драма от трагиков и даже лицедеев перешла и уже давно – ещё ниже, в руки декораторов, бутафоров, Мейерхольдов... И это не случайность – в этом проявилась эволюция театра и театрального искусства» [2].

Не мог, естественно, не коснуться этих вопросов состоявшийся в 1908 году «Первый Всероссийский съезд режиссёров», который, по сути, явился первым общественным форумом, обсудившим проблему прав режиссуры как новой творческой профессии. Конкретные задачи были обозначены следующим образом: во-первых, в каких отношениях к автору, с одной стороны, и к актёру, с другой, находится режиссёр; во-вторых, выявить значение режиссёра и его функции в создании спектакля и в руководстве театром.

Участниками было отмечено, что съезд проходил в атмосфере недоверия со стороны театральной общественности, работа съезда вызвала излишне острую реакцию, так как представлялась заговором против авторов и актёров.

В докладе «О правах автора, режиссёра и исполнителя отдельных ролей» были сформулированы следующие положения: право режиссёра на сокращение пьесы, если это не изменяет замысла авторов; лишение права делать в пьесе изменения, дополнения; при постановке обязанность подчиниться в сметном вопросе голосу предпринимателя, но при этом за режиссёром сохраняется право отказаться от постановки, если ассигновка не в состоянии воспроизвести его минимальные замыслы; возложение на режиссёра всей художественной стороны дела и вытекающих из неё конторских обязанностей; право при трактовке роли указывать актёру тон исполнения. Съезд резюмировал: «Таланту исключительной яркости можно многое уступить и простить. Ему простительно смотреть на актёров как на глину, из которой он лепит свою статую. Такой режиссёр, может быть, умаляет актёра, много вносит своего; он берёт главное из пьесы и претворяет это в картины такой яркости и глубины, которых и нельзя было ожидать» [3].

Обратимся к современной драматургии, взяв за основу материалы ежегодного сборника «Лучшие пьесы», публикуемого на протяжении десятилетия Российской государственной библиотекой искусств и Московским театром «Школа современной пьесы». В него входят работы авторов, победивших на Всероссийском драматургическом конкурсе «Действующие лица».

Атмосфера произведений далека от светлой и доброжелательной. По наблюдениям арт-директора конкурса Е. Кретовой, «больше всего пишут про страшное. Про убийства. Про мрак и беспросветность существования, про злобу и жестокость. Нередки и религиозные притчи – с участием Бога, дьявола и других представителей высших инстанций» [4]. Сходное мнение высказывает руководитель Московского театра «Школа современной пьесы» Иосиф Рейхельгауз: «Так же, как человек должен периодически проводить диспансеризацию своего физического тела, ему следует озадачиться и регулярной духовной диспансеризацией. И театр справляется с этой оздоравливающей функцией» [4]. В определённом смысле это перекликается с ролью, частично приписываемой литературе: не случайно М. Лермонтов назвал «Героя нашего времени» горьким лекарством для общества, однако противоречит тому высокому смыслу, который изначально вкладывался в понятие «театр» – место обитания Бога. Н. В. Гоголь, великий писатель и драматург, считал, что сценическое искусство может стать источником добра; К. С. Станиславский, знаменитый режиссёр, утверждал, что театр облагораживает человеческое чувство прекрасного. Однако, следуя логике И. Рейхельгауза, театр – это психоневрологический диспансер, и именно с данной точки зрения можно рассматривать пьесы, представленные в упомянутом сборнике. Приведём только их названия: «Как я попал в дом, где лечат людей», «Дурочка и зек», «Две истории о потере невинности и одна о любви» и т. п. Эти пьесы, как и многие другие, вы не найдёте в театральном репертуаре. Как же они

существуют без спектакля? Стали чрезвычайно популярны так называемые лаборатории или читки. В упрощённом варианте это выглядит так: собирается несколько молодых режиссёров, актёров и драматургов. Пьеса читается актёрами, режиссёры «набрасывают» контуры замысла и формы, после чего этот черновик (или отдельные эпизоды) играют на сцене. При этом совершенно не важно, присутствует ли на этой «кухне» зритель. Важно обнаружить «драйв», «эпатажность», «оригинальный» приём и прочее. Подобные наработки не представлены на сцене в качестве полноценного законченного произведения, но дают представление об основных тенденциях развития театра.

С одной стороны, несомненная польза подобных лабораторий и школ состоит в том, что создатели спектакля учатся думать о самой пьесе и актёрах, а не о том, как эффектнее выставить свет. С другой – «формируется психологическая и педагогическая установка: зритель идёт в театр не для того, чтобы сопереживать спектаклю как художественному произведению. Он лишь получает право приобщиться к очередному “новому слову в режиссуре”. Стать жертвою эпатажа, провокации, дешифровщиком “ребуса” режиссёрского замысла» [5].

Особого внимания заслуживает классическая драматургия в её современном воплощении. Видеозаписи самых модных спектаклей московских театров позволили сделать вывод: пьесы не просто переосмыслены в рамках времени и режиссёрско-актёрского прочтения, но грубо искажены в угоду эпатажу, скандальному пиару. Бессмертные произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. С. Грибоедова, А. Н. Островского, А. П. Чехова наполняются смыслами, не имеющими к ним никакого отношения: перенесение действия «Ревизора» в 30-е годы XX века, откровенные сцены в «Горе от ума», «Каменном госте», «Вишневом саде», появление женщин лёгкого поведения в «Скупом рыцаре», нецензурная лексика в «Грозе». Очевидно, что имена классиков и названия пьес являются своеобразным брендом для бесконечных режиссёрских «поисков», напоминающих происки, «замыслов» похожих на умысел, и «экспериментов», извращающих произведение.

Создавшаяся ситуация требует скорейшего разрешения и прежде всего в рамках педагогики, воспитания. Даже учитывая, что преподавание ведётся в рамках концепции систематического и последовательного обучения режиссуре, основанной на великих традициях, на системе К. С. Станиславского, многие современные работники театра не обладают умением выражать чувства и мысли. Эту проблему обобщил великий режиссёр Г. А. Товстоногов, пророчески называвший XX век «веком атома и режиссуры»: «Методологию К. С. Станиславского, бесценную практически, мы превращаем в режиссёрский комментарий по поводу. Есть общие закономерности нашего искусства, их надо знать. С этого и начинается творчество. Станиславский – подлинный реформатор сцены. Создав великий театр своего времени, он открыл ещё и вечные законы сценического творчества. Эти законы не зависят ни от времени, ни от эстетики. На Западе до этого стихийно доходят отдельные режиссёры силой интуиции, но мы-то на этом учении воспитаны. И когда мы разбазариваем собственное богатство, не владем им по-настоящему, мне это кажется преступлением против искусства. Это беда нашей профессии на сегодняшний день» [6]. В системе К. С. Станиславского ключевым понятием является «сверхзадача», цель, во имя которой ставится спектакль: «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля <...> Нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в душе артиста и зрителя» [7].

Какая же сверхзадача у современного театра? Если судить по спектаклям – привлечь внимание, обеспечить пиар и широкую известность. Даже при критике произведений проследживается стремление к скандалу, к славе Герострата, сжёгшего храм, чтобы заявить о себе. Так, в дискуссиях, развернувшихся вокруг постановки оперы «Тангейзер», режиссёр Т. К. (знающие, конечно, поймут, о ком речь) безо всяких оснований и доказательств даёт низкую оценку представлению с позиций шоу-театра. Это недопустимо: судить об опере, особенно такого уровня, написанной величайшим композитором, могут только не менее талантливые музыканты оркестра, дирижёр, певцы и именно как о музыкальном произведении.

Разговор о любых интерпретациях классики или новых постановках неизбежно приводит к вопросу о свободе творчества, которая нередко превращается во вседозволенность. И требуется большой талант, художественный вкус, чуткость, чтобы суметь отличить одно от другого и не позволить ничего, оскорбляющего душу зрителя [8]. Именно об этом следует помнить всем, кто так или иначе принадлежит искусству.

Литература

1. *Немирович-Данченко В. И.* Из прошлого. М., 1936. С. 162.
2. *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 483.
3. Труды Первого Всероссийского съезда режиссёров. М., 1908. С. 97.
4. Лучшие пьесы 2013. М., 2014. С. 7–8.
5. *Найденко М. К.* Театральная педагогика постмодерна // Теоретические и методические проблемы современного образования. М., 2014. С. 210.
6. *Товстоногов Г. А.* Беседы с коллегами. М., 1988. С. 140–141.
7. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М., 1954. С. 332–334.
8. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: ... Т. 5. М., 1958. С. 196.

References

1. *Nemirovich-Danchenko V. I.* Iz proshlogo [From the past]. M., 1936. S. 162.
2. *Annenskiy I.* Knigi otrazheniy [Book of reflections]. M., 1979. S. 483.
3. Trudy Pervogo Vserossiyskogo sjezda rezhisserov [Proceedings of the First all-Russian Congress of Directors]. M., 1908. S. 97.
4. Luchshie p'esy 2013 [Best plays of 2013]. M., 2014. S. 7–8.
5. *Naidenko M. K.* Teatral'naya pedagogika postmoderna [Theatrical postmodern pedagogy] // Teoreticheskie i metodicheskie problemy sovremennogo obrazovaniya. M., 2014. S. 210.
6. *Tovstonogov G. A.* Besedy s kollegami [Conversations with colleagues]. M., 1988. S. 140–141.
7. *Stanislavsky K. S.* Sobranie sochineniy [Collected works]: v 8 t. T. 2. M., 1954. S. 332–334.
8. *Stanislavsky K. S.* Sobranie sochineniy ... T. 5. M., 1958. S. 196.

УДК 1 (091)

Е. А. НАЙДЕНКО,
кандидат философских наук,
доцент Краснодарского государственного
университета культуры и искусств

ПРАВСТВЕННОЕ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА В ФИЛОСОФИИ ВЛ. СОЛОВЬЁВА

Актуальные проблемы, возможности, содержание и цели нравственного прогресса рассматриваются в контексте философских размышлений Вл. Соловьёва.

Ключевые слова: философия Вл. Соловьёва, нравственное развитие личности, новое религиозное сознание.

УДК 1 (091)

YE. A. NAIDENKO,
candidate of Philosophical sciences,
associate professor of Krasnodar
State University of Culture and Arts

MORAL IMPROVEMENT OF MANKIND IN V. L. SOLOVYOV PHILOSOPHY

Actual problems possible, the content and goals of moral progress are considered in the context of philosophical reflection V. L. Solovyov.

Key words: V. L. Solovyov philosophy, personality moral progress, new religious consciousness.