

4. Lugansk People's Republic (2019) *Kul'turnoe nasledie Luganshchiny: preemstvennost' pokoleniy: materialy Otkrytogo respublikanskogo nauchno-prakticheskogo seminara* (g. Lugansk, 7 noyab. 2019 g.). [Cultural heritage of the Luhansk region: continuity of generations: materials of the Open Republican Scientific and Practical Seminar]. Lugansk: Publishing House of the State Educational Institution of the LPR “LGAKI named after M. Matusovsky”.
5. Yakovenko, A.V. (2025) *Luganskaya Narodnaya Respublika: raspredmechivaya sotsial'no-politicheskoe proshloe* [Luhansk People's Republic: de-objectifying the socio-political past]. // *Vlast' – Power*. 3. pp. 18–25. DOI: 10.24412/2071-5358-2025-2-18-26
6. Lugansk People's Republic (2018) *Zakon LNR ot 08 noyabrya 2018 g. № 278-II “O kul'ture”* [Law of November 8, 2018 № 278-II “On Culture”]. [Online] Available from: <https://nslnr.su/zakonodatelstvo/normativno-pravovaya-baza/1890/> (Accessed: 21.08.2025).
7. Russian Federation (1993) *Konstitutsiya RF* [Constitution of the Russian Federation]. [Online] Available from: <http://www.constitution.ru/> (Accessed: 22.08.2025).
8. Russian Federation (2016) *Rasporyazhenie Pravitel'stva RF № 326-r ot 29 fevralya 2016 g.* [Resolution of the RF Government dated February 29, 2016, № 326-r]. [Online] Available from: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf> (Accessed: 28.08.2025).
9. Lugansk People's Republic (2025) *Zakon “O culture” № 129-I* [Law “On Culture” № 129-I]. [Online] Available from: <http://publication.pravo.gov.ru/document/8100202501220002> (Accessed: 22.08.2025).
10. Lugansk People's Republic (2025) *Ofitsial'nyy sayt pravitel'stva Luganskoy Narodnoy Respubliki* [Official website of the government of the Luhansk People's Republic]. [Online] Available from: <https://sovminlr.ru/vagnoe/34408-predstaviteli-vlasti-vozlozhili-cvety-k-pilonu-slavy-v-luganske.html> (Accessed: 23.08.2025).
11. Russian Federation (2022) *Ukaz Prezidenta RF ot 09.12.2022 g. №809 “Ob utverzhdenii osnov gosudarstvennoj politiki po sohraneniyu i ukrepleniyu traditsionnyh rossijskih duhovno-nravstvennyh tsennostej”* [Decree of the President of the Russian Federation № 809 of December 9, 2022 “On Approval of the Fundamentals of State Policy for the Preservation and Strengthening of Traditional Russian Spiritual and Moral Values”]. [Online] Available from: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (Accessed: 23.08.2025).

УДК 008

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-14-25

М.К. Найдено, Н.Н. Васильченко, М.С. Журков

ОСНОВНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В XXI ВЕКЕ

Авторы статьи исследуют основные трансформации отечественной театральной культуры в XXI веке, сопоставляя их с системой К.С. Станиславского, определившей данный вид культуры в XX веке. На обширном материале современных исследований проанализированы главные составляющие театральной культуры (драматургия, искусство актера и режиссура с ее выразительными средствами) в аналитическом сравнении их смысловых и ценностных ориентаций с положениями системы К.С. Станиславского, особенно в их аксиологическом значении для современной театральной культуры.

Ключевые слова: театральная культура, система К.С. Станиславского, пост-драма, игровой театр, режиссура.

Актуальность темы исследования. Театральная культура является наиболее изученным понятием XX века, как по обилию научных публикаций, так и трудов театральных деятелей, искусствоведов и критиков. Однако с началом XXI века интересы исследователей приобрели более частный характер в отношении отдельных сфер театрального искусства.

Можно констатировать практическое упразднение театральной критики в значении института, явную недостаточность значимых произведений драматургии, отсутствие фундаментальных трудов выдающихся деятелей театра в сравнении с аналогичным периодом XX века. Все это актуализирует тему настоящего исследования.

Степень научной разработанности проблемы. Библиография работ по проблемам театральной культуры достаточно обширна, однако большинство исследований посвящены частным либо прикладным аспектам театральной культуры. Отсутствуют объективные критерии, позволяющие рассмотреть основные процессы ее трансформации, и, соответственно, обозначить вектор ее развития. Полагая в качестве такого критерия систему К.С. Станиславского, определившую театральную культуру XX века, мы видим в данном подходе как актуальность, так и научную новизну нашего исследования.

Цель, задачи и предмет исследования. Объектом исследования в данной статье является процесс трансформации отечественной театральной культуры в XXI веке и его основные тенденции. Предметом исследования – основные изменения в главных составляющих театральной культуры, таких как драматургия, актерское исполнительское мастерство, режиссура и ее выразительные средства. Цель исследования – сопоставление идентичности фундаментальных составляющих театральной культуры с их трансформацией в современности.

Данная цель обуславливает следующие задачи исследования: рассмотреть понятие «театральная культура» в традиционных и современных исследованиях и обосновать его содержание в парадигме системы К.С. Станиславского; определить основные трансформации в театральной культуре XXI века на основе базовых составляющих (драматургия, актерское мастерство, режиссура и ее выразительные средства); проанализировать и сопоставить выбранные основные аспекты трансформации с аналогичными им в театральной культуре XX века.

Научная новизна исследования состоит в методически значимом подходе к понятию театральной культуры в содержательном значении системы К.С. Станиславского.

Методология исследования базируется на принципах объективности, историзма и системности, включает в себя методы сравнительного, типологического, структурно-функционального анализа и контент-анализа.

Источниковую / эмпирическую базу исследования составили работы К.С. Станиславского и современные исследования, посвященные театральной культуре и ее главным аспектам.

Основная часть. Поскольку исследования интерпретаций самого понятия «театральная культура» чрезвычайно многообразны в различных научных дисциплинах, нам хотелось бы обозначить принципиально значимые подходы и определения данного термина.

Под «театральной культурой» мы понимаем тип профессиональной культуры, описанный А.Я. Флиером [1. С. 162–164], где автор характеризует данный термин от периода разделения труда до структурирования профессиональной культуры в целостную систему воспроизводства, методики обучения, а главное – трансляции в социокультурное пространство сформированных профессиональной культурой знаний, навыков и умений, ценностных ориентаций и идеалов.

Приведенная А.Я. Флиером типология профессиональной культуры по отношению к театральной культуре не противоречит ее содержательному аспекту в области художе-

ственной культуры в целом, которая дана в классических работах Б.С. Ерасова, Л.Н. Когана, Ю.У. Фохт-Бабушкина и др.

Но, ставя одной из задач нашего исследования проследить основные трансформации отечественной театральной культуры в XXI веке, необходимо не столько найти наиболее точно сформулированное определение понятия «театральная культура», сколько его конкретное содержательное наполнение. В качестве такового мы полагаем «систему К.С. Станиславского», поскольку именно она определила качественные, сущностные изменения отечественного театра на протяжении всего XX века.

Для данного целеполагания у нас есть следующие основания: во-первых, сам великий реформатор театра, характеризуя созданную им систему, писал: «Система не справочник, а целая *культура*, на которой надо расти и воспитываться долгие годы» (выделено К.С. Станиславским) [2. С. 310].

Во-вторых, весь отечественный театр XX века – от методики воспитания актера и режиссера до этических и эстетических принципов своего существования – был основан на системе К.С. Станиславского, транслируемой в качестве культуры сначала ее создателем, затем учениками, позже учениками учеников.

В-третьих, современные исследователи вновь обращаются к театральной культуре, однако, рассматривая ее не в качестве понятия художественной или профессиональной, но дополняя этот термин собственной интерпретацией, акцентируя внимание на определенных свойствах. Так, А.С. Точилкина предлагает авторское понимание театральной культуры, обращаясь к процессу ее реализации во взаимодействии институциональной и аудиторной составляющих [3]. И.А. Крылов полагает стирание границ между сценой и залом в качестве социального вектора новой театральной культуры [4]. Д.В. Соломко предпринимает исследование и плодотворный опыт интерпретации самого театрального действия с позиции философии культуры [5]. В работе А.М. Маленьких само понятие «современный театр» выступает в качестве перехода к новому типу театральной культуры [6]. В данной ситуации следует солидаризироваться с точкой зрения К.А. Ермоловой и Н.П. Ганыш о том, что театр выступает в качестве концепта, рассматриваемого в широком спектре междисциплинарных исследований [7].

Какие же составляющие определяют театральную культуру в понимании ее как типа профессиональной культуры и в воззрениях К.С. Станиславского? Прежде всего, это драматургия, поскольку именно она лежит в основе конечного произведения – спектакля. Действительно, история театра свидетельствует о том, что с появлением новой драматургии наступал и новый период в развитии театрального искусства, а, соответственно, и театральной культуры.

С достаточной мерой условности историю театра можно разделить на три эпохи – театр автора, где первенство принадлежало именно драматургу, а актеры лишь добросовестно транслировали текст, будучи ограничены строгими правилами физического существования на сцене; актерский театр, в котором сама игра исполнителя той или иной роли обеспечивала успех спектакля в целом; режиссерский театр, в котором автор спектакля (режиссер) получил поистине неограниченные права как по отношению к драматургии, так и по отношению к актерам. Соответственно, в настоящей статье мы рассмотрим прежде всего трансформации отечественной театральной культуры по трем основным направлениям – драматургия, актерское мастерство, режиссура и сопутствующие ей выразительные средства театра.

Термин «новая драма», устоявшийся в конце XX – начале XXI вв. по отношению к драматургии, в современных исследованиях все чаще заменяет понятие «постдрама», берущее истоки в работах Х.-Т. Лемана и обретшее популярность в России после издания в русском переводе его книги «Постдраматический театр» [8]. Рассматривая научные работы по данной проблематике (В.Н. Алесенковой [9], Л. С. Бакши [10],

Н. Скороход [11] и др.), следует заметить множество подходов к исследуемой проблеме. Так, В.Н. Алесенкова, рассматривая феномен постдрамы, подчеркивает ее первоочередной задачей создание или возможность создания режиссерского замысла на основе драматического сюжета [9]. Здесь сама пьеса является лишь материалом для построения смыслов, преодолевающих вербальные средства воплощения.

На этот фактор, но с иной точки зрения обращает внимание Л.С. Бакши. Справедливо отмечая, что в период кризиса драматургии место автора, драматурга, по сути, занято актерами – рассказчиками чужих реальных историй, как это происходит в документальном театре, автор видит явный приоритет над текстом других художественных компонентов и выразительных средств театра. Это и метафора, и перенос сюжетных смыслов в иные сферы, в которых сама основа драматургии – слово – может не существовать в качестве выразительного средства.

Постдрама изменила сами законы драматургии, превратившись, по меткому замечанию Н. Скороход, в Золушку, обслуживающую сиюминутные запросы театра, поэтому следует говорить не столько о новых смыслах драматургии, сколько о разрушении традиционной драматургической композиции. Автор подчеркивает, что при осмыслении постдрамы следует «искать не новое содержание, а гибель прежней драматической формы» [11. С. 48].

В исследовании Н.С. Шиловской, М.А. Сокол, С.М. Чубаровой [12] приводится обширный научный материал, по которому можно определить основные черты современной постдрамы. Это отсутствие всяческой психологической рефлексии персонажей, сознательное нарушение логики развития сюжета, повышенный интерес авторов к пограничным состояниям психики, провокационным и табуированным ранее темам, ненормативной лексике и т.п. Поскольку авторы исследуют в основном такой жанр, как «документальный театр», следует упомянуть и о нем.

Манифестация социальной реальности происходящего на сцене, проявившаяся в таких формах, как документальный театр и его составляющая – вербатим (воспроизведение актерами монологов или диалогов реальных людей), нельзя отнести к жанрам натурализма или документалистики, присутствовавшим в драматургии и ранее, но в качестве художественно осмысленных элементов. Здесь скорее цитирование реальности, игра в создание симулякров жизни современного социума. Тем более, что сама драматургическая компиляция текстов предполагает некую логику, а соответственно и сюжет, и фабулу.

Таким образом, постдрама перемещает драматургию из категории художественности в категорию информационной массмедийности, преобразуя пьесу из произведения художественной литературы в некую сценическую публицистику, основанную на материалах журналистского интервью.

Не случайно чрезвычайную популярность в современной театральной культуре приобрела такая форма, как «читка», где традиционное чтение пьесы режиссером перед актерской труппой театра и последующее чтение актерами «по ролям» превратилось в самостоятельную зрелищную форму с участием зрителя. Это же касается и многочисленных «лабораторий», проводимых театрами как зрелищное мероприятие, но, по сути, являющихся первыми этапами создания спектакля в традиционной творческой практике. То, что всегда было таинством театрального закулисья, этапом художественного процесса рождения спектакля, стало выноситься на публику.

Заметим, что сам профессиональный язык, терминология отечественного театра, к единству которой призывал как К.С. Станиславский, так и его великие последователи, стремительно меняется в пользу англоязычных заимствований или иных сфер науки и искусства. Так, кроме «вербатима», установился «сторителлинг», многочисленные «лаборатории», которые предпочтительно проводить в необычных «локациях».

Одно и то же по сути театральное действо именуется различными «заманчивыми» терминами с одной прагматической целью – привлечение внимания. Лабораторные поиски, этюды составляли часть студийной работы многих режиссеров отечественного театра, иногда полярных в своих поисках, как, например, К.С. Станиславский и Вс.Э. Мейерхольд. Но эти поиски и эксперименты всегда имели определенное целеполагание, являясь удачным или неудачным опытом для последующего творческого пути.

И никому не приходило в голову, пригласив зрителя за соответствующую и порой немалую цену билета, сделать его участником чтения на природной «локации» читки (эскиза, лаборатории, фестиваля), где актеры вслух с листа читают ранее не знакомый им текст, а режиссер тут же воплощает его в «наброске». Однако такой подход к произведениям постдрамы чрезвычайно популярен. Появился даже очередной устоявшийся термин «work in progress», который в переводе на русский язык будет звучать как «работа не закончена», «работа еще в процессе», «этап процесса работы» и т.п.

В целом для постдрамы во всех ее проявлениях принципиально важным является феномен «исчезновения человека», рассматриваемый в исследовании Г.А. Брандт [13]. Отмечая общее изменение направления исследований в гуманитарной сфере научного знания как переход от сущности к существованию, в соответствии с философией постмодернизма, автор исследует этот антропологический переход на основе драматургического материала «новой драмы», приходя к выводу о том, что ее герои лишены субъектности в отношении жизненных смыслов.

Между тем, К.С. Станиславский начинает свою статью «Искусство актера и режиссера» для Британской энциклопедии именно с рассмотрения значимости драматургии. Декларируя погружение в художественный замысел автора пьесы, определение композиционного построения, образов, идейного посыла драматургического произведения, он подчеркивает, что рассматривает драму не как «материал для сценической переработки», но как самостоятельное художественное произведение, при постановке которого следует «стремиться к глубокому постижению духа и замысла драматурга, а не подменять этот замысел своим» [14. С. 232]. «Сверхзадача», ключевое понятие системы К.С. Станиславского, определяющее творческую цель, художественную идею спектакля, неразрывно связано в своем происхождении с драматургией. Так, создатель системы пишет: «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля» [15. С. 332].

Можно заметить, что именно такое понимание самоценности драматургии как произведения художественной литературы породило звездную плеяду имен драматургов советского периода. Несмотря на идеологическую цензуру, драматурги создавали произведения, наполненные вполне содержательными смыслами, в художественном отношении способными при воплощении в спектакле вызвать у зрителя живой отклик или тот самый аристотелевский катарсис, к которому и призван театр.

К сожалению, перечень имен и произведений отечественных драматургов советского периода не выдерживает художественного сопоставления с авторами и пьесами «постдрамы». В искусствоведческой монографии П.А. Руднева, одного из авторитетнейших современных исследователей и деятелей театра, автора более тысячи научных статей, посвященных именно драматургии, звучит мысль о том, что герой постдрамы, соответствуя эпохе массмедиа, реализуется как безличный аноним, позиционируется «человеком, имитирующим жизнь для того, чтобы его оставили, наконец, в покое» [16. С. 413]. Здесь же П.А. Руднев высказывает мысль о том, что театру в настоящее время не следует «ждать нового Вампилова» [16. С. 387]. Автор предлагает попытаться найти его (условного Вампилова) в произведениях постдрамы, но практические художественные результаты подобного поиска, на наш взгляд, пока безуспешны.

Соответственно, с появлением постдрамы произошли изменения в понимании искусства актера, требований, к нему предъявляемых, и самой школы актерского

мастерства. Эта проблема заслуживает отдельного научного осмысления, но в рамках нашего исследования и его задач, отметим сущностные трансформации актерского искусства в современной отечественной театральной культуре.

Традиционно XX век отечественного театра прошел в понимании и становлении процесса воспитания актера на методических принципах системы К.С. Станиславского. Это касалось не только профильных учебных заведений, но и самой художественной практики театров. Теоретические и практические положения системы, постоянно углубляемые как ее автором, так и его учениками, в свою очередь, продолжали традицию русской школы актерского мастерства.

В начале XXI века ситуация стала меняться. Если К.С. Станиславский систематизировал и подробно анализировал различные направления в искусстве театра, определяя основные из них в отношении актерского мастерства как «искусство переживания» и «искусство представления» [14. С. 62–89], то в настоящее время постулируется «игровой театр», предполагающий некую «игру в игре». В работе М.М. Буткевича эта игра в самом игровом театральном дискурсе может выступать как наивно детская, актерская самоирония (где актер с помощью комбинаций приемов актерской исполнительской техники «передразнивает» эту технику), игра как некий опыт психологизма, игра как жесткая состязательность в процессе игры и т.п. [17].

В диссертации О.Ф. Липцына игровой театр рассматривается в качестве методики воспитания современного актера и режиссера, где автор рассматривает возможности практического внедрения и применения положений М.М. Буткевича об игровом театре «в контексте существующей программы высшего актерского и режиссерского образования» [18. С. 3].

Последующие научные исследования говорят уже об утверждении «трансперсональности» в игре актера. Так, И.Е. Катерева анализирует внеличностные актерские структуры игры, восхождение к переживанию мифа, ритуального действия [19. С. 127]. В.А. Дерко и В.Ю. Иванов рассматривают игровые структуры в качестве оптимальных для развития творческих способностей актеров в таком сегменте театральной культуры, как любительский театр [20].

Имея опыт практической работы в театральной педагогике и театральном искусстве, авторы данной статьи считают, что многочисленные попытки осмысления игровой природы театра продуктивны в теоретических исследованиях различных сфер гуманитарного знания, но объективно не состоятельны в творческой практике. Дело в том, что изначально понятие «игровой театр» связано с творческой практикой выдающегося режиссера Анатолия Васильева.

Обучавшийся на курсе непосредственной ученицы К.С. Станиславского М.О. Кнебель, А. Васильев глубоко впитал в себя «систему», доказательством чего явился его первый спектакль в качестве режиссера-стажера МХАТ «Соло для часов с боем» по пьесе О. Заградника, вошедший в историю отечественного театра. Действительно, молодому режиссеру удалась работа с корифеями сцены О. Андровской, А. Грибовым, М. Прудкиным, М. Яншиным, которые были воспитаны на актерской школе К.С. Станиславского.

Далеко не творческие обстоятельства принудили А. Васильева в 1987 году создать и возглавить в Москве театр «Школа драматического искусства», в котором он исследовал, прежде всего, не игру актера в образе той или иной роли, а игру актера с текстом, при этом пытаясь инвертировать законы театра психологического реализма в текстовую структуру. Этот подход А. Васильева рассмотрен в исследовании П.В. Куликова, посвященном анализу опытов А. Васильева в работе над диалогами Платона [21].

Мы полагаем, что использование в непосредственной творческой практике театра экспериментальных открытий А. Васильева доступны лишь самому А. Васильеву,

между тем как законы сценического творчества актера в системе К.С. Станиславского носят объективный характер, что подтверждено не только в исследованиях, посвященных психологии творчества (работы Л.С. Выготского, В.Л. Дранкова, С.Л. Рубинштейна, П.В. Симонова, Б.М. Теплова и др.), но и самим историческим периодом отечественной театральной культуры XX века.

Словно предвидя нынешнюю ситуацию в требованиях к искусству актера, К.С. Станиславский писал, что так же как невозможно требовать от писателя, чтобы он писал как другие классики литературы, или от композитора, ожидая от него одновременного написания произведений, тождественных музыке других композиторов, невозможно требовать от актера, «чтобы он играл то по заветам Щепкина, то по указке Мейерхольда, Таирова или провинциального режиссера Макарова-Землянского» [14. С. 94].

И здесь следует обратиться к проблемам режиссуры и ее выразительных средств в современной театральной культуре. Еще в 1910 году, в письме к Ф.Ф. Комиссаржевскому К.С. Станиславский замечает, что после ряда эволюций (экспериментов) в области режиссуры созданный им театр «вернулся к простоте». При этом речь идет не об упрощении, не о «простоте» бедной фантазии и телесной техники актера, а о «простоте глубокого чувства и богатой фантазии». Именно поэтому «нам нужен режиссер-психолог, режиссер-литератор, режиссер-артист, – пишет К.С. Станиславский. – Сразу им быть нельзя, надо его готовить годами, практическим путем» [22. С. 458].

Такой режиссер (художественный руководитель) и возглавлял театральные труппы в отечественной театральной культуре XX века. Достаточно вспомнить, что сам театр в значении конкретного учреждения всегда связывался в сознании зрителя с именем его режиссера, причем не только в столице, но и на периферии. Административные реформы конца XX – начала XXI вв., от попыток добиться «самоокупаемости» театров до фактической передачи художественного управления директору, в значительной степени изменили эту традицию.

Не отсюда ли ощущение «незащищенности» режиссерской профессии и стремление любой ценой заявить о себе через эпатажность, оригинальность, экспериментальность и т.д.? Иными словами, прервана традиция ансамблевой природы театрального творчества, заложенная К.С. Станиславским, когда режиссер объединял вокруг себя коллектив единомышленников.

Достаточно поставить вопросы о том, каковы конкретные творческие, художественные результаты, достигнутые этой бесконечной чередой «экспериментов» за четверть века? Каковы имена значимых современных отечественных деятелей театра и драматургии в целом и особенно после событий 2022 года? Какие спектакли останутся в истории театра как особо взволновавшие умы и сердца современников?

Неутешительным ответом на поставленные выше вопросы могут являться исследования, посвященные режиссерским формам современного театра. Традиционно театр определялся как синтетический вид искусства, объединяющий в себе литературу, актерское искусство, творчество художника, композитора и другие составляющие. Гармонию этого синтеза и создавал режиссер в спектакле. Однако в настоящее время актуализируется дилемма: театр или игра в театр? Аспекты этой «игры» рассмотрены в работе А. Ивановой, в котором автор отмечает форму и способ существования актеров в разных спектаклях, но приходит к выводу о том, что все они сложились в его восприятии в одно театральное представление [23].

Более того, «игра в театр» становится цифровой и виртуальной. Так, в исследовании А.Э. Шклярской рассматривается использование виртуальной реальности (VR) в современной театральной художественной практике, при этом акцентируется такой концепт, как «телесность актера и зрителя в контексте цифровых технологий в театре XXI века» [24. С. 81]. На примере конкретных спектаклей автор рассматривает цифровые технологии как иной образ существования телесности актеров и зрителей в вирту-

альной реальности. Определяя перспективы VR-театра, А.Э. Шклярская полагает их в «гибридной телесности», при которой интерактивность актеров и зрителей будет происходить в единстве физических тел и цифровых аватаров [24. С. 85].

Здесь следует заметить, что, несмотря на осторожное отношение современных исследователей к возможностям искусственного интеллекта в современных креативных технологиях и негативным прогнозам его использования в современной культуре, что может привести к «обесмысливанию ряда художественных практик» [25. С. 41], современная режиссура активно использует любые технические достижения, заботясь не столько о содержательной, смысловой составляющей, сколько о яркой зрелищной форме.

В данном отношении пророчески выглядят положения системы К.С. Станиславского, относящиеся к ремесленной режиссуре, не имеющей отношения ни к «искусству переживания», ни к «искусству представления» – понятиям, глубоко разработанным и равно уважаемыми автором системы, одно из которых – «искусство представления» – включает в себя, по сути, все составляющие «игрового театра». Анализируя произведения режиссера-ремесленника, К.С. Станиславский замечает, что, помимо насильственного подчинения своей воле актеров, его новаторство состоит не в опережении достижений подлинного сценического творчества, а в отречении от них «просто потому, что они ему не даются; взамен он измышляет то, что ему по силам; придуманное становится в основу якобы нового искусства» [26. С. 451].

Эти размышления о «ложном новаторстве», написанные в начале прошлого века, побудили Г.А. Товстоногова в конце XX века обратиться к равновеликим коллегам по режиссерскому искусству. Полагая систему К.С. Станиславского в качестве театральной культуры, видя в ней вечные объективные законы сценического творчества, Г.А. Товстоногов подчеркивает, что эти законы не зависят от времени и эстетики, приводя в пример лучшие произведения театра абсурда, абсолютно чуждые эстетике К.С. Станиславского, но построенные по его методам. «На Западе до этого стихийно доходят отдельные режиссеры силой интуиции, – утверждает режиссер, – но мы-то на этом учении воспитаны. И когда мы разбазариваем собственное богатство, не владея им по-настоящему, мне это кажется преступлением против искусства. Это беда нашей профессии на сегодняшний день» [27. С. 140–141]. В свете вышесказанного авторам настоящей статьи представляется знаковым, что распоряжением от 28 июля 2025 года № 2020-р Правительство Российской Федерации ввело новый профессиональный праздник – День артиста, который предполагается отмечать именно в день рождения К.С. Станиславского – 17 января.

Таким образом, если рассмотреть театральную культуру настоящего в сопоставлении с ее институализацией в XX веке, можно отметить длительный период культурной стагнации в анализируемых нами составляющих (драматургия, актерское исполнительское мастерство и режиссура с ее выразительными средствами). Собственно, как исследователи, так и деятели современной отечественной театральной культуры декларируют в ее основах прежде всего западноевропейскую театральную традицию XX века. Несомненно, что отдельные произведения, театральные коллективы, режиссеры выходят за рамки данного определения, но в большинстве своем приведенные нами компоненты, в общей мозаике постмодерна формируют новый вектор развития театральной культуры, пока еще не поддающийся обобщению или осмыслению. В настоящее время проходит сложный процесс поиска и утверждения традиционных ценностных ориентаций в отечественном социокультурном пространстве, обретения и переосмысления исторических культурных парадигм и их соотношения с современностью. Нам думается, что система К.С. Станиславского в значении профессиональной театральной культуры имеет непреходящую ценность.

Литература

1. Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М.: Академический проект, 2000. 459 с.
2. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 3. М.: Искусство, 1955. 502 с.
3. Точилкина А.С. Театральная культура: авторское понимание и подходы к исследованию // Челябинский гуманитарий. 2014. № 1 (26). С. 95–103.
4. Крылов И.А. Разрушение барьеров между сценой и залом: реализация социальной ориентированности театральной культуры XXI столетия // Вестник Кемеровского государственного университета культуры. 2024. № 68. С. 181–190.
5. Соломко Д.В. Философские концепции культуры: опыт интерпретации театрального действия // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2015. Т. 15. № 3. С. 61–64.
6. Маленьких А.Н. Современный театр как отражение перехода к новому типу культуры // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия 3: Гуманитарные и общественные науки. 2013. № 1. С. 63–72.
7. Ермолова К.А., Ганыш Н.П. Концепт «театр» как предмет современных междисциплинарных гуманитарных исследований // Педагогический журнал. 2025. Т. 8. № 2. С. 92–99.
8. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
9. Алесенкова В. Диалектика постдраматического театра: опыт когнитивного театроведения. Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2020. 290 с.
10. Бакши Л.С. Метафорический язык в современном театре: механизмы образования // Теория и история искусства. 2025. № 1. С. 169–189.
11. Скороход Н. Феномен Золушки: анализ постдрамы // Вопросы театра. 2014. № 1-2. С. 43–56.
12. Шиловская Н.С., Сокол М.А., Чубарова С.М. Специфика и этапы работы над документальным спектаклем в молодежном театральном коллективе // Проблемы современного педагогического образования. 2024. № 84-1. С. 367–369.
13. Брандт Г.А. «Новая драма» в оптике культурной антропологии: феномен исчезновения человека // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 6. С. 358–364.
14. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 6. М.: Искусство, 1959. 466 с.
15. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 2. М.: Искусство, 1954. 424 с.
16. Руднев П.А. Драма памяти. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 496 с.
17. Буткевич М.М. К игровому театру: в 2 тт. Т. 2. М.: РАТИ-ГИТИС, 2010. 487 с.
18. Липцын О.Ф. Игровой театр как методика воспитания современного актера и режиссера: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 24 с.
19. Катерева И.Е. Трансперсональный акт актера // Инновационная наука. 2021. № 2. С. 126–131.
20. Дерко В.А., Иванов В.Ю. Игровые структуры как средство развития творческих способностей актеров любительского театра // Вестник науки. 2025. № 6 (87). С. 912–917.
21. Куликов П.В. Театр идей: диалоги Платона в театральных опытах А. Васильева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 1 (123). С. 132–141.
22. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 7. М.: Искусство, 1960. 811 с.
23. Иванова А. Театральная игра, или игра в театр // Вопросы театра. 2024. № 1–2. С. 86–97.
24. Шклярская А.Э. Виртуальная реальность и репрезентация телесности в современном театре // Человек и культура. 2025. № 2. С. 81–87.

25. Павлова О.А., Курбанова А.О., Швец О.Н. Демократизация доступа к искусственному интеллекту как вектор развития современной культуры: проблемы, тенденции и перспективы // Культурная жизнь Юга России. 2025. № 1 (96). С. 30-45.

26. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 4. М.: Искусство, 1957. 545 с.

27. Товстоногов Г.А. Беседы с коллегами. М.: СТД, 1988. 528 с.

The main transformations of Russian theatrical culture in the 21st century

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 3 (98), 14–25

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-14-25

Michael K. Naidenko, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: naidenko07@mail.ru.

Natalia N. Vasilchenko, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: VasilchenkoNN@mail.ru.

Maxim S. Zhurkov, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: kabukinet@mail.ru.

Keywords: theatrical culture, K.S. Stanislavsky's system, post-drama, play theater, directing.

The article examines the problem of the transformation of Russian theatrical culture in the 21st century, in an analytical comparison with the system of K.S. Stanislavsky, who defined this type of culture in the 20th century. The authors set the objectives of the study to compare the modern basic components of theatrical culture (drama, acting, and directing with its expressive means) with similar basic foundations of theatrical culture in the views of K.S. Stanislavsky.

The relevance and novelty of the research are determined both by the authors' methodological approach to the very concept of “theatrical culture” in its correlation as a professional with the system of K.S. Stanislavsky, and in the analysis of modern realities of Russian theatrical culture.

Using a wide source base of modern research, the authors come to the conclusion that post-drama, play theater and expressive means of modern directing as a whole are not oriented towards the traditions of Russian theatrical culture, representing the eclecticism of postmodern culture and contradicting the methodological and axiological guidelines laid down in the system of K.S. Stanislavsky and defined the great culture of the Russian theater of the twentieth century.

The article concludes that without reliance on traditional values, one of which is the system of K.S. Stanislavsky, the modern culture of the Russian theater cannot develop and transform in both creative and axiological moral directions.

References

1. Flier, A.Ya. (2000) *Kul'turologiya dlya kul'turologov* [Culturology for Culturologists]. Moscow: Academic Project.

2. Stanislavskiy, K.S. (1955) *Sobr. soch.: v 8 tt.* [Collected Works: in 8 volumes]. Vol. 3. Moscow: Art.

3. Tochilkina, A.S. (2014) *Teatral'naya kul'tura: avtorskoe ponimanie i podhody k issledovaniyu* [Theatrical Culture: Author's Understanding and Research Approaches]. *Chelyabinskiy gumanitarniy – Chelyabinsk humanitarian*. 1 (26). pp. 95–103.

4. Krylov, I.A. (2024) *Razrushenie bar'erov mezhdru stsenoy i zalom: realizatsiya sotsial'no orientirovannosti teatral'noy kul'tury XXI stoletiya* [Destruction of Barriers Between Stage and Auditorium: Implementation of Social Orientation in 21st Century Theater Culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury – Bulletin of the Kemerovo State University of Culture*. 68. pp. 181–190.

5. Solomko, D.V. (2015) *Filosofskie kontseptsii kul'tury: opyt interpretatsii teatral'nogo deystviya* [Philosophical Concepts of Culture: The Experience of Interpreting Theatrical Action]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of the South Ural State University*. 15 (3). pp. 61–64.
6. Malen'kikh, A.N. (2013) *Sovremennyy teatr kak otrazhenie perekhoda k novomu tipu kul'tury* [Modern Theater as a Reflection of the Transition to a New Type of Culture]. *Vestnik Permskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta – Bulletin of Perm State Humanitarian and Pedagogical University*. Series 3: Humanities and Social Sciences. 1. pp. 63–72.
7. Ermolova, K.A. & Ganysh, N.P. (2025) *Kontsept “teatr” kak predmet sovremennykh mezhdisciplinarnykh gumanitarnykh issledovaniy* [The Concept of “theater” as a Subject of Modern Interdisciplinary Humanities Research]. *Pedagogicheskiy zhurnal – Pedagogical Journal*. 8 (2). pp. 92–99.
8. Lehmann, H.-T. (2013) *Postdramaticheskiy teatr* [Postdramatic Theatre]. Moscow: ABCdesign.
9. Alesenkova, V. (2020) *Dialektika postdramaticheskogo teatra: opyt kognitivnogo teatovedeniya* [Dialectics of Postdramatic Theater: Cognitive Theater Studies Experience]. Saratov: Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov.
10. Bakshi, L.S. (2025) *Metaforicheskiy yazyk v sovremennom teatre: mekhanizmy obrazovaniya* [Metaphorical Language in Contemporary Theater: Formation Mechanisms]. *Teoriya i istoriya iskusstva – Theory and History of Art*. 1. pp. 169–189.
11. Skorokhod, N. (2014) *Fenomen Zolushki: analiz postdramy* [The Cinderella Phenomenon: Postdrama Analysis]. *Voprosy teatra – Theater Issues*. 1–2. pp. 43–56.
12. Shilovskaya, N.S. & Sokol, M.A. & Chubarova, S.M. (2024) *Spetsifika i etapy raboty nad dokumental'nym spektaklem v molodyozhnom teatral'nom kollektive* [Specifics and Stages of Creating a Documentary Performance in a Youth Theater Group]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya – Problems of Modern Pedagogical Education*. 84–1. pp. 367–369.
13. Brandt, G.A. (2018) *“Novaya drama” v optike kul'turnoy antropologii: fenomen ischeznoveniya cheloveka* [“New Drama” Through the Lens of Cultural Anthropology: The Phenomenon of Human Disappearance]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik – Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 6. pp. 358–364.
14. Stanislavskiy, K.S. (1959) *Sobr. soch.: v 8 tt.* [Collected Works: in 8 Volumes]. Vol. 6. Moscow: Art.
15. Stanislavskiy, K.S. (1954) *Sobr. soch.: v 8 tt.* [Collected Works: in 8 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Art.
16. Rudnev, P.A. (2018) *Drama pamyati* [The Drama of Memory]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
17. Butkevich, M.M. (2010) *K igrovomu teatru: v 2 tt.* [Towards the Play Theatre: in 2 vols.]. Vol. 2. Moscow: RATI-GITIS.
18. Lipcyn, O.F. (2010) *Igrovoj teatr kak metodika vospitaniya sovremennogo aktjora i rezhissjora* [The Play Theater as a Training Methodology for Contemporary Actors and Directors]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
19. Katereva, I.E. (2021) *Transpersonalnyy akt aktyora* [Transpersonal Act of an Actor]. *Innovatsionnaya nauka – Innovative Science*. 2. pp. 126–131.
20. Derko, V.A. & Ivanov, V.Yu. (2025) *Igrovyje struktury kak sredstvo razvitiya tvorcheskikh sposobnostey aktyorov lyubitelskogo teatra* [Game Structures as a Means of Developing Creative Abilities of Amateur Theater Actors]. *Vestnik nauki – Bulletin of Science*. 6 (87). pp. 912–917.
21. Kulikov, P.V. (2025) *Teatr idey: dialogi Platona v teatralnykh opytakh A. Vasileva* [Theater of Ideas: Plato's Dialogues in A. Vasiliev's Theater Experiments]. *Vestnik*

Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. 1 (123). pp. 132–141.

22. Stanislavskiy, K.S. (1960) *Sobr. soch.: v 8 tt.* [Collected Works: in 8 Volumes]. Vol. 7. Moscow: Art.

23. Ivanova, A. (2024) *Teatral'naya igra, ili Igra v teatr* [Theatrical Play, or Playing Theater]. *Voprosy teatra – Theater Issues.* 1–2. pp. 86–97.

24. Shklyarskaya, A.E. (2025) *Virtual'naya realnost' i reprezentatsiya telesnosti v sovremennom teatre* [Virtual Reality and Bodily Representation in Contemporary Theater]. *Chelovek i kultura – Man and Culture.* 2. pp. 81–87.

25. Pavlova, O.A. & Kurbanova, A.O. & Shvets, O.N. (2025) *Demokratizatsiya dostupa k iskusstvennomu intellektu kak vektor razvitiya sovremennoy kul'tury: problemy, tendentsii i perspektivy* [Democratization of access to artificial intelligence as a vector of development of modern culture: problems, trends and prospects]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia.* 1 (96). pp. 30–45.

26. Stanislavskiy, K.S. (1957) *Sobr. soch.: v 8 tt.* [Collected Works: in 8 Volumes]. Vol. 4. Moscow: Art.

27. Tovstonogov, G.A. (1988) *Besedy s kollegami* [Conversations with Colleagues]. Moscow: STD.

