



Культурология

УДК 792.0

М.С. Журков

Журков Максим Сергеевич, преподаватель кафедры театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: naidenko07@mail.ru

РЕФОРМА МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА В ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ (К СТОЛЕТИЮ ОТКРЫТИЯ МХТ)

В статье с культурологических позиций анализируется основа реформы, произведенной создателями МХТ, и ее трансформация в наши дни.

Ключевые слова: театральная культура, система К.С. Станиславского, модерн, постмодерн, драматургический дискурс.

M.S. Gurkov

Gurkov Maxim Sergeyevich, lecturer in theatre arts, Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: naidenko07@mail.ru

REFORM OF THE MOSCOW ART THEATRE IN THEATRICAL CULTURE (THE CENTENARY OF THE OPENING OF THE MOSCOW ART THEATRE)

In the article the culturological positions are analyzed based reform, produced by the creators of the Moscow art theatre and its transformation in these days.

Key words: theatrical culture, the system of K.S. Stanislavsky, modern, postmodern, dramatic discourse.

Данная статья менее всего связана со словом «юбилей». Театральный мир, культура отечественного театра, существуют вне исторических дат, поэтому с нашей стороны это лишь повод поразмыслить с позиций современного культурологического знания о вопросах современного театра.

Движение театра к режиссерской реформе, предпринятое Московским Художественным Общедоступным театром (далее – МХТ) явилось выражением объективных закономерностей художественной культуры в общем русле социальной действительности. Исследование проблемы модерна в театральной культуре представляется естественным начать с того исторического этапа развития отечественного театра, который явился рубежом режиссерской реформы МХТ. Подготовленная театральной практикой реформа отразилась в режиссерских идеях на этапе становления теории режиссуры рубежа XIX и XX веков.

По нашему мнению, за констатацией фактов из истории театра и более того, театральной культуры следуют далеко не простые выводы и заключения. Следует взглянуть на обозначенную проблему не столько с исторически-фактологической, сколько с культурологической точки зрения.

В чисто внешнем проявлении режиссерская реформа театра выразилась в смене типа режиссера, уже достаточно давно функционировавшего в театральном организме. М.К. Найдено, используя высказывание рецензента «Московских ведомостей», назвавшего старый тип режиссера «сценическим художником, именуемым режиссером», подчеркивает, что театральной мыслью с самого начала века была отмечена эта смена типов режиссуры. Вместо «сценического художника в театр пришел режиссер, который... способен открыть в пьесе нечто неясное даже самому автору» [1, с. 114].

Здесь же в связи с анализом театральной жизни Юга России на рубеже XX-XXI веков автор подчеркивает развитие этой концепции известным русским театральным критиком С. Васильевым-Флеровым, подчеркивая, что в деятельности режиссеров нового типа ощущение нового настроения пьесы так явственно и глубоко, что только благодаря режиссеру сам автор пьесы

впервые может услышать как аккорд, как торжественную гармонию, неясные чувства и колебания, наполнявшие его, когда он писал пьесу [1, с. 115]. Добавим, что мысли эти высказаны С. Васильевым-Флеровым как раздумья о взаимоотношениях Чехова и МХАТ.

Эту же мысль по поводу режиссерской реформы МХТ высказывает еще один современный исследователь Станиславского – И. Соловьева. Анализируя режиссерские экземпляры Станиславского к «Микаэлю Крамеру» Гауптмана, она подчеркивает полифоничность пьесы, как бы распадающейся на две части. Указывая на существование в ней, как и во всей драме, сюжета внутреннего и сюжета «подтекстового», некой малой истории, скрывающейся в большой истории [2]. Упомянутые нами авторы считают, что именно МХТ сценически открыл «подтекст», и это открытие захватывает область куда более широкую, чем принято думать.

Действительно, если существовавшая до интересующего нас периода театральная культура не предполагала наличия в драматургии неких «скрытых смыслов», обнаруживаемых лишь в ее сценическом воплощении (спектакле), то первые попытки интерпретаций текста пьесы произвели коренной переворот как в актерском исполнении, так и в восприятии зрителя. Но заметим, что в данное время не могло быть и речи о семиотике театра, тем более о знаковой природе театрального текста, коммуникационных составляющих театрального дискурса в целом. Можно с уверенностью говорить о том, что как К.С. Станиславский, так и его ближайшие соратники действовали на уровне интуитивного, эмпирического поиска, открывая не только в теории (она появится гораздо позже), но и в творческо-художественной практической деятельности то, что прочно войдет в историю театральной культуры.

По нашему мнению, именно в передаче коллизий между «малой историей» и «большой историей» (между «текстовым» и «подтекстовым» сюжетом) и заключалась тайна и труд режиссеров Станиславского и Немировича-Данченко. Подчеркиваем, что это было связано не с частными

художественными принципами великих режиссеров, упоминаемых нами, но прежде всего – с культурологическими, сущностными изменениями, происходившими в данное время. Возникли социокультурные обстоятельства, требующие своего воплощения в деятельности конкретного театра, конкретных людей... Что изменили режиссерские реформы МХТ? Как не парадоксально, всю театральную культуру России.

Таким образом, режиссерская реформа МХТ не только принципиально преобразовала театральную практику, театральную эстетику, методику режиссерской работы над спектаклем, но и поставила перед театральной мыслью проблему необходимости сознания театральным искусством, режиссурой, как сердцевиной его, полноты действительности в особом, философски наполненном ее преображении, представили русский театр как ведущую национальную школу, «оказавшую значительное влияние на художественные процессы в Европе и США» [1, с. 75].

Театральная ситуация начала XX века, ознаменовавшаяся режиссерской реформой МХТ, наиболее активно проявилась в «борьбе за режиссерский театр, развернувшийся в практике и теории ведущих режиссеров России» [1, с. 115]. Иначе говоря, появилась плеяда деятелей сценического искусства, принявших и последовавших новой эпохе в театральной культуре.

В статье, посвященной Году литературы в России, В.К. Геворгян и М.К. Найдено приводят редкие материалы Первого Всероссийского съезда режиссеров 1908 года [3, с. 17]. Нам удалось разыскать уникальное издание, на которое ссылаются авторы, и мы хотим кратко поделиться некоторыми дополнениями. На съезде присутствовали 30 человек. Среди них известные театральные деятели: М.Э. Мондштейн, В.А. Марковский, И.С. Платон, М.Г.°Строев, И.А. Тихомиров, А.В. Готфрид, В.И. Островский, И.А. Попов, В.И. Немирович-Данченко, К.А. Марджанов, С.А. Корсикова-Андреева, С.А.°Светлов, П.В. Панин, А.Н. Лепковская.

В день открытия съезда было отмечено, что в отличие от Первого Всероссийского съезда сценических деятелей (1897 г.), на котором рассматривались в основном экономические вопросы, Первому Всероссийскому съезду режиссеров предстояло заняться решением назревших творческих проблем.

В самом начале съезда поступило предложение послать приветственную телеграмму МХТ, которое было принято почто всеми участниками съезда (против – один голос), отметившими «...поднятие значения режиссерской деятельности со времени основания Художественного театра» [4, с. 10].

Но более всего поражают своей актуальностью для нашего времени задачи, обозначенные на этом съезде:

- установить, в каких отношениях к автору с одной стороны, и к актеру, с другой, находится режиссер;
- выявить значение режиссера и его функции как в процессе создания спектакля, так и в руководстве театром.

Выступавший с докладом «О правах автора, режиссера и исполнителя отдельных ролей» П.В. Панин сформулировал положение, состоящее из семи пунктов:

- 1) право режиссера на сокращение пьесы, если это не изменяет замысла авторов;
- 2) лишение права делать в пьесе изменения, дополнения;
- 3) при постановке обязанность подчиниться в сметном вопросе голосу предпринимателя; но им и сохраняется право отказаться от постановки, если ассигновка не в состоянии воспроизвести его минимальные замыслы;
- 4) самостоятельность художественной деятельности;
- 5) возложение на режиссера всей художественной стороны дела и вытекающих из нее конторских обязанностей (полицейско-административные функции, как несогласные с достоинством художника отпадают);

6) полная свобода творчества актера при воспроизведении последним данной роли, но право режиссера сглаживать «...неровности, происходящие от соприкосновения отдельных лиц пьесы, самостоятельно задуманных»;

7) право, не насилуя творчества актера при трактовке роли, указывать тон исполнения, как в объеме, так и в частях, что налагает на актера обязанность подчиняться таким требованиям [4].

Конечно, в этих положениях еще ощутима некая «неуверенность» режиссуры тех лет в своих правах и обязанностях. Сама мысль руководить актерами типа Ермоловой или Савиной по тем временам многим казалась архидерзостной. Не менее дерзостной была идея интерпретации драматургии, особенно в отношении к авторам, при жизни занявшим положение классиков.

Однако, к концу столетия «неуверенность» культуры режиссерского театра превратилась во вседозволенную самоуверенность.

Искусство театра превратилось, «благодаря» активному влиянию постмодернистской эстетики в провокационность, эпатаж, непрерывный перформанс, раскалывающий общество. Не это ли видим мы в современном театральном процессе? Не об этом ли свидетельствуют скандальные «новости» театральной жизни современности?

Наступает Год театра. С какими культурологическими подходами, ценностными ориентирами и, что важно, произведениями театрального искусства подойдем мы к нему? А самое главное, где и у кого искать ответы на эти вопросы? Уничтожен или не востребован сам институт театральной критики. Постмодернистское общество возводит в ранг произведения искусства любой акционизм, любое «новое ради нового»... С культурологической точки зрения мы усматриваем в этом пресловутую трагедию, повторяющуюся в виде фарса.

На наш взгляд, данная проблема настойчиво ждет объективных исследований именно на поле культурологического осмысления и знания. Однако, анализируя проявления постмодернизма в театральной культуре

современности, исследователи не спешат дать исчерпывающий ответ на новые вызовы [3]. Но это уже проблема современного театрального образования, ожидающая и заслуживающая отдельных публикаций.

Список используемой литературы:

1. *Найденко М.К.* Театральная жизнь Юга России на рубеже XX-XXI веков // Культурная жизнь Юга России: прошлое, настоящее, будущее. Материалы Междунар. науч.-практ. конф. Краснодар, 2016.

2. *Соловьев И.Н.* Анализ «режиссерских экземпляров К.С.°Станиславского». М., 2012.

3. *Геворгян В.К., Найденко М.К.* Год литературы в России и современная театральная культура // Культурная жизнь Юга России. 2015. №2 (57).

4. Труды Первого Всероссийского съезда режиссеров. М., 1908.

5. *Коваленко Т.В.* Эволюция театральной жизни: опыт информационно-культурологического осмысления. М.: ЛИБРОКОМ, 2012.