



**Васильченко Наталья Николаевна**, кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: otdelnauka@gmail.com

**ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
В СИТУАЦИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА  
(ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА)**

Автор рассматривает традиционную культуру Российского театра XX века сквозь призму постмодернистских воззрений зарубежных исследователей, что позволяет ему аргументированно прийти к выводу о современных трансформациях российской театральной культуры.

**Ключевые слова:** постмодернизм, коммуникация, система К.С.Станиславского, театральная культура.

**N.N. Vasilchenko**

**Vasilchenko Natalya Nikolaevna**, PhD (culturology), associate professor of theatre arts, Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: otdelnauka@gmail.com

**NATIONAL THEATRE CULTURE IN A SITUATION  
OF POST-MODERNISM (EXPERIENCE OF CULTURAL ANALYSIS)**

The Author examines the traditional culture of the Russian theatre of the twentieth century through the prism of postmodern views of foreign researchers, which allows him reasonably to conclude on the modern transformations of the Russian theatrical culture.

**Key words:** postmodernism, communication, system K.S. Stanislavsky, theatre culture.

Сегодня понятие «постмодернизм» наиболее востребовано среди современных культурологических исследований. Сфера наших научных приоритетов находится в парадигме театральной культуры, поэтому речь пойдет именно о ней.

Как ни странно, но наиболее действенный подход к проблеме российской театральной культуры предпринят зарубежными авторами (А. Арто, Р. Барт, П. Пави, А. Юберсфельд и др.).

Этими исследователями была предпринята попытка рассмотрения театра как специфической формы дискурса, а следовательно, его анализа, интерпретации и текстового знакового прочтения.

Из отечественных культурологических исследований особо значимой в этом отношении для нас является монография М.К. Найденко [1], в которой автор доказывает, что именно «благодаря» постмодернистскому подходу к театральной культуре театр становится не таинством, но наукой. Подобная точка зрения в той или иной форме присутствует и в воззрениях Б. Брехта – предтечи постмодернистского театра.

Поскольку все постмодернистские подходы к театральной культуре так или иначе опираются на понятие коммуникативности театрального дискурса, мы считаем необходимым обратиться к работам К.С. Станиславского, создателя «системы», не только определившей развитие мирового театра на

протяжении XX века, но и «позиционированной К.С. Станиславским в качестве театральной культуры» [2, с. 16].

В отличие от постмодернистских толкований дискурса с позиций коммуникативности, в воззрениях К.С. Станиславского феномен контакта между актерами и зрителем является приоритетом театра и, прежде всего, актера: «Актер-творец должен быть в силах постигать все самое великое в своей эпохе, должен понимать ценность культуры в жизни своего народа. Он должен понимать вершины культуры, куда стремится мозг страны в лице его великих современников» [3, с. 251].

В системе К.С. Станиславского это не просто патетическая декларация, а сущностная необходимость для разрабатываемой им театральной культуры. Вспомним об «этическом оправдании лицедейства», постоянно волновавшего создателя системы. Именно отсутствие данных критериев на рубеже XX–XXI века, по мнению исследователей, стало трагичным, прежде всего для регионов России [4]. Такие же требования предъявляются Станиславским к режиссеру: «Чтобы жить для искусства, он должен во что бы то ни стало вникать в смысл окружающей жизни, напрягать свой ум, пополнять его недостающими знаниями, пересматривать свои воззрения. Обыватель не может быть художником» [3, с. 246].

Размышляя о проблеме публичности творчества артиста, Станиславский усматривает в ней двойственность природы общения сцены и зала. Характеризуя процесс сценического общения, К.С. Станиславский вновь обращается к коммуникативным процессам, озадачивая актеров вопросом о том, для кого он действует на сцене – для себя, для зрителя или для партнера? Даже при изучении такого специфического понятия, как сценическое внимание артиста, его объекты и механизмы переключения, К.С. Станиславский особо подчеркивает: «Артисту нужен объект внимания, но только не в зрительном зале, а на сцене, и чем увлекательнее такой объект, тем сильнее его власть над вниманием артиста и зрителя» [3, с. 101].

Приведенные нами высказывания Станиславского позволяют судить о том, что в его системе театральная коммуникация представлена гораздо глубже, чем совместный процесс «сопереживания» театрального представления залом и сценой, что и «является, по мнению большинства исследователей постмодернизма, основной целью деятельности театра. Но это ли подразумевает в своей системе К.С. Станиславский и это ли является театральной коммуникацией?» [4, с. 115]. Развивая это положение, М.К. Найденко замечает, что если коммуникация рассматривается в качестве влияния на другого и признается как таковая тем, на кого хотят влиять, то нет нужды во взаимности обмена с целью коммуникации. Очевидно, что подобное определение применимо к театру: мы знаем, что находимся в театре и не можем остаться безучастными к спектаклю [4, с. 116].

Однако зарубежные исследователи констатируют, что семиологии коммуникации еще не удалось выработать теорию восприятия спектакля, несмотря на намерение присоединить к искусству театральному «зрительское искусство». Поскольку в этом рассуждении используется постулат Б. Брехта, мы вынуждены, в общих чертах, остановиться на основных мыслях создателя теории «эпического театра» по данному вопросу.

Несмотря на то, что великому немецкому драматургу и режиссеру не удалось реализовать свои эстетические театральные воззрения даже в руководимом им театре «Берлинер ансамбль», да и сама история театра вполне обоснованно определила теоретические взгляды Б. Брехта в качестве политических, а не художественных, в работах зарубежных философов-постмодернистов мы достаточно часто встречаем ссылки именно на те или иные исследования, а вернее, декларации Б. Брехта.

Причиной этого, на наш взгляд, является трудность в изучении работ К.С. Станиславского за рубежом, а именно – трудности перевода терминов «системы», издание малой части наследия Станиславского и др. Приведем здесь ответ Б. Брехта на вопрос о том, правильно ли понимают Станиславского: «Откровенно говоря, я не могу об этом судить.

Произведений Станиславского опубликовано мало, а за четыре десятилетия его работы на театре его учение претерпело значительные изменения, судя по нескольким переведенным у нас книгам его учеников. По крайней мере, важная составная часть его теории, то, что он называет «сверхзадачей», указывает, по видимому, на то, что он сознавал ту проблему, которой занимается «Малый органон» (работа, в которой Б. Брехт излагает свои основные взгляды на искусство театра. – Н.В.). Выполняя сверхзадачу, продолжает Б. Брехт, актер и у Станиславского опять-таки объективно представляет отношение общества к данному персонажу» [5, с. 145]. Таким образом, понятие «сверхзадачи» толкуется Брехтом с точностью до наоборот.

Что же касается творчества Б. Брехта, то его практика режиссера вступала в очевидные противоречия с его теоретическими предпосылками. Прежде всего, Б. Брехт реформировал драму, утвердил некоторые стилистические приемы в режиссуре, однако так и не смог практически обновить принципы режиссерского и актерского искусства, заложенные в системе К.С. Станиславского. Более того, попытки «противостояния» эпического театра Б. Брехта системе Станиславского привели к «победе» последней в художественном творчестве и судьбах театра XX века. Подробно эта проблема достаточно исследована в теории и практике театра, в частности, в монографии Т.М. Суриной «Станиславский и Брехт» [6], признанной как в России, так и в Германии.

Согласно Б. Брехту, публика должна обладать способностью комбинировать сочетания сценических знаков в одну «рентабельную» означающую структуру, которая позволяет глубже понять спектакль. Иначе говоря, ей нужно принять в расчет две историчности: собственную (ее эстетические и идеологические ожидания) и историчность произведения (эстетический и социальный контекст, способность текста поддаваться той или иной интерпретации). Таким образом, вместо коммуникации сцены и зала здесь устанавливается, скорее, герменевтическое взаимодействие между

наивным восприятием и программируемым Б. Брехтом идеологическим «эффектом отчуждения».

В системе К.С. Станиславского «зрительское искусство» воспитывается, прежде всего, посредством «сверхзадачи» спектакля, воплощение которой требует искренности и человеческой подлинности существования на сцене. «Ничего нет заразительнее для живого человеческого организма зрителей, как живое человеческое чувство самого артиста, – пишет Станиславский. – Стоит зрителю почувствовать раскрывшуюся душу артиста, заглянуть в нее, познать духовную правду его чувства, физическую правду выявления его, и зритель сразу отдастся этой правде чувства и бесконтрольно верит всему, что видит на сцене... Зритель сразу познает на сцене правду, но не ту маленькую правду, которая создает на сцене пресловутый внешний натурализм, а иную – высшую, духовную, художественную правду из которой создается на сцене... жизнь человеческого духа» [3, с. 442].

В итоге (и в этом состоит урок Станиславского), подлинная коммуникация между сценой и залом возможна лишь при условии, что спектакль сможет обеспечить художественный эффект ввиду обнаружения эффекта идеологического («сверхзадача» как «высшая, духовная, художественная правда).

Это положение дополняется и развивается Станиславским в том числе и применительно к коммуникативному отношению «исполнитель – зритель» в понятии «характерность». В таком рассмотрении снимается постулируемое теоретиками постмодернизма противоречие в базовой коммуникации, определяемой ими как «исполнитель – зритель», в отношении которой философы-постмодернисты (Ж. Делез, Ж. Лиотар, Ж. Бодрийяр и др.) едины во мнении о том, что если бы возможность коммуникации могла бы иметь место во время остановки игры актеров или их обращения к публике, не запрограммированных в спектакле, то даже в таком случае зритель, скорее, будет скептически настроен относительно подлинности происходящего,

поскольку хорошо знает, что все происходящее на сцене означает вымысел, другую модальность.

Приведенный выше краткий сравнительный анализ постмодернистской трактовки коммуникативности театрального дискурса и действующих механизмов театральной культуры К.С. Станиславского приводят к парадоксальному выводу о том, что современная культура театра находится в некоем переходном периоде трансформации устоявшихся норм и критериев.

Иными словами, теоретическое положение о том, что постмодернизм стирает границы между мифом и реальностью, в настоящее время обретает вполне реальные очертания в современной театральной культуре, и эта проблема требует серьезного культурологического осмысления.

#### **Список используемой литературы:**

1. *Найденко М.К.* Режиссерский театр и система К.С. Станиславского в культуре XX века. Краснодар, 2004. 219с.

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

3. *Станиславский К.С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953.

4. *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.

5. *Брехт Б.* Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М., 1965.

6. *Сурина Т.М.* Станиславский и Брехт. М., 1989.