

УДК 316.74, 792.2.

## СОВРЕМЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ ТЕАТР В БОРЬБЕ ЗА ДУХОВНОЕ ЛИДЕРСТВО: ТЕНДЕНЦИИ И КОНФЛИКТЫ

Фахрутдинова А.З.

*В статье рассматриваются тенденции развития современного российского театра в контексте разворачивания внутренних и внешних противоречий. В качестве внутренних противоречий анализируются противостояния нравственно и эстетически ориентированного, традиционного и интерпретационного театра. При анализе данных коллизий использованы выводы, полученные в рамках герменевтики и методологии историко-научных исследований. Внешнее противоречие, обострившееся в борьбе за духовное лидерство, репрезентировано конфликтным взаимодействием театра и церкви как социальных институтов. В качестве социальной и мировоззренческой основы этого противостояния рассмотрена «конкуренция» в пространстве ценностей. Проанализированы такие аспекты конфликтности, как противоречие ценностей стабильности и новизны, соотношение общемировых и национальных тенденций культурного развития, дискуссии по поводу возможных границ интерпретации классики, лицедейства как такового, нравственного релятивизма и агностицизма в постдраматическом театре.*

**Ключевые слова:** *духовное лидерство, традиционный и интерпретационный театр, новая драма, возможные границы интерпретаций классики, ценностные коллизии, русская православная церковь.*

Вопрос о субъектах и векторах духовного лидерства, при отсутствии единой государственной идеологии и внятно сформулированной «русской идеи», приобретает проблемный, а, зачастую, и конфликтный характер. На право определять духовные ориентиры российского общества претендуют государство, церковь, гражданское общество, институты культуры. Особую роль в рамках последних играет современный театр.

Философы, писатели, деятели церкви, теоретики и практики театра по-разному решали вопрос о его социальной миссии. Исторически сформировались как минимум две принципиально различные позиции: первая из них – связывающая цели искусства вообще и театра в частности с нравственностью (добром), вторая – с эстетикой (красотой). Первую позицию представляли религиозный театр (литургическая драма, мистерия, миракль), театр моралите. Теоретическое

обоснование такого подхода мы находим, скажем, в работах И.Г. Зюльцера, М. Мендельсона, Л.Н. Толстого. Так с точки зрения И.Г. Зюльцера, прекрасным может быть признано только то, что содержит в себе добро. «...Цель всей жизни человечества есть благо общественной жизни. Достигается оно воспитанием нравственного чувства, и этой цели должно быть подчинено искусство. Красота есть то, что вызывает и воспитывает это чувство»<sup>1</sup>. М. Мендельсон считал, что «искусство есть доведение прекрасного, познаваемого смутным чувством, до истинного и доброго. Цель же искусства есть нравственное совершенство»<sup>2</sup>. Наиболее развернуты и известны российскому читателю представления Л.Н. Толстого, который уподоблял искусство духовной проповеди, ориентированной на достижения добра и всеобщего блага [1].

Вторая позиция была сформулирована основателем эстетики А.Г. Баумгартеном: с его точки зрения цель искусства – прекрасное, «красота сама по себе». Его последователь И.И. Винкельман формулирует эту мысль с еще большей определенностью: «закон и цель всякого искусства есть только красота, совершенно отдельная и независимая от добра» [2, с. 143].

Данная оппозиция имеет свое развитие и в современном театре. Театр-проповедь существует в современном православном театре и протестантском («Роса», «Nota Bene», «Екклесиаст», «Камерная сцена»). Ориентация на «добро», нравственное совершенствование характерна при этом для большинства российских светских театров. Однако, почти никто из них занимается непосредственной проповедью каких-либо ценностей, формулированием готовых рецептов и алгоритмов поведения. Духовное лидерство театра в понимании современного «нравственно ориентированного» театра – это лидерство особого рода. Его суть – не давать ответы, а ставить вопросы, не задавать и обосновывать ценности, а раньше других форм духовности выявлять коллизии в иерархиях ценностей и делать их доступными, осознаваемыми людьми. Театр репрезентирует ценности и ценностные коллизии общества, возможные векторы ценностных изменений. Такого рода работа предполагает рефлексия человека над собственной системой ценностей, формирование самосознания, подготовку к собственному нравственному выбору. Именно это имеют в виду деятели театра, когда говорят о необходимости «докричаться до человека в человеке» (В. Фокин), о «строительстве души» (Н.Г. Горобец), о «воспитании ума и сердца зрителя» (С. Гиацинтова), о «воспитании чувств» (О. Басиллашвили) как предназначении театра.

Вторая позиция тоже реализуется в современном, преимущественно постдраматическом театре, но, на наш взгляд, лишь частично – в качестве интерпретации «искусства для искусства». Ориентация на красоту как высшую ценность характеризует в основном классический музыкальный и драматический театр. «Новый театр» скорее стремится показать не красоту, а безобразие,

---

<sup>1</sup>Цит. по [1, с.314]

<sup>2</sup>Цит. по [1, с.315]

бессмысленность современного мира. М. Давыдова так описывает эстетику спектакля лидера постдраматического искусства Ромео Каstellуччи «Генезис»: «Адам, которого представлял застывающий в немислимых позах гуттаперчевый мальчик, ворочался у Каstellуччи в большом стеклянном кубе. Еву изображала большая раком женщина, у которой удалена грудь. У Каина – он появлялся в третьей части – вместо левой руки болтался какой-то жалкий отросток. Поскольку кроме людей (и до людей) Люцифер создал еще и животных, на сцене то и дело возникали чучела разных зверушек, причем эта мертвая природа радовала глаз куда больше, чем живая в виде человека» [3, с. 17]. Эстетический критерий, если и определяет художественный выбор в постдраматическом театре, то весьма специфически. Так пьеса Дмитрия Крымова «Татарабумбия» по произведению А.П.Чехова представляет собой карнавальное шествие чеховских героев. «Новый опус Крымова, – отмечает М. Давыдова, – имеет своим предметом не чеховские произведения как таковые, а блуждающих по разным сценам мира аркадиных, треплевых, гаевых, тузенбахов и залетающих к ним чаек. О, сколько их! Их тьмы, и тьмы, и тьмы... Они предстают перед нами в самых разных обличьях – в виде артистов на ходулях, в виде ростовых кукол, в виде гибких акробатов и голосистых певцов. Это не просто шествие, это самое настоящее нашествие сценических фантомов. Их бесконечный парад-алле» [4].

Рассмотрим вопрос о понимании и стремлении к духовному лидерству в различных направлениях современного российского театра детальнее. Исследователи российского театра выделяют, как минимум, пять основных направлений его развития: традиционное, интерпретационное, коммерческое, «новая драма» и документальный театр (театр ДОС или вербатим).

Обратимся к острым идейным противоречиям (они связаны именно с пониманием предназначения театра), существующим между традиционным и интерпретационным театром. Традиционный театр отказывается от модернизации классики, современного театрального языка, стремится к воспроизводству классического репертуара в его неизменном виде. Менее всего традиционный театр стремится быть похожим на «номер свежей газеты», – а именно таким виделся идеал театра режиссеру Большого драматического театра Г.А. Товстоногову. Стремится ли такой театр к духовному лидерству, хочет и может ли стать камертоном эпохи? Представляется, что такой задачи этот театр и не ставит, хотя от декларации роли «воспитателя чувств, сердца и ума» не отказывается. Весь вопрос (а ответ на него весьма неоднозначен) в том, способен ли он эту роль реально выполнить? Представляется, что традиционный театр ориентирован, преимущественно, на иную социальную миссию. Он служит институтом социальной памяти, решает задачу исторической реконструкции событий театральной жизни. Является ли эта тенденция деструктивной? На наш взгляд, нет, просто традиционный театр решает другую задачу, возможно, и не в полной мере театральною. Наиболее «продвинутые» представители традиционного театра это вполне осознают. Так, Ю.М. Соломин в ответ на обвинения в некоей «музейности» возглавляемого им театра, отвечает: «А что же плохого в музее? В Эрмитаже, Третьяковке? Да, Малый театр – это музей, если хотите» [5].

Обвинения со стороны традиционалистов звучат скорее не от самого классического театра – их дуэль происходит на театральных подмостках, – а от «околотеатральной общественности»: консервативно настроенных зрителей, критиков, общественных деятелей. Претензии сводятся к аспектам искажения авторского замысла, «паразитирования» на классических именах, вседозволенности, неадекватного «осовременивания» языка и обстоятельств действия, вольности исторических аналогий. После известных скандальных конфликтов театра и «православных активистов» по инициативе Независимого профсоюза актеров театра и кино ученые Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Институт Наследия) организовали экспертизу ряда авангардных спектаклей К. Богомолова и К. Серебрянникова. Также, за несоответствие авторским текстам и художественной форме первоисточников, критике со стороны независимого профсоюза и ученых Института наследия подверглись спектакли таких российских режиссеров, как Р. Туминас, Д. Черняков, Т. Кулябин.

Представляется, однако, что вопрос о границах возможных интерпретаций текста и его смысла является одним из сложнейших вечных философских и научных вопросов, и было бы достаточно наивно надеяться решить его в рамках каких-либо экспертиз. Как известно, вопрос о понимании и интерпретации текстов является предметом исследования философской герменевтики. Конечно, герменевтика нацелена, прежде всего, на закономерности понимания философского текста. Однако в более широком смысле ее объектом является текст вообще, как некая смысловая реальность. Кроме того, почти все тексты классиков, задействованные в дискуссии, носят в той или иной степени философский характер. Речь идет о постановках Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина. Поэтому представляется вполне допустимым применить результаты, полученные в рамках герменевтического анализа, к исследованиям особенностей интерпретации классических текстов в театральных постановках.

К одной из таких особенностей относится «скрытность», «невьявленность» смысла любого текста, что уже предполагает достаточную свободу его понимания интерпретатором. «Маячащий смысл, – замечает, характеризуя трудность понимания смысла текста, В.В. Библихин, – при приближении к нему отдалается, пока идет искание, присутствует как ориентир. Смысл присутствует как отсутствующий и искомый. Другими словами, смысл оборачивается своим отсутствием. В силу этого смысл приходится «насильно» извлекать, воссоздавать» [6, с.335].

Другой значимый для нас результат – вывод современной герменевтики о том, что собственно и понимание текста возможно только при «встречном движении», в ответ на вопросы интерпретатора. Этот вывод содержится в «логике вопроса и ответа» Х.-Г. Гадамера, теории проблемного анализа науки и философии П.М. Хакуза и других работах. Вопросы интерпретаторы не только позволяют выявить смысл исходного текста, но и создать новый собственный смысл, и только этот смысл и может понять интерпретатор.

«Только при условии, что читатель будет читать Платона, Пруста, – отмечает, например, О.В. Арутюнян, – будучи озадаченным своими собственными вопросами, он может их понять. «Смысловый горизонт», о котором говорит Гадамер, без которого невозможно понимание текста, здесь – это вопросы, с которыми читатель читает Платона, Пруста. Вот тогда Платон, Пруст становятся «контекстами» читателя. Через свои вопросы читатель творит свой собственный смысл, который и понимается. Только соединившись с вопросами, текст начинает «высказывать» («выказывать») смыслы. Более того, задавая тексту разные вопросы, читатель получает разные ответы, творит разные смыслы» [7, с.5].

Современная зарубежная и отечественная герменевтическая традиция исходит из того положения, что интерпретатор способен понять автора лучше, чем он сам себя понимал. Интерпретатор вкладывает новые смыслы в старый текст. Проблема понимания текста трактуется в герменевтике как проблема смыслотворчества [7]. Такой подход представлен в философии Н. Бердяева, Г. Шпета, С.Л. Франка, М.М. Бахтина, С.Л. Выготского, Ю.М. Лотмана, М. Мамардашвили, П.М. Хакуза.

В качестве механизмов смыслотворчества исследователи называют контекст и метафору [8, 106-107]. Читатель или интерпретатор, читая и понимая классический текст с позиции своих «встречных» вопросов», современного контекста (а только так и может быть прочитан текст с точки зрения представленных выше выводов герменевтики) высвечивает имплицитные смыслы и тем самым творит свой смысл. Метафора как инструмент понимания и смыслотворчества позволяет перенести смысл с одной языковой конструкции на другую и создавать новые смыслы. По словам О.А. Арутюнян, «специфика феномена метафоризации проявляется в эстетической роли метафоры: в ее способности заставить читателя увидеть один объект в свете другого и ощутить чувство новизны, активизирующее познавательные процессы. Теоретическая роль метафоры заключается в связывание идей, в установление отношения между ними и приведение их к целостному виду» [7, с.7]. Целью понимания в конечном итоге становится включение нового смысла в систему уже имеющихся представлений [8, с. 107].

Следующий значимый для нас результат (он логически и содержательно тесно связан с предыдущими) – это вывод герменевтики о невозможности точного аутентичного понимания, о том, что любое новое понимание – это непонимание.

Данный тезис был впервые высказан В. Гумбольдом в отношении общения, но вполне применим при решении вопросов прочтения текстов<sup>3</sup>. Особенность общения состоит, по Гумбольдту, в том, что говорящий и слушающий воспринимают один и тот же предмет с разных сторон, вкладывают различное, индивидуальное содержание в одно и то же слово. Отсюда следует, что «никто не принимает слов совершенно в одном и том же смысле, и мелкие оттенки значений переливаются по всему пространству языка, как круги на воде при падении камня. Поэтому взаимное понимание между говорящими в то же время есть недоразумение, и согласие в

---

<sup>3</sup> Этот тезис применительно к прочтению философских и научных текстов раскрывается, в частности, в работах 10, 11.

мыслях и чувствах в то же время и разногласие» [9, с.62]. «Всякое понимание есть вместе непонимание, всякое согласие в мыслях – вместе разногласие» – повторяет вслед за Гумбольдом А.А. Потебня [12].

Характерным примером, демонстрирующим принципиальную интерпретационность режиссерского прочтения, является история постановок оперы «Дон Жуан», которую описывает Илья Кухаренко в статье «Шаги Дон Жуана» [13]. В ответ на требования консервативной публики поставить оперу Моцарта в его первоизданном виде, таким, каким его написали Моцарт и Да Понте, И.Кухаренко показывает что, во-первых, эта опера выдержала при жизни Моцарта только пятнадцать сравнительно аутентичных авторских представлений, а во-вторых, интерпретации этой оперы в прочтении дирижеров-постановщиков принципиально менялись в различных исторических условиях. В постановке Глайнборна Дон Жуан – это воплощение элегантности, история Дон Жуана в прочтении Герберта фон Караяна и исполнении Н.Гяурова – это история гипнотизера. Дон Жуан становится для Фуртвенглера олицетворением идей и деяний нацизма, загипнотизировавшего Европу. «Этого фуртвенглеровского Дон Жуана – отмечает автор – можно воспринимать как покаяние одного из самых значимых дирижеров XX века» [13, с. 26].

Коллизии и аргументы, возникающие в споре традиционалистов и интерпретаторов-модернистов, отсылают нас также к другому философскому контексту, в частности к противостоянию антикваристов и презентистов в контексте методологии историко-научных исследований. Под презентизмом понимается стремление рассказать о прошлом языком современности, под антикваризмом – желание восстановить картины прошлого во всей их внутренней целостности, безо всяких отсылок к современности. Размышляя о соотношении этих двух подходов, исследователи (в частности, М.А.Розов, Н.И.Кузнецова) пришли к выводу об их дополнительности в боровском смысле. Представляется, что такого рода дополнительность существует и между подходами традиционалистов и интерпретаторов, хотя здесь речь идет не о познании прошлого, а о понимании классических текстов. Это значит, что ни один подход не может быть реализован в чистом виде. Невозможна полная свобода модернизации и интерпретации классики: ибо она ограничена логикой взаимоотношения персонажей, внутренней сутью ценностных коллизий, авторской партитурой в музыкальном спектакле и пр. И наоборот, реконструкция классической пьесы просто не будет восприниматься современным зрителем, если не будет соотнесена с опытом его жизни. Возможно, это будет ссылка не некие вневременные ценности и коллизии или обнаружение и созерцание гармонии. Именно поэтому задача воспитания чувств и формирования самосознания не только декларируется, но может решаться традиционным театром. Скажем, кто станет спорить с тем, что классический балет возвышает и гармонизирует душу человека?

Представляется, однако, что основные коллизии, возникающие сейчас в борьбе за духовное лидерство, происходят во внешней для театра сфере – в сфере взаимодействия театра и церкви. В свое время театр однозначно осуждался церковью, поскольку он был неразрывно связан с языческой религией древнего

мира. С тех пор взаимоотношения театра и церкви изменились. Однако еще в начале XX века Святой Иоанн Кронштадтский писал, что театр усыпляет христианскую жизнь, уничтожает ее, сообщая жизни христиан характер жизни языческой.

В то же время существовала и другая точка зрения: Н.В.Гоголь называл искусство, театр ступенью к христианству. «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра... Развлеченный миллионами блестящих предметов, раскидывающих мысли на все стороны, свет не в силах встретиться прямо со Христом. Ему далеко до небесных истин христианства. Он их испугается, как мрачного монастыря, если не подставишь ему незримые ступени к христианству, если не возведешь его на некоторое высшее место, откуда ему станет видней весь необъятный кругозор христианства и понятней то же самое, что прежде было вовсе недоступно. Есть много среди света такого, которое для всех, отдалившихся от христианства, служит незримой ступенью к христианству. В том числе может быть и театр, если будет обращен к своему высшему назначению» [14, с. 88].

Современная РПЦ занимает по отношению к театру вполне лояльную и близкую с убеждениями Гоголя позицию. В «Основах социальной концепции русской православной церкви» культура также понимается как переходная область бытия человеческой души, ведущая ее от мира в храм. Святейший Патриарх Кирилл не раз подчеркивал в своих выступлениях, что культура и религия есть понятия однокоренные, ведущие свое начало от одного источника – культа. «Во всяком случае, мне кажется, – повторяет применительно к современной российской ситуации мысль Гоголя руководитель московского православного театра «Камерная сцена» М.П.Щапенко, – что в современной тяжелейшей социальной среде, которая человека развращает и повергает в полуживотное состояние, культура должна быть обязательной ступенью к духовному восхождению. И перепрыгивать, переступить через эту ступень – это преступление [15]. Вместе с тем, реальные отношения театра, с одной стороны, и верующих и представителей РПЦ – с другой, не столь безоблачны. Достаточно вспомнить протесты православных активистов, связанные со спектаклями Московского Художественного театра, конфликт Церкви во главе с Митрополитом Новосибирским и Бердским Тихоном и Оперного театра Новосибирска, закончившийся сменой руководства и снятием оперы «Тангейзер» из репертуара театра.

Обострившееся противостояние театра (и культуры в целом) и церкви имеет, на наш взгляд, объективные и субъективные причины. Объективная основа конфликта – «конкуренция» в пространстве ценностей. Ведь театр иногда называют религией современного человека. Эта характеристика связана в значительной степени с генезисом русского театра, его «происхождением». Отпечаток религиозности, несмотря на произошедшую эмансипацию театра, обнаруживается в театральной жизни достаточно часто. В этом смысле характерна атмосфера, существовавшая в Художественном театре времен К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко. Это была атмосфера одновременно театра-дома и театра-монастыря. В свое время Немирович-Данченко говорил, что Художественный театр отличается от других

театров тем, что зритель уходит отсюда с грузом, грузом, утверждающим ценности христианства.

Вместе с тем, современный российский театр, будучи исторически тесно связанным с религиозными ценностями и сохранив в силу этого претензии на духовное лидерство, развивается сейчас по собственным законам. Он вбирает в себя общемировые тенденции, отражает и преломляет противоречия, проблемы и векторы развития постмодернистского социального и политического мира, осваивает новые формы художественного выражения, новую эстетику. Эта двойственность создают определенную почву для конфликта между театром и церковью как социальными институтами. Перечислим основные аспекты данной конфликтности.

Во-первых – и это достаточно очевидная коллизия – православная церковь ориентирована на сохранение ценностной системы, на стабильность; театр же (исключая традиционный) ориентирован на изменение, на ценностные и формальные новации. «Театр – это возможность получить новый опыт: ты открываешь в себе какие-то новые чувства, переживания, получаешь ранее неведомые впечатления, – рассуждает режиссер Ю.Грымов. – Мне кажется, если в спектакле нет чего-то новаторского, то нет смысла его ставить. Без новаторства театра быть не может. Чаще всего современные постановки реализуют идеи прошлых лет, хотя, как я считаю, должны говорить на современном языке, шагать в ногу со временем» [16].

Второй актуальный дискурс противостояния – соотношение общемировых и национальных тенденций культурного развития. Театр зачастую реализует общемировые тенденции, церковь же всегда является национально ориентированным институтом. При этом включенность театра (прежде всего театра «новой драмы») в европейские традиции часто вступает в противоречие не только с религиозными ценностями, но и установками русского театра. Русский театр органически связан с религиозной традицией, носит скорее религиозно-эстетический и нравственный характер, в то время как установки европейского театра в большей степени – эстетические.

Третий аспект конфликтности связан с осуждением церковью лицедейства как такового. Режиссер православного театра "Пилигрим" Владимир Мезенцев, ссылаясь на Тертуллиана, который обвинял актеров в том, что они притворяются, и на средневековое понимание актера как вместилища чужих душ, говорит, что эта проблема отнюдь не надуманная, и что лицедейство разрушает целостность личности актера. Дело, по его мнению, в том, что дух человека-актера в творческом процессе встречается с другим духом, который его вдохновляет, им отчасти руководит и часто не сразу покидает по окончании представления. Вслед за Мезенцевым свою актерскую профессию осудила известная российская актриса Екатерина Васильева, обратившаяся в Православие в 90-х гг. Вместе с тем, лицедейство защищают не только представители театра, но и религиозные деятели, отмечая, что лицедейство – это только средство, а его моральная оценка зависит от того, на какую цель оно направлено. «Сила лицедейства в том, – пишет Священник Яков Кротов – что оно надевает маску сознательно, играет в ограниченном



пространстве спектакля и в ограниченном времени фильма, предупреждает о том, что играет, не просит у зрителя ничего кроме платы за труд» [17].

В-четвертых, церковь и канонические тексты четко различают добро и зло. Господь говорит: «Да будет ваше слово: да, да; или нет, нет; а все что сверх того, то от лукавого» [18, гл. 5, ст. 37]. «Бог позволяет быть злу, – пишет Протоиерей Александр Шаргунов – но с ним не смешивается, не прикасается к злу даже кончиками пальцев» [19]. Для искусства в целом и современного театра в частности характерно «смешение» добра и зла – и это тенденция, усиливающаяся в пространстве постмодерна. Конечно, эстетизация зла существовала и в XIX веке, но это было скорее исключением из правил, чем правилом. В современном искусстве и театре, как в жизни – нет абсолютно плохих и хороших, и часто этот неоднозначный человек становится «героем нашего времени». «...В основном, в искусстве герой был героем, а негодяй – негодяем, – отмечает Священник Дионисий Каменщиков. – Однако со временем два этих понятия стали размываться. Герой приобретал качества подлеца, а негодяй становился героем» [20]. Нам кажется, что эту коллизию предвосхитил еще Платон в учении о мире идей: общие понятия доступны сознанию человека только в идеальном мире, но не в мире вещей, где все смешано.

Крайняя форма нравственного релятивизма выражается в лозунге «ничто не истина», трактуемого церковью как бесовского. Представляется, что именно в отношении к этому лозунгу лежит и демаркация между конструктивными и деструктивными тенденциями в развитии театра. Возможны, на наш взгляд, различные нетрадиционные формы выражения художественной идеи, самые экзотически варианты интерпретаций, но главное – хочет ли художник обосновать какие-либо ценности, увидеть или хотя бы искать смысл человеческого существования или же доказать его отсутствие. Так обсуждая этические границы допустимого в искусстве, режиссер Ю.Грымов отмечает: «Я считаю, что загонять людей в смрад и духовную нечистоту – это тоже отчасти преступление, духовное преступление. Людям нужно давать надежду, надо сеять любовь» [21].

Представляется, что именно данные объективные противоречия, а также ряд субъективных факторов привели к упомянутым неплодотворным социальным конфликтам и противостояниям в современном российском обществе. Преодоление данных конфликтов и нахождение социального консенсуса предполагает дальнейший анализ тенденций и векторов развития современного театра, выбор модели взаимодействия, повышение эффективности существующих и формирование новых форм и инструментов диалога театра, церкви и общества.

#### Список литературы:

1. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в 90 томах, академическое юбилейное издание, том 30, - М.: Государственное Издательство Художественной Литературы, 1951 – С. 303 - 427.
2. Винкельман И.И. История искусства древности. – СПб.: Алетейя, 2000 – 794 с.
3. Давыдова М. Гностики и стоики современного театра.- Театр, № 11-12, 2013 – С.15-20.
4. Давыдова М. 35 тысяч тригориных. - Известия, 1 февраля 2010.

5. Бондаренко В. Хранитель Малого театра. -- Завтра, 25 июня 2015.
6. Библихин В.В. Ницше в поле европейской мысли // Ницше и современная западная мысль / Сб. статей под общ. ред. В. Каплуна. – СПб.; М.: Европейский университет в Санкт-Петербурге: Летний сад, 2003. – С. 330-345.
7. Арутюнян О.В. Понимание философского текста как смыслотворчество. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. - Кубанский государственный технологический университет. – Краснодар, 2007. – 16 с.
8. Гейдарова О.Ю.. Проблемы перевода философских текстов. // Романский коллегийум: Сборник междисциплинарных научных трудов. Выпуск 3.– СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2010. — С.104-112.
9. Гумбольдт В. фон. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода: Введение во всеобщее языкознание. Пер. с нем. Изд.2. - М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2013г. — 376с.
10. Гайденок П.П. Эволюция понятия науки (XVII-XVIII вв.) - М.: Наука, 1987. — 448 с.
11. Фахрутдинова А.З. Закономерности формирования программ научного исследования. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук – Новосибирский государственный университет им. Ленинского комсомола – Новосибирск, 1983 — 16 с.
12. Потебня А.А. «Слово и миф» М.: Правда, 1989 — 443 с.
13. Кухаренко И. Шаги Дон Жуана- Театр №1, 2010 – С. 23-27.
14. Гоголь Н.В. О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности // Н.В. Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями. - М.: Азбука-классики. 2005 – С. 84-95.
15. Щеленко М.П. Театр: опасно для души. Православие и мир. (Заголовок с экрана) // <http://www.pravmir.ru/teatr-opasno-dlya-dushi/> – дата обращения: 28.10.15.
16. Грымов имени театра (Заголовок с экрана) // <http://grani.ru/Society/Religion/m.174837.html> – дата обращения: 28.10.15.
17. Кротов Я. Лицедейство против лицемерия. Грани.Ру. Лицедейство против лицемерия. Общество. Религия. (Заголовок с экрана) // <http://beta.grimov.ru/proekty/teatr/> – дата обращения: 28.10.15.
18. Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. А. П. Лопухина. Евангелие от Матфея. Т. 8. М.: Свято-Троицкая Православная Миссия – 2004 – 808 с.
19. Шаргунов А. Красота греха и современная культура. Православие и мир. (Заголовок с экрана) // <http://www.pravoslavie.ru/smi/56422.htm>- дата обращения: 28.10.15.
20. Каменщиков Д. Герои нашего времени. Православие и мир. (Заголовок с экрана) // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/64709.htm>- дата обращения: 28.10.15.
21. Грымов Ю. Православного киноконтекста практически не существует. Православие.Ru. (Заголовок с экрана) // <http://www.pravoslavie.ru/>- дата обращения: 28.10.15.

**Fakhrutdinova A. Modern Russian Theatre in the Struggle for Spiritual Leadership: Trends and Conflict** // Scientific Notes of Crimea Federal V.I. Vernadsky University. Philosophy. Political sciences. Culturology. – 2015. – Vol. 1 (67). – № 2. – P. 126-136.

The article considers tendencies of development of modern Russian theatre in the context of the deployment of internal and external contradictions. As internal contradictions examines the confrontation of moral and aesthetically oriented, traditional, and interpretive theatre. In the analysis of collisions data used, the conclusions obtained in the framework of the hermeneutics and methodology of historical research. The external conflict became more acute in the context of the struggle for spiritual leadership, conflict represented the interaction between the theatre and the Church as a social institutions. As a social and ideological bases of this opposition are considered "competition" in the space of values. Analyze the

following aspects of conflict, as a contradiction of the values of stability and novelty, the ratio of global and national tendencies of cultural development, discussions about the possible limits of interpretation of the classics, acting as such, moral relativism and agnosticism in post-dramatic theatre.

**Key words:** spiritual leadership, traditional and interpretive theatre, new drama, the boundaries of the possible interpretations of the classics, value conflicts, the Russian Orthodox Church.

### References

1. Tolstoy L. N. What is Art? // L. N. Tolstoy, Complete works in 90 volumes, academic anniversary edition, volume 30, Moscow: State Publishing house of Artistic Literature, 1951 – P. 303 - 427.
2. Winkelmann I.I. The History of the Art of Antiquity. – SPb.: Aletheia, 2000 – 794 p.
3. Davydova M. Gnostics and the Stoics ModernT. The Theatre, No. 11-12, 2013 – P. 15-20.
4. Davydova M. 35 Thousand Trigorin. News, 1 February 2010.
5. Bondarenko V. Keeper of the Maly Theatre. Tomorrow, June 25, 2015.
6. Bibihin V. V. Nietzsche in the Course of European Thought // Nietzsche and contemporary Western thought / FR. articles under the General editorship of Vladimir Kaplun. – SPb.; Moscow: European University at St. Petersburg: Summer garden, 2003. P. 330-345.
7. Harutyunyan.O.V. Understanding of the Philosophical text as Mysletvorchestvo. The dissertation on competition of a scientific degree of candidate of philosophical Sciences. Kuban state technological University. – Krasnodar, 2007. – 16 p.
8. Heydarov.O.Y. Problems of Translation of Philosophical Texts. // Roman Collegium: interdisciplinary Collection of scientific works. Issue 3.– SPb.: Publishing house Spbguetf, 2010. - P. 104-112.
9. Humboldt. V.fon. On the Difference Between Organisms of Human Language and the Impact of This Difference on the Mental Development of the Human species: an Introduction to General Linguistics. Translated from German
10. Ed.2. Moscow: Book house LIBROKOM, 2013. – 376 p.
11. Gaidenko P. Evolution of the Notion of Science (XVII-XVIII centuries), Moscow: Nauka, 1987. — 448 p.
12. Fakhruddinova.A.Z. Regularities of Formation of Programs of Scientific Research. The Dissertation on Competition of a Scientific Degree of the Candidate of Philosophical Sciences, the Novosibirsk State University. Lenin Komsomol Novosibirsk, 1983 – 16 p.
13. Potebnya A. A. The Word and the Myth, Moscow: Pravda, 1989 – 443 p.
14. Kukhareno I. The Steps Don Giovanni Theatre No. 1, 2010 - P. 23-27.
15. Gogol N. V. Of the Course, Unilateral View of the Theatre and Generally about One-Sidedness // N. V. Gogol. Selected passages from correspondence with friends. M.: Alphabet-classics. 2005 - P. 84-95.
16. Shchepenkov M.P. The Theatre: Dangerous for the Soul. Orthodoxy and the world. (The title screen) // <http://www.pravmir.ru/teatr-opasno-dlya-dushi/> – date of access: 28.10.15.
17. Grymov name of the theatre (the Title screen) // <http://grani.ru/Society/Religion/m.174837.html> – date of submission: 28.10.15.
18. Krotov J. Mummery against Hypocrisy. Face.Ru. Against the mummery of hypocrisy. Society. Religion. (The title screen) // <http://beta.grimov.ru/proekty/teatr/> – date of access: 28.10.15.
19. Explanatory Bible or a commentary on all books of the Holy Scriptures of the old and New Testaments. A. P. Lopukhin. The gospel of Matthew. Vol. 8. M.: Holy Trinity Orthodox Mission , 2004 – 808 p.
20. Shargunov A. The Beauty of Sin in Contemporary Culture. Orthodoxy and the World. (The title screen) // <http://www.pravoslavie.ru/smi/56422.htm> date of access: 28.10.15.
21. Kamenshnikov D. Heroes of our Time. Orthodoxy and the World. (The title screen) // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/64709.htm> date of access: 28.10.15.
22. Grymov Y. Orthodox Kinokontakt almost Non-Existent. Orthodoxy.Ru. (The title screen) // <http://www.pravoslavie.ru/> date of access: 28.10.15.