

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
образования  
«Омский государственный технический университет»

**Литвина Дина Владимировна**

**ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА В КУЛЬТУРЕ  
СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА**

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры

Диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук

Научный руководитель:  
д.филос.н., профессор  
Бернацкий В. О.

Тюмень-2016

## Оглавление

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>I глава. Театр как одна из форм художественной культуры</b>	
§1. Специфика художественной культуры как одной из форм культуры .....	18
§2. Нравственно-эстетическое содержание деятельности как основа художественной культуры.....	29
§3. Формирование театра в истории художественной культуры.....	53
<b>II глава. Взаимосвязь «театр-критика-зритель» как проблема современной культуры театра и зрителя</b>	
§1. Театр как особая синтетическая форма коммуникации.....	84
§2. Модернизационные процессы и «новации» в реализации назначения и функций театра.....	93
§3. Роль критики в коммуникационном процессе «Театр-зритель» .	116
<b>Заключение.....</b>	<b>140</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>144</b>

## Введение

**Актуальность темы исследования** обусловлена несостоявшейся под давлением компьютерных технологий и предрекаемой гибелью театра и как зрелища, и как, главным образом, способа социализации и воспитания чувств личности XX-XXI века. Что в свою очередь связано, с одной стороны, с многоаспектностью процессов, касающихся теории и практики деятельности театра, в основе которых отношение «театр-зритель». С другой – с изменением системы ценностей, нравственных ориентиров, жизненных приоритетов и целей в современном обществе. Сегодняшняя ситуация, - когда все сферы жизнедеятельности общества подчинены рыночной экономике, необходимости зарабатывания денег, учреждения культуры находятся в состоянии «выживания», - приводит к тому, что нивелируется сама сущность того, что привычно называется духовной культурой, её интеллектуальные и эстетические свойства. Общество потребления как одна из ипостасей «массового общества» приводит к перекосу в сторону приоритетности материальных ценностей в ущерб духовных. В связи с этим уместным представляется привести мысль американского социального философа и историка культуры Кристофера Лэша о неизбежном конфликте рынка с теми установлениями, которые действуют согласно противоположным принципам: семья, образовательные учреждения, благотворительность. В контексте данной работы особенно важна мысль К. Лэша о том, что «рынок идет к тому, чтобы рано или поздно их всех поглотить ... оказывает почти непреодолимое давление на любую деятельность с тем, чтобы она оправдывала себя на единственно понятном ему языке: становилась деловым предприятием, сама себя окупала ... обращает новости в развлечение, ученые занятия в профессиональный карьеризм, социальную работу в научное управление нищетой» [82, с. 79-80].

Человек в современном обществе находится внутри массовой культуры, в сохраняющейся жажде «хлеба и зрелищ» и ожидает выполнения от неё релаксационных функций. В этих условиях художественная культура, театральная

деятельность в том числе, вынуждена балансировать между исторически закрепившимися за ней функциями и стремлением к самовыражению; она теряет свой социализирующий сверхстатус, и художественное творчество становится всё более легковесным и развлекательным - и всё менее познавательно-воспитательным и нравственно-эстетически нагруженным.

Такое отношение субъектов художественной культуры к своему творчеству - к искусству в частности, и ситуация, в которой оказалась эта сфера жизни общества, естественно, заметно в театре. И для нас особенно наглядно на примере России. Если раньше существовали только самодеятельные и государственные, стационарные театры, был строго означенный репертуар, то сегодня всё чаще возникают частные театры, антреприза, а решение о появлении тех или иных спектаклей принимается учредителем театра. И не всегда выбор пьесы связан с её художественной ценностью. Причины этого как минимум две: 1) современный театр находится на самоокупаемости, бюджет зачастую не покрывает даже расходов на заработную плату; 2) в силу чего сегодня театр всё чаще становится местом эксперимента ради эксперимента, трибуной для художников-режиссёров, которые в угоду зрелищности не задумываются о нравственном воздействии спектакля на зрителя, преследуя цель увеличить посещаемость ради рейтинга и кассы. Проблемность ситуации усиливается тем, что постоянный поиск новых средств и способов выражения, попытки отличиться в переосмыслении классики и тем самым войти в мировое на сегодняшний день фестивальное движение – всё это часто ведёт к возникновению сомнительных мировоззренческих ориентиров, подмене понятий, появлению псевдодуховных видов творчества. И тому есть ряд причин, не только профессиональных и экономических, но и социальных и даже политических.

Это видится особенно опасным, так как подобные эксперименты в области театрального искусства продвигаются и одобряются современными так называемыми фестивальными тенденциями. В таких условиях значительное число среди и так немногочисленных (особенно в регионах) театральных критиков в России приняла позицию фестивальности и говорят о том, что современный театр

– жёсткий и реалистичный, минималистичный и новаторский; классика не воспринимается как образец театральности, способный говорить о проблемах сегодняшнего дня. На наш взгляд, в основе таких практик лежит философский подтекст тенденции культуры постмодерна с его коллажностью, идеей «смерти Автора», тенденцией к «высмеиванию сакрального» ради «освобождения от угнетения моралью».

Актуализируется проблемность рассматриваемой темы ещё и тем, что в последнее время наблюдается рост постановок, основанных на ставшем модным принципе: настоящее время, современность «как она есть». Безусловно, здесь понятно желание режиссёров окунуть зрителя фактически в бытовую реальность и показать, насколько она противоречит нравственным традициям прошлого, насколько сильно изменились формы подачи зрителям духовных ценностей и проч. Но по факту получается другой эффект: человек, которому показали на сцене его же повседневную реальность, выходит из театра и по инерции продолжает длиться себя в той же реальности, его сознание не виртуализируется, он не делает никаких выводов, поскольку театр не дал ему нового содержания, а зачастую – понизил планку нравственных и эстетических чувств. Таким образом, собственно театральный посыл оказывается нереализованным.

Стать посредником между театром и зрителем, помощником для театральных режиссёров в деле их способности посмотреть на себя с позиции прекрасного и донести до зрителей свою идею, а зрителей склонить к максимальной включённости в театральный нравственно-эстетический контекст может качественная театральная критика. Проблема заключается в том, что это явление в современной России крайне неразвито, а качественность любой деятельности задаёт образование и профессионализм. Но в реальности существует всего несколько театральных журналов в Санкт-Петербурге, Москве. Однако и они ориентированы на спектакли фестивальных форматов либо на определённый, узкий круг театров и/или личностей. Репертуарные же спектакли остаются в стороне, часто непонятые зрителем. Особенно остро эта проблема стоит в

регионах. К тому же критики охотнее обращаются не к массовому зрителю, а к «братьям по цеху».

Вот почему в основание исследовательской работы положены идеи о том, что сегодня художественная культура, а в частности театр, переживает трансформацию своей глубинной сущности, происходит подмена ценностей и понятий морали. И считая, что театр как форма художественной культуры является в большей мере искусством, чем только лишь зрелищем, в качестве гипотезы выдвигается мысль о том, что воспитание зрителя требует разворота критики к публике, а режиссёров-«новаторов» - к критике, - тогда она способна в какой-то мере исправить сложившуюся ситуацию и вернуть театру его важную воспитательную функцию.

**Степень научной разработанности проблемы.** Сегодня существует достаточное количество работ (монографии, диссертационные исследования, статьи), которые в той или иной степени касаются обозначенных проблем.

Базовым для нашего исследования является понятие культуры, разработанное в трудах М. П. Катона, Цицерона и С. Пуфендорфа. Проблему определения её понятия, ценностной природы и социальной роли исследовали В. М. Вильчек, Г. Гадамер, П. С. Гуревич, Н. С. Злобин, А. Кребер и К. Клакхон, Б. Г. Кузнецов, К. Маркс и Ф. Энгельс, В. М. Межуев, В. И. Полищук, Ю. М. Резник, Л. Н. Столович, Г. М. Тавризян, Е. Финк, З. Фрейд, Й. Хейзинге, Н. З. Чавчавадзе, О. Шпенглер. Проблематика различных функций культуры разрабатывалась такими учёными, как М. Вебер, Э. Дюркгейм, Э. Кассирер, Й. Хейзинге.

О художественной культуре, нравственно-эстетическом восприятии мира, искусстве писали Аристотель, М. М. Бахтин, Ю. Бореев, В. Ванслов, Л. С. Выготский, Ю. Н. Давыдов, Ан. Дремов, А. Ф. Еремеев, М. С. Каган, И. Кант, Г. Э. Лессинг, Ю. М. Лотман, Я. Мукаржовский, А. Натаев, С. Х. Раппопорт, Л. Н. Столович, Н. Г. Чернышевский. Труды О. Г. Дробницкого, Р. Ингардена, Г. Риккерта потому и стали основой для анализа систем ценностей. Большое значение для анализа состояния современного искусства имеют статьи и диссертация С. Г. Чистяковой, а также статьи Л. Н. Захаровой.

Фундаментальные философские идеи о сущности театра и его исторической роли широко представлены в трудах С. С. Аверинцева, А. В. Агапитовой, Аристотеля, Ю. М. Барбоя, Р. Барта, А. В. Бартошевича, С. П. Батраковой, П. Брука, Л. Винничук, Б. Р. Виппера, С. Владимирова, В. В. Головни, А. Дживилегова и Г. Бояджиева, Д. Дидро, В. М. Заболотного, Ж. Кокто, В. В. Крупиной, Д. Лауэнштайна, Д. Лаэртского, П. А. Маркова, Павсания, А. И. Пиотровского, Платона, М. И. Свиерской, В. Ю. Силюнаса, Д. Сицилийского, К. С. Станиславского, А. А. Тахо-Годи, О. Фрейденберг, В. Ярхо. В данных исследованиях проанализирована история театра, его значение в контексте каждого историко-культурного периода, сформулированы предпосылки изменения сущности и роли театра на рубеже XX-XXI веков.

Проблемы современного театра представлены в основном в статьях таких авторов, как Е. Алябьева, М. Давыдова, Г. Демин, Л. Додин, М. Задорнов, О. Егошина, Н. Казьмина, Т. В. Коваленко, Р. Кречетова, Ю. Лотман, Т. Е. Савицкая, Е. Н. Селезнёва, А. Якубовский и др. В качестве основной проблемы практически все авторы отмечают изменение государственной политики в отношении театра. Кроме того, заметен взгляд на театр изнутри, рассуждение о его процессах с точки зрения создателей театральных произведений: какое влияние именно на них оказывает меняющаяся социальная реальность. В то время как зритель является полноправным участником театральной коммуникации – не только как её субъект, но и как объект.

Именно с этой точки зрения необходимо говорить о театральной критике – как явлении, которое обращено к зрителю – объекту театрального процесса. Об этом писали В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, В. Г. Белинский, Э. Золя; роль, сущность и проблемы сегодняшней театральной критики раскрывают в своих статьях М. Дмитриевская, Ю. Б. Борев, Е. Гороховская, С. П. Батракова, П. Руднев, А. Бартошевич, Н. Каминская, Н. Д. Старосельская и др. Особый интерес представляет книга И. Уордла «Театральная критика». Можно отметить, что тема театральной критики так или иначе представлена в научных трудах Дмитриевского В. Н. («Театр, зритель, критика», 1991 г.), Липской В. М.

(«Театральная критика как вид духовной деятельности в современной культуре», 1994 г.), Харитиди Я. Ю. («Начало профессиональной театральной критики в России. С. Т. Аксаков», 2007 г.), Дмитриева П. В. («Театральная критика в журнале «Аполлон» 1909-1917», 2009 г.), Бураченко А. И. «Театральная критика в провинции: структура и функции», 2014 г.). Но среди них только в последней предпринята попытка поиска критериев оценки театрального произведения, написания рецензии. Представляется, что это говорит о существовании серьёзного кризиса – не только театральной критики, но и той реальности, в которой сегодня существует театр.

С формальной стороны, этапы становления и трансформации театра представлены в научной литературе. Обозначенное состояние научной разработанности проблемы говорит о большом документном и информационном потоке, что помогает получить представление о театре как составной части художественной культуры. Но демонстрируя существующую разноплановость теоретического и эмпирического материала, касающегося вопросов театра в культуре общества, нравственности (морали), ценностей, это требует серьёзного осмысления с позиций соотношения истории, традиций и современности, критического отношения к использованию категорий сущности и явления, взаимосвязи существующих тенденций и развития общества.

Кроме того, следует подчеркнуть, что в данной диссертации исследованы проблемы, которые не нашли прямого отражения в имеющихся материалах. Так, например, исходя из темы исследования, считаю наиболее важными следующие четыре проблемы: профессионального образования, проблема отсутствия в регионах специализированных театральных изданий, проблема фестивальной направленности спектаклей, утраченных нравственных границ в театральном искусстве.

Нам необходимо осмыслить существующие проблемы именно с точки зрения философии, поскольку они напрямую связаны с содержательными характеристиками человеческого отношения к природе, обществу и духовной жизни во всех их базовых проявлениях.



Кроме того, в работе мы говорим об изменениях, которые произошли в обществе и сознании людей с течением времени. Это явление находит отражение в философии, в её социальной функции. Ведь в процессе развития общества всегда наступает период, когда ранее установившиеся и казавшиеся фундаментальными представления о человеке, о его месте в мире, о нравственности и морали, о добре и зле и т.д. утрачивают свою силу и значение. Философия помогает разобраться в том, что необходимо сохранить, а что – оставить в прошлом, пытается найти новые мировоззренческие ориентиры и сформировать ряд новых мировоззренческих идей, отвечающих возникающим историческим требованиям.

**Проблема исследования** – социокультурная специфика и роль театра в системе культуры современного российского общества. Она может быть очерчена следующими вопросами:

1. В чём заключается роль театра на каждом этапе его развития в системе существующей исторической реальности?
2. Каковы причины деформации нравственных ценностей во второй половине XX-начале XXI века?
3. Что такое «фестивальность» и как может быть оценено это явление для театрального искусства?
4. Есть ли, а если есть, то где нравственная и эстетическая граница в осовременивании классики?
5. Возможно ли сегодня позитивно воздействовать на зрителя посредством театра в условиях деформации нравственных ценностей?
6. Какова роль и имеет ли место фактор критика в отношении театр-зритель?

**Цель исследования** - показать, что в нравственно-эстетическом восприятии действительности театр выступает важным всевозрастным инструментом.

Человек является не только субъектом художественной деятельности, но как зритель и объектом, который способен воспринимать разного рода духовные

ценности, воспроизводимые искусством. При этом человек является таким объектом, который обладает своеобразными фильтрами в восприятии искусства.

Таким образом, базовым тезисом данной работы становится то, что искусство в лице театра формирует, воспитывает, направляет нравственно-эстетическое мироотношение человека и общества.

Реализация поставленной цели требует решения следующих **задач**:

- выделить художественную культуру, её эстетические, нравственные и гуманистические свойства в её влиянии на человека в условиях массмедиа;
- в условиях дискуссионности сформулировать рабочие определения творчества, художественной деятельности и искусства как смыслообразующие понятия данной области человеческой деятельности;
- выявить тенденции к трансформации игровых, духовных, эстетических, интеллектуальных традиций, лежащих в основе театра;
- рассмотреть реальный статус социокультурных функций театра в современном российском обществе;
- выявить основные проблемы современного театра;
- обосновать ответ на вопрос: нужна ли критика как самостоятельный фактор художественной культуры в XXI веке?
- рассмотреть театральную критику в качестве важнейшего элемента решения проблемы.

**Объектом исследования** является взаимоотношение «театр-зритель».

**Предмет исследования** – театральная критика в России XX-XXI вв. как необходимое связующее звено в отношении «театр-зритель».

**Методологическая основа диссертационного исследования и теоретические источники.**

Методология исследования predetermined тематикой и проблемами диссертационной работы: от культурологии до философии, в том числе идей постмодерна, постструктурализма, а также положения социальной коммуникации и теории журналистики. В частности:

- метод материалистической диалектики, позволяющий использовать принцип развития и объективности;
- метод детерминизма;
- метод анализа и синтеза, способствующий обобщению и критике концепций и результатов исследований отечественных и зарубежных авторов;
- системный подход, позволяющий выявить многообразные связи в системе «художественная деятельность - художественная культура» в решении проблемы взаимодействия таких субъектов художественной деятельности, как театр, зритель, театральная критика.

Используемая методология вполне позволяет выявить философские интерпретации понятий «культура», «художественная культура», «театр», междисциплинарность при раскрытии функций культуры и отдельно художественной культуры, интегративность при анализе проблем современного театра.

**Научная новизна исследования и его результаты** состоят в следующем:

1. Предпринят новый подход к различению творчества и искусства как феноменов социальной действительности, в определениях которых в литературе нет чётких границ.
2. В качестве необходимых терминов для более ясного различения понятий «искусства» и «неискусства» введены термины «физиологическое воздействие» и «физиологическое восприятие».
3. Показана роль критики как необходимого посредника между творчеством и искусством.
4. Проведено сопоставление исторически определённой сущности театра и его роли сегодня.
5. Сформулированы причины трансформации и глобализации как форм театрального искусства, так и их содержания, обусловленные социокультурными тенденциями в обществе второй половины XX-начале XXI века, а также процессами, протекающими внутри самого театра.

6. В качестве одного из решений проблемы сохранения сущности театра обосновано предложение создания профессиональных школ театральной критики, действующих в регионах.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Художественная деятельность является самостоятельным видом деятельности. Но может присутствовать как элемент и в других видах деятельности. При этом результатом художественной деятельности не всегда становится произведение искусства, т.к. искусство – это результат творчества художественной деятельности в единстве этического и эстетического, формы и содержания.
2. Нивелирование значения и значимости театра в воспитании личности приводит к тому, что и сам театр перестаёт быть тем институтом, который способен привить нравственные и эстетические ценности.
3. Особой проблемой видится почти полное отсутствие профессиональной театральной критики, которая могла бы помочь зрителю в понимании тех или иных театральных интерпретаций и таким образом воспитать думающего зрителя. А также могла бы помочь скорректировать внутритеатральный процесс, обращая внимание на наличие порогов как нравственных, так и эстетических.

#### **Теоретическая и практическая значимость исследования.**

Теоретическая значимость исследования философских концепций возникновения феномена «культура» и этимологии этого понятия, а также театра как части художественной культуры состоит, во-первых, в философском осмыслении интерпретаций, исследовании нравственно-эстетического содержания культуры, её функций, понимание их сегодняшней реализации и применения; во-вторых, в разделении понятий «творчество» и «искусство»; в-третьих, в конкретизации места театра и определение его значения и роли на каждом этапе развития общества.

Проблемы современного театра, на которые ориентирована работа, формируют практическую значимость работы. Её результаты могут быть

использованы при разработке и чтении специальных курсов по современной культуре и театру.

**Апробация данного исследования** осуществлена в ходе обсуждения его основных положений на кафедре «Философия и социальные коммуникации» Омского государственного технического университета. Основные положения диссертации были представлены в виде докладов и тезисов на Всероссийском научном конгрессе, посвященном 290-летию г. Омска «История и культура городов России: от традиции к модернизации» (г. Омск, 2006 г.), V Гуманитарном конгрессе студентов и аспирантов «Человек в меняющемся мире» (г. Омск, 4 декабря 2007 г.), Научно-практической конференции «Использование новых коммуникационных технологий в формировании имиджа региона» (г. Омск, 2 апреля 2008 г.), I Региональной научно-практической конференции «Омские социально-гуманитарные чтения - 2008» (г. Омск, 28-29 апреля 2008 г.), VIII международной научно-технической конференции «Динамика систем, механизмов и машин» (г. Омск, 12-14 ноября 2012 г.), III международной заочной научно-практической конференции «Актуальные направления фундаментальных и прикладных исследований» (USA, North Charleston 13-14 марта 2014 г.).

Результаты диссертационного исследования отражены в пяти публикациях в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, определённых ВАК: «Театральная критика как фактор воспитания театра и зрителя» («Омский научный вестник», 2012, № 2 (106)), «Культура как общественный феномен» («Омский научный вестник», 2013, № 4 (121)), «Нравственно-эстетическая составляющая искусства» («Омский научный вестник», 2013, № 5 (122)), «Творчество и искусство современного театра» («Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки», 2015, №9), «Проблемы творчества в современном театре» («Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина», Том 2. Философия, 2015, №4).

**Структура и объём исследования.** Диссертационная работа состоит из введения, двух глав и шести параграфов, заключения и списка литературы.

Содержание работы изложено на 157 страницах. Список литературы содержит 154 наименования.

В первой главе **«Театр как одна из форм художественной культуры»** проведено исследование философских концепций возникновения феномена «культура», этимология этого понятия; выделена художественная культура и её нравственно-эстетическая функция. Осуществлено социально-философское исследование театра как особой, интегральной формы художественной деятельности, которое раскрывает его сущность с двух сторон: во-первых, через его становление, формирование исторически обусловленных традиций, укрепление роли театра в системе общества; и, во-вторых, через отношение к нему на разных этапах исторического развития человечества в системе «театр-зритель».

В первом параграфе **«Специфика художественной культуры как одной из форм культуры»** дан обзор существующих философских концепций появления такого феномена, как «культура». Многообразие трактовок объясняется многогранностью культуры как формы человеческого бытия. Также в этом параграфе представлена этимология термина «культура». Таким образом, мы выделяем главное: культура не принадлежит природе, а возникает с появлением человека и общества; культура – это основа человеческого отношения к действительности. Соответственно, раскрывается ценностная природа культуры.

На основании рассмотренных концепций и определений, выделяются основные функции культуры: а) функция производства новых смыслов, норм, ценностей, знаний и духовное творчество; б) функция накопления, хранения и передачи норм, ценностей, значений и знаний; в) функция целеполагания; г) коммуникативная функция; д) социализирующая функция; е) компенсаторная функция; ж) игровая функция.

Также в этом параграфе автор данной работы выделяет художественную культуру как особую, специфическую составляющую культуры.

Во втором параграфе **«Нравственно-эстетическое содержание деятельности как основа художественной культуры»** разводятся понятия

«творчество», «художественная деятельность» и «искусство»; рассматривается, как в современной эстетической теории понимается сущность, структура искусства и какие функции ему присущи. Таким образом, автор приходит к выводу, что искусство обладает социальным аспектом, психологическим, отражательно-информационным, познавательным, творческим, знаковым, игровым и воспитательным – и все эти аспекты системно взаимосвязаны.

Также в параграфе дана классификация ценностей. Выделены материально-практические ценности, духовно-практические, познавательные, нравственные, общественно-политические – они взаимопересекаются, и центром такого взаимопроникновения является эстетическая ценность. Эстетическая ценность воплощает чувственно-эмоциональное утверждение человека в мире и реально осуществляется в созидательной, творческой деятельности, в означивании свойства прекрасного природы и общества, в расширении, углублении и гуманизации коммуникаций между людьми, в нравственном прогрессе.

Что касается коммуникаций в искусстве, то «художественная деятельность всегда диалогична» и может выступать в её исследовании не только в качестве объекта, но и как субъект.

В третьем параграфе **«Формирование театра в истории художественной культуры»** специально подробно рассмотрено возникновение и становление театра, развитие актёрской профессии, драматургия и устройство, формирование театральных традиций и жанров.

Причины возникновения этого вида искусства одинаковы как в Европе, так и в России: сначала игра и потребность в зрелищах, затем добавляется использование театра как средства донесения до публики политических и мировоззренческих (философских или религиозных) идей, ещё позже – возможность приукрашать мир с помощью театральности; сегодня все три составляющих так или иначе связаны между собой и формируют единство театра.

Во второй главе **«Взаимосвязь «театр-критика-зритель» как проблема современной культуры театра и зрителя»** отдельно и подробно рассмотрено

существование театра во второй половине XX-начале XXI века, выявлены его проблемы и предложены возможные решения.

В первом параграфе **«Театр как особая синтетическая форма коммуникации»** описаны существующие модели театральной коммуникации, введены понятия «семиотика театра» и «театральный язык», а также рассмотрены все составляющие театральной коммуникации. Таким образом, данный параграф приводит к выводу о том, что театр – это сложная коммуникативная система, понимание которой требует определённой профессиональной подготовки.

Во втором параграфе **«Модернизационные процессы и «новации» в реализации назначения и функций театра»** проведён обзор соответствующей научной литературы и других материалов и сформулированы основные проблемы, с которыми сегодня сталкивается театр. Среди них особенное внимание обращено на коммерциализацию этого вида искусства, снижение уровня нравственности в спектаклях и как результат – отсутствие эстетической ценности; направленность театрального творчества в сторону «фестивальности» и, как следствие, упущение зрительского внимания; вседозволенность в современном театральном творчестве и использование его как трибуны для эпатажа. В данном параграфе каждая проблема рассмотрена с двух сторон с учётом контекста времени, в котором существует театр. Главный вывод данного параграфа в том, что модернизационные процессы необходимы, но они не должны быть беспредельны, поскольку в создании и оценке произведения искусства важно сохранить принципы нравственности и эстетики.

В третьем параграфе **«Роль критики в коммуникационном процессе «театр-зритель»** театральная критика рассматривается с точки зрения одного из возможного решения проблемы, которая возникает сегодня в результате отсутствия диалога между театром и зрителем. Профессиональная театральная критика, по мнению автора данной работы, способна наладить конструктивную связь между театром и публикой, а также между театром и критикой: с одной стороны, дать возможность театру услышать мнение профессиональных



подготовленных зрителей, а с другой – помочь непрофессиональным зрителям критически интерпретировать театральное высказывание.

Проблема в том, что сегодня такая профессиональная критика существует только в Москве и Санкт-Петербурге, т.к. там есть высококвалифицированные высшие учебные заведения, которые занимаются подготовкой соответствующих кадров. В регионах всё иначе: в некоторых городах есть вузы, обучающие по специальности «Театроведение», но выпускники либо не занимаются этой деятельностью, либо им негде себя реализовать: в городах практически нет специализированных изданий или места в общественно-политических газетах и журналах, где могли бы быть опубликованы рецензии. Есть и такие регионы, где появляются так называемые школы театрального журналиста, но – это две разные профессии. И то, что в региональной прессе появляется под рубрикой «Театральная рецензия» чаще всего – личная оценка, основанная на простых категориях «нравится/не нравится», безотносительно подробного разбора, анализа, углубления в детали, проведения параллелей с контекстом времени.

Сверхзадача профессиональной театральной критики, сохраняя принцип (руководствуясь критериями) нравственности и эстетики, среди возникающих результатов художественного творчества выделить те, которые являются максимально приближенными к искусству.

## **Глава I. ТЕАТР КАК ОДНА ИЗ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

### **§ 1. Специфика художественной культуры как одной из форм культуры**

Рассматривая театр как элемент социальной жизни, невозможно понять его проблемы, динамику его трансформаций без соотнесения с определённой общественной сферой, в которой он осуществляет свою деятельность. В XXI веке такая сфера более чем очевидна. Однако соотнеся театр с культурой, мы попадаем в проблемную ситуацию, поскольку культура – совокупность материальных и духовных достижений общества, обеспечивающих его развитие. И потому человечество стало различать культуру материальную и духовную. С одной стороны, культура выступает объективной основой для характеристики особенности определённого общества (культура бронзового века, городская культура, культура танца и проч.). С другой стороны, воспринимается нами как понятие, используемое и в бытовом, да и в научном обиходе с оттенком субъективности. Такая многозначность понятия «культура» объясняется его достаточно сложной языковой историей и тем, что оно используется для обозначения определенных явлений, в том числе в междисциплинарных исследованиях и в самых различных системах мысли.

Во все периоды развития общества мыслителей и ученых интересовал вопрос возникновения феномена культуры, ее истоков.

Гуревич П.С. в труде «Философия культуры» [35] рассматривает основные положения орудийно-трудовой концепции, согласно которой человек выделился из животного мира, его сознание возникло в результате труда, а речь появилась как средство общения при осуществлении совместной трудовой деятельности. Таким образом, деятельность человека оказалась огромным импульсом, приведшим к культурогенезу.

Однако процесс взаимодействия человека и природы с помощью орудий труда не объясняет загадку происхождения человека, феномен разума, совести, секретов

социума. Возникновение человека связано с развитием живой материи, которая стала одухотворенной, мыслящей, создающей искусственные предметы своих потребностей и в целом культуру. И тогда феномен культуры также можно оценить как кардинальное изменение в картине многогранного мира.

Основатель психоанализа **З. Фрейд** (1856—1959) в книге «Тотем и табу» пытался раскрыть культурогенез через феномен первобытной культуры. Он показывает, что для истолкования феномена культуры огромное значение имеет система запретов, то есть табу.

Под культурой З. Фрейд понимал все то, чем человеческая жизнь возвышается над своими животными условиями и чем она отличается от жизни животных. Культура, по его мнению, демонстрирует две свои стороны. С одной стороны, она охватывает все приобретенное людьми знание и умение, дающее человеку возможность овладеть силами природы и получить от нее материальные блага для удовлетворения своих потребностей. С другой стороны, в нее входят все те установления, которые необходимы для упорядочения взаимоотношений между собой, а особенно для распределения достижимых материальных благ [131].

Любая культура, считал Фрейд, появляется через понуждение и усмирение первичных стремлений: люди обладают деструктивными, а значит антиобщественными и антикультурными побуждениями. Данный психологический факт является определяющим для понимания и оценки человеческой культуры. Вследствие этого культурогенез вызван наложением запретов, благодаря которым культура за многие тысячелетия прошла путь от первобытного, животного состояния до современного цивилизованного.

«Наше развитие идет в том направлении, что внешнее принуждение постепенно уходит внутрь, и особая психическая инстанция, человеческое сверх-Я, включает его в число своих заповедей. Каждый ребенок демонстрирует нам процесс подобного превращения, благодаря ему приобщаясь к нравственности и социальности. Это усиление сверх-Я есть в высшей степени ценное психологическое приобретение культуры. Личности, в которых оно произошло, делаются из противников культуры ее носителями», - писал З. Фрейд [132, с. 4].

Ряд европейских ученых (**Г. Гадамер, Е. Финк, Й. Хейзинга**) - философов и культурологов – считают, что истоки культуры в том, что человек имеет способность к игре, то есть игра рассматривается как условие происхождения культуры.

Так, например, исходный постулат концепции Й. Хейзинги (1872-1945) - то, что культура зарождается в форме игры. Вначале, прежде чем модифицировать окружающую среду, человек это вообразил, представил в форме игры. «Хейзинга оперирует широким понятием культуры. Она не сводится к духовной культуре, не исчерпывается ею, тем более не подразумевает преобладающей ориентации на культуру художественную. Функционирующая культура рассматривается Хейзингой всегда, во все эпохи, как целое, система, в которой взаимодействует все: экономика, политика, быт, нравы, искусство» [121, с. 206].

Для индивидуума игра является всеобъемлющей, она поднимает его над природой. Здесь рождается феномен культуры.

Теория игрового происхождения культуры поддерживается не только Хейзингой. Е. Финк в статье «Основные феномены человеческого бытия» отмечает, что индивидуум не только имеет представление об игре, но и понимает игровое поведение окружающих, знает многообразные формы игры, в том числе социальные и увеселительные игры взрослых; индивидуум знает, что элементы игры наличествуют в трудовой деятельности и в политике, во взаимоотношениях мужчины и женщины, почти во всех сферах культуры [130].

Культ, миф, религия, как и искусство, по Финку, рождены человеком, их корни - в бытийном феномене игры.

«Человек обречен на то, чтобы все время, — пишет Ю.Н. Давыдов,— восстанавливать нарушенную связь с универсумом...» [37, с. 338]. Возрождение этой нарушенной связи и есть замещение инстинкта принципом культуры, иными словами - направленностью на культурно-значимые объекты.

Если животные отзываются на внешний импульс естественно, то человек эту же ситуацию осмысливает. Человек существует не только в физическом мире, но и в некоей символической вселенной, в которой соединяются мифология, язык,

искусство и науки. В дальнейшем развитие культуры только укрепляет эту взаимосвязь.

Американские культурологи Альфред Кребер и Клайд Клакхон в их совместном исследовании, посвященном критическому обзору концепций и определений культуры, отметили огромный и всевозрастающий интерес к этому понятию. Так, если, по их подсчетам, с 1871 по 1919 г. было дано всего 7 определений культуры (первое из них, как они считают, принадлежит выдающемуся английскому этнографу Эдуарду Тайлору), то с 1920 по 1950 г. у различных авторов они насчитали 157 определений данного понятия [153, с. 155, 169]. Позже названные авторы значительно увеличили общее количество разноречивых определений. В отечественной литературе готовность сопоставить различные дефиниции культуры позволила Л. Е. Кертману насчитать свыше 400 определений [102, с. 12].

Полиформия концепций определяется тем, что культура отражает безграничность человеческого бытия. Одни учёные включают в предмет «культура» только идейно-духовную сферу человеческой деятельности, другие добавляют материальную, а третьи – научную деятельность. Насколько безграничен и многогранен человеческий индивидуум, настолько разноаспектна и культура. Кроме того, подход к культуре определен тем, что она является объектом исследования не только философов, но и социологов, историков, политологов, искусствоведов, культурологов и др., в том числе и представителей естественных наук. То есть, подход определяет метод, позволяющий осмыслить феномен.

Можно отметить, что феномен культуры предстает в разнообразных трактовках как определенный уровень развития общества, творческих способностей индивидуума, проявленный в типах организации жизнедеятельности людей.

На взгляд диссертанта, концепция З. Фрейда о системе запретов, а также социологический подход к изучению культуры дают наиболее полное представление о сути этого явления. Ведь эти запреты, табу стали источником

возникновения социальных норм, ценностей и идеалов – тем, что является основой культуры.

Определений культуры в философской и культурологической литературе множество, и каждое из них раскрывает разные стороны культуры. Но мы, вслед за Любовью Николаевной Шабатурой, выделим три основных аспекта. Во-первых, культура есть сфера свободной самореализации личности, сфера творчества. Во-вторых, культура есть ценностное отношение к реальности. В-третьих, культура есть искусственный, созданный мыслью, духом и руками человека мир, отличный от «натуры» (природы) [141]. В данной работе мы уделим особое внимание второму аспекту, ведь именно он связан с понятием абсолютной ценности, идеалом нравственным и эстетическим.

Понятие «культура» будет ограниченным, если мы не рассмотрим происхождение этого термина. Подробно этимологию данного понятия рассмотрел П.С. Гуревич в своей работе «Философия культуры». Автор отмечает, что слово «культура» происходит от латинского глагола «колере», что значит возделывать, обрабатывать землю. В переносном значении (и производное от него понятие «культ») аналогично хозяйству изначально соотносилось с культурой чего-то: культура души, культура разума, культ богов или культ предков. Такие сочетания наблюдались на протяжении столетий, пока в латинских странах не стали использовать термин «цивилизация», который включал совокупность общественного наследия в технике, науке, искусстве и политических учреждениях.

Государственный деятель и писатель **Марк Порций Катон (234-148 гг. до н.э.)** в трактате о земледелии, в основном, рассказывал об уходе за земельным участком, без всемерного внимания к которому не будет и культуры, иначе говоря, подобающего возделывания. В дальнейшем слово «культура» отделяется от земли. Оно метафорически соотносится с разумностью. **Цицерон (106-43 гг. до н.э.)**, римский оратор и философ, говоря о возделывании, имел в виду не землю, а духовность. Именно поэтому он рассматривал философию как культуру духа и ума [35, с. 19-38].

В средневековье слово *культ* использовалось значительно чаще, чем *культура*. Оно означало умение человека показать свои творческие возможности в любви к Богу. В эпоху Возрождения возвращается античное представление о культуре, в котором преобладает творческое начало в человеке. Индивидуум в эту эпоху стремится к духовному, гармоничному онтогенезу. Слово *культура* в научных трудах начали использовать в XVII в. Впервые как самостоятельное понятие его использовал в своих работах **С. Пуфендорф (1632—1694)**, немецкий юрист и историограф.

Культура объединяет природу и социум через развитие творчества человека. Вместе с тем «в основу понимания культуры кладется исторически активная творческая деятельность человека и, следовательно, развитие самого человека в качестве субъекта деятельности. Развитие культуры при таком подходе совпадает с развитием личности... в любой области общественной деятельности» [6].

Определений культуры множество, но поскольку сама тема культуры не является основной задачей, то ограничимся двумя замечаниями. Во-первых, разговор о культуре явно выходит за рамки человека, индивида как её носителя. Во-вторых, не ограничивается сферой духа, идеалов.

Культура - это сложный и многофункциональный социальный феномен, в основе которого неукорененность человека в природе, аффилиация человека в осуществлении побуждений, не являющихся инстинктивными. Для наглядности можно обратиться к двум известным авторам. В.М. Межуев пишет: «Культура — это производство самого человека во всем богатстве и многосторонности его общественных связей и отношений, во всей целостности его общественного бытия» [85, с. 41]. На наш взгляд, данное определение можно было бы принять, если бы не одно «но». Оно в том, что культура замыкается на человеке, тогда как, прежде всего, оформляется культура рода, общества.

И потому считаем, что следует обратить внимание на то, что в литературе существует иной подход к пониманию культуры, который конъюгирован с её ценностной природой, однако относимой именно к роду, к обществу. «Культура есть не что иное, как реализация идеально-ценностных целей,— отмечает Н.З.

Чавчавадзе, — как «переселение» ценностей из мира должного в мир сущий, не что иное, как осуществление идеала» [137].

Отмечая наличие в них указанных выше существенных факторов и концептуально объединив эти два последних вышеприведенных и, на наш взгляд, ёмких определения, считаем правомерным взять за основу следующее: культура - это технологии, принципы, продукты, ценности в социальной действительности как единство материальных и духовных её продуктов. Этимология понятия помогает нам отметить главное: культура не принадлежит природе, а возникает с появлением человека и общества; это основа человеческого отношения к действительности.

Особенность феномена культуры не только в полиморфии определений, но и в полифункциональности. Это связано с тем, что культура – это система, элементы которой (нормы, образцы, средства, предметы, институты, группы, статусы и т. п.) находятся в определенной связи и взаимодействии между собой, благодаря чему достигается устойчивость социокультурной системы, ее воспроизводство, возможность передачи культурного опыта.

В функциональном аспекте культура рассматривается как динамичная, взаимосвязанная система, в которой изменение одних элементов влечет за собой изменение других [70, с. 50-56].

Проблематика различных функций культуры формировалась и исследовалась рядом ученых, обративших свое концептуальное внимание на различные стороны духовности (М. Вебер, Э. Дюркгейм, Э. Кассирер, Й. Хейзинге и др.). Поэтому мы, объединив исследования авторов, выделили несколько функций культуры, опираясь на работы Ерасова Б. С. [46, с. 202-243], Кармина А. С. и Новиковой Е. С. [61, с. 27-33], Багдасарьян Н. Г. [70, с. 50-56], Драча Г. Д. [71, с. 95-110].

*1. Социализирующая функция.* Реализация норм, ценностей и значений происходит через их внедрение в структуру поведения и деятельности индивидов, через их приучение к социальным ролям и нормативному поведению, усвоение позитивных мотиваций и освоение принятых в обществе значений. Эти механизмы и составляют, прежде всего, процесс



социализации, важными составными частями которого являются воспитание, общение и самосознание; социализация поддерживается особыми институтами (семья, школа, трудовые коллективы, неформальные группы и т.д.) или внутренними механизмами самой личности.

2. *Коммуникативная функция.* Культура формирует условия и средства человеческого общения. Она есть условие и результат общения людей. Условие — потому что только культура дает подлинно человеческие формы общения и средства общения — знаковые системы, языки. Результат — так как только благодаря общению люди могут создавать, сохранять и развивать культуру. Культура — это не только поле человеческого общения, но и его форма и характер. Она есть то, что связывает, объединяет людей. Развитие форм и способов коммуникации — важнейший аспект культурной истории человечества. Через коммуникацию культура осуществляет следующие задачи: а) интеграцию общества и социальных групп; б) внутреннюю дифференциацию общества и групп; в) отделение общества и различных групп друг от друга и их общение.
3. *Познавательная функция.* Культура не только накапливает и хранит информацию, но и вырабатывает механизмы познания мира. М. Ю. Лотман говорил, что культуру можно понимать как общественный интеллект, который создаёт, держит и применяет информацию для решения различных вопросов, которые существуют в семиотических системах. Из памяти культуры можно извлечь больше, чем в нее было внесено, — за счет соотнесения прошлого с настоящим и видения нового времени «его глазами».
4. *Адаптивная (или интегративная) функция.* Культура обеспечивает адаптацию человека к окружающей среде, выполняет объединительную функцию, помогает идентифицировать человека с носителями той же культуры, что и он сам. Среди членов общности распространяется единая совокупность убеждений, ценностей, идеалов, характерных для данной

культуры и определяющих сознание и поведение людей. У них формируется чувство принадлежности к одной культурной группе.

5. *Консервативная функция.* Задача культуры - сохранить приобретённые нормативно-ценностные и ментальные стандарты, значения, оценки деятельности общества как системы.

6. *Воспитательная функция, или функция передачи социального опыта.* Благодаря культуре осуществляется передача социального и практического опыта как от одного поколения к другому, входящему в жизнь, так и в синхронном разрезе внутри общества, в различие между странами и народами. Культура предстает формой трансляции социального опыта через освоение каждым поколением не только предметного (в первую очередь, предметы производства) мира культуры, навыков и приемов технологического отношения к природе, но и культурных ценностей, образцов поведения, причем эта регулирующая социальный опыт роль культуры такова, что она формирует устойчивые художественные и познавательные каноны, представление о прекрасном. Культура сохраняет социальный опыт поколений в понятиях и словах, легендах и сказаниях, мифах и традициях, в своеобразных языках искусства, которые рассказывают о человеке и его среде, его творческих силах и возможностях. В этом смысле культура - «память» общества, кладовая накопленного им опыта, хранительница времени, упорядочивающего этот опыт.

И в сохранении, и в трансляции присущих культуре образцов поведения, ценностей, регулирующих прежде всего отношения между людьми в обществе, должна быть определенная устойчивость, код. Эта устойчивость и есть традиция в существовании и развитии культуры, которая является одним из механизмов иератизации (освящения) культурных ценностей [71, с. 95-110].

7. *Регулятивная функция.* С помощью накопленных ценностей, норм права и морали культура выполняет нормативную функцию, давая обществу определённые ограничения в поведении его субъектов.

8. *Компенсаторная функция.* В рамках этой функции создаются различные формы отвлечения индивида или временных групп от участия в тех или иных формах материальной или духовной деятельности для того, чтобы отдохнуть от жизненных проблем и целенаправленной активности и получить эмоциональную разрядку. Другое название этой функции — *рекреативная*, что отражает частое совпадение этой функции с периодом досуга и отдыха, т. е. временем, формально свободным от производственной или вообще полезной деятельности. Культура призвана обеспечить поддержание особой сферы, в которой создаются хотя бы временные ниши для эмоционально значимой реализации тех ожиданий, которые не могут получить действительной реализации.
9. *Игровая функция.* Игра — существенный и специфический вид культурной деятельности, в которой, как часто полагают, человек выступает свободным от природной зависимости и способным самому выступать как созидающий субъект, не подверженный какой-либо принудительности. Совпадая в некоторых отношениях с компенсаторной функцией, игра вместе с тем предстает как особая форма культурной деятельности, оказывающая влияние на многие стороны социальной регуляции.

Столь значительное место конкретизации функций культуры было отведено потому, что театр не однозначно, не с одинаковыми результатами участвует в реализации функций, присущих самой культуре. Конкретно и более подробно о месте и задачах театра будет сказано в §3 этой главы, а также во второй главе. Но прежде чем говорить о театре в системе культуры, следует особо выделить художественную культуру как сферу существования театра.

Культура в научной литературе подразделяется на материальную и духовную. Кроме того, в последние десятилетия в культурологии неоднократно высказывалось мнение о допустимости связи материального и духовного в культуре, снимающего их диаметрально противоположность. Вместе с тем, ряд теоретиков доказывали, что третий слой культуры - это политическая культура, другие, — что это культура общения, третьи высказывали мнение, что аутентификация

материального и духовного осуществляется в собственно художественной культуре. Можно приводить ряд аргументов в пользу такой особенности художественной культуры. Ограничимся одним достаточно типическим высказыванием. М. С. Каган пишет [57, с. 175-193], что именно и только в художественном творчестве материальное и духовное взаимно отождествляются, а не просто соединяются или уравниваются, т. е. вступают в особый вид связи, в котором свойства обоих «партнеров» уничтожаются и рождаются новые системные свойства. Именно и только в искусстве обнаруживается подобное «оборачивание» материального духовным, а духовного материальным, превращение одного в другое: каменного тела статуи — в духовное состояние изображаемого человека, а за ним — и самого скульптора; звуковой ткани симфонии — в движение духовных чувств композитора и исполнителя и т. п.

Рассмотрим, как в современной эстетической теории осознается сущность и структура художественной деятельности и искусства.

## **§2. Нравственно-эстетическое содержание деятельности как основа художественной культуры**

Электронная энциклопедия культурологии говорит, что содержательное ядро художественной культуры - искусство как один из важнейших механизмов познания феномена человека и окружающего его мира, аккумуляции этого знания и социального опыта людей (прежде всего нравственного аспекта их взаимодействий), порождения и селекции специфических ценностных установок индивидуального и коллективного бытия людей и актуализации этих ценностей путем опредмечивания их в художественных образах. Художественные образы при этом построены на вербальной, изобразительной, звуковой или пластической имитации наблюдаемых или представляемых объектов, процессов, коллизий, ощущений и т.п. с целью проектирования неких эталонных образцов нормативного сознания и поведения (нередко подаваемых в контрасте с их антиподами), имеющих в конечном счете дидактическое предназначение, а также стимулирование с позиций этих ценностных эталонов соответствующей социальной практики людей. Фактически искусство проектирует мир воображаемых реалий (или наблюдаемых, но подвергнутых субъективной авторской интерпретации), выстроенных таким образом, чтобы акцентировать внимание людей на тех нравственных, этических, эстетических и иных проблемах, которые актуализируются в данном произведении. При этом поднимаемые проблемы подаются в яркой, эмоционально окрашенной форме, инициируя ответное эмоциональное переживание зрителя, читателя, слушателя, его осознанное или латентное соотнесение самого себя с предметом переживания, и при этом «обучают» его на этом примере, вызывают в нем стремление к подражанию полюбившимся ему образам и образцам (т.е. рекомендуемым эталонам). В отличие от других форм познания мира, аналитически расчленяющих его на отдельные познаваемые сегменты и объекты, искусство стремится к познанию и образному отображению действительности в ее целостном, синтезированном виде посредством создания ее комплексных

моделей со специфически расставленными акцентами противопоставления позитивного начала (способствующего консолидации и взаимопониманию людей) негативному (ведущему в конечном счете к социальной деструкции и разобщению людей) [144].

В общем виде термином «искусство» именуют процесс деятельности, результатом которого является произведение, подводящееся под название «художественное» [118, с. 23]. Но, на наш взгляд, такое определение является неточным и слишком общим. Потому как не всякое художественное произведение есть произведение искусства. Ниже рассмотрены различные подходы к определению искусства и приведены основания для такого утверждения.

Итак, художественное произведение создаётся посредством художественной деятельности. Это, в свою очередь, обязывает автора раскрыть природу и специфику художественной деятельности как особой формы деятельности, установить ее структуру. При этом мы исходим из того, что система художественной деятельности включена в систему художественной культуры общества, которая охватывает не только саму эту форму деятельности, но и все учреждения, институты, явления, которые составляют необходимые условия ее функционирования, образуя между ее элементами прямые и обратные связи [118, с. 23].

Системный подход применительно к искусству означает необходимость изучить определяющие элементы художественного творчества в их структурной взаимосвязи, что, в конечном итоге содействует раскрытию функционального концепта результатов этого творчества. В свое время появление искусства было вызвано особым рода потребностями индивидуума. Можно отметить, что потребность, обусловившая искусство, предопределяет его определенный функциональный концепт.

В эстетике активно исследуются различные стороны художественного творчества, обнаруживаются новые, пересматриваются прежние. По мнению В. В. Ванслова, «художественный образ представляет собой органическое единство

созидания, познания и игры» [25, с. 102-103]. Ю. Б. Борев исследует такие малоизученные особенности художественного творчества, как философичность, способность к внушению и предвосхищению.

Ряд учёных-эстетиков, отвечая на вопрос о составляющих продукта художественного творчества, предпринимали попытки ограничить единство искусства существованием какого-либо одного из его аспектов и, соответственно, функции. С одной стороны, это была концентрация общественного опыта, с другой — когнитивное начало, с третьей — демонстрация психологических возможностей художника, с четвертой — поиски и создание новых форм в искусстве и т. п.

Подобным односторонним концепциям противодействовали воззрения, в соответствии с которыми художественное творчество не является однофункциональным. В 30-40-х годах выделяли отражательную природу искусства, его когнитивное значение. Но рядом с данными концепциями появлялось стремление в понимании искусства соединить отражательно-познавательную сторону с социально-воспитательной. В 50-х годах XX века прибавилась еще одна составляющая — осознание искусства как средства эстетического влияния. В 60-х годах ученые-эстетики выдвинули на первый план идею многогранности и полифункциональности искусства. Так, болгарский исследователь Атанас Натев решительно выступил против какой бы то ни было односторонности в решении проблем художественной специфики, за «многостороннее определение искусства», специфика которого, по его мнению, заключается «в диалектическом единстве всех его особенностей, в их своеобразном «сплаве» [90, с. 10-18].

Системный подход содействовал преодолению эмпиризма в осмыслении природы художественной деятельности: он представил возможность объяснить закономерности комплексов связанных между собой элементов. М. С. Каган подчеркивал наличие в искусстве таких сторон, как познавательная, оценочная, творчески конструктивная и знаковая. Кроме того, автор отмечал существование просветительской, воспитательной, коммуникативной и гедонистической

функций. Отсюда следует, что ученый раскрывает искусство как сложно-динамическую систему, которая является частью более значительной системы — человеческой художественной деятельности.

Ю. Б. Боров рассматривает человеческую деятельность как «деятельность субъекта, направленную вовне», и как «деятельность субъекта, направленную вовнутрь: а) самопознание, б) самооценка, в) самосозидание, г) «самообщение» (автокоммуникация)». Подчеркивая особую важность для понимания искусства учета человеческой деятельности «вовнутрь», он пишет, что искусство есть «образная модель человеческой жизнедеятельности», она дублирует оба типа деятельности человека — «вовнутрь» и «вовне» [19, с. 115-117].

Тем не менее, Л. Н. Столович отмечает, что искусство определено не только деятельностью, но и теми сторонами личности индивидуума, на которые оно влияет. Исходя из этого, выстраивая конверсив художественного творчества и его результата, необходимо принимать во внимание не только виды человеческой деятельности. Необходимо рассматривать различные свойства человека и его отношения в социуме.

Уже отмеченные выше виды деятельности — преобразовательная и познавательная, ценностно-ориентационная и коммуникативная — предполагают две системы отношений: 1) гносеологическую и практическую систему «субъект — объект»; 2) социально-психологическую систему «личность — общество». Эти системы «пересекаются», ибо и личность, и общество могут выступать в разных отношениях и как субъекты, и как объекты познания и действия. Подчеркнем еще раз, что различные виды человеческой деятельности в своем содержательном значении раскрываются не только в отношении «субъект — объект», но и в системе «личность — общество» [5, с. 74-75].

В художественной деятельности личность выражает свою многогранную сущность. Создавая художественные произведения, художник выступает как субъект познания и преобразования экстроспективной реальности. Поэтому он выступает также и как субъект аксиологической деятельности, которая является связующим звеном познавательной и преобразовательной деятельности (автор



считает, что познание ориентировано на критическую оценку познаваемого материала с целью его дальнейшего преобразования). Л. Н. Столович полагает, что аксиологическая деятельность выражается и в самостоятельной форме как ценностная ориентация, как овладение многообразными духовными ценностями: нравственными, социально-политическими, религиозными, эстетическими.

Для понимания такой ценностно-ориентационной деятельности важным становится раскрытие субстанциальности личности, когда субъект как обладатель детерминированных качеств, иногда не имеющих отношения к его активности, предстает перед нами в качестве личности, у которой есть потребность в творчестве. Он обязан познавать ту действительность, в которой творит – как часть своей художественной деятельности – для создания произведения искусства, для того чтобы продукт художественной деятельности стал произведением искусства.

Определенные аспекты произведения искусства согласуются с теми видами человеческой деятельности, которые включены в творческий процесс. Иначе говоря, произведение искусства соединяет в себе ряд процессов: формирование новой реальности, отражающей объективную действительность, и одновременно передачу субъективно-личностного мира художника и трансляцию духовной сущности творца реципиенту.

В трудах Ю. М. Лотмана искусство рассматривается как «вторичная моделирующая система», то есть как семиотическая система, моделирующая мир и строящаяся по типу естественного языка — первичной семиотической системы. Выступая как семиотическая система, искусство имеет знаково-коммуникативную природу, и его результаты исследуются одновременно и с гносеологической, и с семиотической точек зрения. В соответствии с этим отмечаются у искусства познавательная и коммуникативная функции. Последняя является основой социальной, агитационной природы искусства (художник «делает структуру своего «я» структурой «я» читателя») [74, с. 29, 33-34, 39; 77, с. 16].

Ю. Н. Давыдов изучает искусство с помощью социологических методов. При данном подходе художественное произведение рассматривается не само по себе, а в его отношении к публике [36, с. 20-23].

А. Ф. Еремеев полагает, что выявить природу искусства возможно посредством социологических, гносеологических, аксиологических, психологических, семиотических исследований, так как искусство обладает рядом сторон и функций. Ученый рассматривает когнитивную сущность художественного восприятия, выделяет социально-организаторскую и воспитательную, гедонистическую (наслажденческую), просветительскую, компенсационную, оптимизирующую, эвристическую и коммуникативную функции искусства. Констатируя сосуществование в искусстве различных сторон и функций, А. Ф. Еремеев вместе с тем пытается обнаружить их единство и видит его в социально-коммуникативной стороне, выступающей, по его мнению, как «ключ» понимания всей систематики взаимоотношений различных сторон искусства» [47]. Исходя из этого, природа искусства декларируется им как социально-коммуникативная.

Ю. Б. Борев в первом издании своей книги «Эстетика» [18, с. 128] выделяет в искусстве общность воспитания, познания и деятельности.

Выразительные возможности искусства проявляются во взаимосвязи «личность — социальная действительность». Художественное произведение не только воспроизводит существующую (объективную) реальность, но и выражает внутренний мир (субъективную реальность) как действующих лиц, созданных художником, так и собственно художника. Тем не менее, внутренний мир художника наравне с личностной психологией несет в себе и общественную. Передача в художественном произведении общественных умонастроений, идей, проблем, интересов и идеалов мы именуем социальным аспектом.

Творец, извлекая информацию о различных проявлениях действительности, оценивает их. Оценка — это субъективное отношение к объективной реальности, отражение явлений действительности с позиции духовного мира, интересов и потребностей самого художника [93, с. 20]. Поэтому оценочный аспект искусства

можно представить как взаимодействие психологического и отражательно-информационного.

Между социальным аспектом и отражательно-информационным находится воспитательный. Воспитательный потенциал искусства проявляется вследствие того, что оно воспроизводит реальность с учётом позиций социальных потребностей и интересов, общественных норм и идеалов. Благодаря этому искусство и воздействует на человека, проявляя своё социально-воспитательное начало, развивая его в соответствии с конкретными общественными нормами и ценностями.

Художественное творчество создает «новую реальность», которая, с одной стороны, материализует, объективизирует отражение мира в сознании художника, а с другой — образует специфический «язык» искусства, без которого невозможно осуществление им коммуникативной функции. Отражение действительности может стать всеобщим достоянием только тогда, когда оно воплощается в определенной системе художественных средств, играющих роль своеобразных знаков, когда оно, таким образом, закрепляется в «языке» искусства. Художественное произведение проникает в сознание читателя, зрителя, слушателя, воспринимается в своем идейно-социальном и социально-психологическом содержании другими людьми, обществом, будучи системой знаков, обладая знаковым (семиотическим) аспектом. Этот аспект находится между творческим и социальным как выражение в продукте творчества определенного социального значения.

Помимо коммуникативной деятельности в процессе художественного творчества существует и автокоммуникация, которая делает художника *Homo ludens* — человеком играющим. Это игровое движение и взаимопроникновение элементов психологической структуры личности — интеллекта, чувств, воображения и т. п.— запечатлено в структуре произведения искусства, вызывая игру духовных способностей в человеке, воспринимающем произведение искусства, игру, которая, как еще отмечал И. Кант, присуща эстетическому переживанию [60, с. 219-228, 266, 330, 338-342]. Определенные виды искусства,

безусловно, обладают игровым аспектом, размещающимся между психологическим и творческим, так как игра — духовная модель творчества.

Все эти характеристики системно взаимосвязаны, являясь разными аспектами нерасторжимого в своей целостности произведения искусства [118, с. 22-103].

Итак, рассмотрев различные подходы к определению и объяснению сущности творчества, художественной деятельности и искусства, мы можем дать своё толкование.

В существующих определениях часто искусство отождествляется с художественной деятельностью. Кроме того, говорят о том, что целью искусства является отражение действительности. Но ведь, по сути, любая деятельность человека – это не воспроизведение действительности, не её отражение, а создание этой действительности. В ней присутствуют и целесообразность, и творчество, и возвышенное, и дух, и творец: личность и общество [128, с. 15]. Таким образом, деятельность, во-первых, является объективным фактором, процессом и способом жизни индивида и общества; во-вторых, несёт в себе субъективную составляющую, а в-третьих, имеет творческое начало.

Творчество — это деятельность, порождающая новые ценности, идеи, самого человека как творца. Человеческое творчество вторично в сравнении с природой, Вселенной, что в своеобразной форме фиксирует Библия: из ничего творит Бог, человек не творит новое бытие, он творит только культуру [129].

Вспомним, что культура – это совокупность материальных и духовных достижений общества, обеспечивающих его развитие. Таким образом, культура – это всё, что искусственно создано человеком. Она объединяет природу и социум через развитие творчества человека и привязана к состоянию действительности.

Получается, что человеческой деятельности всегда присуще стремление к творчеству.

Художественная деятельность любого из нас – это прежде всего создание эстетического в действительности. Художественное и эстетическое всегда взаимосвязаны. Но эстетика никогда не ограничивалась одним только изучением закономерностей эстетического и художественного освоения человеком мира, но

так или иначе направляла это освоение, вырабатывая определённые критерии эстетической оценки и программы художественной деятельности. Этот момент нормативности имел то больший, то меньший удельный вес в эстетике, однако так или иначе научно-познавательные функции эстетики всегда переплетаются с её ценностно-ориентирующими, идеологическими функциями [143].

В художественную деятельность входят оценочная и нравственная составляющие. В ней отражаются материальные и духовные ценности, поскольку именно в данном процессе открываются, проявляются и прогрессируют такие духовные возможности человека, как интеллект и воображение, чувства и воля. Центральным звеном, исключительным продуктом художественной деятельности является искусство. Конечно, искусство – это художественное творчество как особая форма общественного сознания, вид *духовного* освоения действительности [120, с. 160-162]. Но представляется, что не всякий продукт художественной деятельности – искусство. Л. Н. Захарова в статье «Возможно ли определить искусство?» пишет, что в настоящее время наблюдается сомнение в возможности сформулировать понятие искусства. И приводит цитату из одного из современных пособий по философии искусства: «Значение определений искусства не следует переоценивать. Никаких однозначных, жёстких критериев отделения искусства от неискусства и произведения искусства от того, что таковым не является, не существует» [50]. Но мы всё же попытаемся выявить такие критерии. В этом нам поможет, в частности, статья немецкого культуролога В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [13], в которой автор опровергает признаки искусства в период названной эпохи.

Одним из таких признаков он называет авторство произведения искусства. В эпоху развития технологий произведения искусства тиражируются, копируются, «потребляются», как вещи ежедневного обихода. Соответственно, теряется их уникальность, «подлинность», сущность.

Также обязательным критерием искусства, которое не всегда можно встретить в произведении современного искусства, В. Беньямин называет наличие художественного образа. «Художественный образ, отражая эстетические свой-

ства действительности, сам обладает определенным эстетическим свойством как образ прекрасного или отвратительного, возвышенного или низменного, трагического или комического, трагикомического и т. д., т. е. является эстетически определенным. Положительный или отрицательный характер персонажа в художественном произведении должен вытекать из эстетической определенности жизненных явлений, а не быть следствием абстрактной схемы» [120, с. 222-255].

Художественный образ не обязательно может быть положительным или отрицательным. События или человек на протяжении определенного временного отрезка могут видоизмениться, приобрести другое социально-историческое содержание, исходя из чего модифицируются и их эстетические качества. В искусстве эстетический концепт образа тоже может видоизмениться, но это не идет вразрез с его детерминированностью на каждой стадии развития. Немаловажно, чтобы метаморфозы образа были обоснованы жизненно и художественно. Эстетически детерминированным художественный образ становится и тогда, когда воссоздаваемая личность исключительно сложна и противоречива, так как в данном противоречии присутствует тенденция онтогенеза, которую крупный художник неизменно выявляет, способствуя более глубокому пониманию. К. С. Станиславский говорил: «А ведь черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая. Вот и ты впусти в роль чуть-чуть белой краски в разных переливах и сочетаниях с другими тонами радуги. Будет контраст, разнообразие и правда. Поэтому, когда ты играешь нытика,— ищи, где он веселый, бодрый. Если после этого ты снова возвратишься к нытью, оно уже не будет надоедать; напротив, оно подействует с удвоенной силой... Когда ты будешь играть доброго,— ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый» [117, с. 122].

Ещё один «ниспровергнутый» признак классического искусства - красота. Материалистическая и идеалистическая эстетика отвечают по-разному на вопрос об источнике прекрасного в искусстве. Представители идеалистической эстетики не признают наличие прекрасного в реальности. Источник красоты произведений искусства Платон, Шеллинг, Гегель усматривают только в надмировой идее или в

субъективной способности личности (Кант). Материалистическая эстетика изначально стояла на позиции того, что прекрасное - это одно из свойств действительности. Идеалистическая эстетика утверждала, что искусству следует привносить в реальность недостающую ей красоту, приукрашивать и/или подменять ее. Позиция материализма состоит в том, что основа эстетической природы искусства - в самой действительности. Это позволяет искусству быть инструментом эстетического воспитания, доставлять эстетическое наслаждение. Именно поэтому в реалистичности искусства — основа его художественности.

Но реалистическое искусство не всегда отображает только прекрасное в жизни. Еще Лессинг справедливо отмечал, что «искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь, как обыкновенно говорится, всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую часть» [73, с. 396]. Н. Г. Чернышевский, как и Лессинг, четко разделял, что такое «прекрасное в искусстве» и «прекрасное искусство». «...Художественное произведение, пробуждая эстетическое наслаждение своими художественными достоинствами, может возбуждать тоску, даже отвращение сущностью изображаемого», - писал Н. Г. Чернышевский [138, с. 58]. Следует отметить, что он считал: каждое произведение искусства должно иметь прекрасную форму, а формальная красота для него определяется единством идеи и образа, содержания и формы. Однако автор не смог раскрыть в полной мере диалектическую связь между прекрасным в действительности и прекрасным в искусстве. В. Беньямин же прямо говорит о том, что современное искусство не стремится изображать красоту, а напротив, конструирует и тиражирует «негативное удовольствие».

Эстетический идеал творца являет собой огромную ценность для упрочения прекрасного искусством. Художественность искусства во многом зависит от того, в какой мере в нем выражены мысли, чувства и стремления художника, его эстетический идеал [120, с. 222-255]. Отображение художником эстетических качеств, свойственных явлениям и предметам, не представляет собой нечто инертное, механическое. Оно передано через эстетический вкус, с позиций которого творец показывает нам окружающий мир. Смысл и содержание

искусства - воспроизведение действительности в ее эстетическом образе в соответствии с тем или иным идеалом. Следовательно, искусство отображает эстетические свойства и эстетическую позицию художника в отношении реальности. В этом заключается специфика искусства, которая играет большую роль в восприятии его художественности.

В данном случае, критерием определения «искусства» и «неискусства» может быть то, на какую сторону жизнедеятельности человека направлен продукт художественного творчества: физиологическую или социально-гуманистическую, духовную. Последняя как раз связана с фундаментальными человеческими ценностями – добро, любовь, свобода, ответственность, справедливость, совесть, счастье, - а также с нормами поведения и моралью. Поэтому произведения художественной деятельности, ориентированные на эту сторону человеческой жизни, проникнуты уважением к достоинству человека и его нравственному идеалу – и тогда это произведение искусства. Если же продукт художественного творчества направлен на возбуждение физиологической стороны человеческой жизни, то это просто художественный продукт, не искусство, т.к. в нём искажена нравственно-эстетическая составляющая. Здесь уместно снова вспомнить Л. Н. Столовича: он говорил, что искусство – это ещё и стороны личности индивида, на которые оно влияет. Безусловно, бывает, что произведение художественного творчества воздействует и на физиологическую, и на социально-гуманистическую сторону, но искусством это является только в том случае, если в этом воздействии есть мера.

В §1 этой главы автор приводил точку зрения З. Фрейда, который говорил о том, что для возникновения культуры необходимы табу – то, что будет ограничивать человека в его желаниях и инстинктах. На взгляд автора, концепция З. Фрейда может служить объяснением не только возникновения культуры, но и сущности искусства. Ведь эти запреты, табу стали источником возникновения социальных норм, ценностей и идеалов, которые транслируются в искусстве.

Произведение искусства, являясь художественной ценностью и определённой целостностью, выступает как нечто единое. З. Фрейд писал, что «искусство дает



эрзац удовлетворения, компенсирующий древнейшие, до сих пор глубочайшим образом переживаемые культурные запреты, и тем самым как ничто другое примиряет с принесенными им жертвами. Кроме того, художественные создания, давая повод к совместному переживанию высоко ценимых ощущений, вызывают чувства идентификации, в которых так остро нуждается всякий культурный круг; служат они также и нарциссическому удовлетворению, когда изображают достижения данной культуры, впечатляющим образом напоминая о ее идеалах» [132, с. 5]. Высказывание учёного противоречиво: на взгляд автора данной работы, искусство не даёт эрзац удовлетворения, т.к. чувство от удовлетворения некой потребности не синонимично чувствам, переживаниям, которые возникают от общения с произведением искусства. Но неоспоримо в данном высказывании то, что искусство вызывает чувство идентификации и напоминает об общих культурных ценностях и идеалах.

Понятие о ценностях возникает в ходе социально-исторической практики, и они являются ее характеристиками. Для разнообразных видов ценностей первоосновой являются разные виды ценностных отношений между субъектом и объектом, индивидуумом и социумом. Ценностно-ориентационная практика сопричастна познанию мира и его преобразованию, поэтому и в области материальной деятельности, и в когнитивной сфере появляются особые ценности - материально-практические. Первостепенной для этого вида ценностей является материальная польза. Духовная полезность характерна для других видов ценностей, которые обозначаются как духовно-практические.

Когнитивные ценности определяются степенью идентичности отображения в сознании личности объективной реальности. Истина трактуется и как гносеологическая, и как аксиологическая категория, то есть как ценность. По словам Б. Г. Кузнецова, «здесь истина обладает ценностью, находясь у себя самой, в пределах гносеологии, воздействуя на направление развития познания в целом» [69, с. 34-35].

Нравственные ценности олицетворяют социальный концепт духовных свойств личности, ее поведения. Они подразумевают адекватность человеческого по-

ведения социальным устоям и правилам, но в то же время, они обусловлены причинами поведения и устремлений личности.

Разного рода аксиологические концепции отмечают приблизительно одни и те же ценности, суммируя опыт ценностного отношения индивидуумов. Так, немецкий философ-неокантианец Г. Риккерт [108] считает, что существует шесть областей ценностей: наука, искусство, религия, нравственность, совершенная жизнь и божественная любовь. Польский последователь Э. Гуссерля — Р. Ингарден в своем варианте феноменологической аксиологии выделяет ценности витальные (жизненные) и культурные. Первые включают в себя утилитарные ценности, ценности полезности, а также ценности удовольствия. Вторые — это ценности познания, эстетические ценности, ценности социальных нравов и нравственные ценности в этическом смысле [152, с. 98-99].

Л. Н. Столович в своей работе «Природа эстетической ценности» [119, с. 93-132] отмечает, что все эти ценности не существуют изолированно друг от друга, а взаимопересекаются. И центром такого взаимопроникновения является эстетическая ценность. Это, во-первых, говорит о том, что эстетическое начало может присутствовать во всех основных видах человеческой деятельности и, соответственно, эстетические ценности во взаимодействии с другими ценностями могут формировать комплексные ценностные образования: эстетико-утилитарные (архитектура, прикладное искусство, дизайн), эстетико-нравственные (то, что древние греки называли калокагатией), эстетико-социальные, эстетико-познавательные. Во-вторых, это выражает синтетическую природу самой эстетической ценности, включающую в себя многообразные общественно-человеческие отношения, обладающую комплексом различных значений.

Эстетическая ценность олицетворяет утверждение человека в мире, она подтверждает, что данное утверждение действительно реализуется в творческой деятельности, в постижении закономерностей природы и общества, в развитии межличностных коммуникаций и духовности. Деятельность, порождающая произведение искусства и способная создавать и осваивать особый вид эс-

стетической ценности — художественную ценность, и есть художественная деятельность [100].

По авторитетному мнению чешского теоретика искусства и литературоведа Яна Мукаржовского, искусство относится к эстетической сфере и является «привилегированным носителем эстетической функции», при этом, будучи привилегированной областью эстетических явлений, искусство «есть в то же время и непосредственная сфера эстетической ценности» [154, s. 172-178].

Рассматривая художественное произведение того или иного вида искусства мы видим, что собственно эстетические стороны действительности и являются сутью его отражения и познания.

Постижение художественных ценностей — не менее сложная деятельность, чем их создание. Осознание эстетического идеала обязательно для каждого художественного произведения: ему необходимо эстетическое переживание как безусловное, обусловленное его природой базовое свойство. Материальная форма в воспринимаемом произведении есть средство существования его духовного содержания, которое и предстает зрителю, читателю, слушателю. Иными словами, художественное творение — это не просто идея или знание, и не просто символ, код, знак, и не просто вещь, тело, конструкция, но целостность, в которой они друг с другом нерасторжимы, т. е. выступают как единство разных сторон, граней, аспектов одного и того же продукта как художественного явления: с гносеологического угла зрения художественный образ рассматривается как знание, жизненная правда, с аксиологического — как идея, с семиотического — как знак, с технологического — как материальная конструкция [57, с. 175-193].

Художественная культура потому и является крайне важной и непрременной для реализации полноценной жизни общества: прежде всего, потому, что она делает возможным демонстрацию, обнародование художественных произведений — и для рабочего, и для инженера, и для учёного.

Наличие воспринимающей искусство стороны есть ещё один его признак (по В. Беньямину) — и смысл искусства. То, что сегодня аудитория сильно изменилась, не вызывает сомнения.

Ряд учёных-теоретиков отмечает: воспринимая художественные произведения, мы осуществляем сложный процесс, который включает в себя и психологический акт извлечения образа, и осознание внешних сторон произведения искусства, и постижение его внутреннего, духовно-целостного содержания.

Художественное восприятие немислимо без особого эстетического переживания. В отличие от обычного восприятия, для которого не обязательны какие-либо предпосылки и которое свойственно и животным, эстетическое восприятие вообще и художественное восприятие в частности предполагает человеческую личность, обладающую определенной культурой, то есть имеющую эстетические и художественные потребности, владеющую в необходимой мере языком того или иного вида искусства и т. д. [118]

Очевидно, что «языки» искусства осваивают в процессе приобретения компетенций в восприятии художественного произведения, постижения искусства. Для того чтобы верно воспринимать существенные свойства и содержание художественных произведений, которые относятся к другим национально-этническим культурам или прошлому, необходима особая подготовка. Забегая вперед и прокладывая мост к театру как основной теме диссертации, к месту заметим: подготовка зрителя – задача театральной критики.

Как справедливо замечает Ю. М. Лотман, «никто — не только исследователь или преподаватель, но и простой читатель — не имеет права претендовать на сколь-либо полное понимание произведения, если ограничился той степенью проникновения в текст, которая обеспечивается знанием русского языка и здравым смыслом, и пренебрег расшифровкой намеков, обнаружением скрытых цитат и реминисценций, если не знает реалий быта, не чувствует стилистической игры автора... Понять «Евгения Онегина», не зная окружающей Пушкина жизни — от глубоких движений идей эпохи до «мелочей» быта,— невозможно. Здесь важно все, вплоть до мельчайших черточек» [77, с. 6-7, 8].

Художественное освоение мира представляет собой особого рода коммуникативную систему и имеет поэтому сложную структуру; она образуется связью: а) объекта художественного отражения, б) отражающего его субъекта

(художника), в) произведения искусства, выступающего в качестве нового объекта, так как оно становится вполне самостоятельным даже по отношению к своему создателю, г) второго субъекта — зрителя, читателя, слушателя, ради которых произведения искусства создаются и к которым они обращены [55, с. 212].

Раскрывая эту сложную систему, начнём с того, что целевая аудитория произведения искусства является в одно и то же время и субъектом, воспринимающим это произведение, и объектом, на который направлено воздействие. Художественное произведение так же объективно-субъективно по своей сути: являя собой объективную реальность как осязаемую форму, итог художественного творчества, оно реализует в себе субъективные взгляды художника на мир, его стремление влиять на человека и окружающую действительность.

Принимая во внимание эту диалектическую природу целевой аудитории и произведения искусства, мы можем раскрыть их взаимосвязи. Человек как субъект познания воспринимает само произведение и ту реальность, которую оно воспроизводит. В данном случае произведение выступает как парадигма действительности, поскольку посредством него познается сама эта действительность. Здесь можно выявить информационную связь «произведение-человек» во всей ее художественной неповторимости: воспринимающий получает информацию не только об объективной, но и о субъективной реальности — внутреннем мире самого художника и его образов.

Эмпирически-духовно познаётся человеком и произведение искусства. Помимо познавательной деятельности в отношении искусства человек проявляет ещё и аксиологическую: он не только считывает те оценки, которые находятся внутри произведения, но и даёт собственную оценку художественным образам и произведению искусства согласно своим ценностным критериям, эстетическим пристрастиям и идеалам. Когнитивное и аксиологическое отношения скоррелированы и не существуют вне связи друг с другом. Их корреляция выражается в практически-духовном освоении, иначе говоря, в воспроизведении

его как мыслимого и чувствуемого единства. Творец эмпирически-духовно постигает реальность, формируя мир духовных ценностей, который содержит действительное и воображаемое, мысли и чувства, постижение и оценку.

Кроме рассмотренных выше объектно-субъектных отношений между художественным произведением и воспринимающим его человеком, существует также и субъектно-субъектная связь — коммуникация. Это не только трансляция информации или обмен ею - это формирование духовных взаимосвязей, обязательных для общения и обогащающихся во время общения. Эстетическое отношение с искусством всегда «диалогично», если воспользоваться термином М. М. Бахтина [12, с. 59]. Искусство позволяет нам находиться в постоянном диалоге с творцами художественных произведений. И они в свою очередь открыты для общения.

Благодаря духовному общению между искусством и обществом, на базе художественной коммуникации проявляется реальное влияние произведений искусства на человеческую личность, на ее внутренние ориентиры, бессознательные пристрастия и сознательные идеалы, а посредством их — на её поступки и деятельность. В этом случае субъектом искусства является художественное произведение, а субъектом его воздействия — личность воспринимающего, поскольку между ними складывается диалоговая коммуникация.

Выявление многообразия субъектно-субъектных отношений между художественным произведением и реципиентом, а также учет того, что и искусство и его адресат сами, в свою очередь, явления объектно-субъектные, раскрывают диалектику освоения художественных ценностей [118].

Следовательно, речь идёт о художественном производстве и потреблении. Представляется, что потребление, таким образом, есть бытийно-событийное действие, которое обеспечивает связь человека с художественной ценностью. Именно это является тем необходимым контекстом, внутри которого происходит встреча человека с художественным творением, включённого в общественные отношения. Потребление художественных ценностей имеет множество

возможностей, важнейшая из которых - перспектива нравственно-эстетического роста личности.

Ещё мыслители античности пытались ответить на вопрос, как влияет на человека мир искусства. Платону, признававшему только такие произведения искусства, которые укрепляют нравственные основы аристократического государства, противостоял Аристотель, который подчёркивал единство эстетической действительности искусства и его нравственного значения. На «подражании» действительности, по Аристотелю, основывается способность искусства оказывать на человека и моральное и эстетическое воздействие, формируя сам характер его чувств: «Привычка же испытывать огорчение или радость при восприятии того, что подражает действительности, ведёт к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с реальностью» [4, с. 637].

М. Г. Чистякова в диссертационной работе «Современное искусство как культурно-антропологический феномен» говорит, что антропологическое значение искусства раскрывается как в онтогенетическом (воспитание личности, формирование её духовного мира), так и в филогенетическом (воздействие искусства на человека в процессе истории, его содействие трансформации и умножению сущностных сил человека) аспектах [140, с. 41]. И если раньше искусство отражало существующие мировоззренческие позиции, то сегодня оно выступает как активный участник поиска и создания новой реальности. Таким образом, человек и искусство взаимообусловлены: с одной стороны, искусство возникло благодаря человеку (т.е. антропогенно), а с другой, - оно рассказывает о человеке (т.е. антропологично).

Очевидно, что искусство воздействует на человека в целом, осознаваемо им и не осознаваемо. Оно невольно, на подсознательном уровне, создаёт комплекс человеческих ориентиров, влияние которых так или иначе проявится, иногда неожиданно. Но стимулировать человека к какому-то определённом действию не является целью искусства.

Л. Н. Столович отмечает [118, с. 211], что внушающая, или суггестивная (от лат. *suggestio* — внушение), функция искусства обуславливает его особую действенную силу. Искусство обладает способностью внушающего воздействия потому, что само представляет собой выражение духовного мира человека-художника. В своем психологическом аспекте художественное творчество захватывает не только осознаваемые, но и неосознанные пласты человеческой психики, а потому может действовать не только на сознание человека, но и на его подсознание, бессознательное. Диалектическая взаимосвязь сознательного и бессознательного в эстетическом отношении и художественном творчестве, причастность того или другого к сфере бессознательного и обуславливают суггестивную функцию искусства, его внушающее воздействие на воспринимающего художественное произведение человека. Одним из важнейших факторов суггестивного воздействия искусства является его эмоциональный заряд, способность не просто передавать человеческие чувства, но и пробуждать их у читателя, зрителя, слушателя. Л. С. Выготский отмечает, что «эмоции искусства суть умные эмоции» [31, с. 268]. Происходит эскалация деятельности внутренних сил и способностей человека, образующей эстетические эмоции. Грани личности воспринимающего вступают в интенсивный процесс диалога. Между познавательными способностями субъекта и его психологическими особенностями (эмоциями, воображением) начинается та свободная «игра» духовных сил человека, которую И. Кант считал важнейшим признаком эстетического переживания [60, с. 219, 266, 330].

Художественные переживания не похожи на привычные жизненные эмоции, тем не менее, они взаимосвязаны, диалектичны друг другу и образуют единство противоположностей. Загадочное отличие художественного чувства от обычного, по словам Л. С. Выготского, следует понимать таким образом, что это есть то же самое чувство, но разрешаемое чрезвычайно усиленной деятельностью фантазии [31, с. 267].

Эстетические чувства, рождаемые произведением искусства, естественным образом инкорпорированы в стройную систему высших человеческих



способностей. Данные чувства объединены с воображением, с интеллектуальной деятельностью, со стремлениями к абсолюту, олицетворёнными в идеалах, с преобразованием внутренних сил человека, что приводит к гедонистическим переживаниям.

Диалектика произведения искусства заключается в том, что имея законченную, единую форму оно при этом не закончено содержательно, полагая экстраполяцию в деятельности читателя, зрителя, слушателя, давая определённое предписание и схему этой деятельности, при этом результат остаётся непредсказуемым. Это так называемая пост-коммуникативная фаза. Она выражается в том воздействии на разум и душу человека, которое проявляется уже после окончания спектакля, или книги, или симфонии. Чтобы дойти до каждого человека, искусство, как вполне обоснованно замечает С. Х. Раппопорт, должно воплотить «в его индивидуальные, личностные отношения к действительности свои «проекты». А это значит, что содержание художественного произведения (по меньшей мере, его личностная сторона) должно выступать в психике его потребителей во множестве вариантов, приспособленных к индивидуальным особенностям каждого из этих потребителей» [105, с. 34]. Но, как нам кажется, восприятие художественных произведений проходит не столько через психику, сколько через сознание, т.к. сознание есть высшая форма психического отражения, свойственная общественно развитому человеку [144], т.е. психическая активность включена в сознание.

Таким образом, суммируя всё вышесказанное, попытаемся выделить функции искусства.

Функциональный концепт искусства соотносится с его аспектами и совпадает со структурой человека, ориентирован на его разнообразные интересы и духовные потребности как личности познающей, творящей, играющей, осуществляющей межличностную коммуникацию, дающей оценку миру, обучающей и обучаемой.

В данной системе очевидна взаимосвязь между аспектами и их функциями, равно как и между самими функциями: может быть обнаружена логичная

последовательность трансформации одной функции в другую. Когнитивная функция прочно объединена с аксиологической вследствие особенности художественного познания. Прогностическая обусловлена и познанием, и ценностной установкой. Аксиологическая функция трансформируется в суггестивную, так как в художественной оценке основное значение имеют эмоции. Искусство реализует свою аксиологическую функцию через трансляцию содержащихся в нем эмоций, инспирирует свою идейно-эмоциональную сущность. Искусство - источник социально-гуманистических (сущностно-человеческих) переживаний и чувств, что является основой его компенсационной функции, вследствие чего оно возмещает то, что требуется личности для удовлетворения её позитивно-эмоциональных потребностей. Эта функция соотносится с катарсической, то есть «очищающей», которая рождает в человеке духовное потрясение. Катарсис подразумевает своеобразное наслаждение при эстетическом восприятии трагического. Гранью искусства, отвечающей за удовольствие, управляет гедонистическая функция. Художественное произведение, даря человеку наслаждение, является источником отдыха и развлечения, что определяет его развлекательную функцию.

Уникальность искусства заключается в том, что воздействуя на человека, принося ему удовольствие, оно вызывает к активности его таланты и внутренние силы, стимулирует к творчеству – это есть эвристическая функция искусства. Потребность в коммуникации – здесь эвристическая функция соединяется с коммуникативной, вследствие чего искусство представляет собой средство общения между людьми.

Выполняя коммуникативную функцию, искусство приобретает способность исполнять социально-организаторскую функцию — объединять людей в их борьбе за социальные и нравственно-эстетические идеалы. Подобна ей и социализирующая функция, вследствие которой искусство объединяет личность с обществом, используя свойственные ему возможности. Социализация личности, совершаемая сознательно и целенаправленно, есть процесс воспитания человека – так, из социализирующей появляется функция воспитательная. Она сопряжена с

просветительской, которая базируется на когнитивности искусства. Итак, функциональный круг замкнулся.

То, что функции переходят друг в друга и устанавливается закономерная последовательность перехода от одной к другой, свидетельствует о наличии системной связи между ними. И это не случайно. Система функций соответствует системе аспектов искусства, ибо это функциональные значения аспектов художественного произведения. Цементирующим основанием системы функций искусства является его эстетически-художественная специфика [118, с. 131-151].

Таким образом, художественная культура является отличной и от материальной, и от духовной. Культурная исключительность «художественности» - это духовно-материальное единство, создаваемое в творчестве человека, воплощённое в результатах этого творчества и переходящая в живой процесс при единовременном ее сотворческом обогащении в процессе художественного восприятия.

Искусство в его художественном своеобразии — это явление, возникшее для создания другой реальности в ее нравственно-эстетической неповторимости. Искусство и появилось затем, чтобы формировать, воспитывать, направлять эстетическое мироощущение личности и социума и посредством эстетического мироощущения - иные формы ценностного отношения.

Современное искусство – это один из наиболее изменчивых культурных феноменов: на него постоянно оказывают влияние инновации, появляются новые формы. Но, как, на наш взгляд, справедливо и точно отмечает в своей статье Л. Н. Захарова [50], способность человека к эстетическому освоению мира и его воспроизведению в образно-символической форме можно отнести к культурным универсалиям, поскольку есть все основания предполагать, что эстетическое освоение мира является константой человеческого бытия. Подвергаясь внешним воздействиям, искусство, тем не менее, остаётся самим собой, сохраняя свои основные признаки, без которых его не бывает: это творец; то чувство или эмоция, которой тот хочет поделиться; передача его с помощью семиотической

системы; аудитория, воспринимающая произведение искусства; эстетическая и нравственная составляющие.

Кроме того, представляется, что также критерием для определения искусства и неискусства может служить наличие или отсутствие в произведении художественного творчества всех функций искусства, о которых шла речь выше.

Поскольку театр есть явный феномен художественной культуры и общества в целом, то изложенное в предыдущих параграфах позволяет перейти непосредственно к театру как основной теме нашего исследования.

### § 3. Формирование театра в истории художественной культуры

Нравственно-эстетические формы художественной культуры возникли как проявления социальной сущности человека и потребностей человеческих общностей, а потому обладают функцией необходимости формировать, воспитывать, направлять нравственно-эстетическое мироотношение человека и общества и через эстетическое мироотношение другие виды ценностного отношения. Остановимся более подробно на театре как элементе общества и особой форме художественной культуры.

Театральные начала отыскиваются в древнейших явлениях, именуемых обрядами. Действенность давних обрядов представляется свойством универсальным, и оно, по-видимому, есть атрибут и театра и пратеатра [7, с. 38-50].

Существует ряд культурных форм, которые не просто принято считать пратеатральными, предшествующими театру, но порождающими его. Театр вырос из мифов и ритуалов древности, первобытных культов удачи и плодородия. Надев на себя маску, раскрасив своё тело, люди перевоплощаются. Красноречивые маски вкупе с идеальным перевоплощением — это то действие, которое не только внешне, но и по самой сути «напоминает» театр.

Спустя тысячелетия после возникновения, прежде всего, охотничьих обрядов греческие жрецы преображались в персонажей мифов. Здесь они не сомневались в том, что только играют свои роли. Вот это уже ближе театру.

Театру предшествовали и другие культурные формы: игры и зрелища.

Как утверждают теоретики театра, в игре, в первую очередь в так называемой ролевой игре, есть нечто такое, что прямо указывает на будущий театр. Есть одновременно — принципиально одновременно — играющий и то, во что или с чем он играет, и они не меняются местами. Другими словами, это же соображение можно бы сформулировать так: в ролевой игре моделируется нечто прозрачно напоминающее содержательный фрагмент театрального предмета. Ролевая игра - несомненная культурная форма, но форма из жизни, а не из искусства. Именно

поэтому ее структуру следует, вероятно, сопоставлять не столько с самим театром, сколько с театральностью. Жизненный прообраз связи актер-роль самоочевиден. Отсутствие публики и самой потребности в зрителях очевидны не менее. Многократно зафиксировано наукой и описано в литературе: всякий желающий принять участие в детской ролевой игре посторонний должен принять условия игры и таким образом перестать быть посторонним, в противном случае пришелец все перестраивает и становится зрителем театра. По существу этого феномена зритель игры — нонсенс [7, с. 38-50].

В зрелищах все иначе. Здесь есть, в первую очередь, «зритель зрелища» и то, что ему предлагают «зреть». Если зритель зрелища видит перед собой ролевую игру, то такое зрелище становится театром.

Итак, мы делаем вывод, что в театре есть игровой и зрелищный гены. Но с развитием театра актёр стал не просто играющим, но и предметом зрелища. Да и зритель становится со временем не просто смотрящим, но участником театрального действия.

Существует несколько теорий происхождения драмы.

В статье Н. Н. Евреинова «Происхождение драмы: Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения: Фольклористический очерк» [45] мы находим несколько взглядов на её генезис. Так, например, Г. Эмихен ограничивается в данном вопросе единственным замечанием, что как трагедия, так и сатирическая драма выросли (подобно комедии) «неизвестным нам образом» из песней фаллофоров. Другие, преобладающее мнение которых высказывается в большинстве общераспространенных пособий, как, например, в «Реальном словаре классических древностей » В. Любкера, полагают, что «слово *τραγῳδία* получило свое начало, может быть, от обычая приносить в жертву Дионису козла, истребителя виноградной лозы». Отфрид Мюллер предполагал, что происхождение драмы связано с вакхическим оргиазмом, в котором энтузиазное одушевление берет начало из страстного участия в событиях природы, принимаемой за бога раненого, умирающего и вновь рождающегося.

В то время как одни склоняются к «солярной» теории происхождения трагедии, т. е. к объяснению ее генезиса из культа солнечного божества, — другие придерживаются «вегетационной» теории, — согласно которой трагедия возникла из религиозно-аграрных обрядов в честь плодоносного духа.

Довольно многие, разделяя мнение Аристотеля, принимают за истинных создателей трагедии запевал дифирамбов.

Ряд учёных выводят трагедию из драматизированного зауспокойного плача по погибшем Дионисе (Мартин Нильсон), или по душам умерших, владыкою которых был Дионис (Альбрехт Дитерих), или из почитания умерших вождей, приведшего к мимической пляске у могил героев задолго до проникновения в Грецию культа Диониса (парадоксальная гипотеза Уильяма Риджэуя, не принимающего ни «солярной», ни «вегетационной» теории происхождения трагедии).

Отдельно стоит мнение Л. Р. Фарнелля, высказавшего предположение, что аттическая трагедия выросла из европейского зимнего ряжения, в пользу какой догадки Фарнелль приводил предание о Меланфе и Ксанфе, во время единоборства которых позади Ксанфа показался Дионис, одетый в черную козью шкуру; Меланф (= Черный человек) стал упрекать Ксанфа (= Белокурого человека) в том, что тот борется не один; когда же Ксанф обернулся, Меланф коварно убил его. В этом единоборстве Фарнелль усматривал борьбу зимы и лета, сближая этот миф с македонским празднеством *Ξανθικά* и ряжением в современной Фракии.

Наконец нет недостатка в разделяющих мнение Фридриха Ницше, который приписывал «происхождение трагедии» страстно возбужденной песне, сопровождавшей пляски и процессии в честь Диониса и, признавая за музыкой силу создания трагического мифа, видел в первобытном сценическом искусстве «образную передачу музыки».

По мнению Рихарда Валлашека, «предметами (сценических) представлений у первобытных племен были: 1) охота, война, гребля (у охотников: жизнь и привычки животных; животные пантомимы; маски); 2) жизнь и привычки скота (у

пастушеских народов); 3) работа (у земледельцев: посев, молотба, уход за виноградниками). В представлении участвовало все племя, которое при этом пело (хор). Распевались лишённые смысла слова: содержание давалось именно представлением (пантомимой). Таков был, как считал Р. Валлашек, первоначальный вид греческой драмы, которая прежде тоже была животной пантомимой. Животным, игравшим наибольшую роль в хозяйственной жизни греков, была коза (слово трагедия и происходит от *tragos* — козел)».

Действительно, именно Греция, которую называют «колыбелью цивилизации», стала местом, где театр делал свои первые шаги. Главным истоком древнегреческого театра были драматизированные ритуалы и мистерии. Анализ артефактов, письменных источников позволяет отметить, что в Греции все способствовало развитию театра: природа, климат, врожденное для большинства греков чувство красоты, богатая фантазия народа, присущий ему мимический инстинкт, дух соревновательности, политические условия развития греческого народа и многое другое [29, с. 9].

Плодотворной почвой для развития искусства, и в частности драматургии, стал мир греческой мифологии, поэтому основой практически всех древнегреческих трагедий стали именно мифологические сюжеты. Непосредственная близость человеческого и божественного явилась причиной связи древнегреческого театра с религиозным культом — это и стало «зерном» для будущего драматического действия.

История возникновения и стремительного развития древнегреческого театра связана с именем Диониса. Религиозная часть этих празднеств состояла из жертвоприношения, для которого всегда избирался козел. Жертвоприношение сопровождалось пляской вокруг жертвенника и исполнением особых песен, которые позднее получили название «трагедии» — «песни по поводу козла», от слов «трагос» — «козел» и «одэ» — «песня». Собственно, это не единственный вариант трактовки происхождения слова «трагедия», о смысле которого спорили уже в давние времена. По еще одной версии, этот вид драмы имел название «песня козлов» — из-за внешнего вида участников трагического хора, которые, изображая спутников Вакха,



одевались в козлиные шкуры. А некоторые, в том числе и Гораций, толковали его как «песнь за козла», имея в виду награду, которую, по их мнению, в древности получали победители на трагических состязаниях за свои выступления. За жертвоприношением следовал обыкновенно общий пир всех участвующих, так называемый «комос»; во время этого пира также плясали и пели песни, но уже не серьезного, а веселого содержания. Эти песни назывались «песнями по поводу пира» — «комедиями», от слов: «комос» — пир и «одэ». По иной версии, «комос» означает праздничное шествие, маскарад, веселую толпу. От этих-то названий и происходят позднейшие наименования серьезного театрального действия трагедией, а смешного — комедией. Происхождение этих жанров комментировал Аристотель — корни обоих можем обнаружить в дифирамбе. Дифирамб, хвалебная песня в честь Диониса, стал одной из наиболее популярных разновидностей лирической поэзии. Запевалы дифирамбического хора стали прерывать песни рассказами — таким образом сочетались эпос и лирика. Эпический пересказ стал оживляться и костюмом, танцовщики превращались в сатиров, спутников бога и соучастников в его судьбе, и таким образом из слияния древнейших родов поэзии сложился новый и совершеннейший из всех — драма [29, с. 9-22].

Таким образом, источником для первых протодрам стала жизнь Диониса. Диодор Сицилийский прямо напишет, что не кто-нибудь, а именно бог Дионис «учредил театры» и «стал изобретателем священных лицедейских состязаний» [113, с. 21]. А Павсаний позднее перескажет, видимо, широко распространенную легенду о том, как мальчику - Эсхилу, который стерег виноград и уснул, явился во сне Дионис и приказал писать трагедию. С наступлением дня Эсхил будто бы попытался слагать стихи, что далось ему неожиданно легко [99, с. 57]. Можно сказать: Дионис «учредил», «изобрел» театр, «приказал» театру быть.

О. Фрейденберг в работе «Миф и литература древности» [133, с. 334], анализируя единственную дошедшую до нас трагедию, в которой разыгрываются страсти Диониса - «Вакханки» Еврипида, - склонна связывать «сценизм» театрального бога с его «балаганной природой», о чем сохранилось воспоминание в упомянутом сочинении великого трагического поэта (Фрейденберг назовет

еврипидовского Диониса «фокусником»). Здесь мы видим прямую связь с театром: чем дальше он отдаляется от ритуала, от священнодействия, тем более явными становятся «балаганные» чудеса преobraжений, громкий смех площадных шутов и скоморохов.

Греческие боги (к примеру, Зевс) легко могли менять свой облик. Однако, пожалуй, именно Дионис, как никто другой из олимпийцев, одарен богатым спектром разнообразных «ролей»-ипостасей, становясь то растением, то животным, то антропоморфным богом, то лабрисом - двухлезвийным топором. Если Зевс превращался в быка, чтобы похитить Европу, а в лебедя - чтобы соблазнить Леду, то Дионис существует, постоянно меняя, подобно актеру, свои обличья. Автор книги об Элевсинских мистериях Д. Лауэнштайн заметил, что Дионис «раскрывается не в пространстве, а во времени, в возрасте» [72, с. 310]. Дионис - бог театра - несет в самом себе задатки изменчивой временной природы сценического искусства и его способности к безудержным метаморфозам [11, с. 5-21].

Позднее сюжеты дополнились повествованиями о национальных героях, которые находили живой отклик у зрителей. В сложившуюся художественную форму вошёл эпос, и драматическое искусство получило новое развитие.

Единственным профессиональным исполнителем в трагических играх первоначально был их создатель, - поэт, он же постановщик, композитор, руководитель танцев и первый актер. Со второй половины VI века до н.э. ситуация начала меняться: «...в древней трагедии поначалу вел действие один только хор, потом Феспис ввел одного актера, чтобы дать отдых хору, потом Эсхил - второго, Софокл - третьего, и тогда трагедия достигла своей полноты...» [40, с. 166].

По преданию, тогда же появились первые актёрские маски, а первая протодрама (534 г. до н.э.) включала в себя пролог и диалоги. Так рождался театр, который становился всё ближе к человеку с его чувствами и страстями – и одновременно всё больше становился игрой, лицедейством.

Древнегреческий театр родился и расцвел на почве так называемого «греческого чуда» - стремительного взлета культуры классического периода. Благодаря

театру рядом с мифом стало существовать слово, что изменило уровень мифомышления. «У истоков драмы, — писал С. В. Владимиров в работе «Действие в драме» [28, с. 41-42], — господствует театральнo-зрелищная стихия. В этой колыбели она родилась. Но решающую роль в формировании собственно действия играло слово». И вот тут-то и появилось общественное зеркало, в котором постоянно искали отражения перипетий правды и лжи человеческого бытия. Это зеркало - театр.

Неукротимая жажда узнать, осмыслить, понять, определить пронизывает эллинский мир классической поры («...философия и риторика, - по словам С.С. Аверинцева, - самое сердце культуры аттического типа» [2, с. 353]). Здесь можно провести аналогию и с греческим театром: та же философия и риторика, где раскрывались, осмысливались и находили ответы самые важные вопросы бытия - через драматическое действие.

Понятие «драма» этимологически связано со словом «действие», «действовать». («...Трагедия, - пишет Аристотель, - есть подражание действию» [3, с. 31]). Но, кроме того, в языке древних греков слово «драма» означало еще и «несчастье», «страшное событие». Драматическим накалом борьбы начал определялась поэтика трагедии и сила ее очистительного катарсиса. В самом деле, когда игралась трагедия, на краю жизни и смерти узнавалась, подтверждалась и даже ставилась под сомнение непререкаемость традиционных истин. Поэтому для древнего грека театр - это и развлечение, и школа, и жизнь.

Что же касается устройства театральных подмостков, то в 500 г. до н.э. драма уже приобрела в Афинах такое значение, что, по решению высшего законодательного органа афинского государства, народного собрания, предпринята была дорогая и обширная постройка постоянного театрального здания. На склоне горы была сложена постоянная сцена, а места для зрителей, с восходящими полукругом ступенями, были высечены в скалах Акрополя. Зрительные места назывались «театрон», а позднее это слово стало использоваться как название всего театрального здания.

Именно этот период считается началом времени «высокой классики» - время наивысшего расцвета греческой трагедии, связанное с деятельностью трех греческих трагиков, чьи произведения определили развитие мировой драматургии: Эсхила, Софокла и Еврипида.

Каждый из этих драматургов внёс свой вклад в существовавшую до них театральную систему.

Так, Эсхил ввел в исполнение пьес второго актера и тем самым сделал сценическое исполнение истинной драмой, так как только с этой поры стало возможно ведение в ней оживленного разговора. Вместе с тем было введено различие главных и побочных ролей, хоровые песни были сокращены, характеры стали резче обрисовываться, действие рельефнее выступало на первый план. Стали прибегать также к помощи механики, чтобы посредством искусственных приспособлений поднимать «тени» из глубины земли и давать «богам» пронестись в воздухе. Весь характер драмы приобрел вместе с тем величавую торжественность, большую духовную содержательность и нравственное значение. Эсхилу приписывают и некоторые другие новации: введение котурнов, применение роскошных театральных одежд, усовершенствование театральной маски с помощью специального рупора для усиления звука [29, с. 9-44].

Софокл ввел в спектакль третьего актера, благодаря чему развитие действия стало более динамичным, более подробно прописал характеры героев. Кроме того, Софокл был первым драматургом, отказавшимся от собственного исполнения ролей. С этого времени актёр и поэт стали существовать отдельно, что позволило драме выйти на другой уровень развития. Хор теперь играл значительно меньшую роль, чем раньше, а основой трагедии стала драматическая линия, проводимая артистами.

Еврипид же, в отличие от своих предшественников, впервые начал изображать людей не такими, какими они должны быть, а такими, какие они есть — во всей сложности, противоречивости их характеров, реальных и земных. В героях Еврипида нет цельности, свойственной персонажам Эсхила и Софокла. Высокие чувства сочетаются в них с низменными, их страсти подчас неудержимы, всепоглощающи и губительны. То есть, трагедия не является результатом воздействия внешних сил, ее

зерно зреет в душе самого человека. Именно жизненность, удивительная многогранность и полнокровность созданных Еврипидом образов, психологическая глубина, неоднозначность произведений мастера и сделали их близкими если не современникам, то потомкам. В творчестве Еврипида развитие трагедии выходит на качественно новый виток. Роль хора сводится у него лишь к музыкальному сопровождению действия. Преобладающий интерес к драматизму приводит у Еврипида к торжеству интриги, приему совершенно неизвестному его предшественникам [29, с. 9-44].

Актёры греческой трагедии были малоподвижны – им трудно было и двигаться (на котурнах), и говорить (в масках). Пожалуй, можно согласиться с В. Ярхо, который считает, что драматизм аттической трагедии означал действие как проблему [151, с. 73].

Определенные этапы прошла в своем развитии и древняя комедия. В то время, как трагедия, тесно связанная с религией, быстро развивалась и имела расположение государства, комедия, вышедшая из весёлой игры двух спорящих хоров и не имевшая драматического сюжета, была предоставлена самой себе и только благодаря таланту и личной заинтересованности достигла статуса литературного произведения.

Создание сцены стало стимулом для ряда изменений в декорировании и технике. Писанные декорации и сложные разнообразные машины положили начало внешней яркости, зрелищности, фееричности представлений. Тогда же впервые был использован занавес.

Итак, «интеллектуальная революция V-IV в. до н.э.», а также потребность древних греков в зрелищах сделало возможным рождение древнегреческого театра. Думается, что именно поэтому в Древней Греции театр стал не только самым демократичным из искусств, но и, если можно так сказать, самой демократичной формой греческого рационализма, своего рода «зримой философией», или «философией в образах», к которой радостно приобщался самый простой люд [11, с. 5-21].

Огромное значение театра в жизни древнего грека, да и сам характер трагических спектаклей, в которых действуют боги и герои, естественно подводили к мысли (возможной лишь в период далеко зашедшей рационализации мифа) о том, что космос подобен божественному спектаклю, а жизнь человеческая - вечному актерству [122].

Так, Платону в человеке видится «какая-то выдуманная игрушка бога», а космос представляется огромным театром, в котором осуществляется неведомый смертным замысел божественного трагика [101, с. 270]. Но если Платон в образе вселенской трагедии (театра) видел главным образом так необходимое человеку участие во всеобщем деле космического мироустройства, то позднее в философии неоплатоников, киников, стоиков образ Мира-Театра становится синонимом безысходности, печальной участи человека в земной жизни. Обречённость человека в земной жизни суетному актерству, тщета, ничтожность, непредвиденность, эфемерность удела каждого, - так ощущал себя человек поздней античности.

Греческий театр становится основой всей европейской театральной культуры и получает своё продолжение в культуре Древнего Рима.

Римский театр складывался в условиях борьбы начинавшего появляться национального сценического искусства с уже сложившимися и ставшими классическими иноземными формами.

Латинское племя издавна отличалось особенной любовью к зрелищам и склонностью к комической поэзии. Не имея своих образцов литературного творчества, римляне переводили и использовали для своей сцены пьесы Еврипида, Софокла и Эсхила, иногда трагедии позднейших поэтов. Поэзию, а театр особенно, римляне никогда не воспринимали, как серьёзное, достойное занятие, считая и то и другое только развлечением в свободное время.

Этим различием взглядов на драматическую поэзию в Риме и Греции обуславливается как внутренний, так и внешний характер римского театра. В Риме, как и в Греции, театр был связан с государственными праздниками. Однако в Риме театр не имел такой тесной связи с религией, как некогда в Греции. С того

времени как римский театр становится нам известным, он выступает перед нами как чисто светское учреждение, хотя внешне и связан с религиозными праздниками. Оттого у греков и драматические поэты, и актеры принадлежали к лучшему классу общества и пользовались общим уважением - в Риме же актеры занимали чрезвычайно низкое общественное положение [32, с. 296-297].

Влияние греческого театра было особенно сильно в области драматургии. Но со временем для римского театра стало традиционным выделение музыкального элемента, сольных арий и речетативов, деление актов музыкальными антрактами.

Связанный со специфически эллинскими условиями театрального быта, закон трех актеров не соблюдался римскими поэтами, располагавшими огромным количеством рабов. Десятки, а скоро и сотни статистов стали участниками римской трагедии. Она начала стремиться к помпезности и фееричности. Упоминается также об использовавшихся в постановках шествий животных и т. п. Таким образом, трагедия, по крайней мере формально переработанная, приобрела римскую окраску [29, с. 45-72].

Одновременно были сделаны попытки переработать ее и сюжетно. За неимением мифологической основы Рим стал рассказывать свою героическую историю. Создание исторической драмы, претекстаты — так выразился вклад римлян в фонд мировых драматических форм.

Преобразования коснулись и комедии. Так, например, римский комедиограф Плавт из литературной и утонченной греческой комедии сделал буффонную народную драму.

Достаточно значительным оказалось различие между архитектурой римского и греческого театра. Если конструктивным центром греческого театра была круглая орхестра и если естественным следствием усложнения зрелища явилось здесь создание отделенной от орхестры высокой сцены и амфитеатра с сидениями для зрителей, то в основании театра римского лежит низкий деревянный помост, балаганная сцена флиаков. Маленькая лесенка, спереди или сбоку, служила для выходов актеров, дощатая стена или занавеска играла роль задней декорации. Зрители стояли перед сценой. Постоянных сидений не было. Сенаторы и

должностные лица приходили в театр со своими креслами, расставляемыми у сцены, а отчасти и на самой сцене. Места для них позднее были отгорожены деревянной решеткой. Сами сценические подмости были временными и разбирались после празднеств. Это чрезвычайно примитивное устройство существовало очень долго. Сенат и руководящие консервативные круги упрямо и настойчиво противодействовали постройке постоянной сцены и сидячих мест для народа [100].

Важной реформой было то, что весь огромный амфитеатр в театре Помпея был построен не на холме, а на равнине, на гигантских каменных субструкциях. Это давало возможность соединить места для зрителей и сцену в одно архитектурное целое. Так был создан тип театрального здания в современном смысле слова [29, с. 45-72].

Театр в Риме со временем приобрёл значение не только культурного центра и места развлечения, но стал неким показателем политических настроений, а также орудием политической борьбы.

Политические изменения дали развитие изменениям культурным. По мере того, как исчезала аристократическая республика, претекстата и переводная трагедия все более приближались к феерии, уходила в историю высокая драма, которую заменила пантомима и балет.

А в Риме времен Империи торжествовало массовое и общедоступное зрелище, не связанное с «высокими материями»: цирковые игры и звериные травли, бои гладиаторов, пантомима (одионочная и ансамблевая), триумфальные шествия императоров и феерический и чувственный, глубоко демократический мим. Крик «хлеба и зрелищ» был самым популярным лозунгом.

Из литературных классических жанров сохранилась только комедия, созданная Плавтом, Афранием и Теренцием. Трагедия была почти полностью разрушена.

Во времена Империи фарсовая шутка бродячих комедиантов-минов выросла в большой спектакль. Контрастное сочетание мелодраматического начала с буффонным, прозы — со стихами, игра без масок, труппы, не ограниченные численностью, участие женщин-актрис, свободное обращение со временем и



пространством,— вот чем характеризовалось это действие, глубоко отличное по стилю от классической драмы античности и во многих отношениях прямо полярное ей [29, с. 45-72].

Таким образом, мы понимаем, насколько важен этот период для дальнейшего развития художественной культуры и мирового театрального искусства.

Переломной датой считается 476 г.: конец правления последнего римского императора Ромула Августина. После неё начинается отсчёт эпохи Средневековья.

«Правопреемницей» Рима считала себя Византия. Вместо театра главным развлечением становится цирк (ипподром) с его конными состязаниями, которые пользовались большой популярностью.

Надо сказать, что в IV в. Византия принимает христианство в качестве официальной религии. Столкновение светской и церковной культур в ранний период истории Византии было неизбежно. В результате уже к середине VII в. определяющей чертой духовной жизни империи стало безраздельное господство христианского мировоззрения, руководящая роль духовных пастырей признавалась безоговорочно. Таким образом, языческое сознание уступило место христианскому. Впрочем, культурные ценности языческой античности Византийской церковью не отрицались - изучение ее философии, литературы даже поощрялось [29, с. 79-111].

На остальной европейской территории укрепилась христианская церковь, что спровоцировало бурный поток переселения народов. В Европе появились труппы бродячих артистов, которых во Франции называли гистрионами, в Германии — шпильманами, в Испании — хугларами, в Польше — франтами, на Руси — скоморохами. Выходцы из языческого мира постоянно сталкивались с борьбой, которую вела с язычеством церковь. Очевидно, что в эпоху утверждения христианства театр должен был измениться.

Между тем, потребность в зрелищах в народе оставалась неизменной. Поэтому церковь, пытаясь удовлетворить страсть к развлечениям и при этом действовать в рамках христианства, распространяет богослужебную, или литургическую, церковную драму. Постепенно литургическая драма преобразуется в полулитургическую: в ней возникают драматизированные вставки, которые

повествуют о событиях Священной истории Ветхого и Нового Завета. Всё более приобретая вид драматического произведения, они получают название мистерий (mystere, от лат. ministerium — служба).

К началу XV в. театр становится уже одним из существенных элементов общественной жизни, и городские общины соперничают между собой в роскоши и замысловатости постановки драматических представлений.

Помимо «церковных» пьес, существовали пьесы светского характера - их сюжеты касались смешных сторон повседневной жизни. Также известно, что существовал жанр «соти» («дурачества»): в аллегорической форме изображались недостатки людей и разные общественные положения и отношения. Такие пьесы предшествовали появлению комедии характеров, так же, как фарс - появлению комедии нравов.

В середине XIII в. в Италии возникает новый жанр — лауды, хвалебные гимны, которые сочетали в себе религиозное содержание и демократическую грубоватую форму.

Постепенно мистерии и лауды приобретают более светский характер, а со временем христианское содержание заменяют мифологическими сюжетами. Возникает новая форма театрального действия — «священные представления».

Так происходит процесс, постепенно завершающийся полным торжеством светских элементов зародившегося в церкви средневекового театра [29, с. 79-111].

Открытое древними опасное двуединство театра - театра, соединяющего в себе правду и ложь, будет проявляться на каждом этапе развития этого искусства: «Театр - искусство, более других близкое к реальности (самое «правдивое»), но именно в силу такой близости более прочих преуспевшее в подражании, «обмане», обезьянничаньи (самое «лживое»), - не раз станет образом как мира истинного (идеального), так и мира-обмана» [8].

Так, в Средние века каждый верующий христианин ощущает себя постоянным участником вселенской драмы грехопадения и искупления. Жизнь социума пронизывает «всеобъемлющая сакральная театральность» (выражение Силюнаса В. Ю.). Поэтому средневековое религиозное сознание «решительно отвергает

театр-игру, театр-притворство, театр-ложь» [112, с. 37] (достаточно вспомнить гонения, которым в то время постоянно подвергались актеры, комедианты, скоморохи).

Святой Августин, ужасаясь собственной греховности, описывает свое увлечение в молодые годы театром (вымыслом! игрой!). Каясь, проклиная, отвращаясь, он и спустя годы не может удержать возглас то ли осуждения, то ли восторга: «Удивительное безумие!» [1, с. 30].

Феномен удвоения реальности, характерный для искусства вообще, в театре особенно заметен, поэтому со временем «театральность» станет и в искусстве, и в жизни мерилom правдивости и лукавства, естественности и игры. Иногда подобные оценки могут касаться целых культурных эпох. «Игровой», или «играемой», будут называть ренессансную культуру.

Говоря о театре эпохи Возрождения, наибольшее внимание мы уделим Италии, Испании и Англии, где в этот период особенно заметен подъем театрального искусства.

Конец XIV — начало XV вв. считается ещё временем Средневековья. Но в Италии уже начинают происходить процессы, которые получили название «Ренессанс»: возвращение к принципам и формам античного, преимущественно, римского искусства. Аскетичность Средневековья уступает место живому, чувственному началу. Церковь в сфере художественной деятельности теряет своё влияние в процессе Реформации.

Развитие итальянского театра эпохи Возрождения началось с имени поэта Лудовико Ариосто (1474-1533) и жанра «учёной комедии».

Достаточно активное развитие трагедии, комедии и пасторальной драмы привело к тому, что вопрос, о создании специального театрального здания стал с особенной остротой. Новый тип закрытого театрального здания со сценой-коробкой, зрительным залом и ярусами был создан в Италии на основе изучения античной архитектуры. Это уже законченная сценическая картина. Она сказывается в удобном (в смысле оптики и акустики) расположении каждого отдельного зрителя и в исключительной роли художника-архитектора-декоратора, который становится

автономным властелином сцены. В драматургии новой драмы личность героя выдвигается на первый план драматического действия [29, с. 143-182].

Повсюду происходит процесс театрализации культуры: возникают арки и занавесы, окна и рамы, подобия кулис – всё это знаки театральности, очевидные доказательства существенных перемен. В творчество, которое ещё недавно было священным, проник дух лицедейства и игры.

Именно внутри «игровой» культуры Италии XVI столетия зародился профессиональный театр современного типа, появилась сцена-коробка, декорации, театральное здание. Главное же, как писал Б.Р. Виппер, «именно в XVI веке театральность начинает проникать в общественную и государственную жизнь и накладывать отпечаток на художественное творчество» [27, с. 79]. И именно в Италии, откуда началось движение к новому времени, были заложены основы нового театра, которые определили пути его развития на многие годы вперед. Как отмечал один из крупнейших исследователей истории театра этого периода Г. Бояджиев, «здесь получили новое развитие трагедия, комедия, пастораль, была создана опера, разработаны основные законы драматической теории, построены первые театральные здания, применены новые принципы декорационного оформления спектакля. И, наконец, именно здесь в народной импровизационной комедии — комедии дель арте — произошло рождение профессионального сценического искусства» [54, с. 147].

Театр этот держался исключительно на искусстве актера: это были не просто декламаторы – они были образованными людьми, которые много читали и заучивали наизусть, обладали острым умом и памятью, в совершенстве владели своим телом и голосом.

Но в XVIII в. уровень мастерства сильно упал, и встала необходимость в реформе театра. Драматург Гольдони стал первым реформатором. Он вернул в театр единого автора пьесы, отучил актёров импровизировать, сократил количество масок и убрал комедию дель арте с подмостков итальянской сцены. Простота и естественность стали главным требованием Гольдони к артистам.

Комедианты отправились гастролировать и оказали влияние не только на драматургов Европы (Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина в Испании, Шекспир в Англии, Мольер во Франции), но и России.

В середине XVI в. в Испании появляется первая испанская профессиональная странствующая труппа, руководителем которой был Лопе де Руэда. Величайшей его заслугой стало то, что произведения драматурга, смешные и достаточно демократичные, не остались в стенах дворцов, а вышли на большую аудиторию, привлекая к театральному искусству самые широкие массы. Что, собственно, и заставило Сервантеса и Лопе де Вега говорить о нем, как о подлинном основателе национального театра [29, с. 183-228].

Имя Мигеля де Сервантеса связывают с появлением в XVII в. нового жанра: испанской романтической драмы. «Национальной гордостью», «высшей точкой испанского Возрождения» называют творчество выдающегося драматурга Лопе де Вега.

В это время не существовало еще театральных школ и вообще какой-либо системы актерского образования. Но все же уже тогда можно отметить попытки создать систему актерской игры, суммировать накопленный театром опыт и наметить основные требования к исполнителям.

В Англии на рубеже XV и XVI вв. есть все условия для расцвета театрального искусства: сильная драматургическая база, профессиональные труппы, определенное количество театральных зданий и увлеченные театром зрители. Развивается английская трагедия и – зрелища для увеселения королевского двора.

До сих пор английский театр у всего мира ассоциируется с именем и личностью Шекспира. Спектакли по его пьесам можно увидеть на сцене практически любого театра Европы и России, его жизнь и творчество по-прежнему вызывают живой интерес. Неудивительно: в творчестве Шекспира мы находим не только отражение его эпохи, но и вечные вопросы, которые не устаёт задавать себе человек.

Оформление в театре времён Шекспира было предельно условным и лаконичным. Поэтому очень большая ответственность ложилась на плечи актеров — именно им предстояло оказать на публику эмоциональное воздействие такой силы, чтобы она забыла обо всех условностях, перестала обращать внимание на перепалки, то и дело возникающие в зрительном зале... У артиста должен быть великолепно развит весь профессиональный арсенал: необходимо наличие прекрасной дикции, выразительной пластики, мимического совершенства, эмоциональной гибкости. По мнению и современников Шекспира, и исследователей, лучшие мастера английской сцены этим обладали в полной мере [29, с. 229-278].

Всё это позволяет сделать вывод, что эпоха Возрождения дала мировому театру целую плеяду великих драматургов, в это время появились разные театры — драматический, оперный и другие, и соответственно, возникли и разные актёры. И то, что актер стал полноправным субъектом творчества — это сегодня не подлежит сомнению.

Таким образом, не только и, может быть, даже не столько изменился предмет театра, сколько предмет драмы подчинился театральности. Разница между человеком и его жизненной ролью, которая, по всей видимости, для античного художественного сознания не существовала, в эпоху Возрождения навсегда вошла в ряд художественных предметов; театр обрел свой собственный предмет и потому стал самостоятельным искусством; когда одновременно жизненным прообразом и реальным создателем художественного смысла стал актер, театр перестал быть театром драматурга. Театр драматурга сменился актерским театром [7, с. 51-61]. Это следует воспринимать, как указание на то, что театр обнаружил новые резервы театральности.

С 30-х годов XVII века главенствующим стилевым направлением в области драматургии и театра становится классицизм. Уверенный в своем высоком предназначении и в своих силах ренессансный человек остался в прошлом, шел полным ходом процесс распада патриархального единства личности и общества - единства, которое некогда давало каждому ощущение устойчивости и надежности

бытия, а теперь уступало место пугающему чувству незащищенности перед лицом грядущих испытаний [11, с. 5-21]. Таким образом, в XVII в. проявился конфликт личности и общества, который носил глубинный характер, выражаясь в борьбе противоположных сил в душе человека.

С появлением классицизма театральное искусство стало называться «искусством декламации». В него входили стройное чтение стихов, пластика жестов, движений. Игра актера оценивалась в зависимости от возвышенности его декламационной манеры. Таким образом, классицистский актер переживал, но не перевоплощался. За каждым фиксировалось амплуа, которое отвечало психическим и физическим данным актера.

Правила такой игры были организованы в целую систему — так появилась первая сценическая школа драматической игры.

XVII столетие назовут «веком театра». Это связано, прежде всего, с тем, что окружающий мир как будто весь превратился в театр, человек ежеминутно видел вокруг себя игру, разные образы, неприкрытое притворство; истины, которые ещё недавно никто не ставил под сомнение, теперь рушились; ощущение текучести времени было обострено.

«Игровая» культура эпохи Возрождения сменилась культурой «играющей» эпохи Классицизма.

XVIII столетие часто называют «Золотым веком театра». Имена Вольтера, Дидро, Бомарше, Шеридана, Лессинга, Гете, Шиллера, Гоцци, Гольдони составляют одну из самых ярких страниц в истории мировой драматургии. Театр оказался близким самому духу эпохи – Просвещения.

В разных странах Просвещение прошло свой путь развития.

В Англии появился новый драматический жанр — мещанская драма (или буржуазная трагедия). Английский театр того времени осуждал пороки появившегося буржуазного класса – так возникло убеждение, что театральное искусство – это средство нравственного воспитания зрителя. Позже англичане превратили театр в общественно-полезное учреждение, призванное искоренять безнравственность.

Во Франции век Просвещения связан с именами Вольтера и Дени Дидро.

Италия XVIII века отличалась большим богатством и разнообразием театральной жизни. Ни в одной стране Европы XVIII века не было такого количества театров, обилия театральных жанров и всевозможных зрелищ. Италия обладала лучшим в мире музыкальным театром, в котором было две разновидности — серьезная опера и комическая опера (опера-буфф). Она была единственной страной, где продолжала существовать комедия дель арте. На площадях выступали акробаты и кукольники, представлялось множество ярмарочных, площадных и карнавальных зрелищ. Существовала и литературная драма [29, с. 365-456].

Театр как ни одна другая область итальянской художественной культуры так не содействовала формированию национального самосознания. Мудрый совет Гете: «Чтобы создать нацию, сперва надо создать театр», применительно к Италии казался особенно верным.

Немецкий театр XVIII в. знаменит именами Лессинга, Гете и Шиллера.

Гёте вёл режиссёрско-педагогическую работу и в 1803 г. издал трактат «Правила для актера». Стремясь создать театр высокой классики, Гёте предъявлял высокие требования и к артистам: они должны были придерживаться строгой дисциплины, избегать богемного образа жизни, не опаздывать на репетиции и спектакли, репетировать в верхней одежде. При несоблюдении правил следовал штраф. Реформа Гете касалась и интерпретации на сцене мировой драматургии. Все эти меры и кропотливая работа прославили театр того времени.

Для всех европейских стран Просвещение можно разделить на три периода: просветительский классицизм, просветительский реализм и сентиментализм. А главным итогом и наследием эпохи Просвещения стали ищущая мысль, борьба за правду жизни и искусства, стремление к нравственному и политическому освобождению человека [29, с. 365-456].

В XIX веке главными направлениями в театральной искусстве были романтизм и критический реализм. Сменив романтизм в середине века, реализм заменил



романтическую тему несовпадения мечты и действительности на более земную тему тяжёлого состояния народа; вольная неукротимость романтизма была заменена наставлениями буржуазной рассудительности.

Такой театр имел влияние на зрителя благодаря тому, что обладал высоким уровнем драматургии и актерского мастерства (драмы Дюма-сына, Сарду и др.).

Стремление к подлинности сценического существования, к правдивой передаче противоречивого, овеянного бурными страстями духовного мира героев привело к ломке и уничтожению старых классических приемов игры и утверждению нового стиля актерской игры [29, с. 459-460].

Усилилась развлекательная роль театра, а доминирующими жанрами стали водевиль и оперетта.

Театр актёра перешёл из восемнадцатого века в девятнадцатый. Авторы-реалисты понимали человека как существо, играющее роли или состоящее из ролей. Поэтому их понимали актеры.

Но в конце XIX - начале XX века в «новой драме» родилось противоречие. Драматурги этого времени не понимали человека, а актёры – не понимали авторов. Сложилась новая ситуация: драматизм твердо, хотя и интеллигентно, развелся с театральностью, но театральность-то при этом осталась жива. Значит, в новых условиях перед театром возник вопрос о том, можно ли их заново соединить, а если можно, то как именно. Надо было искать третий смысл и для его создания призвать третьего — после драматурга и актёра — режиссера. Готовилась очередная театральная революция, в Западной Европе начавшаяся еще в середине — второй половине XIX века [7, с. 51-61], а в русском варианте имевшая, согласно П. А. Маркову, чуть не строгую датировку: 1898—1923 [84].

История русского театра требует отдельного внимания и рассмотрения.

Особняком к остальным разновидностям театра стоит обрядовый театр - праздничные ритуальные действия, сопровождаемые песнями, плясками, ряжением и пантомимой, нередко с «диалогом» действующих лиц, которые совершаются охотничьим племенем или земледельческой общиной. Он процветал в конце XVI века и осуждался духовенством за языческий репертуар (до сих пор

не изжили себя такие обрядовые ритуалы, как «колядование», Масленица, День Ивана Купалы и прочее) [29, с. 493].

Как известно, в прежней Руси профессионалами драматического искусства считались скоморохи - они положили начало актёрской профессии. Более того, наверное, в них можно найти корни будущих так называемых «синтетических актёров», ведь они и пели, и плясали, и играли на музыкальных инструментах, и дрессировали животных, и являлись авторами большинства исполнявшихся ими словесно-музыкальных и драматических произведений.

О возникновении понятия «скоморох» нет единого мнения, так же, как и о генезисе самого явления. Наверняка известно только то, что в XVI-XVII вв. церковь вела с ними решительную борьбу, выступая против «бесовских игрищ». А в конце XVII-начале XVIII в. скоморошество почти перестало существовать, но его некоторые формы сохранились в XIX и даже в XX столетиях. Очевидно и то, что игровая культура скоморохов оказала влияние на искусство актёров более позднего периода.

Подготовку к восприятию театрального зрелища на западный лад дала нашим предкам «школьная драма» Киевской духовной академии, темами для которой служили библейские и евангельские тексты.

Знаменательная дата для русского театрала, для русского актёра, драматурга, режиссера, для русского художника — 17 октября 1672 года: был дан первый спектакль. Затея царя Алексея Михайловича учредить в Москве «комедийную хоромину» положила на Руси начало настоящему театру [29, с. 493-574].

При Петре I начали устраивать театрализованные уличные шествия, посвященные победам, одержанным над шведами. Очевидно, что это способствовало развитию интереса к зрелищным искусствам, выявлялись народные таланты. Рядом с придворным театром в Петровское время процветал и «театр школьный».

Россия подражала Франции так, как никакая другая континентальная держава на Западе. Это началось с царствования Елизаветы Петровны и продолжалось при Екатерине II.

Одним из наиболее самобытных учреждений не только в истории русского, но и всего европейского театра, является помещичий театр с крепостными артистами, который просуществовал в России с середины XVIII до середины XIX века. Крепостной театр имел огромное историческое значение не только как положивший начало нашему народному драматическому искусству, но и как популяризация театрального искусства далеко за пределами столиц. Именно с истории крепостного театра начинается история провинциального театра на Руси.

Если XVIII век позволительно рассматривать, как век театральности, которая проникла и в повседневную, бытовую жизнь людей, то XIX век надо рассматривать как век развивающейся тяги к естественности не только в жизни, но и на театральной сцене. Актёрская игра стала реалистичной, естественной, близкой к поведению человека в повседневной жизни; драматургия ушла от требований ложноклассической школы – теперь совсем необязательно было включать в сюжет интригу, типичные характеры и моральную тенденцию. В это время стал особенно популярен жанр водевиля.

Основоположником настоящей русской драматургии можно считать А. Н. Островского – именно в его произведениях прозвучало и запечатлелось, как нельзя убедительнее, очень важное новое слово — «народность», означающее совокупность характерных черт той или другой нации [29, с. 493-574].

Каждый современный театрал знает культовую для истории театра дату: ночь с 22 на 23 июня 1897 г. Именно в это время произошла встреча драматурга В. И. Немировича-Данченко с актером К. С. Алексеевым (ставшим знаменитым под псевдонимом Станиславского), которая положила начало Московскому Художественному театру. Это время станет синонимом реформ русского театра и поставит его на первое место в мире.

Открытие Художественного театра состоялось 14 октября 1898 г. Шла трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». В этот вечер русский театр вступил в новую эпоху своего развития.

В основе «школы Станиславского» лежал разрушительный принцип. «Мы протестовали,— говорит Станиславский,— и против старой манеры игры, и

против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условий постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров. В своем разрушительном революционном стремлении, ради обновления искусства, мы объявили войну всякой условности в театре, в чем бы она не проявлялась: в игре, постановке, декорациях, костюмах, трактовке пьесы и проч.» [115, с. 211].

Коротко говоря, К. С. Станиславский, по его собственному признанию, стал «ненавидеть в театре — театр», ища в нем «живой, подлинной жизни».

Такая всесторонняя правда не могла быть достигнута уже сложившимися техниками игры, которые были приемлемы для реалистичного театра. Для достижения успеха был необходим строго организованный ансамбль спектакля. Так на первом плане появилась фигура режиссёра-постановщика.

Новым в «засилье режиссуры» в МХАТе было только то, что директор театра, он же режиссер,— не ограничивался, как Гете, вмешательством во внешнее построение роли, а распоряжался в самой «святая святых» творческой души актера, понуждая его работать над интимно-психологическим содержанием роли, не в соответствии с творческим произволом актера, а в соответствии с навязанными ему режиссером данными.

Московский Художественный театр стал в России действительно общедоступным театром, служа отличной школой не только для тех, кто работал в нем, но и для самих зрителей. Он стал самым любимым театром в России еще и потому, что был детищем русской самобытной национальной культуры и стал, таким образом, подлинным национальным театром.

Выросший на лучших традициях русской художественной культуры, Московский Художественный театр, несмотря на национальный характер своего строя, стал авторитетной школой и для театров других народов. И в Грузии, и в Казахстане, и в Украине, и в Белоруссии,— везде широко используется опыт этого замечательного русского театра, ставшего образцом и для многих западноевропейских артистов и руководителей театров, старающихся подражать

принципам, положенным в основу МХАТа Станиславским и Немировичем-Данченко [29, с. 493-574].

Единственным режиссёром того времени, который решился идти своим путём, не опираясь на принципы К. С. Станиславского, был Евг. Вахтангов. Своей постановкой пьесы К. Гоцци «Принцесса Турандот» в 1922 г., он вернул в театр ту «театральность», против которой выступал Станиславский, позволил актёрам вновь импровизировать и «играть».

Такие два режиссёрских пути шли параллельно друг другу в театре XX века – и продолжают в театре сегодняшнем, дополняясь всё новыми направлениями «новой режиссуры».

Каким же было наполнение театра XX века? Какие смысловые послы он давал зрителю Новейшего времени?

Прежде всего, стоит отметить, что изменения в театре XX века были спровоцированы индустриальным бумом: новации в сфере науки и техники взаимосвязаны с появлением множества новых направлений в искусстве. В частности, понятие «авангард» соотносится с идеей социального прогресса и социальной эволюции.

Начало XX века связано с «трагическим предощущением катастрофы» и «крайним напряжением индивидуалистических страстей и исканий» [52, с. 11-50], а потому стало временем театральных реформ. За них высказывались представители авангардных течений, в частности футуристы (во главе с Ф.-Т. Маринетти) и дадисты (во главе с Т. Тцара). Они критиковали современную им театральную систему, и главным предметом их критики было главенство драматургии над актёром, его свободным выражением творчества. Они заявили о создании нового театра: импровизационного, динамичного, алогичного, ирреального. Они отняли приоритет у слова, главного элемента академического театра, и отдали его физическому действию: хэппенингу и перформансу, которые стали формами футуристического и дадаистского театра действия и пространственных акций. Место драматургии заняли короткие пьески без слов, синтезы, которые можно сравнить со сценариями комедии дель арте, в них

существовали каркасы сценок, но отсутствовали логика действия, психологическая разработка образа. Впоследствии из этих перфомансов и хэппенингов во второй половине XX века возник пластический театр художника (Т. Кантор и его театр «Крико», театр Р. Уилсона) [146].

Представители новых течений не принимали режиссёрский театр и провозглашали культ актёра и его импровизации. Зрители в новом театре играли активную творческую роль, вовлекаясь в игровой театральный процесс. При этом к ним выражалось полное презрение со стороны новых деятелей театра, которые культивировали презрение к успеху и «наслаждение быть освистанным».

Разрушение так называемой «четвёртой стены», разделяющей актёров и зрителей, привело к появлению таких форм авангардного искусства, как варьете, кабаре и мюзик-холл.

Следующим проявлением театра авангарда стал сюрреализм. Его последователи (А. Бретон, Г. Аполлинер, А. Салакру, Ж. Кокто, Ж. Неве, Р. Витрак) основополагающим считали образ, рожденный подсознанием, отказывались от логики и анализа. А. Арто наиболее полно выразил эстетику сюрреализма и создал концепцию «театра жестокости». Он пытался создать сновидческий театр, воплощая галлюцинации больного воображения. Он подверг критике развлекательный «пищеварительный» театр как проявление буржуазного конформизма и призвал театр повернуться лицом к жестокой жизни и отказался от гуманистической и психологической направленности театра. Задача театра – обрушиться на зрителя как чума, ввести его в состояние шока путем показывания преступлений, крови, грубой эротики, демонстрации инстинктов человека, т.к. образы насилия и жестокости способны очистить общество. Находясь под влиянием Фрейда, он считал театр жестокости видом психотерапии [146].

Театральный авангард находился под большим влиянием философии экзистенциализма и мифологической интеллектуальной драмы (Ж. П. Сартр, А. Камю, Г. Марсель, Ж. Ануй, С. Де Бовуар, А. де Сент-Экзюпери). Экзистенциализм через призму современных социальных потрясений и их осмысления обращался к кризисным ситуациям, в которых оказывался человек.

Способ его бытия непознаваем, абсурден. И лишь в неких пограничных условиях, перед угрозой смерти, человек способен прозреть.

Сюрреализм и экзистенциализм послужили предпосылками для появления театра абсурдистской драмы (Э. Ионеско, С. Беккет, Ж. Жене, А. Адамов, М. Фриш, Ф. Дюрренматт и др.), основной концепцией которой была несовместимость человека и окружающего его мира. Структурные мотивы новой драмы: ожидание, надежда, крах всех надежд, потребность в общении, одиночество, слияние серьезного со смешным на фоне монотонной и анекдотической реальности — все было абсурдистами увидено по отдельности и показано крупным планом.

Возникнув вследствие разочарования в итогах Второй мировой войны, не до конца искоренившей тоталитаризм, в предошущении краха социальных утопий «великой эпохи», когда она еще цвела пышным цветом, театр абсурда усилиями нескольких человек вызвался наконец-то освободить личность от гнета массовых представлений и разбить умственные, т.е. речевые, клише. Индивидуализм абсурдистов — это форма опечаленного гуманизма, проникнутого горестным и мстительным сарказмом расставания с ложными общественными идеалами, которым было отдано столько десятилетий, столько жизней и душевных упований. В пьесах абсурдистов наглядно доказана истинность когда-то высказанной остроумной мысли: мелкая буржуазия — это псевдоним всего человечества [52, с. 11-50]. По мнению абсурдистов, трагикомедии А. П. Чехова, театр парадокса О. Уальда и Б. Шоу, символистские пьесы А. Стринберга и Ф. Ведекинда оказали большое влияние на театр абсурда.

Театр абсурда называли также «Театром Насмешки или антитеатром»: он впитал элементы клоунады, мюзик-холла, комедий Ч. Чаплина, его действие развивается вопреки законам драматургии и психологии человеческих характеров, он принципиально отвергал натурализм и реализм, литературный текст и диалог. Пересмотр всех театральных ценностей, провокация, гротеск, агрессивная насмешка, черный юмор — основные принципы театра абсурда. «Театр насмешки» шокировал, удивлял, возмущал. В Советской России театральные авангард

выразил себя в экспериментах футуристического театра «Союза Молодежи» (1913 г.), в творчестве В. Мейерхольда, его символистских и конструктивистских опытах, в поисках кубофутуристического трехмерного пространства А. Таирова, экспериментах Е. Вахтангова, С. Эйзенштейна, «Фабрики Эксцентрического актера» (ФЭКС) Г. Козинцева, Л. Трауберга и С. Юткевича, Н. Радлова, Н. Фореггера и других режиссеров, работавших в двадцатые годы [146].

Благодаря авангарду появилось множество новых форм, приёмов, решений художественного творчества. Но именно авангард отказом от традиционных эстетических и театральных норм послужил толчком к возвращению театра как места обретения античного катарсиса.

На развалинах фашистского режима обнаружилась искренняя потребность обычных людей в единении, органически присущая им общность, противостоящая демагогическому единству нации, одурманенной манией величия, ложной напыщенной идеологией, обязательной для всех. Более позднее движение театров-студий под руководством польского режиссёра Ежи Гротовского и, с другой стороны, Питера Брука — наглядный пример того же осуществляемого в артистической среде стремления людей к новой общности, к нравственному и художественному воспитанию человеческой индивидуальности в кругу единомышленников. В русском театре этого времени возрождается студийное движение, когда-то начатое Станиславским и Мейерхольдом [52, с. 11-50].

Всякая эпоха художественного развития осмысливает свою сущность, ставя себя в ряд прошедших времён истории искусства – по принципу противостояния или преемственности, «выбирая» в прошлом близкую себе эпоху, находя в веках стиль и традицию, которые были бы способны стать опорой нарождающейся новой художественной системы. Но всякий раз новое искусство избирало во всей огромности эстетического опыта человечества одну всё определяющую опору, одну ведущую нить, одну традицию, которая оставалась главнейшей и существеннейшей даже в тех случаях, когда искусство обращалось к опыту разных времён.



Уникальность искусства XXI века в том, что художники ощутили себя наследниками всей мировой культуры, всей совокупности художественного опыта человечества [9, с. 360]. Отчасти поэтому сегодня режиссёры не учитывают особенности менталитета той страны, в которой создают те или иные театральные эксперименты.

Освальд Шпенглер в знаменитой книге «Закат Европы», сближая и разводя культуры согласно принципу морфологического сродства, назовет западноевропейскую культуру Нового времени «фаустовской» и посчитает основным элементом «фаустовской» картины мира «чувство неумолимой логики становления» [142, с. 494-570].

Деятельный поиск истины, вечное движение к цели, вечная неуспокоенность - таков Фауст. Такова же и «фаустовская» эпоха.

«Фаустовская» энергия становления, заданная некогда «титанами» Ренессанса, сгустилась, образуя взрывоопасную смесь. Стремительное нарастание темпа и ритма жизни, быстрота передвижений людских потоков, товаров, информации - все это и многое другое стало возможным не просто в результате великих технических изобретений. В конечном итоге причиной невиданного прежде динамизма была не имеющая ни названия, ни облика, но набравшая великую силу и не скованная теперь, в сущности, никакими «табу», благодатная и опасная свободная воля человека Нового времени, намеренного по собственному разумению творить свою историю и перекраивать картину мира. Режиссёрское искусство, рождённое на рубеже XIX и XX столетий, отвечает этой потребности: театр теперь нуждается в творце, воплощающем в себе властную интерпретирующую волю [9, с. 361].

Но, на наш взгляд, сегодня следует задуматься над двойственной ролью нынешних властных режиссеров. С одной стороны, недостаток свежих творческих идей — понятная ситуация для культуры, которая является наследницей огромного мирового опыта. С другой — продюсерство, чрезмерная организация, неумеренное использование режиссёрского диктата, при котором

даже самый талантливый актер (или художник) лишается свободы воли и становится исполнителем чужих задумок и проектов.

П. Брук прямо сравнит спектакль (хороший спектакль) с голограммой, возникающей, правда, на пересечении не лазерных лучей, а энергетических потоков, идущих от актера к зрителю и обратно. Воюя с «неживым» театром, Брук будет ловить и направлять эту внутреннюю энергию спектакля [22, с. 38].

П. Брук всегда придерживался мнения, что в театре главное – это взаимодействие актера и зрителя, а от всей сопутствующей театральности здания, сцены, декораций, текста, костюма - можно отказаться. Отчасти он прав. И потому вновь и вновь режиссер будет искать средство связать актера и зрителя единым энергетическим полем, которое сотрёт все исторические, национальные и социальные границы.

История формирования театра показывает нам, что потребность зрителей в зрелищах существовала всегда. Вместе с тем, разные периоды характеризовались потребностью зрителя в интеллектуальном и духовном содержании зрелища (поздний театр Древней Греции, театр Просвещения), потребностью в единении, нравственном и духовном воспитании в кругу единомышленников (театр в России середины XX в.).

Но наряду с этим, можно проследить и некоторую цикличность: в период зарождения театра зрители были участниками действия, затем – «зрителями зрелища», и только потом для древних греков театр стал и развлечением, и школой, и жизнью. В Древнем Риме, Средневековье, эпохах Возрождения и Классицизма театр был только зрелищем, и лишь в эпоху Просвещения он становится для зрителя общественно-полезным учреждением. В России можно проследить тот же путь: от уличных развлекательных шествий и увеселений знати - до школы для зрителей (Московский Художественный театр). В начале XX в. и в Европе, и в России появляются новые театральные течения, часть из которых стирают границу между актёром и зрителем, вовлекая последнего в активный творческий процесс (и здесь – прямая ассоциация с периодом зарождения театра). Вторая половина XX в. – это время потребности зрителя в зрелищах. Поэтому

можно предположить, что, следуя логике цикличности, следующим станет период потребности в высоком нравственно-эстетическом содержании театральных произведений.

Но сегодня, наследуя мировой опыт, театр находится в постоянном поиске - новых театральных средств, форм, вариативности работы с текстами. И поэтому зрителю всё сложнее уловить смысл режиссёрских интерпретаций и разобраться в них. Процесс непрерывного поиска необходимо соединить с процессом объяснения появления его результатов – прежде всего, для зрителя. В связи с этим особенно актуально присутствие профессиональной критики в сегодняшней изменчивой, подвижной, разнообразной театральной реальности.

## **Глава II. ВЗАИМОСВЯЗЬ «ТЕАТР-КРИТИКА-ЗРИТЕЛЬ» КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ТЕАТРА И ЗРИТЕЛЯ**

### **§ 1. Театр как особая синтетическая форма коммуникации**

Театр, как было описано выше, имеет социальную природу, а значит, в его основе лежит коммуникация.

Модели театральной коммуникации возникли в начале двадцатого века. Мы опишем наиболее важные для понимания особенности театральной коммуникации идеи, появившиеся в то время:

- утверждение активной творческой роли зрителя в создании спектакля (В.Э. Мейерхольд, М.А. Чехов [86; 116]) и, следовательно, диалоговая природа театрального процесса;
- концепция «условного театра» В.Э. Мейерхольда, которая предполагает «как бы» веру и актера, и зрителя, указывая, тем самым, на игровой характер возникающих в театре отношений;
- понимание знаковой сущности театрального представления (В.Э. Мейерхольд, М.А. Волошин);
- вопрос о роли автора и слова в театре (В.Э. Мейерхольд, А.А. Архангельский). Если до этого господствовал реалистичный театр, в котором действие было лишь иллюстрацией авторского текста (пьесы), то эксперименты, начавшиеся в театре в начале двадцатого века, привели к отказу от господства слова. Это позволило сделать значимый вывод: роль театра заключается в создании нового текста, в котором пьеса и слово - одни из многочисленных составляющих частей;
- вычленение необходимых для коммуникативного анализа невербальных составляющих театрального спектакля (жест, маска, движение, интрига, танец, ритм и т.д.), различное сочетание которых позволяет на основе одного и того же авторского текста создавать множество различных

театральных текстов (В. Э. Мейерхольд [86], М. А. Волошин [30], М. Попело-Давыдов [103], А. Р. Кугель [68]);

- осмысление синергетического эффекта одновременного зрительного и слухового восприятия сценического действия (С.М. Волконский);
- вычленение элементов надматериального уровня взаимодействия представления и зрителя: «второй план» К.С. Станиславского, «атмосфера» и «психологический» жест М.А. Чехова [116]. Особенно важным представляется понятие атмосферы - нечто, не выраженное зримо, но существующее вполне реально, то есть продуманный и срежиссированный заранее элемент;
- анализ обряда и его отличия от театрального действия, а также анализ кабаре как новой разновидности театра (М.М. Бонч-Томашевский [16; 17]).

В дальнейшем исследовании коммуникативной природы театра большую роль сыграл сложившийся приблизительно в конце 60-х гг. XX века семиотический подход. Были приняты лингвистические концепции, разработанные Ч. Моррисом, Ч. Пирсом, Ф. де Соссюром, утверждающие, что театр - это текст, который можно прочесть, пользуясь соответствующими правилами грамматики, построенными по аналогии с грамматикой естественного языка [64].

В рамках семиотики театра возникает две главные проблемы:

1. невозможность применения лингвистических моделей в изучении такого полимерического явления, как театральный текст, в котором основная характеристика - существенная многозначность и подвижность структурных элементов. И, следовательно, театральный язык невозможно формализовать;

2. трудность в определении «театрального знака» или минимальной единицы анализа театрального текста [15; 89; 136].

Если представить элементарную схему театральной коммуникации, то это будет процесс транслирования информации посредством театрального языка от режиссера к актёру и от режиссёра и актёра интегрально – к зрителю. Это и является исходным пунктом анализа.

Первая особенность, с которой мы сталкиваемся, - это *семиотическая сложность театрального языка*.

Театр - синтетический вид искусства, а значит, что театральный язык состоит из множества разнообразных художественных языков, которые призваны дополнять друг друга и образовывать целостность.

Создание театрального сообщения, то есть кодирование идеи, - это деятельность не одного человека, а театрального коллектива. Это в свою очередь говорит о том, что театр представляет собой сложный коммуникативный процесс, который включает в себя совместную работу режиссёра, актёров, художников, декораторов, композитора, осветителя, костюмера и т.д. У каждого из участников этого процесса – свой «язык», но театр не ограничивается определённым количеством языков, потому что любой спектакль имеет собственный неповторимый набор употребляемых знаковых систем. И объединяет эти различные художественные языки в единую систему режиссер.

Такое разнообразие языков в театре объясняется позицией зрителя во время спектакля. Исключительность этой позиции в том, что физически зритель в одно и то же время видит, слышит и присутствует, то есть, у него работают три линии восприятия: аудиальная, визуальная и кинестетическая. К тому же в классическом формировании театрального пространства все внешние отвлекающие факторы отсутствуют: нет света в зале, движения ограничены, вокруг соблюдается тишина. За счёт этого восприятие фиксируется, становится более чутким.

Теперь остановимся на каждом компоненте более подробно.

*Визуальная составляющая* театральной коммуникации состоит из многообразия семиотических систем. Ниже приведены некоторые из них:

- a. декорации – сценический рисунок спектакля, который придаёт ему внешний художественный объём;
- b. костюмы – элемент спектакля, призванный усилить образ;
- c. подвижное, меняющееся расположение актёров в предлагаемых обстоятельствах;

d. световой рисунок. Свет - это важный компонент построения спектакля; удачное или неудачное световое решение способно играть большую роль в восприятии постановки зрителями.

e. цветовое решение. Любой цвет обладает некоторой информацией, вызывает определённые ассоциации и аналогии, поэтому в спектакле всегда несёт определённый смысл и является важным воздействующим средством театрального искусства.

f. хореографическое решение (пластика). Хореография – это та часть спектакля, которая выражает эмоции героев, а значит, имеет и эмоциональное воздействие на зрителей. Иногда пластическое решение бывает самодостаточным настолько, что наблюдающим смысл происходящего становится понятным без слов. Кроме того, в этот же пункт можно отнести и жесты, которые также являются способом передавать определённые смыслы.

В комплексе расположение действующих лиц на сцене по отношению друг к другу рождает некоторый физический диалог. А если соотнести речь героев с их позами и жестами, то вкуче это создаёт совершенно иной смысл, чем если бы эти элементы воспринимались порознь.

Перечисленные компоненты – это далеко не всё, что сегодня используют в театре. Время и технический прогресс вносят свои дополнения. Так, например, сегодня часто можно встретить в спектаклях элементы киноискусства: использование в реальном времени видеокамеры и медиа-проектора. Поэтому, говоря о визуальной составляющей театрального произведения, можно сравнить её с динамичным рисунком, меняющейся наполненной картинкой сродни художественному живописному полотну.

К тому же, подобно тому, как режиссёр интерпретирует текст, зритель воспринимает произведение искусства, пропуская его через призму своей субъективности. Таким образом, в восприятии участвует не только зрение и разум, но и психика человека.

*Аудиальная составляющая* - это весь звуковой материал спектакля: монологи, диалоги, музыкальное сопровождение, звуковые детали.

С помощью аудиального компонента совершается и *литературная коммуникация*. Посредством речи осуществляется взаимодействие зрителя с литературным произведением, - если спектакль создан на его основе.

Соединению всех семиотических приёмов способствует театральный ритм: он подчиняет, объединяет в единое целое отдельные компоненты. Ритм – это одно из ключевых понятий в любом искусстве. Театральный критик, автор множества статей о театре А.Р. Кугель понимает ритм как способ соединения искусства и жизни: «Осмыслить жизнь, чтобы уловить ее ритм - вот задача искусства. <...> Уловить ритм - значит найти точку наблюдения, фокус его, подобно тому, как в этом нахождении фокуса заключается задача фотографа, делающего снимок» [68, с. 174-175].

*Элементы осязания и обоняния* — это ещё одна часть чувственного пространства каждого человека, это то, что означает соприсутствие.

Вторая основополагающая особенность театральной коммуникации - *активная позиция воспринимающего субъекта*.

Находясь под воздействием происходящего на сцене, зритель становится тем участником, без которого невозможен театр. Философ, историк и теоретик театра С. Кржижановский считает, что зритель – это важнейший и единственный фактор, означающий существование театра: «Актер живет - пока его видят: поднимающийся занавес он ощущает как огромное веко глаза, глядящее на него. Стоит всем зрителям закрыть глаза, и актера не станет» [67]. Так, зритель – это необходимая и неотделимая часть театрального действия.

Ю.М. Лотман идентифицирует эту характеристику как фундаментальную для театральной коммуникации (чего нельзя сказать о книге или кино): «Только театр требует налично данного, присутствующего в том же времени адресата и воспринимает идущие от него сигналы (молчание, знаки одобрения или осуждения), соответственно варьируя текст» [78, с. 589].

Таким образом, можно говорить о ещё одной особенности театральной коммуникации - *исключительность, индивидуальность, неповторимость каждого последующего представления*.



Благодаря этому свойству театральной коммуникации в XX веке появилось новое направление - театр импровизации. В нём почти нет границы между актерами и зрителями, и часто последние становятся полноправными участниками спектакля.

Рассуждая о театральном представлении, Ж.-П. Сартр отмечает его особенную хрупкость: «Каждый вечер оно непредсказуемо, актеры играют хорошо или дурно в зависимости от собственных забот, а также откликаясь на настроение публики. Стало быть, сообразно тому, хорошо или дурно играет актер, - или даже тому, что он один день играет хорошо, а другой - дурно, - сообразно тому, обращает ли публика внимание на данную интригу, данный персонаж, тот или иной аспект пьесы, равновесие драматического представления изменяется день ото дня» [109].

Театральная коммуникация может стать своеобразным *форумом*.

Набор семиотических систем в театральном представлении стимулирует появление общности зрителей, которые пытаются разгадать совокупность символов, а через них – и смыслы. Таким образом, рождается необходимость в постижении информации и её обсуждении.

В стационарном театре, у которого есть свое здание и репертуар, такая площадка для обсуждения и дискуссий возникает до спектакля, в антракте и после спектакля. До спектакля зрители делятся тем, что они ожидают от представления; в перерыве и после – выражается процесс со-творчества зрителей друг с другом, когда они пытаются понять смысл, заложенный режиссёром.

В итоге, театр может быть представлен не как одна коммуникация, а как сложнейшая коммуникативная система, которая реализуется в трех группах его участников:

а) со-творчество создателей представления. Здесь подразумевается коммуникация, направленная на объединение различных семиотических языков с целью создания единого действия, подчиненного общему замыслу;

б) со-творчество театрального действия и зрителя. Это коммуникативные связи, обусловленные единством места и времени передачи и

приема сообщения. В этих коммуникативных связях реализуется активная позиция зрителя, дихотомия «случайность-необходимость», измерение присутствия, опыт непосредственного переживания и т.д.;

в) со-творчество зрителя-зрителя. Это коммуникативные связи, возникающие между участниками совместного (в пространстве и времени) присутствия, то есть коммуникативные связи между зрителями. Они характеризуется связью до события, во время события и после события и способствуют синергетическому эффекту при его восприятии и интерпретации [64].

Всё «со-творчество», которое присутствует в театральной коммуникации – это сложный процесс, который требует большой интеллектуальной и чувственной работы каждого его участника.

Исключительность театральной коммуникации выражается в исключительности тех задач, которые человек решает посредством нее. Все особенные свойства театральной коммуникации в своём единстве делают театр своеобразным прототипом человеческого мира. Причем этот прототип может восприниматься двояко: с одной стороны, театр показывает человеческую жизнь в ее важных характеристиках и сторонах, а с другой стороны, человек в своей ежедневной жизни строит свои взаимоотношения с другими людьми, манеру поведения по тем основополагающим формам, которые диктует театральная коммуникация. Получается, что театральная коммуникация является необходимым инструментом для жизнедеятельности социума как единой системы.

Кроме того, театр таким образом выявляет свою антропогенность и антропологичность. И по аналогии с искусством (что описано в диссертации М. Г. Чистяковой [140, с. 42-65]), мы можем говорить о некоторых формах взаимодействия театра и человека.

- *Театр как путь становления человеческой субъективности.* Окружающая действительность преобразуется в субъективности человека и только тогда обретает для него смысл. Получается, что

восприятие произведения искусства предполагает не выявление его свойств, а наделение значениями, причём эти значения будут различны и характерны для каждого отдельного человека. А. В. Фельдман считает, что произведение искусства является своеобразным зеркалом для собственных духовных сил человека. В этом «отражении» он получает возможность ощутить собственное «Я» как бы со стороны, через своеобразное преломление собственных чаяний, надежд, интересов в посреднике – произведении искусства [140, с. 45]. Становление человеческой субъективности через театр связано, во-первых, с формированием представлений о внутреннем и внешних мирах; во-вторых, - о свободе воле (ибо искусство в ходе исторических преобразований стало своего рода «школой свободы», а человеческое стремление к свободе – это естественное состояние); о бессознательном как части человеческой субъективности.

- *Театр как путь обретения самоидентичности.* Сегодняшняя постмодернистская реальность настолько разнообразна и противоречива, она не предлагает готовых образцов, конкретных составляющих образ человека. И в этой ситуации поиск идентичности становится делом непростым, но необходимым, ибо её отсутствие может навлечь на человека и экзистенциальные, и социальные проблемы. Творческий потенциал театра достаточно велик, чтобы, соединив в себе эстетическое, антропологическое и социальное, помочь найти личностную и коллективную идентичность. Это особенно актуально в современных условиях глобализационной унификации.
- *Театр как способ определения системы отношений Человек-Универсум.* Как правило, 80% тех спектаклей, которые создаются, отражают то время, в котором рождаются, его мировоззренческие, культурные, эстетические, ментальные характеристики. Человек же готов воспринимать предлагаемое ему произведение искусства. Как

уже говорилось в I главе, искусство представляет собой сложную систему, состоящую из множества взаимодействующих между собой функций. Поэтому можно утверждать, что благодаря этому множеству, оно способно воздействовать на человека с разных сторон.

Ю. М. Лотман в одной из своих статей о театре говорил о том, что совокупность различных семиотических систем, которые есть в нём в огромном количестве, даёт возможность говорить о театре как о неисчерпаемом поле для исследования различных знаковых кодов и механизмов их деятельности. Культуролог рассматривает театр как «энциклопедию семиотики», как собрание разнообразных знаков и неиссякаемый источник их изучения [80, с. 603-608].

Зрителю бывает крайне сложно разобраться в театральных кодах, понять театральный язык, особенно в современном театре, когда он являет собой сложное соединение форм, жанров и стилей. Безусловно, многое в процессе «раскодирования» театральных произведений зависит от образованности самого зрителя. Но для большинства необходим проводник, посредник, который помог бы разобраться в этом современном театральном разнообразии, многослойности и полиморфизме.

## § 2. Модернизационные процессы и «новации» в реализации назначения и функций театра

Представляется, что на сегодняшний день ключевыми в определении современного театрального искусства являются характеристики философии постмодерна: сознательный отказ от фундаментальных идей, идеалов и традиций эпохи Нового времени, освобождение культуры от давления разума и традиций. Среди характерных особенностей постмодерна исследователи выделяют также парадигмальную установку на восприятие мира в качестве предельного разнообразия или хаоса (Ж.-Ф. Лиотар); эстетический эклектизм (Ю. Хабермас) и т.д. [139].

Обратимся к философии постмодерна. В «Истории философии» [34, с. 583-584] выделен ряд элементов.

*Свобода и игра.* Своей главной целью постмодернисты (вслед за экзистенциалистами) провозгласили свободу. В экзистенциализме «свобода от» (вещей, обязанностей, некоторых традиций и т.п.) имела характер вспомогательный, а главной была «свобода для», т.е. для выбора себя как личности, берущей на себя ответственность за все происходящее. Тогда как в постмодернизме, напротив, ведущую роль играет **свобода от чего бы то ни было**, и в первую очередь от любого давления, ответственности, диктата. Поэтому в постмодернизме имеет место отрицание любых норм и традиций (религиозных, политических, этических, эстетических, методологических и т.д.), провозглашен отказ от любых авторитетов (начиная с государственной власти и кончая правилами поведения людей в обществе). Сокрушая существующие нормы, традиции и правила человеческого существования, постмодернисты не уничтожают их как таковые, а просто вводят новые — свои — правила игры. Так, характерный прием постмодернистских сочинений, состоящий в отказе от последовательного развертывания текста, в разбиении его на множество фрагментов, часто не

связанных друг с другом или связанных «поверхностной» ассоциативной связью, сам по себе вполне «тянет» на правило создания текста<sup>1</sup>.

*Философия «поверхности».* У Делеза философия превращается в игру потому, что лишается всякого высокого или глубинного смысла, философ больше не должен «докапываться» до сути бытия, а всего лишь ползать по поверхности, как клещ или блоха<sup>2</sup>.

*Учение об истине.* Истина не открывается, а создается в процессе говорения и написания<sup>3</sup>. Отсюда следует вывод, что человечество в целом и ученые в частности должны отказаться от притязаний на всеведение и признать относительность любых обретенных истин<sup>4</sup>, ранее открытых в философии, науке, искусстве и т.д. Любая истина может и должна быть подвергнута сомнению и деконструкции.

*Философия деконструкции.* Постмодернисты и, в частности, Деррида утверждали возможность бесконечного количества интерпретаций любого текста, одинаково правильных или, что то же самое, одинаково неправильных. Для постмодернизма характерна децентрализация: и сам субъект, доселе представлявший собой некоторое единство, теперь распадается на множество не связанных друг с другом воззрений, ассоциаций, точек зрения, позиций и т.д. в различных вопросах.

*Бунт против языка.* В качестве способа спасения от диктатуры языка Барт предлагал введение «языковой анархии», т.е. использование в обществе множества различных естественных (национальных) языков, отказа от твердых значений слов и широкое использование многоименности вещей (т.е. называть одну и ту же вещь совершенно различными именами) и т.д. Наука о знаках, по мнению Барта, должна стать наукой **об игре со знаками**.

В постмодернистских произведениях искусства ведется заведомое смешение стилей и жанров, намеренное забвение имен и дат, в литературных произведениях

---

<sup>1</sup> Доводя этот прием до конца, мы вполне можем создать компьютерную программу, формирующую текст путем случайного подбора фрагментов различных текстов (например, пронумеровав такие фрагменты и воспользовавшись датчиком случайных чисел). Но только кому нужны такие тексты?

<sup>2</sup> Это сравнение принадлежит самому Делезу.

<sup>3</sup> Здесь Рорти вплотную подходит к учению об истине в прагматизме, а конкретнее, в инструментализме Дьюи. С другой стороны, заметна переключка с идеей Гадамера: «Бытие, которое может быть понято, есть язык».

<sup>4</sup> В европейской философии идея относительности всякой истины впервые прозвучала еще у Конта.

отсутствуют герои, последовательность изложения постоянно нарушается за счет бесконечных отступлений и т.д. Целью становится жизнь при забвении традиций, жизнь не по правилам, ироническое отношение ко всему, ранее созданному, и пародирование его. Высшей ценностью объявляется новизна, способная принести наслаждение<sup>5</sup>. Постмодернизм становится апологией случайного, а философия «поверхности», утратив всякую глубину, превращается в литературу, причем литературу для развлечения [34, с. 583-584].

Как говорят критики философии постмодерна, эта философская мысль характеризуется состоянием индивидуалистического хаоса концепций, подходов, типов рефлексии – именно этим отличается и художественная культура второй половины XX века.

Постмодернизм в искусстве – сложившееся направление, особенности которого: широкое использование принципа цитирования, римейк, реинтерпретация, лоскутность и тиражирование и проч. [139].

Экстраполировав основные характеристики искусства постмодерна, его можно определить следующим образом: стилистический эклектизм, интертекстуальность, произвольное фрагментирование, повторы, перегруженность аллюзиями и семиотической избыточностью. Отличие сознания постмодерна можно обозначить как соотнесенность не с реальностью предметного мира, а с рефлексией по поводу поэтики и эстетики. Сегодня искусство постмодерна – это попытка преодолеть катастрофическую разобщенность с действительностью. Сверхидеей становится сама форма, за которой порой теряется истинный смысл [14, с. 84-88].

Есть мнение, что к концу XX века философия постмодерна себя исчерпала. Но процессы, происходящие в современном театральном искусстве говорят об обратном.

В XXI веке в театральном искусстве складывается ситуация, которую при ближайшем рассмотрении можно назвать упадком, кризисом, деградацией. С одной стороны, конечно, появилось множество направлений, режиссёры

---

<sup>5</sup> Этот тезис опирается на соответствующее высказывание Фрейда.

находятся в постоянном движении, пытаюсь удивить зрителя, актёры развиваются и становятся «синтетическими», современная драматургия всё больше стремится к правде жизни. Но есть и другая сторона этой внешней формы театрального благополучия.

Проанализировав ситуацию изнутри, ознакомившись с различными публикациями и изучив крупнейшие театральные журналы, можно выделить ряд актуальных для России проблем. Прежде всего хочется отметить, что для русского театра начала XXI века характерно явное расшатывание его основ. Ни в императорской России с ее двойной цензурой пьес (для печати и для представления на сцене), ни в СССР, в годы самого жесткого давления идеологии на искусство, не подвергалось сомнению значение самого театра как общественного института, который способен и обязан облагородить публику и общество. Менялся вектор, желаемая цель, но не исходный посыл. И только в так называемую демократическую эпоху становится популярным и вводится в практику идея театра как «просто развлечения», идея, ведущая к отказу от вековых традиций отечественной сцены. «Сейчас театр столкнулся с массовой культурой. Он оказался захлестнут ее потоком. Массовая культура утилизирует театр...» [106, с. 228, 233]. Показательно также мнение человека, находящегося внутри театрального процесса, формирующего его, режиссёра с мировым именем К. Гинкаса: «Ненужным оказалось все то, что в течение жизни доказывалось нашим поколением: необходимость личного исповедального мотива, форма, говорящая о личности режиссера... Мы — монстры, те, кто интересуется острой индивидуальной формой, острым и индивидуальным содержанием. Мы скоро сойдем, будем не нужны» [106, с. 90]. Апокалиптичность прогноза разделяет и режиссер иной генерации (на 20 лет моложе Гинкаса) А. Праудин: «Личная востребованность режиссера сейчас все больше и больше определяется тем, способен ли он создать спектакль, на который бы пошел зритель, готовый платить за билет большие деньги...» [106, с. 336]. Соответственно, с художественной точки зрения происходит нивелирование театров: и по репертуару, и по режиссерскому стилю, и по манере актерской игры — не говоря уже о философии



— спектакли на разных сценах все более походят друг на друга. При этом подавляющее количество зрелищ ориентировано на публику крайне невзыскательную — с намерением низвести аудиторию до максимально примитивного уровня восприятия театра [88].

Но реальность такова, что и сама публика требует подобного рода зрелищ. Сегодня становится всё больше зрителей, которые идут в театр за развлечением, им не нужны ни философия произведения, ни гениальная игра актёров, ни поэзия текста — им важен примитивный и смешной сюжет. Зачастую сам театр представляет зрителю спектакль, и по форме и даже по содержанию представляющий собой только лишь зрелище.

В §2 Первой главы мы обозначили функции художественной культуры (стр.49-51), которые возникают непосредственно из функций самой культуры: когнитивная, аксиологическая, прогностическая, суггестивная, компенсационная, катарсическая, гедонистическая, развлекательная, эвристическая, коммуникативная, социально-организаторская, социализирующая, воспитательная, просветительская и эстетическая. А так как в данной работе особое внимание мы уделяем театру как форме художественной культуры, а значит, и как носителю обозначенных функций, то проанализируем, как современный театр их реализует.

Прежде всего, следует вспомнить, что функции художественной культуры взаимосвязаны между собой, обладают закономерной последовательностью перехода от одной к другой, образуя крепкую систему. Анализируя ситуацию в современном театре, можно говорить о разрушении этой системы, т.к. не все эти функции обуславливают одна другую — чаще они существуют автономно, а иногда и вовсе не реализуются.

Так, сомнения вызывает катарсическая функция, потому как для её реализации необходимо серьёзное отношение всех участников театрального процесса к искусству театра, желание постичь смысл драматургического материала, передать зрителю его глубину и связь с сегодняшним днём — это то, чего часто не хватает современным постановкам.

Эвристическая функция искусства, которая обуславливает коммуникативную, сегодня никак не осуществляется. Тогда как коммуникативную функцию театр полностью выполняет – так же, как и развлекательную. Можно даже говорить о том, что последняя является одной из основных функций современного театра.

Между тем, благодаря коммуникативной функции должна осуществляться социально-организаторская, которая основана на общности неких социальных и эстетических идеалов. Но, как нам кажется, сегодня общество настолько разобщено, что эта функция не выполняется – театр стал неспособен сплотить людей на основе каких-либо идеалов. Возможно, что такое сплочение актуально только внутри самого театра вокруг некоего творца.

Воспитательная функция сегодня реализуется в меньшей степени, чем все остальные. Можно говорить о том, что она актуальна лишь для молодёжного театра, но ведь молодые люди посещают и драматические театры тоже. В данном случае, представляется не совсем уместно такое деление, т.к. разговор о ценностях имеет место в любом возрасте, будь то воспитание, просвещение или напоминание о них. У Берман В. Л. [14, с. 71-83] выделена и идеологическая функция театра. Под идеологией в данном случае будем понимать социально-философскую категорию, обозначающую один из двух уровней общественного сознания. Взятая в целом, она определяется как система политических, правовых, нравственных, эстетических, религиозных и философских взглядов.

Одной из предпосылок к такой трансформации функций театра послужила популяризация американских фильмов, изобилующих зрелищностью и спецэффектами, а также телевизионных сериалов. Вошедшие в моду, они становятся (хотя бы потому, что их много) образцом «художественной продукции». Тем более что люди ждут подражания им и в театре, и наиболее оперативно на эти запросы откликается антреприза, которая уже научилась создавать удобоваримое и легко усваиваемое этой публикой зрелище.

В условиях рынка на первое место выходит не самостоятельность художественного мышления, а способность мыслить прагматически. Центральной фигурой становится не режиссер-создатель, а продюсер, человек,

который может добыть деньги на «проект» (это слово все чаще вытесняет привычное «спектакль») и который несравнимо жестче, нежели художник, зависит от запросов публики. В итоге подобного «неестественного отбора» художественная ценность многих театральных произведений отодвинулась на второй план. А отсутствие у театра, у режиссуры этического содержания — при отсутствии эстетического фундамента — дает ощущение в целом бессмысленности режиссерской профессии и бесперспективности ее будущего.

Современная антреприза, конечно, сильно изменила психологический и социально-художественный климат в театре. Быстро повысив самооценку в современном актере и режиссере, востребовала в одном — обаяние, способность «раскрашивать» текст, «докладывать» сюжет, в другом — умение элементарно «развести мизансцены» и «подложить музыкачку». Антреприза, по сути, конечно, подорвала устои, каноны этих профессий в русском театре, и стала постепенно сводить на «нет» ощущение их уникальности. Это в последние несколько лет слово «антреприза» звучит почти неприлично в приличных кругах, автоматически (хотя тоже не всегда справедливо) воспринимается как синоним «халтуры», «чеса», «спектакля в тапочках». Но еще лет восемь назад даже некоторые критики считали эту структуру самой реальной альтернативой репертуарному театру [58].

Отсюда возникает другая проблема: многие театральные эксперты заговорили о кризисе репертуарного театра. В публичных выступлениях 90-х годов режиссеры-мастера, лидеры (к примеру, М. Захаров) не раз поднимали вопрос о будущем русского репертуарного театра. На сегодняшний день (и во многом благодаря самим деятелям театра) мнение, что такой тип театра себя изжил и может рассматриваться, скорее, как атавизм уходящей советской эпохи, нежели как модель будущего, довольно окрепло. Правда, слух о жесткой театральной реформе заставил театральных деятелей снова активно (на словах) присягнуть репертуарному театру, но время, кажется, кое в чем уже упущено. Как бы в ближайшие годы ни была решена судьба репертуарного театра на уровне власти, его репутация среди «своих» подорвана давно. Мы не вчера и сами обрекли репертуарный театр на комплексы, нелюбовь и недоверие театральной среды,

театральной молодежи, зрителя [58]. Развиваясь, антреприза породила в репертуарных театрах глобальный комплекс: что работать медленно, вдумчиво, подробно – это плохо, «по-советски», не модно и непрофессионально, а главное – никому не нужно.

Также в условиях конкурентной борьбы, репертуарный театр начал включать в свою афишу так называемую «бульварную драму». Конечно, здесь тоже есть разные образцы, но в большинстве своём – это легковесная «развлекаловка». Есть экземпляры, о качестве которых говорят уже одни названия: «Сутенер ложится на дно», «Любовники... и круглая кровать», «Койка», «Фаллоимитатор» и т. д. – и сегодня влияние такой «литературы» возрастает и, проникая на, казалось бы, заказанную им прежде территорию авторитетных стационаров, занимает там подчас и ведущее место. Геннадий Дёмин в статье «Русский театр начала XXI века: время выживания?» приводит некоторый анализ репертуара театров столицы. Самой аншлаговой постановкой МХАТа имени А. П. Чехова последние несколько лет остается «№ 13» Р. Куни, наиболее посещаемые спектакли Театра имени А. С. Пушкина после прихода туда Р. Козака — «Академия смеха» К. Митани (первая работа нового лидера) и «Трое на качелях» Л. Лунари. Театр имени Вл. Маяковского, когда его возглавил С. Арцибашев, выпустил «Развод по-женски» К. Бут Люс, «Банкет» Н. Саймона, «Рамки приличий» и «День рождения Синей бороды» (обе пьесы А. Максимова) и т. д. Практически в столице не осталось театров, где не шли бы бульварные пьесы. Даже в Мастерской П. Фоменко появился непритязательный по драматургии, но смотрибельный «Мотылек» П. Гладилина [38]. Влияние «дурной» драматургии на театр не ограничивается только ее постановками. Под воздействием упрощенного взгляда на мир, которым отличается «бульварная пьеса», деформируется и драматургия, которая всегда представляла как образец хорошего вкуса - классика. Верхом дурновкусия стали переделки классических текстов с целью приспособить их к сегодняшним запросам. Впрочем, здесь иногда сложно увидеть грань между режиссерской интерпретацией и профанацией, но ясно то, что «стебный»,

капустнический подход даже к серьезной драматургии становится явлением распространенным.

Кроме того, есть ряд других проблем в системе репертуарного театра, которые требуют решения. Во-первых, это государственное финансирование; мало того, что сегодня театры вынуждены выживать в условиях мизерных финансовых вложений, так ведь в скором времени могут принять закон о самокупаемости театров. Режиссёр Роман Виктюк в одном из интервью говорит: «Власть не доверяет Творцу – ставит чудовищные препоны, заставляет театр быть самокупаемым, что по сути своей ведет к гибели, ведь ни один коллектив не способен окупить все затраты на спектакли, костюмы, зарплаты, налоги и прочее. Власть говорит: «Я даю деньги Творцу с тем, чтобы от сыгранных спектаклей получить доход». И театр из сферы культуры вынужден переходить в сферу бизнеса. В итоге падает качество спектаклей, все забывают о высоком назначении сцены» [147]. В таких условиях неудивительно, что основа репертуарного театра пошатнулась: артисты ищут работу на стороне, режиссёры ставят заведомо выигрышные спектакли, ориентированные на низкий уровень потребности публики, помещения сдаются в аренду... Таким образом, ощущение стабильности, «театра-дома», единого организма теряется, а вместе со всем этим уходит объединяющая художественная идея.

Римма Кречетова пишет: «В сценическое искусство теперь все больше приходит тех, кому отказано в «чувстве целостности». Для них нет прошлого, нет будущего, есть только сегодняшний день. И в этом дне можно делать все, что угодно, не беспокоясь о дальних судьбах искусства, не считаясь с его прежними ценностями» [66].

Не так давно Союз Театральных Деятелей Российской Федерации даже решил упразднить систему государственных стационаров [114] - репертуарных театров. Но стационары — наше «национальное достояние» — удалось сохранить, хотя их спектакли год от года становились эстетически все менее ценными. Эти театры будто утрачивали чувство времени. Под флагом сохранения традиций впадали в тяжеловесную архаику (самый впечатляющий образец — МХАТ имени М.

Горького). Или в растерянности торопились подражать более динамично развивающейся антрепризе, использовавшей притягательные для публики актерские имена. На афишах все чаще взамен пьес советского периода, «производственных» или «революционных» драм, появлялись ничуть не менее стандартные поделки, только иначе ориентированные — на бездумное веселье [38].

Более оптимистично на судьбу репертуарного театра смотрит Л. Додин<sup>6</sup>. Он считает, что художественный репертуарный театр, который когда-то создали Станиславский и Немирович-Данченко, - это открытие, способствующее развитию всего театрального искусства. Благодаря его появлению стало понятно, что театр может быть коллективным художником, общехудожественным организмом. И режиссёрам реализовываться через такой организм эффективнее, чем каждый раз участвовать в новых проектах с новыми людьми. «Другое дело, что машина репертуарного театра устарела, она громоздкая, в ней сохранилось много бюрократических предрассудков от советской системы. Это надо хорошо прочистить и кое-что не пугливо реформировать» [42].

И представляется, что реформировать нужно систему государственного финансирования и образования в сфере художественной культуры. Важно понять, что реальной творческой альтернативы репертуарному театру нет – это и отличает Россию от стран Европы. Разовые театральные проекты – это вторичный «продукт», т.к. основу для их создания организаторы берут из репертуарных театров: режиссёров, актёров, художников.

В XXI веке театр должен нести в себе изменения. И потому, чтобы актёры могли работать в стационарном театре, а не искать случайные заработки; чтобы режиссёры могли полностью реализовывать себя в театре, не боясь экспериментировать; чтобы художники могли творить, не считая копейки – для этого важна не только настройка сознания, но нужна реформа государственных вложений в театр. Кроме того, в изменениях нуждается форма существования

---

<sup>6</sup> Лев Абрамович Додин – режиссёр, педагог, театральный деятель; художественный руководитель и директор Академического Малого Драматического Театра – Театра Европы (Санкт-Петербург)

репертуарных театров: замкнутая, идущая из советских бюрократических времён. Им следует открыть пространство для новых творческих идей, молодого поколения режиссёров, актёров и художников. Таким образом, общее художественное поле призовет художников, с необходимым для настоящего творчества «чувством целостности», с целями, выходящими за сиюминутно очерченный круг.

Но есть ли граница этого творчества? Одна из главных, на наш взгляд, проблем сегодняшнего театра – это постоянное желание, принимающее форму потребности, режиссёров в экспериментах, переходящая в эпатаж. Причём с одной стороны, это реализуется через постановку современной драматургии, где часто без прикрас представлена современная реальность, иногда даже в утрированной форме. С другой же стороны экспериментаторство всё чаще касается классических произведений. Рассмотрим эти два явления, используя понятия «новая драма» и «новая режиссура».

«Во все времена существования театра продолжались споры о том, до какой степени реалистичной должна быть правда жизни на сцене. Известнейшие драматурги, режиссеры и актеры отвоевывали себе шаг за шагом право на художественный реализм – и сегодня мы наблюдаем высшую его степень на сценах российских, да и мировых, театров. Мат, стриптиз, пошлость и прочая грубость сопровождает почти все современные постановки. Имеет ли этот вид спорта отношение к искусству – большой вопрос» [149].

Современная драматургия – так называемая «новая драма» - стремится очень подробно, со всей «правдой», показать самые мерзкие стороны жизни и – главное – её беспросветность. Но очень точно и справедливо когда-то сказал Б. Брехт: «Ясно всё же одно: современный нам мир может быть описан только в том случае, если его описывать как мир, который можно изменить» [21, с. 68]. Но лишь некоторые режиссёры, начинавшие свой путь в советское время и продолжающие его сегодня, придерживаются такой позиции. Так, Марк Захаров<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Марк Анатольевич Захаров - советский и российский режиссёр театра и кино, сценарист, педагог, профессор, Народный артист СССР, художественный руководитель театра «Ленком»

говорит: «Лично я считаю, что наша суровая действительность должна каким-то образом входить в спектакли. Только делать это нужно тактично, очень дозировано. Ленкомовский спектакль не должен носить такой публицистический и наступательный характер резкого эпатажа. Мне это не нравится, поскольку это не совсем задача театра, для этого есть журналистика, есть социология, политология. А театр должен все-таки заниматься человеческими взаимоотношениями. И характерами человеческими» [148]. А. Д. Попов, учитель многих из нынешних мастеров, был уверен: «Создавать спектакли, одухотворенные большими мыслями и чувствами, способен лишь тот режиссер, который любит жизнь и человека. Он сам является мыслящей личностью, а не обывателем, скептиком, забавником и т.п.» [104].

Но «новая режиссура» апеллирует другими понятиями, ими движут другие цели и ценности. Для них главная задача – войти в профессию, используя любые средства, и закрепиться в ней. «Мы же на самом деле страшно консервативны, и за этой консервативностью, которую у нас принято называть «традиционность», люди прячутся от изменений, которых они боятся. А я всего лишь считал, что театр должен говорить о том же, о чем мы говорим в постели, на кухне. О том, о чем мы можем только мечтать; о чем даже стыдно сказать; о том, что нас по-настоящему волнует», — говорит Кирилл Серебренников [24], режиссёр, без которого сегодня уже сложно представить современный театр, но который вот уже 15 лет вызывает самые противоречивые эмоции.

Современные режиссёры могут под прикрытием новаторства и своего видения материала поставить скандальный спектакль в ущерб художественной ценности и воспитательной, глобальной идее театра. Например, спектакль К. Богомолова «Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского, который поставлен в Москве в МХТ им. А. Чехова. Во-первых, то, что спектакль поставлен на площадке, которая всегда ассоциировалась с традиционной классикой, режиссёром, который имеет устойчивую скандальную репутацию, - уже порождает конфликт несоответствия, что, безусловно, привлекает внимание. Во-вторых, сам режиссёр создаёт спектаклю имидж сложного, «не для всех», что также подогревает интерес



публики. Критик Дмитрий Хованский пишет: «Константин Богомолов часто говорил, что для него важно нащупать нерв зрителя, отыскать его болевую точку. Но для меня так и осталось загадкой, каким образом это можно сделать, подходя к решению всего спектакля в целом и практически каждой сцены в отдельности исключительно механически. Заявляя о нескольких принципиальных для него ходах (Алешу играет - **Роза Хайруллина**, Смердякова и старца Зосиму - **Виктор Вержбицкий**, а Федора Павловича и Черта - **Игорь Миркурбанов**), режиссер, с привычным ему иронично-циничным отношением, пытается создать на сцене атмосферу места, в котором собраны все самые нелюбимые человеческие качества, грехи и пороки. Старец Зосима лицемерит, Федор Павлович (как и положено) юродствует, Алеша молчит (Розе Хайруллиной как всегда досталась самая сложная роль - не делать абсолютно ничего, ничего не выражать в течение почти всего спектакля), Катерина Ивановна (**Дарья Мороз**) и Груша (**Александра Ребенок**) сливаются в приступе лесбийской любви и так далее. Единственное, что хоть как-то удерживает внимание - это интонационный рисунок длинных и подробных монологов (режиссер включил и оставил нетронутыми большие отрывки из романа Достоевского) в исполнении Виктора Вержбицкого, Игоря Миркурбанова, **Алексея Кравченко** (Иван Федорович) и **Филиппа Янковского** (Дмитрий Федорович). Но лишенные какого бы то ни было действия и определенного адресата, эти монологи повисали в воздухе как вставные номера. Что из этого должно задеть мой нерв? Митя Карамазов, включающий магнитофон с кассетой Высоцкого или он же, поедаящий мощи Святой Варвары великомученицы? Может быть, Черт, поющий «Я люблю тебя, жизнь»? Или видеозапись, на которой Алеша и Лиза Хохлакова (**Марина Зудина**) совершают самоубийство? Как-нибудь, за чашкой кофе, я могу пофантазировать на тему того, что Федор Павлович и Черт - это один и тот же человек. Режиссер же не рассуждает. Он только лишь заявляет и предлагает нам, как факт, воспринять ситуацию: все братья Карамазовы чертовы дети» [135].

«Новая режиссура», без сомнения, постановочно владеет пространством, способна придумать интересную «картинку», даже «организовать» атмосферу.

Почти всегда они сильны в экспозиции, в первом впечатлении, произведенном на зрителя. То есть вторичными — немаловажными и достаточно сложными — навыками профессии «новая режиссура» владеет. Однако «считав» эту режиссерскую информацию за первые 10-15 минут, начинаешь невероятно скучать, поскольку пресловутый «драйв» в спектакле совершается лишь на уровне сюжета, а не конфликта, развития характеров и т.д. Об этом тоже пишет Д. Хованский: «Если судить по профессиональным отзывам на «Карамазовых», «сложность» спектакля выражается в том, что это: «сатирическое повествование о русской жизни», «деконструкция текста Достоевского», «сложносочиненное разложение», «спектакль о таинственном движителе жизни», «устрашающее пророчество о последних судорогах» и много чего еще. Подавляющее большинство рецензий написано в этом ключе и вокруг спектакля все плотнее складывается атмосфера «не для всех», причем не в смысле возраста (это само собой), а в смысле «только для подготовленного зрителя». Атмосфера эта влияет даже на тех, кто в глаза не видел ни одной рецензии, и притягивает этим своим вызовом...» [135].

Герои спектаклей «новой режиссуры» всегда выходят сухими из воды, внутренне никак не преображаясь. Можно, конечно, оправдать этот «феномен» природой нового конфликта, заложенного в «новой драме». Но такое оправдание не позволяет увидеть одну из главных проблем «новой режиссуры»: пока они все-таки не умеют сформулировать актёрскую задачу.

Корень ошибок «новой режиссуры», по мнению театрального критика, историка театра, автора статей о современном театре Н. Казьминой, в двух вещах:

- 1) молодая режиссура, как огня, боится вопроса «про что играем?», ошибочно считая его приметой идеологического искусства советских времен;
- 2) молодая режиссура, даже если она и владеет классическим методом разбора драматургического текста (а владеет она им не всегда хорошо, по крайней мере, так следует из их спектаклей), считает это знание обременительным и не нужным.

Понятия «психологизм», «действенный анализ», «логика построения роли», «сверхзадача» и т. д. — это для нее принадлежность только психологического театра и потому некий жупел [58].

Это крайне важные пункты для понимания современной режиссуры. Во-первых, что касается вопроса «про что играем?», то, каким бы ни был театр по форме, реалистическим или метафорическим, авангардным или традиционным, театр — это всегда история «про что-то». И это «что-то» должно быть очень хорошо понятно самому режиссёру и чётко оговорено в деталях между участниками спектакля. Только тогда эта история будет задевать зрителя и будет понята им. Только тогда произойдет и обретет реальный смысл настоящий контакт сцены и зала.

Что же касается психологизма, так отчаянно отвергаемого новой режиссурой, то здесь уместно вспомнить слова Г. Товстоногова: «Закон органического существования человека на сцене, учение о сверхзадаче находятся вне связи с какой-то одной исторически определенной эстетикой. Они внеисторичны» [124]. А также – слова Ю. Любимова: «Система Станиславского является серьезным подспорьем актеру (если он любознательный и работающий) в процессе разбора им своей роли» [83].

В попытках найти своё место среди мастеров театра, новая режиссура часто отрицает уже имеющийся опыт, считая его устаревшим, или берёт его из разных лет и неумело соединяет. Экспериментирует, проводит опыты, которые, как правило, не заканчиваются находками. Режиссёрский инфантилизм, как кредо жизни, ведет к тотальной инфантилизации театра. Самостоятельность, как и свобода, понимаются примитивно. Сама эта легкость им мстит - получается легковесный «продукт», часто эклектичный, неровный, пустой. За формой теряется содержание, а вместе с ним и смысл театра.

В работах прежних театральных поколений, по мнению А. Михайловой, «точнейший расчет... не убивал живого чувства. Проектируя свою сценическую архитектуру, они ваяли ее как скульптуру. Одухотворяли объемы. Порождали нужное настроение. Вызывали облако ассоциаций» [87]. И сегодня «новому

театру» иногда достаточно использовать опыт прошлого, в котором уже накоплено множество открытий – их можно применить в новых условиях. Однако «игры постмодернизма с фрагментами различных традиций и стилей порождены непреодолимой тягой следования, овладения ими, а ироническая деформация образцов, глумливое сочетание их — страхом повтора, равно как и страхом обвинения в традиционализме. Но действительно ли это так страшно?» [87].

Кажется, что сегодня традиционный театр стал синонимом душевного разговора, сочувствия, конструктивного диалога со зрителем, духовного содержания. Молодые режиссёры считают странным, что человеку, приходящему в театр, нужно именно это: растрогаться, разволноваться, согреться сердцем. Вопрос «Чем будем удивлять?» они поняли слишком буквально. Создается впечатление, что по существу им нечего сказать зрителю.

Отсюда возникает и нещадное отношение к классике. В поисках новых форм, современные режиссёры порой переворачивают смысл классических произведений. Новые технологии и иное информационное пространство провоцируют режиссёров в спектакли по пьесам В. Шекспира или А. Островского вводить атрибуты сегодняшнего дня; по-современному трактовать любовные сцены и дописывать продолжение классической истории. Но неужели это так необходимо?

«Часто публика не принимает спектакль из-за того, что художественная ценность произведения исчезает под натиском режиссера. Когда режиссер, ничего не понимая в профессии, хочет выделиться, – это зрителей не привлекает. Но когда художественная ценность остается, спектакли получаются замечательными. Возьмем новаторские постановки Питера Брука, Анатолия Васильева, Бориса Морозова, у которых самовыражение зиждется на психологическом разборе в традициях русского театра», - считает народный артист России Василий Бочкарёв [150].

Действительно, во все времена существования театра настоящим мастерам сцены всегда удавалось задеть зрителя за живое, сыграть на его нерве, - и зритель выходил из зала потрясённым. При этом не требовалось никаких «бонусов» в

виде атрибутов сегодняшнего дня – достаточно было мастерства режиссёра и актёров.

Но сегодня не только этого мастерства современным режиссёрам не хватает. Они настолько стремятся выделиться, что приносят в жертву своим амбициям наследие классики, театральные традиции и зрителя. Представляется, что этому есть ещё три объяснения: первое – это стремление эпатировать и таким образом, заявить о себе, пусть даже через скандал, негативное восприятие и прессу; второе – это желание влиться в современный фестивальный процесс, который уже давно далёк от традиций психологического театра, и иногда создаётся впечатление, что чем изощрённее и извращеннее поставлен спектакль, тем больше у него шансов получить положительные отзывы фестивальной критики. И третье, но которое в силу своей методологической значимости должно быть на первом месте, – это непрофессиональное убеждение, что они творят новое искусство. Как точно заметили Л. Н. Захарова и К. Г. Рожко в статье «Кризис антропологизма в современном искусстве» [51], произведением искусства стали считать объект, о котором некто сказал: «Я нарекаю этот объект произведением искусства». Вместо творения образа человека в искусстве некоторые современные художники творят себя. Они действительно творят, но не искусство, – о чём мы писали в Главе I.

Фактически это можно прочесть у Вл. И. Немеровича-Данченко, который в своё время дал хороший совет режиссёрам, сегодня звучащий как нельзя остро и актуально: «Режиссерам мне хотелось бы дать совет: приостановиться в своих безудержных поисках новых форм, новых во что бы то ни стало. Хотелось бы, чтобы режиссеры глубоко прониклись сознанием, что шарлатанство, так присущее людям искусств, часто вызывающее взрывы аплодисментов, оскорбительно для серьезно настроенного зрителя, обманывает его доверчивость. Мужественная простота, ясность — можно и так сказать — художественная честность — вот по чему изголодался современный зритель» [91, с. 398-401].

А между тем, российский зритель уже не согласен принимать сложившуюся в театре ситуацию. Если раньше своё недовольство люди высказывали только в Интернете, то сегодня всё чаще случаются прецеденты обращения в суд – «за

оскорбление нравственных чувств», или «за искажение классики», или за то и другое. Такие судебные иски можно найти в Санкт-Петербурге, Сыктывкаре, Калининграде, но практика не знает ни одного выигранного зрителями дела. Юридически «если в постановке переосмысленное режиссером произведение ущемляет чье-то самолюбие, то единственный, кто может обратиться в суд с претензиями по данному вопросу, – это автор оригинала или его наследники, которых закон наделяет правом на защиту произведения от разного рода искажений», - комментирует юрист Ирина Тулубьева [111]. Получается, что зритель беззащитен.

Действительно, в России нет органа, который мог бы защитить потребителя театральной продукции низкого качества. А в современной ситуации вседозволенности это становится просто необходимым. И вполне объективно, но не всегда её осознавая, некоторые театральные критики, деятели театра, которые оказались внутри этих разрушающих процессов, уверены, что необходима цензура. Ведь для театра такое зрительское отторжение вовсе неблагоприятно. Оскорблённый одним театром, зритель либо перестанет их посещать, либо начнёт утомительные судебные разбирательства. И если театр не развернётся лицом к зрителю, который в силу собственной сущности тяготеет к искусству, таких процессов с каждым годом будет всё больше.

Наверное, введение цензуры – это слишком кардинальное решение. Но можно использовать западную практику предупреждения зрителя о том, что его ждёт. Когда в европейском театре идет «провокационная постановка» – над входом бежит красная строка, и громкий голос предупреждает плохо видящих, что спектакль содержит откровенные сцены, ненормативную лексику, сцены насилия... Вплоть до сообщения о слишком громкой музыке, которая может повредить барабанные перепонки. Простой акт уважения к зрителям.

Проанализировав существовавшие в разное время и существующие сегодня способы общения со зрителями, представляется, что Российское культурное сообщество в нынешней ситуации может избрать три стратегии поведения. Первая – это обвинить во всём непросвещённую публику, которая не понимает

современного искусства; стратегия неэффективная, т.к. другой публики у нас нет. Вторая – играть «на публику», принять её требования и пожелания; это другая крайность, которая так же не поможет театру выполнять функцию просвещения и воспитания. И, наконец, третий вариант – это признать долю собственной вины, ошибки в общении со зрителем и увидеть в нетерпимости сегодняшней публики отражение собственной нетерпимости. И сделать первый шаг к «примирению»: наиболее полно информировать зрителя о том, что ему предстоит увидеть. И прислушаться к совету классика М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Надо стараться вводить просвещение по возможности без кровопролития».

И вот тогда можно будет говорить о свободе выбора: зная заранее, что его ждёт в том или ином театре, зритель сможет выбрать, смотреть ли ему классику, или экспериментальный театр, или авангардный. Это будет первым шагом самих зрителей в поисках не «современного искусства», а искусства как нравственно-эстетического продукта художественного творчества.

У любой медали есть две стороны, так и у данного явления – осовременивания классики, или безграничных экспериментов – есть определённая обусловленность. Так, например, посмотрев «Маскарад» М. Лермонтова в новой, неожиданной интерпретации или стилистике, человек придёт домой и прочитает оригинал – может быть, для того, чтобы мы однажды перечитали Лермонтова, режиссёру имеет смысл по-своему трактовать классика? Но ведь меру и границы актёрско-режиссёрского «новаторства» общество не отдавало на их усмотрение.

Есть и ещё одна причина конфликта между современным театром и зрителем – это образование. XX век в учебнике литературы представлен в основном соцреалистами: Шолохов, Фадеев, Твардовский, Распутин, Белов... Нет ни Набокова, ни Сартра, ни Камю, ни Брехта, ни Беккета, ни Ионеско, ни Джайса, ни Кафки. Режиссёр Роман Виктюк симптоматично прокомментировал ситуацию в одном из интервью: «В театры приходит молодежь, мировоззрение которой сформировалось под влиянием старых стереотипов. На дворе XXI век, но я постоянно встречаю зрителей, которые думают, будто сценическое произведение должно один в один совпадать с текстом пьесы. Они не подозревают о том, что

существует постмодернизм, ничего не слышали о комедии абсурда и прочих вещах, которые нам оставил в наследство XX век» [59].

Может быть, стоит посмотреть на современный театр как на повод улучшить образование в школах и университетах? Необходимы люди, которые наряду с привычными нам классиками и соц.реалистами будут развивать интерес и к авторам других направлений: Э. Ионеско, А. Камю, Ж. Ануя... На сегодняшний день художественное образование молодых людей слабо и неразвито, направление педагогической деятельности становится более ориентированным на существующие условия рыночной экономики и приспособление к ним. Но ведь от уровня именно художественного, искусствоведческого образования во многом зависит будущее не только театра, но и всей художественной культуры.

Но, как уже было сказано выше, не все современные режиссёры работают для людей, для воспитания поколения, ценящего искусство, поддержания духовных ценностей и проч. Сейчас остро стоит проблема фестивальной направленности многих спектаклей. То есть, чем экспериментальнее постановка, тем больше у неё шансов оказаться в афише крупного международного фестиваля.

К положительным сторонам фестивалей (которые сегодня проходят во многих городах России и Европы) можно отнести то, что они позволяют наладить межтеатральные связи, формировать и поддерживать театральное сообщество, делиться опытом и создавать взаимообмен – спектаклями, режиссёрами, художниками и т.д. И хорошо, если фестиваль не конкурсный, в котором главное – это процесс некой творческой диффузии, где сам фестиваль служит своеобразным «замером» театральных тенденций и явлений.

Но есть другая сторона, которая может оказаться губительной для театра. Если фестиваль во главу угла ставит состязательность, то здесь возрастает вероятность «вкусовщины», субъективизма в составлении фестивальной афиши и разного рода махинаций, с этим связанных.

Суть этой проблемы, во-первых, в том, что режиссёр, да и вся труппа, ставит перед собой цель любыми способами вырваться на международную орбиту, получить всеобщее признание – принося в жертву повседневную упорную работу



над собой, репертуаром, художественным уровнем спектаклей. Во-вторых, подобного рода фестивали часто дезориентируют публику, а порой и самих работников сцены, выдавая частное мнение их организаторов за некое объективное суждение. В числе экспертов, отбирающих спектакли на фестиваль, часто значатся одни и те же имена, которые потом можно встретить и в членах жюри, и в рецензентах фестивальных спектаклей, и даже претендентах на премию. Очевидно, что избежать субъективизма и «вкусовщины» при такой организации невозможно. Здесь представляется уместным в качестве решения данной проблемы предложить другой принцип формирования экспертных комиссий.

Необходимо ввести закон (возможно, на федеральном уровне и при участии Союза театральных деятелей РФ), в котором прописать, что экспертные советы фестивалей, члены жюри и рецензенты будут формироваться на паритетных началах из различных конкурирующих групп профессионалов. В данном случае будет иметь место плюрализм и широта взглядов, которая располагает к принятию наиболее объективных решений.

Если говорить о крупнейших европейских фестивалях – в Авиньоне, Эдинбурге и Вене, - то можно заметить, что в их афишах нет ни одного имени русского режиссёра. Более того, если подробнее изучить афиши каждого, то можно увидеть, как один спектакль из одного фестиваля переходит в другой, а потом – в третий. Таким образом, создаётся определённый узкий, закрытый фестивальный круг, внутрь которого практически невозможно попасть.

Та же ситуация и в России. Чтобы стать участником крупного фестиваля, например, «Золотой маски», нужно создать такой спектакль, который мог бы удовлетворить требования фестивальной «элиты», формирующей афишу. В погоне за фестивальным рейтингом, благосклонностью экспертов и популярностью в среде фестивальных театралов, многие режиссёры забывают о предназначении искусства, о театральной эстетике, зрителях – и ставят спектакли, которые у последних вызывают непонимание и возмущение.

Бывает так, что вместо демонстрации современного искусства, на фестивалях представляют современные театральные проекты, т.е. спектакли, рассчитанные исключительно на фестивальную жизнь. Цель такой постановки – за полгода или год объездить максимальное количество фестивалей. Такая цель нивелирует смысл театрального произведения, суть самого театра.

М. М. Новикова, педагог и автор статей о современной культуре, пишет: «Главной задачей, вернее, причиной современного художественного творчества становится поиск сенсации. Иллюзорность, откровенная пошлость, развлекательность, «хитность» — вот характеристики современного творчества. [...] Искусство поистине оказалось «без алтаря». Его предназначение утратило высокий смысл» [94].

Создаётся впечатление, что художественное творчество сегодня, и театр в частности, обслуживает интересы какой-то мелкой части общества, становится управляемым механизмом в руках людей, которые с его помощью реализуют собственные интересы, цели, амбиции. И представляется, что если каким-то образом их не ограничить в этой свободе вседозволенности, то искусство как служение нравственно-эстетическим идеалам, как некая эстетическая и ценностная материя просто перестанет существовать.

Р. П. Кречетова, театральный критик, обозреватель, член редколлегии журнала «Театральная жизнь», кандидат искусствоведения, автор статей о театре, отмечала: «К сожалению, культура не имеет программы самозащиты, которая оповещала бы об опасности для системы предпринимаемых действий. Современные режиссёры выбрали себе в собеседники не дух, но - плоть. [...] Театр становится механистичным, примитивным, бессмысленным. Из него бежит красота и гармония, их заменяет пот - этот ясно читаемый знак непревращенной физической энергии. Театр перестает быть силой, защищающей человека от нравственной опустошенности, социального одиночества, помогающей ему осознать место свое в мироздании. Из искусства [...] он превращается в сторонника уверенно завладевающей миром стихии расчеловечивания...» [66].

Как мы уже отмечали, искусство, а вместе с ним и театр, – это открытая система, не чуждая новым формам самовыражения художников, поиску свежих идей и предметов отражения. И эти процессы модернизации даже необходимы для существования искусства в объективной, меняющейся реальности. Но всё же важно сохранить основные традиционные элементы, без которых искусство перестанет таковым быть: нравственность и эстетика.

### § 3. Роль критики в коммуникационном процессе «Театр-зритель»

У театра сегодня «своя жизнь», свой мир, в который если и допускают публику, то лишь формально, как некую необязательную деталь в механизме. Но без зрителя, у которого чувства и рефлексия по поводу спектакля (не проекта!) в единстве, театр не выполняет своих функций, а зритель теряет нравственно-эстетические ориентиры. А между тем нельзя забывать, что театр – искусство диалогичное, и участники этого диалога могут помочь друг другу стать лучше. И помочь в таком изучении театральных кодов, знаков и смыслов может театральная критика. Она выступает как необходимый элемент со-творчества на каждом его уровне.

Критика – это естественное явление для художественного творчества. Во-первых, потому, что художественное творчество – это особая, эмоционально-рациональная сфера, которая требует объяснения; во-вторых, для художественного творчества необходим воспринимающий, то есть тот, кто нуждается в объяснении. Ю. Б. Борев в «Эстетике» [20] подтверждает оба этих факта. Загадочный процесс художественного творчества он показывает на примере великих поэтов и писателей: ни один творец не способен рассказать, объяснить, каким образом возникает в его голове тот или иной образ, как появляются на бумаге те или иные строчки. Диалогичную природу художественного творчества воспроизводит воображаемая экспериментальная ситуация, которая даёт понять, что без воспринимающего невозможно и появление художественного произведения.

Зачатки театральной критики появились ещё в Древней Греции, где иногда давали оценку популярным в то время театральным действиям, от чего зависела известность актёров или же конкретной постановки. Такими критиками выступали в то время некоторые мыслители, общественные деятели и даже политики.

Началом театральной критики также можно считать труды реформаторов театра в сфере предназначения театрального искусства, задач и смысла игры

актёра и проч. – это доказывает, что театральная критика является существенной составляющей художественной деятельности.

Так, во Франции в век Просвещения Д. Дидро выдвинул новую теорию драматургии и программу демократизации театра. Освободив трагедию и комедию от обязательной сословной прикрепленности, Дидро расширил содержание этих пьес и их тематику. Настоящей революцией в области драматургии стало учение Д. Дидро об общественных положениях, согласно которому характеристика того или иного образа находилась в тесной зависимости от социального положения героя. Кроме того, Дидро уделял особое внимание проблеме создания типических характеров [29, с. 365-456].

Большое значение в разработке вопроса об актерском искусстве имел трактат «Парадокс об актере». Дидро отмечал: «Я хочу, чтобы актер был рассудочным; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него пронизательности, но никак не чувствительности, искусства всему подражать или, что то же, способности передавать любые роли и характеры... Весь его талант состоит... в умении так тщательно передавать внешние признаки чувств, чтобы вы обманулись» [39, с. 43].

Парадоксальность актерского мастерства в том и заключается: лишь передавая эмоции, расчетливо расставив акценты и создав впечатление искреннего переживания можно найти отклик у зрителей; и наоборот, настоящие эмоции на сцене не вызовут подобной реакции.

В Германии XVIII в. Гёте вёл режиссёрско-педагогическую работу и в 1803 г. издал трактат «Правила для актера». Реформа Гёте касалась и интерпретации на сцене мировой драматургии.

В России театральная критика начала развиваться во второй половине XVIII в. И, по мнению одного из крупнейших критиков современности М. Дмитриевской, она возникала под перьями исключительно и только великих писателей. Они были родоначальниками многих жанров: Н. Карамзин — автор первой рецензии<sup>8</sup>,

---

<sup>8</sup> Н. Карамзин начал издавать «Московский журнал», в котором специальный раздел занимали рецензии на иностранные и русские политические и художественные произведения, на спектакли русского и парижского театров.

П. Вяземский — фельетона<sup>9</sup>, он же автор одного из первых портретов драматурга (жизнеописание В. Озерова в посмертном Собрании сочинений). В. Жуковский изобрел жанр «актер в роли», А. Пушкин родил «замечания», заметки, П. Плетнев написал едва ли не первую теоретическую статью об актерском искусстве с тезисами буквально «от Станиславского». Н. Гнедич и А. Шаховской публиковали переписку... [41]. По этой причине М. Дмитриевская склонна считать театральную критику жанром литературы: «Русская театральная критика прославилась выдающимися литераторами — от А. Григорьева и А. Кугеля до В. Дорошевича и Л. Андреева, ею занимались люди, чей литературный дар, как правило, выражался не в одном лишь театральном-критическом творчестве, критики были в широком смысле писателями, так что есть все основания считать российскую театральную критику частью отечественной словесности, определенным художественно-аналитическим ответвлением прозы, существующим точно в таких же различных жанровых и стилистических модификациях, что и любой другой вид литературы. Театральные рецензии, пародии, портреты, эссе, мистификации, проблемные статьи, интервью, диалоги, памфлеты, вирши etc. — все это театральная критика как литература» [41].

В действительности существуют различные представления о природе театральной критики. Например, такие авторы, как В. И. Баранов, А. Г. Бочаров, Н. С. Гаранина, В. М. Горохов, В. И. Здровега, М. Г. Зельдович, В. Я. Канторович, Е. П. Прохоров, Ю. И. Суровцев считают литературно-художественную критику видом публицистического творчества; В. И. Кондаков рассматривает её как составную часть журналистики; А. И. Белецкий, Ю. Б. Бореев, В. И. Гусев, М. В. Доленго, К. П. Корсаков, Ф. Ф. Кузнецов, В. Я. Лакшин, Д. С. Лихачёв, А. А. Михайлов полагают, что это синтетическая деятельность, сочетающая в себе элементы научного и художественного творчества; а такие авторы, как Б. М. Бернштейн, В. С. Брюховицкий, Р. Т. Громяк, М. С. Каган, С. Х. Раппопорт, В. Д. Стариков, В. А. Коваленко, А. С.

<sup>9</sup> Не удовлетворяясь традиционными сатирическими формами, П. Вяземский создает своеобразный, в 1820-1830-х годах новый на русской почве тип "газетного стихотворения", стихотворного фельетона.

Курилов, П. А. Николаев, В. А. Скатерщиков склонны считать литературно-художественную критику совершенно особым видом деятельности [74].

Есть и ещё одна версия о природе театральной критики: критика как режиссура. Ведь если разобраться, то взаимоотношения критика со спектаклем очень похожи и на взаимоотношения режиссера с драматургическим материалом.

Так, переводя пьесу на сценический язык, сочиняя спектакль по ней, интерпретируя драматурга, читая его абсолютно по-своему, с индивидуальными, присущими только ему творческим принципам, критериям художественности, согласно своему жизненному опыту, режиссёр создаёт собственный «текст»; при этом он создаёт его по законам драматического построения спектакля, обладая всеми необходимыми профессиональными знаниями в области театрального искусства, имея собственную образную систему, избрав тот или иной способ существования для актёров и проч.

Театральный критик же, переводя спектакль в статью, так же интерпретирует режиссёра, как тот – автора, читая его сценический текст так же субъективно и согласно собственному опыту, набору образов и профессиональных знаний, угадывая замысел режиссёра, анализируя воплощение. Точно так же, как и в режиссуре, в критике существуют свои законы жанра, композиции, условия реализации.

Таким образом, режиссёр создаёт свой вариант текста драматургического, а критик – свои версии текста сценического. И тот и другой читают: один – пьесу, другой – спектакль.

Представляется, что все существующие природные театру характеристики актуальны для театральной критики. Но сегодня особенно заметен публицистический характер критических статей: он набирает всё большую популярность и становится практически единственным отражением современной театральной ситуации. К сожалению, эта крайность не всегда дополняется профессионально написанным литературным текстом и подробным независимым анализом (чтением) спектакля.

Здесь уместно привести несколько определений театральной критики для дальнейшего анализа этого явления в сегодняшнем дне.

О сути критики спорили ещё в XIX веке В. Жуковский и А. Пушкин. «Критика есть суждение, основанное на правилах образованного вкуса, беспристрастное и свободное. Вы читаете поэму, смотрите на картину, слушаете сонату, чувствуете удовольствие или неудовольствие — вот вкус; разбираете причину того и другого — вот критика», — писал В. Жуковский [49]. В этом высказывании утверждается необходимость анализа не только произведения искусства, но и своего восприятия его. С таким субъективным взглядом полемизировал А. Пушкин: «Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы, основываясь на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на длительном наблюдении современных замечательных явлений» [81]. С точки зрения Пушкина, критику необходимо понимать сам процесс развития искусства, а с точки зрения Жуковского - не забывать о собственном впечатлении. В данном случае Жуковский говорит скорее о зрительском (читательском) восприятии произведения, а Пушкин — действительно о критике. Зритель ориентируется исключительно на свои эмоции, критик же — на объективно существующие реалии, в которых было создано произведение; зритель не всегда, во-первых, может о них знать, а во-вторых, - обращать на них внимание. Именно поэтому очевидна значимость и необходимость критика: он выступает как посредник, как некое среднее звено между объективностью и субъективностью, между поиском «правды» и вкусовщины.

Метафоричное определение, данное когда-то В. Белинским, кажется очень верно отражающим одну из важнейших сторон искусства критики: «Критика — это движущая эстетика». Боров Ю. Б. даёт такое объяснение этой метафоре: «Эстетика, обобщая художественный опыт человечества, вырабатывает ряд теоретических постулатов, законов и категорий, которые развиваются и меняются в ходе истории. Суждения эстетики являются теоретическим фундаментом



критического анализа художественного текста. Критический анализ плодотворен только тогда, когда в его процессе приводится в движение аппарат эстетических категорий и исследование текста опирается на «снятый» художественный опыт человечества — на эстетику» [20, с. 268]. Здесь имеет место абсолютизация обязательного элемента – эстетики, т.к. «художественный опыт человечества» содержит в себе и другие элементы, которые оттеняют и оформляют эстетику.

Таким образом, профессия театрального критика требует от человека, который собирается этим заняться, высокого уровня образования, чтобы он мог соотнести сегодняшний театральный процесс с общим контекстом времени, общекультурной проблематикой. Кроме того, профессиональный критик должен иметь способности к восприятию живой ткани спектакля, определённым образом настроенный «слух» на спектакль, развитый художественный вкус, литературную одарённость, аналитический склад ума. Нельзя забывать и о личностном отношении критика к произведению. Но здесь важна не примитивная оценка «нравится/не нравится», а соотнесение впечатлений со своими ценностными ориентациями, социально-культурным опытом. «С личностью критика связан общий литературный уровень статьи, талантливость или бездарность текста, образный ряд, ассоциативные ходы, сопоставления, дающиеся в тексте статьи, отсылки к образам в других видах искусства, способные навести читателя-зрителя на определенные художественные параллели, сделать его соучастником восприятия спектакля через театрально-критический текст и общехудожественный контекст, сформировать его оценку художественного события» [41]. Здесь даже можно говорить об искусстве критика.

Итак, театральная критика выстраивает отношения публики с миром спектакля. Она помогает читателю-зрителю оказаться внутри сценического произведения, его строения и атмосферы, проникнуть в детали и глубины его смысла, найти ответы на неразрешённые вопросы, помогает увидеть связи и закономерности театральных явлений, тенденции в развитии театрального искусства, ориентирует читателя-зрителя на активное взаимодействие со спектаклем. Таким образом, театральная критика становится инструментом

диалога между театром и зрителем. Это очевидная одна сторона в деле театральной критики (есть и другая: театр-критика).

Для того чтобы этот диалог был конструктивным, по мнению автора данной работы, должны быть соблюдены определённые условия.

1. Высокий уровень образования театральных критиков, в том числе философского;
2. Художественная образованность зрителя;
3. Формирование уважительного отношения к профессии театрального критика у самих специалистов;
4. Наличие специализированных СМИ, в которых можно было бы публиковать полноценные критические материалы;
5. Востребованность специалистов данного профиля в соответствующих изданиях;
6. Готовность театра (режиссёра, актёров, художников, драматургов) к диалогу с критикой.

Теперь по каждому вопросу проанализируем ситуацию в России на сегодняшний день.

Что касается получения специализированного образования, то, во-первых, ни в одном вузе России нет специальности или направления «Театральная критика». Если вопрос освоения именно этой профессии принципиален, то абитуриенту необходимо поступить на «Театроведение», где дают всестороннее образование в сфере театрального искусства. Так, например, Российский университет театрального искусства (ГИТИС) на театроведческом факультете воспитывает специалистов широкого профиля: критиков, историков, журналистов в области сценического искусства. И для будущих театральных критиков есть смысл получать образование именно внутри этой науки: театроведения. Потому как она даёт полное представление об истории театрального процесса, опыте театральных деятелей различных эпох; это в свою очередь, позволяет более широко взглянуть на сегодняшний театр, провести параллели и предвидеть тенденции. Елена Третьякова, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник РИИИ, зав.

сектором источниковедения, профессор СПбГАТИ, декан театроведческого факультета, оперный критик, редактор «Петербургского театрального журнала», отмечает: «То, как мы преподаем, как учим студентов, как пишем сами, говорит о наличии школы, о существовании принципов подходов к анализу спектакля и театрального процесса в целом» [33].

Второе, что стоит отметить – это малое количество вузов в России, где вообще можно найти факультет, кафедру или направление «Театроведение». Всего 8 (!) высших учебных заведений в России (на чуть более 600 театров – это не считая антрепризы, любительские и народные труппы (по данным журнала «Театрал» <http://www.teatral-online.ru/news/4922>)), могут предоставить интересующие нас знания: помимо уже названного ГИТИСа, это Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства (Санкт-Петербург), Институт русского театра, Школа-студия МХАТ (Москва), Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова (г. Уфа), Волжский университет им. В. Н. Татищева (г. Тольятти), Ярославский государственный театральный институт (г. Ярославль); недавно направление «Театроведение» открылось в Омском государственном университете им. Ф. М. Достоевского.

Получается, что профессия театрального критика сегодня не востребована – прежде всего, среди молодых людей. Возможно, это связано с тем образованием, которое они получают в школе, потому как сегодня этот уровень не высок. Сами педагоги ГИТИСа, например, говорят о некой инфантильности среди студентов, нежелании читать книги и углубляться в предмет. С другой стороны, это может быть связано вообще с отношением к профессии в культурном сообществе (подробнее эту проблему мы рассмотрим ниже).

Но тем не менее, есть небольшой процент заинтересованных людей, которым важно освоить профессию театрального критика – это, как правило, театральные журналисты, пишущие о культуре. О том, как сейчас спасти профессию и распространить её в регионы, рассказала в личном интервью автору данной работы критик и главный редактор российского журнала о театре «Страстной бульвар,10» Наталья Старосельская.

Сегодня под эгидой Союза театральных деятелей Российской Федерации (СТД РФ) существует три школы театральных критиков. Участниками этих школ становятся равнодушные к профессии люди из разных городов России – это, как правило, театральные журналисты и заведующие литературной частью в театре. Семинары различаются между собой, прежде всего, подходами к освоению профессии, но главной их задачей является повышение профессионального уровня молодых критиков и журналистов, пишущих о театре, развитие их умения оценивать и анализировать процессы театральной жизни России.

- Семинары для молодых театральных критиков и журналистов под руководством Натальи Старосельской;
- Семинары для молодых театральных критиков и журналистов под руководством Ирины Холмогоровой (кандидат искусствоведения, профессор Театрального училища им. М.С. Щепкина);
- Семинар молодых критиков под руководством Григория Заславского (театрального критика, кандидата филологических наук, заведующего отделом культуры «Независимой газеты»).

Например, различие подходов Н. Старосельской и И. Холмогоровой в том, что Н. Старосельская учит своих «семинаристов» анализу, прежде всего, в устной форме: после просмотра спектаклей они собираются на следующий день и обсуждают увиденные накануне постановки. Ребята учатся говорить, анализируя и аргументируя, и только потом пишут рецензии в «Страстной бульвар,10» или местные издания. Ученики Холмогоровой привозят на семинар свои рецензии и представляют их перед своими коллегами и руководителем; идёт обсуждение уже опубликованных молодыми критиками рецензий; параллельно они смотрят спектакли. Таким образом, «семинаристы» учатся и устному разбору, и письменному. У Г. Заславского ученики сначала смотрят спектакли, потом получают задание от руководителя семинара написать к утру рецензии – часть «семинаристов» должна аргументировано дать отрицательную оценку, а другая часть – положительную. Потом идёт разбор каждой рецензии.

За время существования этих школ уже есть положительные результаты. Так, например, семинаристов Н. Старосельской приглашают на различные фестивали российского уровня, и на обсуждениях молодых критиков часто присутствуют режиссёры и актёры театров. Это говорит о том, что уже заслужен определённый авторитет в культурном сообществе, есть уважение и доверие со стороны работников сценического искусства.

Наталья Старосельская считает, что такие семинары – это единственный путь, который может помочь восстановить театральную критику и сделать её инструментом диалога. Уровень образования сейчас сильно снизился, поэтому, по её мнению, остаётся рассчитывать только на тех молодых театральных критиков-семинаристов, которые распространят в регионы свои знания и опыт, соберут вокруг себя таких же заинтересованных и будут учить их думать и анализировать.

Но, кроме того, думается, что эти «уже профессионалы» смогут сформировать уважительное отношение к профессии театрального критика у будущих специалистов. Это вторая обозначенная мной проблема современной ситуации.

Дело в том, что сегодня театральная критика утратила свою суть и стала подменяться театральной журналистикой. Суть журналистики – в оперативности, суть критики – в анализе художественного объекта. Вот и получается, что быстрый отклик на премьеры в газетах и журналах создаёт иллюзию, что вроде бы профессия существует. Но на самом деле эти материалы призваны просто информировать читателя о театральных событиях и дать рейтинговую оценку явления театра. Слог этих анонсов, заметок, отзывов – унифицирован, в них нет анализа и подробностей, а круг внимания чётко определён. Именно поэтому сегодня в театрах место традиционного завлита заняли PR-менеджеры и пресс-секретари, - чтобы помочь своему театру попасть в этот привилегированный круг тех, о ком пишут. Даже если находится критик, обладающий полнотой информации, он работает как продюсер: рекомендует спектакль на фестивали, создаёт репутацию театра.

В последнее время, например, в Санкт-Петербурге газетную и журнальную критику заменили обсуждения в социальных сетях и блогах – новая форма

диалога и переписки. Можно ли в данном случае говорить о том, что профессия театрального критика сходит на нет?

Евгения Тропп, театральный критик, преподаватель СПбГАТИ, редактор «Петербургского театрального журнала» говорит: «Уже сейчас студенты на самых младших курсах задаются вопросом: а зачем учиться писать длинные исследовательские работы, если они не будут никогда и нигде востребованы?.. Не проще ли сразу начать тренировать руку на 1500 знаков быстрого и звонкого отклика на спектакль? Наша профессия — уходящая натура» [33].

Все эти факты говорят о том, что роль театрального критика в обществе изменилась. Может быть, это связано со всё ускоряющейся динамикой жизни, и как результат – поверхностность смыслов, деятельности, отношения к искусству. А может быть, это связано просто с тем, что сейчас мало специализированных изданий, в которых критик мог бы найти поле для своего анализа. Вот ещё одна проблема сегодняшнего дня.

Театральная критика не может существовать без специализированной профессиональной печати. Если посчитать такие издания для Москвы и Санкт-Петербурга, то на обе столицы их получится всего пять.

- «*Страстной бульвар, 10*»: был учреждён СТД РФ в 1997 г. Ежегодно выходит 10 номеров и распространяются бесплатно по всем театрам России. В журнале содержится наиболее полная и подробная информация о российском театральном процессе: рецензии на спектакли театров разных городов России, обзоры фестивалей, литературные портреты режиссёров и актёров. Нередко в журнале публикуются материалы о жизни русских театров в странах СНГ и Балтии, о гастролях российских театров в ближнее и дальнее зарубежье. Автором может стать критик из любого региона России. На сайте журнала заявлено: «Налаженная обратная связь с читателями является очень важным моментом жизни «Страстного бульвара, 10» — мы не просто представляем себе, кто нас читает, но и знаем потребности читателей, их театральные пристрастия» [96]. В 2004 году журнал «Страстной бульвар, 10» был удостоен Премии Москвы, а в 2005-

м — премии «Театрал». Есть сайт, на котором выложены архивы всех номеров.

- *«Петербургский театральный журнал»* выходит с 1992 г. Это единственный толстый профессиональный журнал России, выходящий все эти годы без пауз, по сути, энциклопедия российского театра последних десятилетий. «ПТЖ» объединил на своих страницах театральную Россию и Европу. По ежегодному рейтингу немецкого журнала «Theatr Heute» журнал входит в пятерку лучших театральных изданий Европы, периодически занимая первое место в этом европейском рейтинге [95]. Распространяется только в Санкт-Петербурге и Москве, есть официальный сайт с электронным архивом номеров.
- *Журнал «Театр.»* - старейший из ныне существующих российских журналов о сценическом искусстве. Он начал выходить в середине 30-х годов. За эти долгие годы он пережил несколько радикальных обновлений, в каждом из которых отражалась новая историческая эпоха — от сталинизма до оттепели и перестройки, но во всех эпохах он оставался главным медийным ресурсом о театре. Быть напечатанным или упомянутым на страницах журнала, собственно, и означало — оставить свое место в российской театральной истории. В нулевые годы журнал переживал не лучшие времена, интерес к нему, как и к театру вообще, упал. «Театр.» стал выходить с перебоями, а в какой-то момент и вовсе прекратил свое существование. В 2010 году после двухлетнего перерыва СТД РФ решил возродить «Театр.» [97]. На страницах журнала можно найти информацию как о российском, так и о европейском театрах. Распространяется только в Москве, есть официальный сайт с электронной версией номеров.
- *Журнал «Театрал» - «Театральные Новые Известия»* выходит с 2004 г. — сначала в формате газеты, потом в формате журнала. Рассказывает о российском театре, в основном столичном, иногда — о зарубежном. На страницах журнала можно прочитать о премьерах, интервью с артистами

театра и кино, режиссёрами, театральными деятелями; можно найти статьи об актуальных, острых темах, волнующих театральную общественность, комментарии специалистов и проч. Распространяется только в Москве, есть официальный сайт с электронным архивом номеров.

- *Интернет-журнал «Театрон»* - существует с 2011 г. и рассчитан только на зрителей. Он провозглашает своей целью «дать возможность молодым авторам высказываться на профессиональном уровне, не загоняя их в заданные форматы глянцевого издания и при этом достойно оплачивая этот труд. Не отказываясь от мэтров театроведения, «Театрон» тем не менее, делает ставку на новое поколение театроведов, умеющих грамотно писать о сегодняшнем театре. «Театрон» призван показать: в театроведении возможно и необходимо сделать то, что будет интересно самым разным людям, а не ориентировано на замкнутую самодостаточную группу театральных деятелей.» Они мечтают «возродить критику в том виде, когда она еще что-то значила и для зрителя, и для театра, когда к ее мнению прислушивались, и оно имело значение не меньшее, чем признание публики. ...Сделать профессию театрального критика престижной и хорошо оплачиваемой» [98]. Таким заявлением молодая редакция вслух заявила об описанных выше проблемах театральной критики. И надо отдать им должное: они не только оперативно реагируют на события театральной жизни, но и публикуют полноценные рецензии на спектакли.

В августе 2013 г. журнал «Театрал» приводил статистику: что изменилось в театре за 100 лет. Что касается театральных изданий, то в 1913 г. в России издается 84 театральных журнала. В Москве 18 театральных журналов и столько же – в Петербурге [65]. Сегодня пять крупных журналов на всю Россию.

Если взять регионы, то далеко не везде выделяют средства на издание полноценной театральной прессы. Например, в Омске, который называют театральным городом, есть два журнала – один о культуре вообще: «Омская муза», а другой – о театре: «Омск театральный». Проблема этих журналов в том, что они не доходят до зрителя, и те рецензии, что там публикуются,



предназначены только для самих театров. Да, конечно, театрам необходимо видеть обратную «критическую» связь, отклик профессионалов на свою работу; но а как же диалог со зрителем? Кроме того, у этих журналов нет своих официальных сайтов – они представлены только внутри сайтов учредителей: администрации города Омска и Министерства культуры Омской области. Архивы номеров выложены, во-первых, не все, а во-вторых, в неудобном для чтения формате pdf. Выходят оба журнала нерегулярно.

С одной стороны, многие регионы лишены таких возможностей и соответственно, изданий, пишущих о театре. Но с другой стороны, наличие в Омске этих журналов не делает зрителей города более осведомлёнными, лучше воспринимающими театральный процесс, т.к. у них нет возможности читать рецензии. Кроме того, в журналах чувствуется некая несвобода в подаче материалов, потому как они находятся в руках политических структур.

Наталья Старосельская считает, что созданием и развитием специализированных изданий должна заниматься не структура, а человек, который готов и хочет нести ответственность за это дело. Наверное, с этим можно согласиться.

Продолжая разговор о диалоге между театром и зрителем, хочется затронуть ещё одну проблему: отсутствие отделов культуры или просто места в общественно-политических СМИ, и соответственно, невостребованность специалистов-критиков в них. С каждым годом эта проблема приобретает всё большие масштабы: редакторы крупных газет предпочитают оставлять место под рекламу или криминальную хронику, политические дебаты или коммунальные проблемы, отодвигая материалы о театральных событиях на второй план. В крупных журналах и вовсе исчезла какая-либо информация о театре. Почему-то редакторы считают, что культура никому неинтересна. Максимум, что они могут предложить взамен печатной публикации, это размещение на сайте газеты, где театральная рецензия (или отзыв, или заметка) тонут в потоке оперативной ежеминутной новостной информации. Если же удаётся пробиться в газетную или журнальную полосу, то часто оценки современных спектаклей и театральной си-

туации в целом путанны, а анализ перевернут с ног на голову либо вовсе отсутствует – «законы жанра» репортёрской критики. Некоторые редакции газет/журналов дают место для рецензии только в том случае, если она носит исключительно ругательный характер. Представляется, что такая ситуация связана уже с личностями современных редакторов: это те же «дельцы», продюсеры, ищущие «золотую жилу», падкие на скандал и эпатаж. Наверное, это тоже отголосок времени.

Поэтому когда театр сознательно эпатирует, это тут же находит отражение в прессе. И такое кривое зеркало критики вполне устраивает многих режиссёров.

Но вот что их не устраивает, так это «правда в глаза». Театральная критика призвана обеспечивать не только диалог театра со зрителем, но и диалог режиссёра с профессиональной критикой. Готовность к этому диалогу со стороны театра – это также проблема сегодняшнего дня. Конец XX-XXI век демонстрирует попытки режиссёров самим встать на место профессиональной театральной критики: рассуждая о своём, «авторском», подходе к классикам, произведениям, сценическому воплощению, они выступают, по сути, против вмешательства критики в театральный процесс.

Критика – это необходимый инструмент развития театра. Взаимодействие критиков и режиссёров происходит в основном на фестивалях, где обсуждают спектакли и игру артистов. И как правило, каждый остаётся при своём мнении: все режиссёры считают свою работу идеальной, и чтобы ни говорил авторитетный в определённых кругах театровед, он ничего не может изменить. Более того, сказав правду, он приобретает в лице режиссёра врага. Говорить правду людям с большим самолюбием – это опасное занятие.

Между тем, часто режиссёрам было бы полезно услышать компетентный взгляд со стороны – и если бы к нему прислушаться, то из такого тандема могли бы возникать настоящие художественные произведения. Раньше в СТД РФ существовала такая практика: собирали критиков и давали им задание посмотреть премьеры текущего сезона во всех театрах. В конце сезона приглашали режиссёров этих спектаклей, артистов и театральных критиков, которые

устраивали подробный разбор каждой постановки. Сейчас этой практики не существует.

Представляется, что режиссёры не понимают истинного значения критики. Тогда как именно она помогла бы им увидеть в своём спектакле новые грани – героя, или проблемы, или взаимоотношений. Ведь в соавторстве режиссёр и критик могли бы множить спектр ракурсов, точек зрения на одно и то же. И задача критики — уловить эту бесконечную гамму меняющихся смыслов. Для этого, конечно, нужна чуткость.

Есть обратная сторона такой «дружбы» режиссёра и критика: когда профессиональные перерастают в личные отношения. «Отношения — гибель нашей профессии. Как только начинается дружба — гибнет дело. Должна быть дистанция. Надо иметь очень высокий уровень самосознания, чтобы отделять отношения творческие от человеческих», - говорит Марина Дмитриевская [41]. Действительно, для конструктивного диалога критик должен быть свободен от личных симпатий/антипатий – ведь его критика должна стать преобразующей, регулятивной, прагматически-коммуникационной, этико-эстетической. Удивительно, но ещё Эмиль Золя отмечал фактор личной приязни: «Вчера вы с автором этой пьесы ужинали в одном гостеприимном доме; завтра вы собираетесь встретиться с ним на обеде у старого школьного друга. В течение зимы вы постоянно с ним видите. Как же вы напрямик заявите ему, что его пьеса никуда не годится? Он бы усмотрел в этом предательство. Хуже всего, что он шепнул вам на ухо: «Рассчитываю на вас!» И он прав, он может на вас рассчитывать, потому что никогда у вас не хватит мужества высказать этому человеку всю правду. Критики, которые невзирая на лица говорят правду в глаза, слынут дурно воспитанными людьми» [53].

Сейчас осталось крайне мало тех, кто относится к театру с позиции «независимого эксперта», творческие интересы с некоторых пор оттеснены далеко на задний план интересами коммерческими. Говорить о том «что «король голый» мало кто решается. К тем причинам, о которых мы уже сказали, следует добавить уважение к репутациям, складывающимся годами, и полное

безразличие, которое есть результат многолетнего опыта: откровенность ни к чему не ведёт.

Репутация – это тщательно заслуженное доверие со стороны публики и профессионального сообщества. Поэтому уважать репутацию – это, скорее, инстинкт, подсказанный консерватизмом. И если вдруг режиссёр/драматург сделали что-то, что стоит уже за рамками художественного вкуса, то инстинкт подсказывает скрыть это дурновкусие – нельзя подрывать авторитет. И вот критик, находясь в зависимости от положения режиссёра/драматурга, даёт ему очередной аванс в виде хвалебной рецензии и тем самым толкает публику на встречу с плохим спектаклем.

Полное безразличие – это состояние, которое достигается двумя путями: с одной стороны, если критик всегда боролся за свою идею, отстаивал свои убеждения, но потом понял, что это ни к чему не приводит; и с другой стороны, если он вынужден писать о театре, не имея к этому особой предрасположенности. И чтобы поддерживать нейтралитет с театрами, и те и другие пишут о спектаклях снисходительно и безэмоционально.

Таким образом, сегодня мы сами себя загоняем в ситуацию зависимости: от отношений, от обещаний, от мнимой ответственности перед кем-то, от репутаций, от всеобщего мнения, от денег. А по-настоящему свободных критиков, с идеями, убеждениями, ценностными ориентирами, готовых за них постоять – крайне мало. А тех, кто профессионально достаточен, ориентирован на профессию театрального критика – ещё меньше. Снижается и количество театральных критиков – и качество театральной критики.

Надежда сегодня на тех равнодушных людей, которые начинали свою деятельность в советское время и знают, как должно быть. Только на их опыт сегодня можно рассчитывать.

Нельзя забывать, что театральные критики ещё и историки: они пишут летопись театра, фиксируют живую, ускользающую ткань спектакля и – театрального процесса; они разгадывают смыслы и угадывают тенденции. Несколько идеалистично, но тем не менее очень точно отразила суть явления

театральной критики Анна Степанова, кандидат искусствоведения, профессор РАТИ (ГИТИС): «Театральные критики — «санитары леса», они отлавливают, а иногда пытаются и отстреливать бездарных псевдохудожников, которые склонны заполнять собой театральные заросли и стаей набрасываться на талантливых одиночек. Одаренный человек будет одиночкой всегда, даже в таком коллективном деле, как театр. Но многочисленная серая стая обычно сильнее. Театральные критики призваны поддерживать экологию театральной среды» [10].

В среде профессионалов снова и снова встаёт вопрос критериев, которыми должна оперировать театральная критика. А возникает он, наверное, потому, что сейчас много дилетантов, непрофессионалов, журналистов, гордо называющих себя критиками. Чтобы установить некие критерии оценки искусства театра, вспомним материал Главы I данной работы, а именно часть об искусстве. Исходя из этого, можно предложить такие критерии:

1. Направленность. Необходимо понять, на какую сторону жизнедеятельности человека направлено театральное произведение: физиологическую или социально-гуманистическую.
2. Наличие фундаментальных человеческих ценностей: добро, любовь, свобода, ответственность, справедливость, совесть, счастье.
3. Соответствует ли произведение нормам поведения и морали.
4. Проникнут ли спектакль уважением к достоинству человека и его нравственному идеалу.
5. Присутствует ли мера в изображении безобразных сторон жизни.

Но помимо критериев, которые продиктованы определением самого искусства, всегда существует внешний критерий: кассовость, кассовые сборы. И если раньше режиссёры при встрече обсуждали решение какой-либо сцены в спектакле, то сегодня они решают вопрос, где взять денег на постановку. И это естественная ситуация для контекста сегодняшнего дня. Кроме того, критику необходимо обращать внимание и на актуальность постановки, соотносить её с проблемами современности – затрагивает она их или нет? Если затрагивает, то как? Также

важен контекст культуры. Имея перед собой полную историческую картину, критик способен сопоставить сегодняшнюю сценическую работу с опытом мастеров прошлого, показать возможность режиссёру вести мысленный диалог со своими предшественниками. Критик должен давать импульс режиссёру, рождать новые ассоциации, идеи. Театр – это всегда диалог: артиста со зрителем, режиссёра с критиком, критика со зрителями.

Один из современных театральных критиков, кандидат искусствоведения, менеджер, арт-директор Центра им. Вс. Мейерхольда (Москва) Павел Руднев в своём блоге сформулировал для себя Кодекс театрального критика [62]. В нём 15 пунктов, выделим лишь несколько:

1. Не пиши о явлении общо, проникай в детали. На уровне лозунгов и афоризмов у тебя будет много оппонентов, на уровне деталей – практически никого.
2. Не пиши только о спектакле, сделай спектакль частью общественной мысли, культурного процесса, эпохи, выстраивай параллели со смежными жанрами.
3. Пиши о людях театра так, словно предполагаешь диалог с ними, хотя бы заочный.
4. Анализируя, разъясняй. Образование - одна из важнейших функций профессии.
5. Когда ты пишешь «я не понял/знал/читал», «мне неинтересно» или «эта пьеса в меня не попала», знай: здесь ты критикуешь самого себя.

Думается, что этот кодекс справедлив для каждого, кто занимается театральной критикой или решил освоить профессию театрального критика.

Опираясь на всё вышесказанное, а также на книгу видного театрального критика современности Ирвинга Уордла «Театральная критика» [127], считаю здесь важным сформулировать семь правил написания профессиональной рецензии.

1. Независимо от того, по какому материалу поставлен спектакль – классика это или новая драма – и сколько раз критик видел его интерпретацию ранее,

это не должно влиять на его оценку сегодняшней постановки. Он должен уметь увидеть именно её особенности и детали.

2. Содержание статьи зависит от того, для какой аудитории критик её пишет: для читателей еженедельной газеты или специализированного издания. Легче всего писать для специального журнала: можно рассчитывать на людей, интересующихся театром, и не тратить время и место для описания элементарных фактов. Если же аудитория – читатели еженедельных общественно-политических газет, то, во-первых, место для рецензии значительно сокращается, а значит, необходимо умело и ёмко вложить в него всю нужную информацию. Кроме того, сроки сдачи материала для этих двух типов изданий – разные. Сжатые сроки для газет часто бывают чреватые плохим качеством рецензии: авторы в таком случае редко используют литературные приёмы и ограничиваются вступительным абзацем, кратким изложением сюжета, беглым анализом, сводящимся к положительной или отрицательной оценке спектакля, и в заключении – списком исполнителей. Но иногда нехватка времени и свежие впечатления от спектакля могут так усилить приток адреналина, что результат будет ярче, чем описание, сделанное двумя днями позже. Что касается преимуществ, то для тех, кто умеет распорядиться своим временем, они очевидны. Вы не хватаетесь за первую банальную формулировку; имеете возможность дать многостороннюю и взвешенную оценку, а не сосредотачиваться на каком-нибудь поверхностном «аспекте»; вы подготовитесь к спектаклю, а непосредственные зрительские впечатления помогут вам проверить или развить ваши идеи. Кроме того, вы можете написать или рецензию, или эссе. Рецензирование — занятие для тех, кто уже пришел к определенному мнению, а эссе — для тех, кто хочет открыть для себя, что он думает, в процессе писания.
3. Театр – это коллективное произведение искусства, а значит, задача критика – попытаться увидеть результат и оценить отдельные компоненты. Имеет смысл подробнее остановиться на каждом.

- *Пьеса.* В каждой хорошей пьесе заложено больше, чем можно увидеть с первого взгляда; и критике необходимо анализировать, опираясь на опыт и театральную эстетику. Кроме того, нужно избегать некоторых опасностей при рецензировании. Например, не выносить суждение под влиянием недоумения или возмущения. То же касается и скуки. И. Уордл очень ёмко говорит о том, на что нужно прежде всего обращать внимание: сюжет – он советует отнестись недоверчиво к любой пьесе, где, когда приближается кульминация, герой находит прибежище в монологе-воспоминании; действие – не стоит доверять пьесе, где персонажи все время ссорятся; как и в жизни, ссоры — это попытка прикрыть тот факт, что на самом деле ничего не происходит и действующим лицам некуда идти; диалог – не стоит верить правдивости диалога, когда одна речь вытекает из предыдущей речи, а не продиктована желаниями персонажа. Настоящий диалог прыгает, как кривая температуры при лихорадке. Фальшивый диалог идет по прямой линии, часто с помощью фраз, годных на все случаи, но существующих только в театре.
- *Актёрское исполнение.* При описании актёрской игры следует задать себе несколько вопросов для того, чтобы понять, заслуга это актёра или режиссёра. Во-первых, интересные ли решения предлагает актёр? Во-вторых, каково отношение актёра к своему персонажу? Он идентифицирует себя с ним, представляет его зрителям, судит его или просто показывает? Критика может воспользоваться знанием индивидуальных качеств актёра, если способна показать, как личное качество используется для создания сценического персонажа: как, например, актёр-холерик справляется с ролью флегматика или как интроверт поднимается до гротеска. Только зная предыдущие роли актёра, критик может оценить его работу в новом спектакле и испытать восторг от перевоплощения. Третье, что важно при оценке актёрского исполнения, это общение и энергия. Рецензент должен не только задаваться вопросом: «Есть ли энергия в этой сцене?», но и: «А есть ли в ней дыхание?». Четвёртое – это изобретательность и трюки. Есть два



обычных для критиков слова, с которыми надо обращаться осторожно. Назвать актера «изобретательным» часто означает просто уклониться от разговора: пустая похвала, ничего не объясняющая в искусстве этого артиста. Его изобретательность может быть ненужной или нелепой; а еще она может быть результатом работы режиссера. Критику надо задавать себе такие вопросы: «Как этот прием соотносится с предыдущими ролями актера? Показывает ли он сущность персонажа или является просто косметическим украшением?» Находка предполагает прием, созданный для одной определенной роли. Трюки — это эффектные средства, входящие в общий актерский арсенал: их, естественно, постоянно используют ленивые актеры, а хорошие — в случае крайней необходимости. Их предназначение — обмануть зрителя, и нужно обладать очень острым зрением, чтобы это распознать.

- *Постановка.* Спектакль, если он достаточно хорошего качества, покажет все средства выразительности, которые с полным основанием могут быть отнесены на счёт того, кто руководил всей работой.

Создатели декораций, а еще больше — художники по костюмам, как правило, не получают должного внимания и оценки от рецензентов; однако часто именно они, а не режиссер спектакля определяют первоначальные впечатления зрителя и оставляют долгий след в памяти. Для рецензента второй необходимый тест после визуального впечатления от сценографии — оценка декорации как машины для работы актеров. Позволяет ли она им спокойно двигаться? Оказывает ли она воздействие на то, как они ходят? Может ли она легко трансформироваться, дает ли она возможность актерам быстро уходить со сцены? Это общие вопросы, но к ним прибавляются другие, относящиеся к конкретной постановке.

Такой же тест должен применяться к таким элементам, как свет и звук, с той разницей, что их воздействие — более тонкого свойства. Критики обычно оценивают эти элементы (если вообще это делают) самыми общими словами, именно потому, что они в большой мере создают атмосферу, в которой живет и

дышит спектакль. Задача критики - анализировать скульптурную функцию света и его способность выявлять драматические ритмы.

Музыка обладает некоторыми свойствами света, но её эмоциональное воздействие гораздо сильнее [127, с. 101-171].

4. Авторы рецензий должны быть убедительны. Главная проблема, которая может возникнуть, - это сюжет. Нельзя быть убедительным, просто описав его – здесь возникает необходимость в более глубоком осмыслении, связанном с обстоятельствами времени, жизни, событий, происходящих вне театра. Пересказывать сюжет нельзя.
5. Критик обязательно должен высказывать свою точку зрения - это касается всех элементов спектакля. Чем объективнее старается быть критик, тем более ускользает от него смысл произведения. Одно из свойств хорошей рецензии — значительность, ёмкость, энергия, динамика текста. Так случается, когда автор одновременно описывает и комментирует, а это возможно только при углублении в объект анализа. Тогда слова становятся убедительными и ясными.
6. При критическом разборе спектакля важно смотреть на него с разных ракурсов, используя разные планы. Так, например, «длинный план» включает спектакль в широкий контекст, а «крупный план» выделяет яркую, значимую деталь. Такое разнообразие позволит читателям увидеть профессиональную наблюдательность критика, а также ценности, которые для него важны.
7. Крайне редко можно встретить спектакли, которые вызывают только отрицательные или только положительные эмоции. Задача критика в том, чтобы видеть спектакль во всём его противоречии.

Заслужить авторитет в среде не только профессионального сообщества, но и читателей-зрителей – это одна из задач театрального критика. Потому как если критик в сознании читающего ассоциируется с профессионалом, носителем определённого культурного опыта и знаний, тем больше вероятность того, что

его текст будет воспринят. Доверие – залог эффективной коммуникации и воздействия театральной критикой.

Критика представляет двустороннюю направленность: во-первых, она помогает театральному искусству быть понятным в обществе, а во-вторых, стремится направить театр по пути наибольшей художественности и целостности. Таким образом, театральная критика путём активного духовного воздействия – с одной стороны, на художественный процесс, а с другой – на его восприятие – преобразует и театр и общество.

Состояние действительности играет определяющую роль в специфике гуманистического нравственного идеала. В содержании этой действительности выражаются все стороны нравственных отношений между людьми, субъекта к обществу и общества к нему. И от состояния действительности зависит общественное сознание, которое может выступать мерилем нравственности. Так, например, в России такое сознание не позволяет разрешить гей-браки, тогда как в Европе – это уже норма. Поэтому ориентация современных театральных режиссёров на запад, на то, что принято и считается модным у них, нашими зрителями часто воспринимается как недопустимость и аморальность.

Представляется, что ценность российской культуры, и в частности театра, состоит в традиционности, психологизме, неизменности определённых нравственных, моральных установок. Для многих зрителей и некоторых режиссёров искусство сегодня по-прежнему - носитель эстетического. И критике необходимо выполнять роль посредника между театром и зрителем, она может помочь видеть разницу между художественным продуктом и искусством, она необходима в деле удовлетворения общественной потребности в нравственно-эстетическом.

## Заключение

Проблемы театра как эстетического, нравственного и интеллектуального института общества, как средства эмоционального воздействия и диалога стоит чрезвычайно остро в условиях сегодняшнего дня.

В данной работе были рассмотрены исторические предпосылки возникновения и формирования театра с целью выявления специфической роли театра в современной реальности.

Отталкиваясь от определения художественной культуры как создания человеком особых художественных предметов для удовлетворения нравственно-эстетической потребности, а также проанализировав теоретические источники, автор сформулировал базовый тезис данной работы: искусство, в частности театр, формирует, воспитывает, направляет эстетическое и нравственное мироотношение человека и общества и через гуманистическое мироотношение - другие виды ценностного отношения.

Проанализировав историю театра, можно говорить о том, что театр всегда был не просто зрелищем. В каждой исторической эпохе он был призван служить обществу, будь то древнегреческий театр, который рождал глубокие мысли о смысле бытия, месте человека в этом мире – или театр XVIII века, который был средством нравственного воспитания, способом борьбы за правду. Театр всегда был центром культуры, всегда вызывал живой отклик у зрителей, что говорит о высшей степени диалогичности театра прошлого. Человек приходил в театр за ответами на мучившие его вопросы, за поиском истины.

И даже театр конца XIX-начала XX в., которому навсегда суждено было изменить театр, не позволял себе экспериментов, которые стали традиционными в наши дни. Представляется, что это было связано с некими внутренними границами нравственности, внутренней цензурой и дисциплиной. Тот реформаторский театр стал школой и для тех, кто в нём работал, и для зрителей.

Сегодня театр кардинально изменился. Но эта «кардинальность» не результат общественного прогрессирующего развития, а результат особенного

общественно-политического состояния и происшедших изменений в общественном сознании XX и начала XXI века. Это состояние неустойчивого функционирования так называемых развитых обществ потребления.

В театральной действительности это, во-первых, предаёт забвению роль театра как общественного института, призванного быть этическим и эстетическим идеалом, воспитывать общество и человека, понимающего искусство, на образцах высокой нравственности и общественных ценностей. Во-вторых, театр перестал быть диалогичным – в том смысле, в котором был всегда. В-третьих, изменилась и публика, для которой после зарабатывания денег развлечение теперь стало главной целью. В-четвёртых, условия существования театра как учреждения культуры поставили его в ситуацию «выживания». Всё это привело к тому, что в театре главным человеком становится продюсер, а не режиссёр-художник и не талантливый актёр, т.е. цель существования театра сегодня – это создать имя, репутацию и заработать денег; ценности сместились с художественных на материальные.

Бюджетных средств на сферу культуру выделяется крайне мало, некоторые театры находятся на самоокупаемости, что вынуждает их ставить малобюджетные спектакли и вместо того, чтобы думать об искусстве и создавать качественные произведения, они вынуждены думать о том, как выжить.

В стремлении создать имя современные режиссёры всё чаще уходят в эпатаж, не заботясь о зрительском восприятии, нравственных границах и эстетической составляющей. Для режиссёра и актёра перестают существовать какие-либо границы, поэтому они позволяют себе экспериментировать с классикой, интерпретируя её на современный манер, добавляя в неё атрибуты сегодняшнего дня, порой шокируя публику. По существу заменяя искусство творчеством самовыражения. И потому спектакли современных режиссёров всё чаще направлены не к публике, а к фестивальному жюри, которое зачастую пристрастно и субъективно, а публика в свою очередь стала менее образованной, инфантильной, воспитанной на теле-шоу и сериалах, и как следствие - от театра она ожидает такой же зрелищности и развлечения.

Представляется, что часть этих проблем может решить профессиональная театральная критика. Она сейчас так же, как и театр, находится в ситуации выживания: профессия театрального критика потеряла былой вес, значимость для театра и зрителя, крайне мало специализированных изданий для публикаций рецензий, качество критики сильно снизилось – в большей мере потому, что она стала ненужной современному режиссёрскому театру. Но думается, что эти вопросы решить проще, чем изменить сейчас положение театра.

Сегодня, помимо специальности «Театроведение» в отдельных вузах, существуют школы театральных критиков, куда может попасть любой заинтересованный в профессии человек из любого города России. Преподаватели этих школ – авторитетные критики, у каждого из которых свой метод работы, но одна цель – возродить профессию и распространить её в регионы.

Театральная критика чрезвычайно важна как для театра, так и для зрителя. Прежде всего, как образовательный институт для молодёжи, способный дать художественное образование, которым не могут их обеспечить средние и высшие учебные заведения. Также с помощью критики зрители смогут понять замысел режиссёра, откроют все глубинные смыслы спектакля; а режиссёры, прислушиваясь к мнению профессиональных критиков, смогут делать свои спектакли лучше.

А провоцируя зрителя, критик побуждает его углубиться в спектакль посредством текста, пойти на внутренний диалог с самим собой. Благодаря этому диалогу зритель может ответить на какие-то мучившие его вопросы, понять себя и своё восприятие спектакля. Он становится эмоционально, духовно восприимчив к самому себе. Так театральная критика становится средством, воспитывающим профессионального зрителя как человека читающего, думающего и способного улавливать, хотя бы на интуитивном уровне, правду и неправду в спектакле; он становится соучастником спектакля, обращает внимание на художественность языка и стиля, становится способным испытать катарсис.

Но для этого надо постараться. Есть прямая связь между двумя этими явлениями. Пока в театр не вернётся сознание своей высокой миссии –

возвышения культуры, пока будут подменяться истинные критерии творчества, пока театр будет имитировать искусство, у нас всё время будет потребность что-то реформировать, и эта видимость реформаторства будет касаться всех сфер театральной жизни.

С какой стороны ожидать «первого шага»? От самих ли критиков, которые бескорыстно возьмутся за возрождение профессии, начнут (вернее, продолжат) сами издавать новые специализированные журналы, проводить семинары в регионах России с целью привлечения заинтересованных людей. Или от законодателей, которые всё-таки не будут делать образование театроведа платным, а, наоборот, откроют двери для всех и дадут возможность получить такое редкое сегодня образование. А от кого зависит настроение режиссёров, которые не хотят воспринимать критику? Или убеждённость редакторов газет/журналов в том, что культура сегодня никому неинтересна? Наверное, от времени, в котором мы живём. И именно время рассудит и расставит точки над «и» - объяснит, кто есть кто и что есть что сегодня, уведёт от идеи «остаточного принципа».

Для того чтобы критика стала полноценным участником театрального процесса, посредником между творчеством и искусством, нужно проделать огромную работу, которая, конечно, займёт много времени. Но это необходимо ради восстановления утраченных нравственно-эстетических идеалов и ценностей, ради сохранения культуры и преумножения её лучших образцов.

**Список литературы**

1. Августин Аврелий. Исповедь / Августин Аврелий ; Абеляр, Петр История моих бедствий / П. Абеляр. – М. : Республика, 1992. – 335 с.
2. Аверинцев, С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – М., 1996. – 448 с.
3. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб. : Азбука, 2000. – 119 с.
4. Аристотель. Сочинения : в 4-х т. / Аристотель. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с.
5. Афанасьев, В. Г. Системность и общество / В. Г. Афанасьев. – М., 1980. – 368 с.
6. Баллер, Э. А. Культура – человек – философия : К проблеме интеграции и развития / Э. А. Баллер, Н. С. Злобин, В. М. Межуев // Вопросы философии. – 1982. – № 1. – С. 33–35.
7. Барбой, Ю. М. К теории театра / Ю. М. Барбой. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2008. – 240 с.
8. Барт, Р. S/Z : Бальзаковский текст : опыт прочтения / Р. Барт ; пер. Г. К. Косикова, В. П. Мурат. – 2-е изд. испр. – М. : УРСС, 2001. — 232 с.
9. Бартошевич, А. В. Всемирный театр как историческая реальность XX века / А. В. Бартошевич // Театр XX века. Закономерности развития. – М., 2003. – 624 с. – С. 360
10. Бартошевич, А. Кому нужны театроведы? [Электронный ресурс] / А. Бартошевич // Петербургский театральный журнал. – 2010. – № 3(61). – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/archive/61/poslednie-61/komu-nuzhny-teatrovedy-otvety/>.
11. Батракова, С. П. Театр-Мир и Мир-Театр : творческий метод художника XX века. Драма о драме / С. П. Батракова. – М. : Памятники исторической мысли, 2010. – 264 с. : ил.
12. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 362 с.



- 13.Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин // Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия / сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 688 с. - С. 243
- 14.Берман, В. Л. Театральная реальность и ее трансформация в эпоху постмодерна : дис. ... канд. филос. наук / В. Л. Берман. – Омск, 2009. – 128 с.
- 15.Богатырев, П. Г. Знаки в театральном искусстве // Ученые записки ТГУ. Труды по знаковым системам / П. Г. Богатырев. — Тарту, 1975. - Т. 7. - Вып. 365.- С. 6-25.
- 16.Бонч-Томашевский, М. М. Театр и обряд / М. М. Бонч-Томашевский // Маски. - 1912-1913. - № 6. - С. 98-124.
- 17.Бонч-Томашевский, М. М. Театр пародии и гримасы (Кабаре) / М. М. Бонч-Томашевский // Маски. - 1912-1913. - № 5.- С. 20-38.
- 18.Борев, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Политиздат, 1975. – 399 с.
- 19.Борев, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Политиздат, 1981. – 400 с.
- 20.Борев, Ю. Б. Эстетика : учебник / Ю. Б. Борев. – М. : Высш.шк., 2002. – 511 с.
- 21.Брехт, Б. О театре : сб. ст. / Б. Брехт. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – 363 с.
- 22.Брук, П. Блуждающая точка : Статьи. Выступления. Интервью / П. Брук. – СПб. ; М. : Артист. Режиссёр. Театр, 1996. – 262 с.
- 23.Буева, Л. П. Человек : деятельность и общение / Л. П. Буева. – М. : Мысль, 1978. – 216 с.
- 24.Ванина, Е. Как Кирилл Серебренников стал главным человеком в современном театре? [Электронный ресурс] / Е. Ванина // Журнал «Афиша». - 2013. - №168. – Режим доступа : <http://mag.afisha.ru/stories/teatr-reanimasiya/>
- 25.Ванслов, В. Всестороннее развитие личности и виды искусства / В. Ванслов. – М. : Искусство, 1963. – 242 с.

26. Вильчек, В. М. Прощание с Марксом : Алгоритмы истории / В. М. Вильчек. – М. : Прогресс-Культура, 1993. – 222 с.
27. Виппер, Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Р. Виппер. – М., 1956. – 372 с.
28. Владимиров, С. Действие в драме / С. Владимиров. – СПб. : СПбГАТИ, 2007. – 131 с.
29. Всеобщая история театра. – М. : Эскимо, 2012. – 576 с.
30. Волошин, М. А. О смысле танца / М. А. Волошин // Собрание сочинений : в 10-ти т. Т.5. Лики творчества. - М.: Эллис Лак, 2007. - С. 250-258.
31. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
32. Головня, В. В. История античного театра / В. В. Головня. – М. : Искусство, 1972. – 400 с.
33. Гороховская, Е. Взгляд сверху [Электронный ресурс] / Е. Гороховская, Л. Филатова // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 2(52). – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/archive/52/identification-52/vzglyad-sverhu/>.
34. Гриненко, Г. В. История философии : учебник / Г. В. Гриненко. – М. : Высшее образование, Юрайт-Издат, 2009. – 689 с.
35. Гуревич, П. С. Философия культуры / П. С. Гуревич. – М. : АО «Аспект Пресс», 1994. – 317 с.
36. Давыдов, Ю. Н. Искусство как социологический феномен: к характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля / Ю. Н. Давыдов. – М., 1968. – 284 с.
37. Давыдов, Ю. Н. Неомарксизм и проблемы социологии культуры. Макс Вебер и кризис западно-европейского разума. Парадоксы «неомарксистского» культуроборчества. Проблемы отчуждения: культурфилософский смысл / Ин-т социол. исслед. АН СССР ; Ю. Н. Давыдов [и др.]; отв. ред. Г. В. Осипов ; Институт социологических исследований Академии наук СССР. - М. : Наука, 1980. - 352 с.

38. Дёмин, Г. Русский театр начала XXI века : время выживания? / Г. Дёмин // PRO SCENIUM. Вопросы театра : Сб. науч. Трудов. – М. : КомКнига, 2006. – 416 с. – С. 76-97
39. Дидро, Д. Парадокс об актере / Д. Дидро. – Л. ; М., 1938. – 165 с.
40. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – М. : Мысль, 1995. – 570 с.
41. Дмитревская, М. О природе театральной критики [Электронный ресурс] / М. Дмитревская // Петербургский театральный журнал. – 2012. – № 1(67). – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/archive/67/memory-of-profession-67/o-prirode-teatralnoj-kritiki/>.
42. Долин, Л. Машина репертуарного театра устарела, её надо реформировать [Электронный ресурс] / Л. Долин // Театрон. – 2013. – Режим доступа : [http://www.teatron-journal.ru/index.php/component/k2/item/1832?fb\\_action\\_ids=542329962514992&fb\\_action\\_types=og.likes&fb\\_source=other\\_multiline&action\\_object\\_map=\[633915223318473\]&action\\_type\\_map=\[](http://www.teatron-journal.ru/index.php/component/k2/item/1832?fb_action_ids=542329962514992&fb_action_types=og.likes&fb_source=other_multiline&action_object_map=[633915223318473]&action_type_map=[)
43. Дремов, А. К. О художественном образе / А. К. Дремов. – М. : Сов. писатель, 1956. – 227 с.
44. Евреинов, Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов. – М. ; СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
45. Евреинов, Н. Н. Происхождение драмы : Первобытная трагедия и роль козла в истории её возникновения : Фольклористический очерк [Электронный ресурс] / Н. Н. Евреинов. – Режим доступа // <http://teatr-lib.ru/Library/Evreinov/drama/>
46. Ерасов, Б. С. Социальная культурология : в 2-х ч. / Б. С. Ерасов. – М. : АО «Аспект Пресс», 1994. – Ч. 1. – 384 с.
47. Еремеев, А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. В 4-х ч. Ч. 1. Ценностно-познавательные основы художественного отражения / А. Ф. Еремеев. – Свердловск : УрГУ, 1969. – 150 с.

48. Еремеев, А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. В 4-х ч. Ч. 2-3. Социально-коммуникативная природа искусства / А. Ф. Еремеев. – Свердловск, 1971. – 357 с.
49. Жуковский, В. А. О критике (Письмо издателям «Вестника Европы») [Электронный ресурс] / В. А. Жуковский. – Режим доступа : [http://dugward.ru/library/zolot/gukovskiy\\_kritik.html](http://dugward.ru/library/zolot/gukovskiy_kritik.html) .
50. Захарова Л.Н. Возможно ли определить искусство? / Л.Н.Захарова // Вестник Челябинского государственного университета. - 2012. - №35 (289). - С.101-105
51. Захарова, Л. Н., Рожко, К. Г. Кризис антропологизма в современном искусстве / Л. Н. Захарова, К. Г. Рожко // Вестн. Челяб гос. акад. культуры и искусств. - 2012. - № 4 (32). - С. 42-44
52. Зингерман, Б. И. Человек в меняющемся мире. Заметки на темы театра XX века / Б. И. Зингерман // Театр XX века. Закономерности развития. – М., 2003. – 624 с. – С. 11-50
53. Золя, Э. Критика и публика / Э. Золя // Собрание сочинений : в 26-ти т. – М., 1966. – Т. 25. – С. 46-49 и 51-52
54. История западноевропейского театра. Т.1 / под ред. Г. Г. Бояджиева – М. : Искусство, 1955. – 740 с.
55. Каган, М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М. С. Каган. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1971. – 766 с.
56. Каган, М. С. Человеческая деятельность / М. С. Каган. – М., 1974. – 331 с.
57. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 415 с.
58. Казьмина, Н. Кто держит пуговицу / Н. Казьмина // PRO SCENIUM. Вопросы театра : Сб. науч. Трудов. – М. : КомКнига, 2006. – 416 с. - С. 6-31
59. Каминская, Н. Тень над сценой [Электронный ресурс] / Н. Каминская, М. Стоцкий // Театрал. – 2012. – № 7-8(96). – Режим доступа : <http://www.teatral-online.ru/news/7103/>.
60. Кант, И. Сочинения : в 6-и т. / И. Кант. – М. : Мысль, 1966. – Т. 5. – 564 с.

61. Кармин, А. С., Новикова, Е. С. Культурология. - СПб. : Питер, 2006. - 464 с. : ил.
62. Кодекс театрального критика / Блог П. Руднева [Электронный ресурс] <http://pavelrudnev.livejournal.com/1351204.html>
63. Кокто, Ж. О театре / Ж. Кокто // Как всегда - об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. - М. : Гитис, 1992. – 288 с.
64. Красноярова, Д. К. Реклама и театр в коммуникативном пространстве современной культуры : дис. ... канд. филос. наук / Д. К. Красноярова. – Омск, 2009. – 166 с.
65. Кремнев, А. Вековые традиции [Электронный ресурс] / А. Кремнев, Т. Власова, Е. Мищенко // Театрал. – 2013. – 31 августа. – Режим доступа : <http://www.teatral-online.ru/news/10609/>.
66. Кречетова, Р. Покой нам только снится / Р. Кречетова // Театральная жизнь. – 2004. – № 4. – С. 5-8
67. Кржижановский, С. Д. Философема о театре [Электронный ресурс] / С. Д. Кржижановский ; публ. и пред. В. Перельмутера. — Режим доступа : <http://www.utoronto.ca/tsq/04/krzhizhan04.shtml>.
68. Кугель, А. Р. Утверждение театра / А. Р. Кугель. - М. : Изд-во журнала «Театр и искусство», 1922. - 208 с.
69. Кузнецов, Б. Г. Ценность познания / Б. Г. Кузнецов. – М. : Наука, 1975. – 168 с.
70. Культурология: Учеб. для студ. техн. вузов / Н. Г. Багдасарьян, А. В. Литвинцева, И. Е. Чучайкина и др.; под ред. Н. Г. Багдасарьян.- М.: Высш. Шк., 2006.- 709 с.
71. Культурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Под научн. ред. проф. Г. Д. Драча. - Ростов н/Д. : Феникс, 2005. - 576 с.
72. Лауэнштайн, Д. Элевсинские мистерии / Д. Лауэнштайн. – М. : Энигма, 1996. – 368 с.
73. Лессинг, Г. Э. Избранные произведения / Г. Э. Лессинг. – М., 1953. – 640 с.

74. Липская, В. М. Театральная критика как вид духовной деятельности в современной культуре : дис. ... канд. филос. наук / В. М. Липская. – СПб., 1994. – 199 с.
75. Лотман, Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман. – Тарту, 1964. – Вып. 1. – 195 с.
76. Лотман, Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. - Таллинн, 1992. – Т.1. – С. 200-202
77. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : комментарий. – Л. : Просвещение, 1983. – 416 с.
78. Лотман, Ю. М. Семиотика сцены // Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи, заметки, выступления (1962-1993) / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство-СПб, 2005. – 704 с.
79. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
80. Лотман, Ю. М. Язык театра // Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи, заметки, выступления (1962-1993) / Ю. М. Лотман. — СПб : Искусство-СПб, 2005. – 704 с.
81. Луначарский, А. В. Пушкин – критик [Электронный ресурс] / А. В. Луначарский. – Режим доступа : <http://www.as-pushkin.net/pushkin/articles/lunacharskij-pushkin-kritik.php> .- 1933
82. Лэш, К. Восстание элит и предательство демократии / К. Лэш. - М. : Логос, Прогресс, 2002. – 224 с.
83. Любимов, Ю. Таганка до и после. Беседа с Натальей Казьминой / Ю. Любимов // Планета Красота. – 2004. – № 3,4. – С. 11.
84. Марков, П. А. Новейшие театральные течения // О театре : в 4 т. – М., 1974. – Т. 1. – С. 255-321
85. Межуев, В. М. Предмет теории культуры / В. М. Межуев // Проблемы теории культуры. – М., 1977. – С. 34-45.

86. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд. - М. : Искусство, 1968. - Ч. 1 : 1891 – 1917. – 792 с.
87. Михайлова, А. Конец века на сценографическом огороде / А. Михайлова // Сцена. – 2004. – № 25. – С. 3-5.
88. Москвина, Т. Воронья свободка-3 / Т. Москвина // Театр. – 2003. – № 3. – С. 55-59
89. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. — М. : Искусство, 1994. - 606 с.
90. Натев, А. Искусство и общество / А. Натев. – М. : Прогресс, 1966. – 320 с.
91. Немирович-Данченко, Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. / Вл. И. Немирович-Данченко ; сост., вст. ст. и ком. М. Н. Любомудрова. – М. : Правда, 1989. – 576 с.
92. Никитина, И. П. Философия искусства : учеб. пособие. 3-е изд., испр. – М. : Омега-Л, 2010. – 559 с. - С. 31
93. Новиков А. М. Методология художественной деятельности / А. М. Новиков. – М. : Эгвес, 2008. – 72 с.
94. Новикова, М. М. Художественная культура XX века : искусство без алтаря? / М. М. Новикова // Художественная культура как феномен : материалы региональной научно-практической конференции, 11-12 апреля / под науч. ред. И. Н. Гнездиловой ; ТГУ. – Тюмень, 2002. – 184 с. – С. 77-79
95. Официальный сайт журнала «Петербургский театральный журнал» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/journal/about/>.
96. Официальный сайт журнала «Страстной бульвар» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.strast10.ru/about>.
97. Официальный сайт [журнала](#) «Театр.» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://oteatre.info/editorial>.
98. Официальный сайт интернет-журнала «Театрон» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://teatron-journal.ru/index.php/home>.
99. Павсаний. Описание Эллады : в 2 т. / Павсаний. – М. : Ладомир, 1994. – Т. 1. – 364 с.

100. Пиотровский, А. И. Античный театр (театр Древней Греции и Рима) / А. И. Пиотровский // Очерки по истории европейского театра. – Петербург, 1923. – С. 7-54
101. Платон. Собрание сочинений : в 4 т. / Платон. – М. : Мысль, 1994. – Т. 4. – 657 с.
102. Полищук, В. И. Мировая и отечественная культура / В. И. Полищук. – Екатеринбург, 1993. – Ч.1. – 175 с.
103. Попело-Давыдов, М. Современное искусство танца / М. Попело-Давыдов // Маски. - 1912-1913. - № 5.- С.12-23
104. Попов, А. Воспоминания и размышления о театре / А. Попов. – М. : ВТО, 1963. – 310 с.
105. Раппопорт, С. Х. О вариантной множественности исполнительства / С. Х. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 3–46.
106. Режиссерский театр от Б до Ю : Разговоры под занавес века / Ред.-сост. А. М. Смелянский, О. В. Егошина, ред. З. П. Удальцова. - М. : Московский Художественный театр, 1999. Вып. 1. - 530 с.
107. Резник Ю. М. Введение в социальную теорию: Социальная системология / Ю. М. Резник.- М. : Наука, 2003.- 525 с.
108. Риккерт Г. О системе ценностей // Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М., 1998, С. 365-386.
109. Сартр, Ж.-П. Миф и реальность театра [Электронный ресурс] / Ж.-П. Сартр. - Режим доступа: <http://www.proza.ru/2009/03/18/953>
110. Свидерская, М. И. Караваджо : Первый современный художник. Проблемный очерк / М. И. Свидерская. – СПб. : «Дмитрий Буланин», 2001. – 240 с.
111. Серегина, О. Стриптиз Мельпомены [Электронный ресурс] / О. Серегина, Е. Рыжова, Ю. Чечикова // Театрал. – 2012. – № 2(91). – Режим доступа : <http://www.teatral-online.ru/news/5840/>.



112. Силюнас, В. Ю. Испанский театр XV-XVII веков / В. Ю. Силюнас. – М. : Культура, 1995. – 282 с.
113. Сицилийский, Д. Историческая библиотека. Греческая мифология / Д. Сицилийский. – М. : Лабиринт, 2000. – 224 с.
114. Смирнов, И. Коллективное сознательное / И. Смирнов // Театр. – 2003. – № 1-2. – С. 52-60.
115. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Изд-во «Вагриус», 2004. – 444 с.
116. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. О технике актера / М. А. Чехов : антология. - М. : АРТ, 2008. – 496 с.
117. Станиславский, К. С. Собрание сочинений / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954. – Т. 1. – 516 с.
118. Столович, Л. Н. Жизнь – творчество – человек : Функции худож. деятельности / Л. Н. Столович. – М. : Полтиздат, 1985. – 415 с.
119. Столович, Л. Н. Природа эстетической ценности / Л. Н. Столович. – М. : Политиздат, 1972. – 270 с.
120. Столович, Л. Н. Эстетическое в действительности и в искусстве / Л. Н. Столович. – М. : Госполитиздат, 1959. – 256 с.
121. Тавризян, Г. М. О.Шпенглер, Й. Хейзинга: две концепции кризиса культуры / Г. М. Тавризян. – М. : Искусство, 1989. – 269 с.
122. Тахо-Годи, А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков / А. А. Тахо-Годи // Искусство слова : сб. статей к 80-летию чл.-корр. АН СССР Д. Д. Благого. – М. : Наука, 1973. – С.306-314.
123. Театральная энциклопедия / под ред. П. А. Маркова. - М. : Совет. энцикл., 1961 - 1967. - (Энциклопедии. Словари. Справочники).
124. Товстоногов, Г. Станиславский и Брехт / Г. Товстоногов // Вопросы театра : Сб. статей и материалов. М.: ВТО, 1981. – С. 111.
125. Толстых, В. И. Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-науч. Фонд; Т. 2, М. : Мысль, 2010.- 634 с.

126. Томская, А. Нужна ли артисту злоба дня? [Электронный ресурс] / А. Томская // Театрал. – 2010. – № 10(76). – Режим доступа : <http://www.teatral-online.ru/news/2191/>.
127. Уордл, И. Театральная критика / И. Уордл. - М. : Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013. - 200 с.
128. Философия: конспект лекций: учеб. пособие / В. О. Бернацкий [ и др.]; под общ. ред. Н. П. Маховой. – Омск : Изд-во ОмГТУ, 2008. - 352 с.
129. Философия: Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. — М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004. – Режим доступа // [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/1200/%D0%A2%D0%92%D0%9E%D0%A0%D0%A7%D0%95%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1200/%D0%A2%D0%92%D0%9E%D0%A0%D0%A7%D0%95%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E)
130. Финк, Е. Основные феномены человеческого бытия / Е. Финк // Проблемы человека в западной философии. – М. : Прогресс, 1988. – С. 357-403
131. Фрейд, З. Будущее одной иллюзии / З. Фрейд // Избранное. – Лондон, 1969. – Т. 1. – С. 189-190.
132. Фрейд, З. Будущее одной иллюзии [Электронный ресурс] / З. Фрейд.- Режим доступа // [http://nv-shulenina.narod.ru/freyd\\_zigmund\\_buduschee\\_odnoy\\_illyuzii.pdf](http://nv-shulenina.narod.ru/freyd_zigmund_buduschee_odnoy_illyuzii.pdf)
133. Фрейденберг, О. Миф и литература древности / О. Фрейденберг. – М. : Наука, 1978. – 605 с.
134. Хейзинга, Й. Homo Ludens / Й. Хейзинга. – М. : «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.
135. Хованский Д. Зверь, именуемый кот / «Карамазовы» в МХТ им. А. Чехова [Электронный ресурс] / Д. Хованский // Страстной бульвар,10. – 2014. - №8-168. – Режим доступа : <http://strast10.ru/node/3172>
136. Хонзл, И. Подвижность театрального знака // Экспресс-информация, серия «Искусство» (семиотические проблемы) / И. Хонзл. — М., 1975. — Вып. I.
137. Чавчавадзе, Н. З. Внешние и внутренние факторы развития культуры /

- Н. З. Чавчавадзе // Культура и общественное развитие. – Тбилиси, 1979. – С. 23.
138. Чернышевский, Н. Г. Избранные философские сочинения / Г. Н. Чернышевский. – М. : Госполитиздат, 1950. – Т. I. – 875 с.
139. Чистякова, М.Г. От индустриализма к постиндустриализму: искусство как один из создателей «духа эпохи» / М. Г. Чистякова // Вестник ТюмГУ. - 2011. - № 10. - С. 159-165
140. Чистякова, М. Г. Современное искусство как культурно-антропологический феномен : дис. ...доктора филос. наук / М. Г. Чистякова. – Тюмень, 2012. – 297 с.
141. Шабатура, Л. Н. Социально-философское осмысление культуры, её роли и значения / Л. Н. Шабатура // Вестник Челябинского государственного университета. Философия. Социология. Культурология. Вып. 24. – 2012. - №15 (269). – С. 68-71
142. Шпенглер, О. Закат Европы. Т. 1. / О. Шпенглер - М. : Мысль, 1993.- 672 с.
143. Электронные словари [Электронный ресурс].- Режим доступа // <http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%91%D0%A1%D0%AD/%D0%AD%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0/>
144. Электронная энциклопедия [Электронный ресурс].- Режим доступа // <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/134089/%D0%A1%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5>
145. Электронная энциклопедия [Электронный ресурс].- Режим доступа // [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/745/%D0%A5%D0%A3%D0%94%D0%9E%D0%96%D0%95%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%95%D0%9D%D0%9D%D0%90%D0%AF](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/745/%D0%A5%D0%A3%D0%94%D0%9E%D0%96%D0%95%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%95%D0%9D%D0%9D%D0%90%D0%AF)
146. Энциклопедия театра [Электронный ресурс].- Режим доступа // <http://enc.vkarp.com/2010/04/30/a-авангард-театральный/>

147. Яков, В. Вековые «традиции» [Электронный ресурс] / В. Яков // Театрал. – 2013. – № 9(108). – Режим доступа // <http://www.teatral-online.ru/news/10591/>.
148. Яков, В. Режиссёр Марк Захаров : «Меня пугают разговоры о возрождении России» [Электронный ресурс] / В. Яков, В. Борзенко // Театрал. – 2013. – 8 сентября. – Режим доступа : <http://www.teatral-online.ru/news/10084/>.
149. Яков, В. Стриптиз Мельпомены [Электронный ресурс] / В. Яков // Театрал. – 2012. – № 2(91). – Режим доступа : // <http://www.teatral-online.ru/news/5825/>.
150. Яков, В. Тень над сценой [Электронный ресурс] / В. Яков // Театрал. – 2012. – № 7-8(96). – Режим доступа : <http://www.teatral-online.ru/news/7094/>.
151. Ярхо, В. Образ человека в классической греческой литературе и история реализма / В. Ярхо // Вопросы литературы. – 1957. – № 5. – С. 62-81.
152. Ingarden, R. Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vortrage zur Asthetik 1937—1967 / R. Ingarden. – Tubingen, 1969. – 261 p.
153. Kroeber, A. L. Critical Review of Concepts and Definitions / A. L. Kroeber, C. Kluchohn, A. Culture. – Cambridge-Massachusetts, 1952. – 448 p.
154. Mukařovský, Jan. Časvefilmu// Mukařovský, J. Studie z estetiky.– Praha: Odeon, 1966. – S. 172–178.

Публикации в рецензируемых журналах:

1. Литвина, Д. В. Театральная критика как фактор воспитания театра и зрителя / Д. В. Литвина // Омский научный вестник. Сер. Общество. История. Современность. – 2012. – № 2 (106). – С. 128-130.
2. Литвина, Д. В. Культура как социально-общественный феномен / Д. В. Литвина // Омский научный вестник. Сер. Общество. История. Современность. – 2013. – № 4 (121). – С. 99 - 101.

3. Литвина, Д. В., Мезенцев, Е. А. Нравственно-эстетическая составляющая искусства / Д. В. Литвина, Е. А. Мезенцев // Омский научный вестник. Сер. Общество. История. Современность. – 2013. – № 5 (122). – С. 210 - 212.
4. Бернацкий, В. О., Литвина, Д. В. Творчество и искусство современного театра / В. О. Бернацкий, Д. В. Литвина // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Сер. Философские науки и культурология. – 2015. - № 9. – С. 19-22.
5. Бернацкий, В. О., Литвина, Д. В., Мезенцев, Е. А. Проблемы творчества в современном театре / В. О. Бернацкий, Д. В. Литвина, Е. А. Мезенцев // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Том 2. Философия. – 2015. - №4. – С. 265-271