


ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
МОРДОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. Н. П. ОГАРЁВА»

Институт национальной культуры  
Кафедра культурологии и библиотечно-информационных ресурсов

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой  
д-р филос. наук, проф.

 М. В. Логинова

«10» 06 2019 г.

**МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**

**СОВРЕМЕННЫЕ РЕФЛЕКСИИ ПРОБЛЕМЫ «ТЕАТР – АКТЕР»**

Автор магистерской диссертации  03.06.2019 А. Г. Асташкин

Обозначение магистерской диссертации МД–02069964–51.04.01–01–19

Направление 51.04.01 Культурология

Руководитель работы

д-р филос. наук, проф.



04.06.2019

М. В. Логинова

Нормоконтролер

канд. филос. наук, доц.



07.06.2019

О. Н. Прокаева

Рецензент

д-р филос. наук, проф.



10.06.2019

И. Л. Сиротина

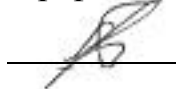
Саранск  
2019

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
МОРДОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. Н. П. ОГАРЁВА»

Институт национальной культуры  
Кафедра культурологии и библиотечно-информационных ресурсов

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой  
д-р филос. наук, проф.

 М. В. Логинова

«09» 11 2017 г.

**ЗАДАНИЕ НА МАГИСТЕРСКУЮ ДИССЕРТАЦИЮ**

Студент Асташкин Андрей Геннадьевич

1 Тема Современные рефлексии проблемы «театр – актер»

Утверждена приказом № 9070–с от 07.11.2017

2 Срок представления работы к защите 24.06.2019

3 Исходные данные для научного исследования: монографии, публикации в научных журналах, интернет-ресурсы, периодические издания.

4 Содержание магистерской диссертации

4.1 Теоретико-методологические основания изучения взаимодействия театра и актера

4.2 Новые тенденции в театральной сфере и их критическая рефлексия

Руководитель работы

Задание принял к исполнению



09.11.2017 М. В. Логинова

09.11.2017

## РЕФЕРАТ

Магистерская работа содержит 68 страниц, 93 использованных источника.

АКТЕР, ИСКУССТВО, ПОСТАНОВКА, ПУБЛИКА, ПРОБЛЕМА, РЕЖИССЕР, СПЕКТАКЛЬ, ТЕАТР, ЗРИТЕЛЬ, ОБЩЕСТВО.

Объектом магистерской диссертации является театр как феномен культуры.

Цель магистерской диссертации – проанализировать современные рефлексии проблемы «актер – театр».

Предмет – современные рефлексии проблемы «актер – театр».

Методы исследования: комплексный характер исследования подразумевает использование разнообразного методологического инструментария, который можно подразделить на три группы методов: общенаучные, культурологические и искусствоведческие.

Первая группа методов – это базовые теоретические и эмпирические общенаучные методы. Диалектический метод рассматривает взаимодействие театра и актера как динамичный многообразный и неоднозначный феномен. Системный метод позволяет выявить во всем их многообразии организованную целостность. Применение теоретического индуктивного метода позволило сделать выводы о социальных и художественных закономерностях.

Вторая группа методов – методы культурологического исследования, позволяющие выйти на уровень обобщения и концептуализации в процессе анализа современных отношений актера и театра в системе культурной коммуникации. Культурологический принцип исследования осуществляется за счет рассмотрения феномена театра. Культурологическая рефлексия позволяет выявить культурную семантику взаимоотношений актера и театра.

Третья группа методов – искусствоведческие, необходимые для анализа конкретных явлений, составляющих основу театра как культурного феномена. Структурный анализ художественных особенностей театральной деятельности

позволил проследить наличие определенных устойчивых эстетических установок.

Полученные результаты: в результате исследования были проанализированы современные рефлексии проблемы «актер – театр»; выявлены новые тенденции в театральной сфере; исследована проблема взаимоотношений режиссера и актера и дана оценка взаимодействию театра и публики.

Степень внедрения – частичная.

Область применения: исследование может послужить основой для дальнейшего изучения данной проблематики и помочь при подготовке к курсам по теории и истории культуры и как учебно-методический материал для разработки лекционных курсов и семинарских занятий, связанных с историей и теорией театра.

Эффективность – комплексное исследование проблемы «актер – театр».

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
1 Теоретико-методологические основания изучения взаимодействия театра и актера	10
1.1 Специфика театра как культурного феномена в современных условиях	10
1.2 Особенности театрального процесса в современной России	19
2 Новые тенденции в театральной сфере и их критическая рефлексия	33
2.1 Проблема взаимоотношений режиссера и актера	33
2.2 Взаимодействие театра и публики	47
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	61

## ВВЕДЕНИЕ

Для общества театр является традиционным видом искусства, который характеризуется особым видом взаимодействия между публикой и труппой, зависящим от социокультурной ситуации функционирования театра и потребности публики в нем. Театр, как и другие зрелищные искусства сегодня находятся в новой реальности. Экспансия рынка приводит не только к изменению вкусовых, эстетических потребностей публики, но и к тотальной трансформации системы ценностей, к смене их иерархии в общественном сознании. Условия существования современного российского театра во многом обусловлены политикой государства, которое постепенно, но последовательно реализует стратегию снижения затрат на культуру и отказывается от патерналистской политики по отношению к ней.

Сложившиеся в XX веке традиции восприятия взаимоотношений театра и актера исключительно как спектакля и играющих в нем артистов привели к тому, что театральный продукт воспринимается самими деятелями театра не как объемное и стереоскопическое явление, а, как правило, традиционно одномерное. Между тем, в современном обществе театр приобретает значимость для публики не только как явление искусства, но и как элемент моды, престижа, социального статуса, контекста определенного поведения, как способ проведения досуга, самопрезентации, просвещения и т.д. Соответственно, и подходы к изучению взаимодействия театра и актера не могут быть устаревшими. Театр вполне обоснованно можно считать особой формой художественного и социального массового общения, выделившийся из общего списка культурных учреждений как социокультурный институт. Театр удовлетворяет множество потребностей человека, формирует отношения человека к действительности, является способом социальной ориентации и способствует познанию индивидуумом общественного жизненного опыта. Современное развитие театра позволяет с уверенностью говорить о

поступательном повышении его роли в развитии социокультурной составляющей государства.

Степень научной разработанности темы исследования. Массив литературы, отражающей тенденции трансформации взаимодействия в проблеме «театр – актер», недостаточно обширен и носит междисциплинарный характер. Каждый исследователь рассматривает изменение этих отношений на основе одного из аспектов явления культуры.

К первой группе были отнесены труды зарубежных и отечественных исследователей, которые посвящены изучению театра как культурного феномена. Различные подходы к анализу театральной культуры представлены в работах П. В. Богданова [14], Г. Г. Дадамяна [29], В. С. Жидкова [38], О. А. Кривцуна [47] и др.

Во второй группе представлены работы, посвящённые исследованию актерского мастерства. Основу исследования в данной сфере составляют труды С. В. Гиппиус [24], Е. В. Кузина [48], К. С. Станиславского [81] и др.

В художественно-эстетическом аспекте формирование театральной реальности рассматривалось как зарубежными: Аристотелем [3], Б. Брехтом [16], Х.-Т. Леманом [54], так и отечественными исследователями театра: М. К. Мамардашвили [62], И. Н. Соловьевым [80], А. В. Эфросом [89], М. Эпштейном [88].

Раскрыть культурные функции театра стало возможным благодаря исследованиям Н. А. Бердяева [13], В. Н. Дмитриевского [36], В. С. Жидкова [38] и др.

Объектом магистерской диссертации является театр как феномен культуры.

Предметом магистерской диссертации является рефлексия проблемы взаимосвязи театра и актера.

Цель магистерской диссертации – проанализировать современные рефлексии проблемы «театр – актер».

Для достижения поставленной цели требуется решить следующие задачи:

– рассмотреть специфику театра как культурного феномена в современных условиях;

– изучить особенности театрального процесса в современной России;

– исследовать проблему взаимоотношений режиссера и актера;

– дать оценку взаимодействию театра и публики.

Теоретико-методологическая основа исследования. Комплексный характер исследования подразумевает использование разнообразного методологического инструментария, который можно подразделить на три группы методов: общенаучные, искусствоведческие и культурологические.

Первая группа методов – это базовые теоретические и эмпирические общенаучные методы. Диалектический метод рассматривает взаимодействие театра и актера как динамичный многообразный и неоднозначный феномен. Системный метод позволяет выявить во всем их многообразии организованную целостностью. Применение теоретического индуктивного метода позволило сделать выводы о социальных и художественных закономерностях.

Вторая группа методов – методы культурологического исследования, позволяющие выйти на уровень обобщения и концептуализации в процессе анализа современных отношений актера и театра в системе культурной коммуникации. Культурологический принцип исследования осуществляется за счет рассмотрения феномена театра. Культурологическая рефлексия позволяет выявить культурную семантику взаимоотношений актера и театра.

Третья группа методов – искусствоведческие, необходимые для анализа конкретных явлений, составляющих основу театра как социокультурного феномена. Структурный анализ художественных особенностей театральной деятельности позволил проследить наличие определенных устойчивых эстетических установок.

Результаты и выводы исследования могут послужить основой для дальнейших научных изысканий по данной проблематике и помочь при подготовке к курсам по теории и истории культуры и как учебно-методический



материал для разработки лекционных курсов и семинарских занятий, связанных с историей и теорией театра.

Современному театру необходимы новые формы выражения, новые способы организации спектаклей, репетиционного процесса, отношений со зрителями, – причем эти новые формы не должны отkreщиваться от традиций, но, напротив, должны быть направлены в глубину и сущность театрального искусства. Эту непростую культурологическую миссию в состоянии выполнить только органически свойственная театру комплексная методика, возвращающая живое и непосредственное искусство театра к его началу.

Магистерская диссертация состоит из введения, двух глав (состоящих из двух параграфов каждая), заключения и списка использованных источников.

# **1 Теоретико-методологические основания изучения взаимодействия театра и актера**

## **1.1 Специфика театра как социокультурного феномена в современных условиях**

Современная российская действительность представляет собой динамичный социокультурный мир, насыщенный трансформационными процессами, в которых культуре принадлежит активная созидательная роль.

Российская художественная культура адаптируется к новым экономическим условиям. В постсоветском пространстве изменение социокультурных векторов развития ведёт к обновлению стратегий деятельности социальных институтов, сферы духовных потребностей, идеалов, ценностных ориентаций людей. Осмысляемые и скрытые от понимания объективные и субъективные жизненные реалии, вызывая социальный резонанс, преобразуются в качество социального, обретая социокультурные формы.

Театр не только выпускает спектакли, в нем постоянно воспроизводится качественно новая зрительская аудитория [48, с. 79].

Опровергая распространённое представление о том, что театральное искусство интересует только людей высоко образованных, некой интеллигенции, в профессиональной театральной сфере акцентируется вопрос о привлечении как можно большего количества зрителей, о расширении социального профиля аудитории, о возвращении, воспитании публики, открытой к художественным контактам.

Одной из самых важных проблем деятельности театра выступает собственный профессиональный язык с его художественными особенностями, заведенными в практике театров всего мира. Такое заявление может показаться противоречивым, ведь если принять его за правду, то нужно поверить, что заведенный театральный порядок не имеет права рассчитывать на некое особенное творчество, ввиду того, что иные типы искусства (музыка, живопись,

хореография и т.д.) обладают таким языком. Как бы то ни было, можно предположить, что театр в подобном понимании довольно уникальное явление – как особый результат творческой деятельности он не наделен личным универсальным и профессиональным языком.

Под «профессиональным языком» подразумевается факт наличия конкретного языкового посредника между группами людей, работающих в театре, благодаря этому языку они могут одинаково связываться друг с другом когда работают над производством некоторого проекта и дающего гарантии на совершенную оценку этого проекта. Например, в музыкальном искусстве такой язык есть (нотная грамота, нюансировка, законы музыкальной формы и др.).

Такие профессиональные языки закрепились и во многих иных видах искусства. Но, к сожалению, театральном искусстве такого единого языка не может быть. Потребность в нем несомненно возникает, когда на постановке в театре возникает сложность в восприятии того или иного произведения где бывает проблематично увидеть замысел автора и понимания этой драматической работы как раз из-за острой нехватки такого языкового посредника между тем кто ставит пьесу и ее автором. В то время как музыкальном жанре, проводник – это нотная нотная грамота, помогающая составить верное представление и не позволяющая неправильно истолковать слушателю исходный «текст» некоторой работы [47, с. 48].

В режиссуре же зачастую при незначительном соблюдении исходного произведения может случиться серьезная замена начального драматургического текста весьма вольным обращением режиссера с текстом, что может свидетельствовать даже о серьезном нарушении авторского права. В связи с этим сейчас повсюду в обязательном порядке в сопровождающих материалах появляется вид аннотации, обращающий внимание на то, что спектакль поставлен не по авторскому тексту, а по мотивам его произведения. Это пусть и небольшое преступление в большинстве случаев сложно уличить в юридическом плане, но зато возможно дать этическую оценку и эстетическую, при условии, что дающие оценку наделены личной системой определенных

случаю критериев оценки. В особенности сильно подобные нарушения и переиначивания выявляются при постановке репертуара из классики с замахом на что-то новаторское и придании драматизма исходному тексту.

Ко всему прочему, давая оценки художественных и эстетических преимуществ того или иного спектакля театрами и профессионалами не может быть однозначных критериев этой оценки, так как снова отсутствует язык-посредник между слушателями, зрителями и авторами произведения.

В результате эти оценочные суждения могут состоять из несерьезных претензий, чьего-то социального заказа и других вещей. Наблюдаемая нами тема лежит в области не только искусствоведения, но и имеет огромное культурологическое значение, ведь без сформировавшегося профессионального языка не представляется возможным настоящая жизнь театра и его культуры, обладателями которой выступают все сопричастные к театральному действию: режиссеры, актеры, мастера, зрители, театральные критики, студенты театральных школ и т.д [33, с. 80].

На сегодняшний день является затруднительным предоставить обоюдодобный вариант языка-посредника для каждого из участников театрального процесса, хотя и есть некоторые рабочие наработки, приближающие к появлению такого языка. Одной из важных таких наработок считается изучение культурно-семиотического пространства в театре, строящемся на базе сотрудничества категорий «зритель – театр», «персонаж – персонаж», «режиссёр – драматург» и др. Благодаря такому сотрудничеству выстраиваются логические цепочки знаковых рядов в культурносемиотическом пространстве театра.

Режиссёрские пробы находят себя в том или ином культурно-семиотическом пространстве театральной деятельности, а вектором этих поисков было приведение к единому для всех «языка-посредника» в цепочке «драматург – режиссёр – исполнитель – зритель», который, в свою очередь, гарантировал бы слияние социального и культурного в театральном творчестве. Но не взирая на некоторые крупные режиссёрские открытия в этой отрасли,

искомый многими заинтересованными лицами «язык-посредник» до сих пор находится в открытом поиске.

На помощь пришла семиотика как теоретическая дисциплина, зародившаяся в начале XX века, она представляла собой такую универсальную науку, которая пропагандировала идею знака. Известный отечественный ученый Ю. М. Лотмана активно изучал ее. В его трудах театр выступает как великое многообразие сценических «текстов» и культурных кодов (драматурга, режиссёра, актёра, сценографа), соединенных в единую отрасль культурно-семиотического театрального пространства. «Тексты» и коды рожают особенный уровень качества театрального пространства, по Ю. М. Лотману, «семиосферу» [56, с. 67]. Т.е. такое пространство, которое представляет собой некую договоренность, необходимую предпосылку для реализации общения и существования языков и их работы. Принимая это во внимание, абсолютно любая реальность, затрагивающая часть, что лежит в области семиотической сферы, обязательно воплотится в знаковую и находясь в этом положении будет являться уже вторичной системой [56, с. 68].

Наполненность и целостность содержания спектакля удовлетворяются с этих сторон благодаря работе единого положения его разработки как системы определенных «текстов» и «грамматики». Но при всем при том театральное пространство Ю. М. Лотман разделяет на два сложно составных фрагмента, которые противостоят друг к другу – это территория сцены и территория зрительного зала (как условное и настоящее). Поэтому, по Лотману, и диалог авторов спектакля со залом должен не разрушать эту конфронтацию, а опираться на нее. Тем не менее, многочисленные исследователи и практикующие театра, в поисках языка для актеров и зрителей, так и не внесли ясных методологических положений для предпосылок появления такого языка. В этой связи построение единого культурно-семиотического пространства театра следует начинать с пространства сцены, исключив из него (пусть даже не видимого) зрителя. Фактически речь идёт о необходимости разработки профессионального семиозиса в пределах культурно-семиотического

пространства сцены по аналогии, положим, с музыкальным искусством (например, с оркестром). Обсуждаться может сценическая грамматика по двум направлениям: аналогии с теорией музыки и приёмами вербализации в литературе. И уже потом можно рассматривать возможности укрупнения основного текста посредством декораций, костюмов, музыкального оформления, реквизита и прочего, – как составных частей семиосферы театра, в совокупности составляющих наличие языка-посредника между театром и зрителем [57, с. 23]. О корректности сопоставления в этом отношении музыкального и театрального искусства (сопоставление театрального и литературного языков не вызывают сомнений), свидетельствуют некоторые феноменологические характеристики театра. В обоих этих видах искусств присутствуют темп, ритм, композиция, мелос (озвучивание роли) и другие характеристики.

Среди отечественных исследователей театральной практики первые попытки понять и классифицировать театральный мир в культурно-семиотическом смысле были предприняты лишь в начале XX в. Режиссёры с мировой славой Е. Б. Вахтангов, В. Э. Мейерхольд [64], К. С. Станиславский [81], А. Я. Таиров и др. искали общее театральное пространство, закрепляющееся через сопутствующее профессиональное чутье, инстинктивно или осмысленно возводили те или иные режиссерские приемы, дающие возможность гарантировать полновесное творческое сотрудничество каждого из участвующих в театральном движении.

Важно упомянуть, что все эти маститые режиссёры путём проб и ошибок пришли к важности отделения театрального пространства в основном как «вещной» сущности, помогающей презентовать это место для сторонних свидетелей (в частности, зрителей), для самих актёров и режиссёров – в виде некой особенной системы предметно-вещных единиц и знаков, понятных всем причастным к театральным действиям. Имеет значение, что в «вещное» семиотическое пространство театра входят не только декорации, бутафория, реквизит и пр., но и сами актёры как некая «овеществлённая» режиссёром

задумка драматургического материала. Постановщик спектакля, защищая своё предназначение, будто бы «лепит» из глины солиста роли и его окружающих, создает мизансцены. В тот же момент актёр является не лишь из «вещных» деталей сценического пространства, но и представляет собой «одушевлённую» определенность этого пространства и посему требует персонального подхода как к «живому» субъекту. Из всего этого зародилась дебютная в мире школа «перевоплощения», основанная К. С. Станиславским, возвещавшая внедрение персонажа в полотно сценического пространства в виде нерушимой осмысленной «вещи» (внешний рисунок роли, олицетворенный скрытым состоянием) в совместных усилиях и обстоятельствах заданных режиссёром.

Разногласия во «внешнем» и «внутреннем», нечасто приводят к единству в культурносемиотическом пространстве театра, на что не раз обращали внимание режиссёры и актёры. В каком-то роде это обстоятельство обратилось в начальный пункт появления двух главных актёрских школ («школа переживания» и «школа представления»), каждая из которых искала свои пути решения этих проблем.

Как следствие, выросшая школа В. Мейерхольда, лишь довела до логического завершения курс на преобладание «вещного» театрального пространства («внешнее» оказывается носителем символических смыслов, при этом принимается во внимание когнитивное состояние артиста). Режиссёр, играючи обращаясь с рабочим пространством театра, актёрской пластикой и «масочностью» обращал их в сценическую графику художественного символизма и плодотворные телесные образцы («биомеханика»), с применением которых зарождались социальные смыслы, нацеленные на реакцию зрительного зала [64, с. 89].

Отбросив прямолинейную правдоподобность, режиссёры, орудуя символами и знаками, трансформировали сценическое пространство, нуждающееся в дешифровке авангардных кодов от зрителей. Б. Брехт в своих исканиях «одушевлённости» вещного пространства сцены разделил, а потом вновь свел пластичный орнамент роли с внутренним отношением

исполняющего, как творческого человека, раскладывающего по полочкам персонаж, которого он играет. Режиссёр и драматург гарантировал для этого актёрам возможность абстрагироваться от персонажей для большего понимания социальной и духовной сути этих персонажей. В совокупности с этим положением цельное культурно-семиотическое пространство соединяло два семиотических подвида: «зритель – сцена» и «исполнитель – персонаж» [16, с. 47].

Если сравнивать театр с галерейной сферой, то там, например, когда мы приходим на современную выставку, прежде всего обращаем внимание на сопроводительный текст к работе, где художник объясняет ключи восприятия, ведь полистилизм в искусстве существовал еще в начале XX в. В театре же эту роль сегодня выполняет само начало спектакля, где первые 15 минут, когда автор заранее налаживает диалог со зрителем, помогая ему считывать коды и правила игры являются определяющими. А искусство зрителя – быть готовым к любой конвенции и быть восприимчивым к тому, что и как диктует художник.

Бытует мнение, что театр – это музей восприятий, такое место, где хранятся и архивируются все системы оценок, а спектакль не только продукт, который изготавливает художник, но и их хранилище. У культуры XXI в. изменились функции, искусство перестало предъявлять людям какую-либо эстетическую модель способов видения красоты. Но основная функция – это изучения способов восприятия. Каким образом в голове человека из факторов внешней природы или искусства формируется тот или иной образ, через что и как проходит реакция на действительность, прежде чем она преобразуется в образ вещи в нашей голове и как работает сознание зрителя. Все это становится важным фактором, характеризующем искусство на рубеже XX-XXI вв. На это повлияли фрейдизм, психоанализ, герменевтика, и другие науки, которые говорят о том, что не существует коллективных форм восприятия, оно сугубо индивидуально. Один и тот же текст каждый человек воспринимает по-разному.



Структуралисты и семиотики говорят от том, что любое чтение является переводом на язык индивидуальности. А театр – это очень важный и точный инструмент наблюдения за тем, как работает человеческое восприятие, потому что атрибутика театра связана с тем, чтобы давать несколько точек зрения на один и тот же предмет. Поэтому хороший театр никогда не сможет стать пропагандистским, ведь театр – это всегда конфликт, а раз есть конфликт, то всегда будет присутствовать хотя бы две и больше точек зрения на него.

В то же время, в театральном жанре срабатывает очень важный механизм, который редко встречается в других смежных отраслях, а именно механизм самоидентификации. Человек приходит в зрительный зал на представление и обязательно соотносит себя с одним из персонажей, а иногда по ходу действия сопереживает каждому. Если же он не узнает себя в каком-либо из героев, не отождествляет себя с ним или с ними, то доверия не происходит.

Еще один важный и главный философский урок театра современности – любая вещь в мире изменчива и подвижна. По законам театра тот, кто не меняется – умирает под воздействием неких событий, времени, пространства и идей.

Благодаря тому, что современный театр стал заниматься восприятием, сегодня важной доктриной становится интерес к коммуникативным функциям театра. Важно понимать, что публика разношерстна, но единое художественное впечатление, который каждый из них принимает по-разному в силу своих способностей из толпы превращает их в единый организм.

Аудитории же в свою очередь предлагается не быть равнодушной в то время как идет спектакль, а быть активно оценивающей и реагирующей, по ходу действия представления. В помощь этому единый ход действия представлял собой в то же время результат сборки отдельно взятых фрагментов, в момент, когда аудитория не была погружена в сценическое действие, не вовлекалась в происходящее, а в промежутках между сценами имела возможность отвлечься от этих действий, сложить мнение о действиях того или иного персонажа. Это достигалось, в той или иной мере, за счет

введения в постановку «зонги», такой баллады, которая способствует лучшему пониманию какого-либо фрагмента в развивающемся сюжете [4, с. 51].

Как видно из практики театра, культурно-семиотическое пространство театра способно трансформироваться, превращаясь в уютную скромную комнатку, в подвал, в открытую площадку для обсуждения тех или иных проблем, в похоронное бюро и т. д. Таких примеров множество и каждый случай задаёт произведению отличную друг от друга, специфическую культурно-семиотическую пространственную атмосферу, в определённой мере управляющую самочувствием артиста, задающую контекстное прочтение сценического материала зрителем. Сегодня едва ли можно найти театр, который не проводил бы экспериментов со сценическим пространством. Достаточно вспомнить сценографию В. Колейчука в спектакле «Превращение» по Ф. Кафке (постановка 1995 года, режиссёр В. Фокин), где конструкция сцены вплетена в атмосферу зрительного зала, расположенного не по горизонтали, а – по вертикали. Зритель не входит в зал, а карабкается по узким лестницам, словно передвигается в шахте лифта, в которой по периметру верхнего этажа расположены зрительские кресла, сцена – по центру вертикального строения, состоящая из: гостиной – повыше, чуть ниже уровня глаз; комната Замзы – героя, испытавшего на себе превращение, – расположена значительно ниже. Существенным элементом сценографии комнаты Замзы является открытая для зрительского «подглядывания» не четвёртая стена, как принято в классическом представлении, а потолок, крыша. Позже Фокин снял одноимённый фильм, который, видевших спектакль на сцене специально сконструированного культурносемиотического пространства театра, едва ли мог удовлетворить ввиду плоскости и отсутствия рельефности киноплёнки. Этот пример обнажает проблему характеристических особенностей всякого культурно-семиотического пространства, нуждающегося в специальном подходе к изучению его свойств и качеств.

Известный режиссер современности А. Могучий, на сегодняшний день являющийся руководителем Большого Драматического Театра им.

Товстоногова в Санкт-Петербурге также любит играть с пространством, создавать зрелищные постановки крупной формы. Так, в спектакле «Иваны» зритель наблюдал удивительную игру с пространством: людей вели по узким коридорам сажали в зрительный зал, состоящий из трех рядов, а сам спектакль нужно было смотреть через высокий забор, что было очень неудобно, но в момент кульминации этот забор взмывал вверх и пространство будто бы распахивалось.

Итак, к основным признакам современного театра можно отнести злободневность, демократическую направленность постановок и ярко выраженные социальные темы. Если раньше театр был доступен лишь элитарным слоям населения, то сегодня с крупных театральных площадок звучит язык, понятный большинству и популяризирующий актуальные темы.

## **1.2 Особенности театрального процесса в современной России**

Процесс демократизации общества и смена экономической модели в России, происходившие с начала 90-х гг. XX в., обусловили ряд изменений в художественной жизни страны. При этом одним главным из таких изменений, безусловно, следует считать формирование внутреннего художественного рынка. В этих условиях осуществлялось постоянное совершенствование механизма функционирования организаций культуры, в результате чего эти организации наконец-то обрели хозяйственную самостоятельность. Ведь ещё совсем недавно этот вопрос являлся одним из фундаментальных, и в многочисленных попытках его решить было сломано не мало копий. Вместе с тем, достаточно ясно обозначились новые аспекты функционирования искусства и культуры, связанные с их местом в системе рыночных отношений, с необходимостью учёта присущих им особенностей в контексте общих проблем взаимодействия рынка и государства.

Так, сегодня в связи с глубокой дифференциацией общественного производства и продолжающимся углублением профессиональной

специализации, очевидно, что современное в экономическом отношении государство в принципе может эффективно функционировать только при наличии как технически грамотного, так и продвинутого в культурном отношении населения. В этой связи, безусловно, нуждается в уточнении роль искусства в жизни современного общества.

Театр – это такое место живого общения со зрителем, где непременно должна быть сцена, на которой будет разворачиваться некий конфликт, вызывающий определенную волну переживаний у зрителя, в результате которого этот зритель должен прийти к катарсису. Если это происходит – можно считать, что театр выполняет свою предназначение.

Сегодня зрители обеспечивают жизнь театру. Потому что экономическая и театральная системы строятся так, что театр получает бюджетное финансирование из расчета многих показателей, но основным является касса театра. И успешность финансирования зависит от желания зрителя посетить определенный спектакль. И перед театром стоит большая задача в этих современных реалиях, чтобы все – начиная от входа, репертуарной политики, труппы, привлекала зрителя.

В настоящее время деятельность государственных театров определяется единственной их организационно-правовой формой – государственное учреждение культуры. Происходящие в последние годы в нашем обществе радикальные перемены не могли не повлиять как на состояние искусства, так и на отношение к нему населения.

Основной проблемой театра, как в социальном, так и во многих других аспектах, является проблема финансирования и хозяйственной деятельности. Не является секретом, что контроль над выделяемыми средствами из бюджетов различного уровня осуществляется очень слабо, или не осуществляется вообще. И эта проблема определяет все остальные более или менее значительные проблемы. Репертуарная и кадровая политика зачастую определяется людьми, не имеющими даже достаточного образования. Такова ситуация во множестве провинциальных театров. При этом официальная статистика указывает на то,

что театр непрерывно и поступательно развивается, богатеет, выпускает премьеры и т.д.

Наблюдается полное несоответствие официальной точки зрения и происходящего в реальной театральной жизни. Существует значительный дефицит профессиональных кадров вплоть до рядовых работников сцены. Значительны проблемы бытового характера. Так, здания многих театров нуждаются в капитальном ремонте, сценическая техника также требует ремонта и даже обновления. Не хватает средств для осуществления новых постановок. Зарплаты в театрах малых городов порой не позволяют актерам просто нормально жить. И здесь можно утверждать, что дальнейшее реформирование социокультурной сферы неизменно ведет к сокращению количества спектаклей, а в перспективе и закрытию некоторых театров. Именно поэтому о развитии театральной культуры не стоит и думать без государственной поддержки. В этом плане наблюдаются положительные и поступательные тенденции, например, повсеместное устройство театральных фестивалей различного масштаба.

На данном этапе развития можно говорить о процессе самоорганизации театральной жизни при участии государства. Однако данный процесс тормозится отсутствием определенных условий: не решены вопросы социальной защиты, не сформирована инфраструктура театрального дела и т.п.

Стоит констатировать, что сегодня множеством руководителей культурных учреждений, в частности театров, совершенно не учитывается, что в связи с распространением более коммуникабельных СМИ, потребности современного потребителя продуктов искусства не просто возросли. Постепенно меняется само восприятие искусства. На фоне этого говорить о современном повышении роли театра в обществе как значимого социального института рано. Ведь театр должен идти к зрителю, но часто осуществить желаемое он не может по указанным выше причинам.

В целом, все это привело российские театры к прогнозируемому результату: исчезновение контроля обусловило и резкое сокращение (и даже

исчезновение) финансирования. Вожденная идеологическая и эстетическая свобода театральных коллективов оказалась в принципе недостижимой, ведь организация постановочного процесса и проката спектаклей – дело чрезвычайно затратное, требующее больших финансовых вложений даже в тех случаях, когда спектакль в итоге окупается. Если добавить к этому расходы на содержание театрального здания, необходимую периодическую модернизацию оборудования, организацию гастролей, рекламу, да и просто заработную плату многочисленных сотрудников театра, то затраты получаются весьма существенными. Театральные коллективы самых разных типов (традиционные репертуарные театры, возникающие с 1990-х студийные и антрепризные) были вынуждены искать способы финансирования своей работы, что, собственно, неизбежно означает ту или иную степень нового контроля (например, со стороны спонсора).

Все эти экономические неурядицы наложили негативный отпечаток на роль театра как социального института. На рубеже веков социокультурная ситуация отодвинула театр с его традиционных позиций, сегодня театру приходится конкурировать с множеством современных зрелищ, с различными индивидуальными и массовыми формами проведения досуга. Многие ценности театральной культуры перестали быть таковыми в сознании многих зрителей.

К. И. Возгивцева пишет: «Расширение объема художественной продукции, культурного предложения открывает возможности широкого выбора, что само по себе обогащает диапазон зрительского восприятия, формирует его новую эстетику, раздвигает круг представлений и оценок, меняет навыки и особенности культурного поведения населения. Определенным образом это сказывается и на самосознании человека, на понимании им собственной индивидуальной ценности, своего места и роли в жизни, наконец, своего личного, профессионального, общественного достоинства. Через восприятие публики, ее эмоциональную, эстетическую, рациональную оценку, через постижение ее диалога с художником идеи времени, рожденные жизнью, уже на новом, более высоком уровне осмысления

фиксируют социальные качественные изменения, формируют общественное настроение, закрепляют новые ценностные установки, направляют и развивают самосознание людей» [22, с. 67].

Международное сообщество уже давно осознало, что ни одно государство не может обойтись без определённой и целенаправленной культурной политики, а её формирование и реализация являются важными задачами каждого государства. Однако до сих пор ни в одной стране пока нет, к сожалению, развитой теории культурной политики, несмотря на то, что дискуссии на эту тему и активные попытки создания общей теории культурной политики осуществлялись постоянно.

При этом следует отметить, что искусство, безусловно, занимает в государственной культурной политике одно из центральных мест. Это обусловлено тем, что образы и фрагменты картин мира, которые демонстрирует искусство, усваиваются на уровне обыденного сознания гораздо легче тех, что представляют, например, научная теория или политическая концепция. Вот почему, учитывая эти возможности искусства, любое государство всегда стремилось в той или иной степени контролировать художественную жизнь общества.

В связи с переходом к рыночной экономике в стране складывается новая ситуация, определяющая современное состояние театра в целом, в том числе и в малом городе. Так же как и в больших населенных пунктах, в малом городе происходит коммерциализация культуры, наблюдается снижение общего культурного уровня населения, что ведет к изменению в содержании ориентаций и установок на приобщение к театральному искусству, превращение спектакля в особый продукт потребления». Однако рынок выступает и фактором обновления культуры, средством формирования более гибкой системы организации театральной практики, перехода к новым формам её существования. Историческая эволюция малого города, его географическая протяженность, значительная удаленность от центра – все это способствует своеобразной самоизоляции, формированию особого микроклимата, для

которого характерны, с одной стороны, повышенное стремление к самостоятельности, независимости, а с другой, определенная архаичность, консервативность, замедленное восприятие новых традиций. Жителям малых городов интересен разный театр: и театр – праздник, и социальный театр, и актерский, и режиссерский, любой. К тому же, в малом городе у театра не может быть конкурентов, он слишком значим для жителей.

В научных работах о театре в наши дни отступило на второй план искусство актёра с огромным набором его профессиональных проблем. Этот факт, отмеченный исследователями неоднократно, является важным показателем складывающейся художественной системы и соответствующей научной парадигмы. В актёре с глубокой древности видели не просто участника спектакля, но воплотителя самой идеи театральности.

Театр как вид искусства появился в V в. д. н. э. в Древней Греции. И еще в античности профессия актера считалась основополагающей. Первые театральные представления были далеки от того, что мы сегодня называем театром. Тогда актером мог стать далеко не каждый, на сцене мог играть только один человек, который исполнял абсолютно все роли в пьесе. Со временем, количество действующих лиц выросло до трех, что все равно далеко от нынешнего классического театра. Актер был скрыт от зрителей маской, накладками под одеждой, париком, обувью, сильно увеличивавшей рост и возвышавшей его над всеми.

В средние века вступили в силу некоторые социальные ограничения. Например, уважаемый человек не мог быть причастным к профессии актера, только люди низших сословий могли причислять себя к этой должности. Зачастую, это были люди, профессионально выступающие на ярмарках и других подобных общественных мероприятиях.

Поскольку театр по большей мере был мистериальным, показывающим сюжеты из жизни святых, а обычный человек не мог быть допущен играть святого и их часто играли священнослужители. А вот актеры могли играть всякую нечисть и других отрицательных персонажей.



В конце XVII в., когда наилучшим для театра было признано крытое помещение со сценой итальянского типа, огромное значение приобрёл архитектор-сценограф. Архитектурными и живописными средствами, с помощью инженерной изобретательности он превращал сцену в прекрасный и таинственный мир, подверженный эффектным трансформациям. Театральным пространством могли любоваться и восхищаться уже без того, чтобы на сцене появились живые люди; достаточно было музыки и нескольких смен декораций, чтобы сыграть небольшой спектакль. Однако в этой новой художественной системе актёр не был потеснён на вторые роли. Таинственной природе актёрского таланта публика безгранично верила и ждала от него чуда. Живое присутствие актёра было важнейшим элементом спектакля, ибо только актёр своей игрой мог вывести зрителя из пассивного, созерцательного состояния, побудить к активной работе мысли и эмоциональному участию в действии.

Профессия режиссера вообще не существовала вплоть до XIX в. И если мировой театр зародился в V в. д. н. э., то в России национальный театр только 23 века спустя, а именно в 1756 г. В этот день российская императрица Елизавета Петровна подписала указ о создании первого русского театра. Первым актером считается Федор Волков, заложивший фундамент для русского театрального искусства. К концу XX в. Русский театр выходит на лидирующие позиции и станет самым интересным и художественно значимым в Европе вплоть до самой революции. После, по цензурным и идеологическим соображениям будут запрещены все театральные направления кроме достоверного, бытового и психологического театра Станиславского.

Размышляя на тему «актер в современном театре», напрашивается мысль о том, что живой действующий актер – это основной «материал» театрального искусства.

Актер сегодня должен быть универсальным. Он должен не только овладеть актерской профессией, но и быть пластичным, владеть многими

системами: Станиславского, Мейерхольда, Чехова, театра абсурда, арт-хауса и др.

Новые тексты требуют появления нового актера и переосмысления профессии. Если раньше целью актера было погрузиться в персонажа, существовать в какой-то драматической ситуации, то сейчас актеры часто стали произносить текст не от лица персонажа, а от себя.

Меняется и драматургия. Отсюда совершенно другие требования к актерской игре и актерским навыкам. Хотя и известно, что старая, каноническая школа изменяется, но все равно зачастую зрители, которые приходят на спектакль в театр удивляются излишней аффектированности и свободе в выражениях, звучавших со сцены.

Современному театру сложно соревноваться с новыми технологиями, потому что люди, сидящие у телевизоров и видящие красивую яркую картинку приходя в театр ждут увидеть подобное.

Для того, чтобы начался «театр», достаточно двух человек и взаимодействия между ними, больше ничего, собственно, может и не быть.

Именно действующий актер, добивающийся цели в ситуации, предложенной драматургом, на мой взгляд, должен оставаться основной движущей силой театральной постановки.

Постмодернистская режиссура «делает» спектакль открытым, нецентрированным и следует принципам импровизации или инсталляции, смешивая стили игры. Актер же, вместо того чтобы представлять персонаж, дистанцируясь от него, наравне с постановщиком создает театральную структуру, используя знаки. При этом зритель оказывается, по существу, началом, эстетически связующим спектакль [8, с. 70].

На место психологической игры приходит выполнение ряда определенных режиссером «функций» и воспроизведение текста, его «звукоизвлечение».

Часто режиссерская «работа» с актером ограничивается подбором подходящего типажа или актерское амплуа. А индивидуальность актера и его талант просто перестают быть нужны.

Существует много определений таланта. Станиславский говорил о таланте так: «Талант актера измеряется количеством неожиданных, но закономерных приспособлений в единицу времени». Мне нравится такое «определение»: «Талант – это когда человек всегда в ударе» [83, с. 45]. То есть человека, в данном случае – актера, не покидает вдохновение, он творит и импровизирует без конца. Выдающийся актер Сергей Юрский говорил: «Ужасно люблю импровизировать в точно найденной схеме» [72, с. 12]. Когда актер ведет себя неожиданно, но мы понимаем его, «считываем» его сценическую жизнь и сопереживаем.

Поэтому эти актерские «приспособления» закономерны, но в то же время они неожиданны. Ведь режиссер определяет – что должен делать актер, а сам актер, исходя из своего актерского таланта, решает – как он должен это сделать. Иногда артисты начинают неожиданно смеяться или плюхаться на стул в тот момент, когда, казалось бы, нужно вскочить от счастья. И эти их непрямые реакции гораздо больше подчеркивают образ. Такая парадоксальность поведения, как правило, очень сильно воздействует на зрителя.

Но так было не всегда. После того как театральный кризис усугубился в связи с революцией и за весь 1917 год не было выпущено ни одного спектакля стало понятно, что поменялся зритель и нужно было искать особый подход, язык к новой пролетарской публике. Тогда Станиславский предложил идею системы, во главе которой был некий пантеон и ряд студий, тем самым расширяя зрительскую аудиторию и пропагандируя методологию художественного театра.

Актера стали учить примирять роль с собой, чтобы не возникало противоречий и каждый персонаж был оправдан. Так, Е. Вахтангов все свои жизненные впечатления переводил в театральные и все его спектакли были

чрезвычайно глубокими и осмысленными. Как, например, его спектакль «Принцесса Турандот» по пьесе Карло Гоцци стал в последующем символом его театра.

В XX в. начали практиковать ситуацию, когда актеры могли перевоплощаться прямо на сцене на глазах у зрителей благодаря предварительно разложенным на сцене костюмам, маскам, парикам. Артист просто выходил на сцену, называл себя и кратко рассказывал какую роль будет играть. Для широкой аудитории все было ново и поэтому практиковалось только в студиях. Вахтангов это перенес на большую сцену, сделав удобным и понятным в восприятии. Это противоречило системе Станиславского, в том смысле, что актеры не гримировались долго, не готовились за кулисами и не держали паузу, чтобы создать настроение, а включались в игру моментально, и в этом был посыл Вахтангова, который говорил, что актер должен уметь вступать в игру в любой момент, в любую секунду. И еще, что переживать должен не артист на сцене, а зритель в зале.

Так, артисты перевоплощались, превращались в персонажей некоторого спектакля и во время него они в некотором роде играли с системой своих ролей, они могли комментировать своего персонажа и его поступки, выходя из роли, импровизировать. Благодаря этому спектакль не был фиксированным, а живым и каждый раз представлялся зрителю новым.

Зритель приходит в театр. Статистика говорит: самый надежный способ привлечь зрительское внимание к тем или иным театральным проектам – наличие в них известных актеров. Подсчитано, что 70% зрителей приходят в театр на конкретную постановку потому, что видели раньше кого-то из актеров в кино или что-то о нем слышали.

Но зритель ходит на спектакли не только из желания увидеть «живьем» актеров, которых он видел с экрана, а потому, что есть интерес к конкретному актеру. А сейчас может появиться театр, но совершенно не обязательно в этом театре возникнут актерские индивидуальности. Зачастую возникнет просто брэнд какого-то режиссерского почерка (если, конечно, он есть), или

срабатывает обычное фрондерство. Так, например, в спектаклях какого-либо театра актеры то и дело раздеваются до гола, или выполняют близкие к смертельным трюки, или на сцене просто ругаются матом.

В общем, происходит девальвация театра, самым главным выразителем которого всегда был актер, с которым поработал режиссер.

Постепенно рождается ощущение, что для того, чтобы актерам и актрисам выходить на сцену достаточно просто выучить текст и вести себя раскованно и уверенно. А все, что касается эмоционального напряжения, актерской работы, то все это куда-то отодвигается.

Актер – профессия зависимая, актер зависит от всех – от режиссеров, от пьесы, от зрителей. От всего этого в конечном итоге зависит актерская судьба и жизнь. Но при этом актерская профессия – была и остается одной из самых привлекательных.

Представители других творческих профессий, например, художники, сначала должны нарисовать, потом добиться размещения своих картин на выставке, потом, может быть, критики от искусства что-то напишут или скажут. То есть, от создания объекта искусства до его оценки может пройти большое количество времени. В актерстве не так. Ведь, находясь на сцене, сегодня, здесь и сейчас актер сразу получает одобрение своему мастерству от нескольких сотен зрителей. И поэтому «наркоз» оценивающего зрительного зала трудно переоценить или сравнить с чем-либо другим, что приносило бы человеку-актеру такой восторг и удовлетворение.

Чаще всего, ступив на путь актерства и изведав зрительского внимания, люди уже не сворачивают с него. И неудивительно, когда спрашивают у пожилых актеров – если бы им довелось прожить жизнь еще раз, выбрали бы они снова актерскую профессию, всегда слышат один и тот же ответ – «да, конечно, я бы снова стал актером». Ведь мало кто может сравниться с актерами таким течением жизни, где столько разнообразных встреч, ситуаций, эмоциональных коллизий и, главное, – массового внимания, признания и любви.

Актёрское искусство лишь сравнительно недавно «выпало» из числа первых тем в науке о театре – и вовсе не потому, что оно будто бы пришло в упадок. Напротив, в России (особенно в крупных городах) сейчас очень высока профессиональная конкуренция актёров разного возраста, технически готовых к тому, чтобы играть в спектакле или фильме почти любой эстетики. Утверждения о том, что русская актёрская школа непригодна для современности, звучат не так уж часто и не имеют системного характера, ибо в прокат выходит всё больше спектаклей, в которых молодые режиссёры с успехом работают с актёрами разных поколений; а зарубежные коллеги, приезжающие на фестивали, неизменно испытывают восторг, видя на сцене высочайший профессиональный уровень русских актёров [31, с. 70].

Театроведение перестало говорить о современных актёрских работах не от недостатка материала, а, наоборот, от его изобилия. Важная причина здесь, думается, в том, что методика анализа актёрской работы, основанная на Системе Станиславского с её центральной идеей целесообразного и осмысленного человеческого поступка, перестала быть общепризнанной. Поэтому и выявление личного творческого вклада актёра в создание образа стало гораздо более затруднительным. Таков двойной эффект крэговской идеи актёра-«сверхмарионетки». С одной стороны, она оказала плодотворное влияние на эстетику нового европейского театра, заново открывшего в XX в. маску, небытовой жест, пантомиму, эстетику так называемого физического театра и т.д. С другой стороны, эта же концепция неизбежно отвлекла теоретическую мысль от осмысления работы актёра в спектакле как личного, самостоятельного творчества. Одновременно можно заметить, что «актёрский» театр с его привычными (если угодно, старомодными) признаками сценического существования нередко вызывает недоверие, притом не только у молодого поколения театралов. Сегодня найдётся достаточно зрителей и критиков, которые предпочтут небольшой перформанс актёров-любителей, остроумно организованный и самоотверженно (хоть и не «мастерски») исполненный, многоактному костюмному спектаклю с участием народных и

заслуженных артистов. Это означает, что вопрос о статусе актёрского творчества в современном искусстве снова открыт. Вместе с ним заново поднимаются вековые вопросы об образе героя, о разнице между чувствами «современными» и «устаревшими», о соотношении «правды жизни» и «правды сцены», о современном смысле «магии» театра, о культурном статусе человека, выходящего на сцену, о соотношении интерпретации и созидательного творчества и т.д.

Существуют некие творческие принципы, которым неформально должен следовать любой современный артист, режиссёр или педагог. Четыре из них, прямо относящиеся к обозначенным выше проблемам, можно сформулировать в виде тезисов:

1) Для актёра любой школы сутью профессии является «трансформация», или, в терминах Станиславского, «перевоплощение»: искусство стать другим.

2) Творческое начало актёра-«марионетки» – или иначе, актёра-«маски», актёра-«лицедея» и т.д. – может быть верно понято в терминах Системы Станиславского, несмотря на то, что Систему зачастую ошибочно трактуют как свод эстетических норм натуралистического театра.

3) Психологическое, или «внутреннее», прочтение роли актёром не противоречит внешнему её освоению через пластический рисунок. В этом смысле актёр-«марионетка» или актёр, играющий не человека, не должен умалять в себе полноту душевной жизни или, тем более, отказываться от неё. Наоборот, объект неживой или нечеловеческой природы действует на сцене наиболее убедительно лишь тогда, когда наполняется осмысленностью и целесообразностью, которую может ему придать жизнь души, сообщаемая человеком-актёром.

4) Современная режиссура, сколь угодно радикальная, достигает наибольшего успеха тогда, когда в спектакле появляются выдающиеся актёрские работы; так что при творческом первенстве режиссёра процесс создания спектакля любой эстетики требует от актёра не только подчинения и послушания, но и сотворчества [36, с. 40].

С приходом режиссерского театра к актеру стали предъявляться новые требования. Помимо того, что актер должен конечно же играть в ансамбле, ориентироваться на замыслы режиссера и партнеров, он должен обладать всесторонне развитой внешней и внутренней техникой. Три самых известных техники в России – это системы К. Станиславского, В. Мейерхольда и М. Чехова.

М. Чехов писал о том, что нельзя сильно сливаться с ролью, но нужно себе ее хорошо представлять, воображать. Воображение – это один из основных инструментов, которое он предлагает. Он говорит, что нужно исходить не из того, чтобы примерять на себя какую-либо роль, не все опыты нам в жизни нужны и не всякий опыт человеку нужно прожить, но вообразить его себе всегда можно [86, с. 36].

Приводя в пример роль Отелло, он обращал внимание на то, что играя венецианского мавра и сталкиваясь с его ревностью нужно подходить к этому чувству через воображение, которое и рождает чувство целого. Так, актер через создание художественного образа способен оказывать воздействие на ориентации и установки публики, а публика своей моментальной реакцией задает общий настрой актеров и тем самым может влиять на каждое конкретное художественное представление.

Итак, изменившаяся ситуация заставляет пересматривать традиционные взгляды на театральную деятельность и оценивать ее роль и нынешнее состояние комплексно с учетом экономической и правовой точек зрения.



## **2 Новые тенденции в театральной сфере и их критическая рефлексия**

### **2.1 Проблема взаимоотношений режиссера и актера**

Искусство сопровождает человека на протяжении всей его жизни, как одна из форм познания жизни и поиска человечеством необходимой ему истины. Функция искусства не столько в соответствии современности, сколько в самом формировании современности.

Особое положение в ряду искусств занимает театральное искусство, так как создает уникальные по своей сути произведения, существующие только в реальном времени в момент восприятия их зрителем.

Какую же роль в эволюционном процессе занимает театр? Искусство – сфера предварительного опыта. Это форма аккумуляции некоего опыта, который можно передать. И задача работника искусства, режиссера – выработать этот опыт и передать его.

И театр имеет смысл только при наличии смотрящего, того, кто будет взирать на это и будет воспринимать те смыслы, которые вкладывает режиссер.

Профессия режиссера – т.е. человека, который создает театральное произведение, – довольна молода. Зародилась она в конце XIX в., тогда и начали появляться первые спектакли.

В начале все самые смелые, авангардные режиссерские жесты совершались в рамках театра интерпретации. За основу брали текст, в основном классику, но он мог быть и современным. Руководитель находился вместе с актерами, последовательно разбирая текст, а после интерпретируя по-своему на площадке. Другие пробовали понять написанное, подобрать к нему какие-то свои ключи. Бывало, например, что режиссер делал постановку вопреки тексту. Но все равно, усилия были нацелены именно на сам текст, режиссер выстраивал с ним более или менее сложные отношения. И так театр менялся долгие десятилетия.

Но потом появилось направление, в котором режиссеры совсем не взаимодействовали с текстом. Они создавали реальность тетра с нуля. Бывает,

что режиссер придумывает все самостоятельно и показывает это на сцене через артистов, но бывает, что эти спектакли сочиняются коллективно.

В начале XX в. в режиссёре увидели уже не просто помощника актёрскому гению, но самостоятельного художника — сочинителя новых произведений для театра. Недаром каждый спектакль В. Мейерхольда на афише и в программке был назван почтенным словом «opus» (в переводе с латинского – «сочинение»), даже если он и был поставлен на основе классической драматургии, в которой, казалось бы, уже всё давно «сочинено». Режиссёр быстро доказал необходимость своего присутствия в любом театре и любом спектакле: в 1910-1920-х гг. он стал центральной фигурой театрального процесса. От режиссёра, а не драматурга теперь ожидали главных открытий в области композиции. Режиссёр, а не художник предлагал самые смелые пространственные и стилевые решения [64, с. 160].

Режиссёр совершил «вторжение» в области до тех пор неприступные: психологию и психофизику актёра – таинственное обиталище актёрского гения. Психология была истолкована как профессиональный инструмент, подвластный настройке и регулированию, в зависимости от художественных целей спектакля. Былое театральное божество – актёр – предстал перед профессиональным взором в образе марионетки самой совершенной конструкции. От марионетки в художественных поисках новой эпохи требовалось абсолютное владение телом и полное послушание воле режиссёра. Разумеется, актёры старой школы, воспитанные в культуре зрительского доверия к актёрской природе с её могучей стихийностью, гипнотизирующей энергией и эмоциональной заразительностью. Историки театра неоднократно исследовали это интереснейшее и драматичное противостояние «актёрского» и «режиссёрского» театра в начале XX в. Между ними, как оказалась, пролегла глубочайшая граница, как между старым и новым театром; за ней открывался путь к наиболее радикальным в истории театра экспериментам, к которым жадно устремилась набиравшая силу культура авангарда.

Сегодня тот, кто всерьёз вздумал бы доказывать превосходство «актёрского» театра (в старом смысле этого слова) над «режиссёрским», вызвал бы недоумение у большинства критиков. В самом деле, история последних десятилетий знает много красноречивых примеров, как театр с первоклассной актёрской труппой выходил из творческого кризиса лишь тогда, когда обретал своего режиссёра и художественного руководителя. При этом ни стремительное восхождение «режиссёрского театра» в начале XX в., ни переосмысление творческой природы актёра не убрали с повестки дня. Наоборот, в театре и театральной школе их стали обсуждать ещё активнее, чем раньше. Не случайно Система Станиславского – ровесник «режиссёрского театра». Система – наиболее внушительное в истории театра философское оформление концепции «актёра-творца», «актёра-художника»; она неизменно оставалась идейным центром русской актёрской школы в XX в. В 1970–1980-е гг. в России, хоть и с досадным опозданием, стали исследовать и применять идеи, находящиеся за пределами классической Системы: возобновились занятия по мейерхольдовской биомеханике, появились первые публикации об актёрских тренингах М. Чехова, за которыми последовало и первое русское издание его литературного наследия. Всё это придавало новые импульсы дискуссиям об актёрском искусстве. Поэтому анализ актёрской игры в рецензии на спектакль и более крупные театроведческие жанры – такие как «актёрский портрет», научно-популярная монография об актёре – оставались существенными чертами отечественного театроведения на протяжении XX в. [38, с. 115].

Современный режиссер относится к классическим произведениям как к полю для всевозможных интерпретаций, и поэтому в отношении к классике временная дистанция все время увеличивается. И когда режиссёр ставит, например, «Гамлета», он имеет в виду, что все знакомы с этой пьесой еще со школы. Поэтому он расставляет акценты, так, что при необходимости можно будет перенести его в современность или же решить какую-то проблему в подчеркнута классических костюмах и декорациях. Любой режиссёр ищет

отклика: будь то эпоха, в которой он живёт, общество, в котором он создаёт спектакль, и с тем обществом, куда он приезжает на гастроли.

Для того чтобы смотреть классику, её для начала нужно прочитать, а после ознакомиться с тем, как её видят драматурги и режиссёры. Только тогда начинается правильная зрительская работа – ведь зритель полноправный участник постановки. Театр – это всегда диалог между сценой и залом. Театр – явление довольно старое и в нем издавна существовал ряд некоторых конвенций между автором и зрителями, которые в большей или меньшей степени работали на протяжении всего времени. В настоящее время мы наблюдаем ситуацию режиссерского театра.

«Я ставлю себя на место зрителя и думаю о том, как мне было бы интересно, что я должен увидеть в этом произведении. Потому что чем дальше эта дистанция между художником и зрителем тем она бесполезней. Поэтому моя задача – прежде всего не отделить себя от зрителя. А вот то что я думаю, как представляю решение произведения, что в нем можно найти – происходит тоже благодаря зрителю, среде, в которой я нахожусь, тем событиям, которые происходят вокруг меня». – говорил Д. Бертман, художественный руководитель московского музыкального театра «Геликон – Опера» [92, с. 78].

Современный театр как и все критические направления гуманитарной мысли занимается критикой существующей системы и пытается заменить ее на что-то новое. Конвенция заключается в том, что определенная группа людей занимается искусством для того чтобы, во-первых, скрашивать людям досуг, и во-вторых – транслировать какие-то истины, духовные ресурсы, которые у этой группы лиц имеются, т.к. у них есть доступ к ресурсам, которого нет у других. И основная задача современного театра – добиться равномерного и справедливого распределения ресурсов между всеми группами, потому что зритель является таким же полноценным участником театрального процесса, как и кто-либо другой.

Думается, одна из главных и важных проблем российского театрального сообщества заключается в вере общества в существование незыблемых законов

искусства, его правильных и неправильных форм, ведь в театральных вузах учат, как правильно ставить спектакли. В современной же реальности сложно предсказать, как это нужно делать правильно, ведь практически каждый режиссер, если он действительно влиятельный человек, становится создателем, создающим на сцене новую реальность, и каждый творит ее по своим законам

Поэтому основная работа режиссера – постановка хорошего спектакля. Но чтобы это осуществить нужно подготовить начинающего артиста, воспитать человека, подающего надежды, и только после этого он сможет стать носителем сценического образа.

Российский театральный режиссер К. Ю. Богомолов считает, что театр давно мертв. «Я не верю в театр. Театр как форма пространства, где происходит какая-то жизнь и жизнеподобие, невозможен. Театр уступает реальной жизни. Ушло время, когда актеры были небожителями, когда театр был храмом, кафедрой, иллюзией, утешением или чем-то еще. Современная жизнь дико уплотнилась, и каждый сидящий в кинозале понимает, где компьютерная графика, у него неизбежно возникают мысли – а как они это сделали? Зритель не смотрит кино как иллюзию жизни, он думает о технологиях, какой бы профессиональной сфере он ни принадлежал. Каждый разбирается в технологиях благодаря интернету. В этой ситуации ты перестаешь быть создателем иллюзии, потому что публика знает, ты факир. Она ищет, где спрятан фокус. А ты играешь в обманку. Ты не умираешь на сцене, не проживаешь жизнь. Это все теперь невозможно, и это меняет взаимоотношения зала и сцены, зала и экрана» [45, с. 47].

Да, как форма искусства, как форма творчества театр может быть абсолютно мертвое образование. Но люди театра – люди, влюбленные в этот институт, люди, желающие выходить на сцену, очарованные духом кулис, желающие получать контакт с залом – они живы.

Гениальность театра – в искусности обмана. У Эймунтаса Някрошюса в «Гамлете» была сцена, когда герой стоял над огромной стеклянной чашей и

напряженно делал над ней пассы руками, читая текст. И в определенный момент чаша лопнула. У зрителей в зале было полное ощущение, что это результат мощной игры актера, что тот достиг концентрацией энергии того, что чаша лопнула. Но за кулисами сидел человек, который бесшумно выстрелил в эту чашу. Такой искусный обман [61, с. 67].

В то время, как в литературе есть лишь один способ представления произведения – это книга. Или взять кино – его можно транслировать только на экран. У театра же вариантов репрезентации, показа, куда как больше. В театре можно показывать кино, так и видео, так, например, этот прием использует, например, немецкий режиссер Франк Касторф. Он первый стал использовать в своих спектаклях видеокамеру, показывая происходящее на сцене крупным планом на экран, который и стал компонентом его представлений. Важно помнить, что когда в театре транслируется кино, он все равно остается театром, потому что постановки, которые ставят там, не отражают признака времени.

К тому же, всегда существовал конфликт между самими авторами: драматургом и режиссером. Драматург пишет пьесу – т.е. делает некоторое высказывание, которое желает транслировать, это его конкретная задача. А режиссер может не быть заинтересованным этим высказыванием, его интересует собственное выражение. Этот конфликт будет заметен в спектакле.

Одной из особенностей театральной коммуникации является специфика восприятия происходящего, несовпадение логики реальности и логики театра: «театр имеет дело не с реальностями вещей, а только с их знаками. Все преходящее – только знак» [2, с. 45].

Формальную зрительскую перцепцию Ю. М. Лотман называет «театральным зрением», которое заостряется на «как бы» существующих объектах сцены и удаляет «как бы» несуществующие, например, сидящего вдали от сцены звукооператора или подвешенные декорации [57, с. 39].

Так как универсального театрального знака не существовало это создало некоторые трудности в изучении анализа его множества значений. Они

обусловили использование вместо понятия «театральный язык» понятие «театральный текст», что является «окончательным и определенным набором сложных целостных театральных знаков, которые доходят до аудитории через выступление на сцене, и расшифровывается зрителем, понимающим, что этот посыл отражает некоторый выдуманный мир», созданный на базе литературного текста или пьесы режиссером, актерами, художником и другими людьми.

Театральная коммуникация – это сложный процесс передачи задуманного сообщения с помощью театрального языка от режиссера к зрителю. При кодировке спектакля взаимодействует вся театральная труппа, в которую обычно входят драматург (который пишет литературный текст), режиссер (интерпретирует текст), актер, дизайнер, композитор, декоратор, художник, осветитель и многие другие. В отличие от всех искусств, связанных с объектом и коммуникационным сообщением, здесь присутствует также эстетический акт как таковой – то есть игра, так же, как и акт восприятия (посещение театра) в качестве настоящих действий, которые происходят в настоящий момент. Театр можно считать за временной отрезок жизни, проводимый совместно в пространстве, где создается театральное представление и процесс восприятия. Воспроизведение и восприятие знаков и сигналов происходят одновременно. Театральная игра – в следствии поведения людей на сцене и в зрительном зале – помогает зародиться общему смыслу, даже если при этом со сцены не раздается ни звука [4, с. 89].

Для представлений в театре необходимо именно совместная работа всех входящих в его состав элементов: выражаемого словами (разговором, монологами), действий и мимики участников, музыки, декораций, изображающих внешнюю обстановку, и т.д. Каждый из этих элементов должен что-либо вносить от себя – ни в одном из них не должно быть «пустых мест» «провалов», ничего не вносящих в пьесу.

Лицом, соединяющим в единую структуру разные семиотические языки, является режиссер, ему отводится роль профессионала семиотического плана,

который осуществляет перевод с одного языка на другой. Первостепенная задача режиссера – верная трактовка мнения автора, прежде всего с чисто театральной точки зрения. Режиссер – эдакий переводчик книжного текста на живой язык жестов и мимики. Режиссер в то же время и художник, делающий наброски эскизов декораций, перед тем как поручить эту работу художнику; режиссеру и владеец общего замысла. И наконец, режиссер – композитор, созидаящий музыку сценической речи, т.е. музыку ансамбля, темпы, нюансы. Театр всегда был радикально дисциплинарным пространством, ведь для того чтобы строить актеров нужны были разные методологии.

Ханс-Тис Леман в книге «Постдраматический театр» говоря об одной из главных черт постдраматического театра выделяет не наличие или отсутствие драматизации, а иные взаимоотношения зрителя и зрелища. «Прилагательное «постдраматический» прилагается к театру, который считает себя вправе существовать за пределами драмы в наше время, наступившее «после» признававшейся значимости самой парадигмы драмы в театре. «После» драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры «нормального» театра, но только в качестве структуры ослабленной и в значительной степени утратившей доверие, сохраняется как ожидание большей части той публики, которая к ней привыкла, как основа многих продолжающихся способов представления, как почти автоматически функционирующая норма собственной драматургии» [54, с. 67].

Постдраматический театр рушит привычные коммуникации. Как, например, когда зритель заходит в зал и видит, что все стулья перемешаны и где будет находиться сцена непонятно. Таким образом, рушатся привычное. Потому что за столетия существования театра зритель привык находиться в предсказуемости и безопасности. А в рамках постдраматического театра принято сокращать дистанцию.

Например, в спектакле «Красная ветка» Кирилла Серебренникова по стихам современных поэтов, актеры шептали стихи зрителям на ухо, а в другой



момент зрителей развели по разным залам, в другой момент в подвале гас свет и зрители остались в темноте.

Все это следствие того, что современные технологии и средства связи со временем изменяются и становятся всё более «нематериальными». Театр же наоборот, по большей части определяет себя через «материальность коммуникации». В отличие от других художественных форм он наполнен художественными средствами и материалами. Если сравнивать с карандашом и бумагой поэта, красками и холстом художника, театру требуется куда как больше: перманентная активность публики, содержание в хорошей форме сцены, декораций, организации, администрации, а также материальных потребностей разных искусств, которые уже есть в самом театре.

Российская высшая театральная школа на рубеже XX-XXI вв. переживала один из сложнейших этапов своего существования. Актерская школа, оформившаяся в ее рамках в середине XX в. как уникальное явление и доказавшая свою состоятельность всей жизнью советского театра второй половины XX в., в постсоветский период оказалась вовлеченной в общий процесс реформирования российского высшего образования, который крайне сложно ею переживается и в настоящее время.

Еще более осложняет и без того кризисную ситуацию состояние российского репертуарного театра, с которым актерская театральная школа связана на базовом уровне и на развитие которой в советские времена оказывала некоторое влияние. Современный российский театр в рамках преодоления кризиса, проявил свою активную позицию отказа от художественной традиции прошлого века, вместе с традициями актерской театральной школы. Сегодня мы можем увидеть разногласия между театром, пытающимся победить назревший кризис и непосредственно самой актерской школой. Эти разногласия отразились в смелых и откровенных выражениях мнений многих маститых режиссеров. Зачинщиком такого радикализма стал К. Богомолов, декламирующий, что российское театральное образование «застряло в XIX веке», что «современный театр возникает в борьбе с ремеслом,

полученным актерами в процессе обучения», что «традиционное обучение плохо приспосабливается к новому» [31, с. 48].

Лидеры главных театральных школ страны придерживаются противоположной точки зрения. Как, например, ректор Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина, одной из самых консервативных отечественных театральных школ, Б. Н. Любимов, перечисляя актеров, выпустившихся из училища в последние десять-пятнадцать лет, то есть «прошедших классическую русскую актерскую школу», и резюмируя их творческий успех на театральной сцене и киноэкране, задает риторические в этом случае вопросы: «Их что плохо учили? Они не реализовали себя?» [92, с. 31].

Некоторые реформы либеральной направленности во многом изменили наш современный культурный фон. Рыночные отношения стали во многом управлять приоритетными направлениями политики в области культуры на всех уровнях, затрагивая как государственные министерства и ведомства, так и отдельно взятые учреждения культуры. Новое объяснение ценностям культуры как товара, а культуры как сферы услуг, когда актер через создание художественного образа оказывает воздействие на ориентации и установки публики, а публика своей моментальной реакцией задает общий настрой актеров и тем самым влияет на каждое конкретное художественное представление стала основой новой модели культурной политики. Между тем целостность культуры стала, очевидно, необходима для ее дальнейшего использования в качестве товара на рынке. Продажа «культурных услуг» предполагает учет рыночной конъюнктуры и, как следствие, приспособление к потребностям рынка. Современный глобальный рынок достаточно дифференцирован и стратифицирован, объекты и субъекты рыночных отношений заняли свои позиции в общей рыночной структуре. Свое место в этой системе обрел и российский театр.

Можно наблюдать, как сегодня в современном российском театре ярко выражены несколько основных направлений. В частности, это стремление к

сохранению классического культурного наследия, что связано со всеми составляющими театрального искусства, как то: сохранение и целевое использование существующих театральных зданий, организация театрального дела в рамках стационарного репертуарного театра с постоянной труппой, использование в качестве драматургической основы театральных постановок классических образцов русской и зарубежной драматургии, ориентация режиссуры на традиции русского психологического театра.

В качестве примера можно назвать Малый театр под руководством Юрия Соломина. По мнению режиссера, Малый театр является русским национальным театром, хранителем культурной традиции, художественные принципы которого в следующем: «В уважении к автору. В воспитании актера, сохранении актерской театральной школы» Ю. Соломин не раз говорил, что «Малый театр на сегодняшний день хранитель русского языка. Потому что репертуар Малого театр формируется на базе классики» [92, с. 30].

Многие современные театральные критики подобную позицию режиссера подвергают резкому осуждению, обвиняя Малый театр в консервации театральной культуры. В провинциальном культурном контексте роль хранителя театральной традиции выполняют, как правило, академические театры.

В Небольшом драматический театре под руководством Льва Эренбурга режиссер объединяет в работе актеров разных театров, репетируя спектакль, использует этюдный метод, когда актеры самостоятельно разрабатывают структуру и смысл роли, а режиссер корректирует актерские поиски в русле общего замысла спектакля. Драматургическая основа не является абсолютом, а используется как повод для размышления на темы, волнующие создателей спектакля (режиссера и актеров). В провинциальном культурном контексте роль демиурга театральных новаций выполняют, как правило, театры-студии.

В качестве примера поиска сочетания традиционных и инновационных театральных форм можно назвать театральную политику Валерия Фокина, директора Театрально-культурного Центра им. Вс. Мейерхольда (Москва) и

художественного руководителя Александринского театра (Санкт-Петербург). Валерий Фокин формулирует свое видение миссии театра так: «Основой национального театра прежде всего является национальная драматургия. Александринка – театр, где впервые была поставлена практически вся русская классика. Сам процесс постижения национальной классической драматургии, национального характера во всей его полноте, противоречивости и многогранности позволил театру выработать целый ряд приемов и подходов, которые и сформировали «черты лица» Александринки. Эта сцена открыта жизни, чутко прислушивается к ней, впитывает все лучшее и новое, безбоязненно подвергает себя европейским театральным влияниям — именно потому, что обладает уникальной исторической базой, связанной с корневыми элементами актерской и режиссерской профессии» [48, с. 120].

Наиболее жестоко и радикально с нашим настоящим расправляется Константин Богомолов, прославившийся постановками в МХТ (экс-МХАТ) им. Чехова. Самые яркие примеры – «Идеальный муж» и «Карамазовы». В первом случае режиссер показывает жизнь столичную, во втором - провинциальную. Итоги оба раза выходят неутешительные. Богомолову удалось всколыхнуть не только театральных деятелей и простых зрителей, но и православных активистов, которые на очередном представлении устроили драку на сцене [45, с. 34].

Столица старается стать ближе к мировому искусству. Если раньше дело зачастую ограничивалось лишь организацией международных фестивалей, то сейчас репертуар драматического театра Москвы пополнился работами ведущих зарубежных режиссеров. Недаром одним из главных событий сезона 2013/14 стал моноспектакль «Гамлет | Коллаж» в Театре наций канадца Робера Лепаж, где все роли сыграл великолепный Евгений Миронов. Постановка отличается умелым использованием визуальных эффектов и современных технологий. Правда, по мнению ряда критиков, за внешней красотой потерялась внутренняя жизнь персонажей. Такое преобладание формы над

содержанием в зарубежном театре случается сплошь и рядом. В коварную ловушку попадают даже самые именитые и опытные режиссеры.

Исследованием российской действительности и продвижением новой драмы в массы продолжают заниматься театры – «Практика» и «Театр.doc». Оба стараются выпускать актуальные спектакли, помогающие зрителям осмыслить то, что происходит в нашей стране. Постановки затрагивают политические, социальные темы. Иногда высказывания получаются слишком резкими. Проекты «Практики» и «Театра.doc» – своеобразные зеркала, отражающие важнейшие вещи. Кроме того, эти спектакли могут вполне заменить средства массовой информации, будучи в большинстве случаев честнее и смелее их.

Театр старается идти в ногу со временем, достойно держаться в борьбе с интернетом, блокбастерами, клубами и прочими средствами проведения досуга. Появляются интерактивные спектакли, где публику вовлекают в действие. Все чаще встречаются интересные перформансы и хэппенинги. Например, несколько месяцев назад в Школе драматического искусства сыграли постановку длиной в 24 часа по роману Джойса «Улисс». Она шла без антрактов, сразу в нескольких помещениях. Зрители сами решали, какую главу им смотреть, а какую пропустить.

Российские режиссеры и артисты не боятся экспериментов, с удовольствием перенимают опыт зарубежных коллег. Так рождаются постановки, дающие возможность людям разобраться в себе, взглянуть по-новому на проблемы и жизненные радости.

К. С. Серебренников, и К. Ю. Богомолов заявляют о том, что они не противопоставляют себя сложившимся традициям театральной школы, а лишь пытаются восполнить запрос на нового актера, который в современном театре существует [41, с. 23]. Однако театрально-педагогическое сообщество в большинстве своем воспринимает их педагогическую практику как активное противопоставление, в котором наличествует еще и пафос разрушения. В этих сложных координатах между стремлением не уйти с традиционного пути,

осознанием необходимости перемен и радикальной новацией и «живет», делает свой выбор сегодня художественный руководитель актерской мастерской. И каждая из этих позиций весьма неоднозначна в своей «положительности» и «отрицательности». Театральной школе важно сохранить традицию живой в ситуации ухода из творческой педагогики в силу естественных причин носителей этой традиции, в ситуации практического отсутствия молодых педагогов, желающих «принять эстафету» от своего мастера. На отказ от традиционного пути хорошо бы иметь право, «узаконенное» имеющимся опытом жизни в реформируемой традиции. Как правило, такой путь и приводит не к разрушению, а к созиданию. «Искать новое в уже обретенном – нормально», – пишет А. С. Кузин, размышляя о современных смыслах театральной школы, опираясь на собственный педагогический опыт, «измеряемый несколькими десятилетиями» и «предъявленными профессиональному сообществу десятками выученных, успешных, развивающихся актеров-учеников» [48, с. 192]. Мастер справедливо полагает такие размышления естественными и практически безопасными. Однако этот же путь для «неокрепших педагогических “мышц”» видится ему «крамольным», разрушающим основы театральной школы [48, с. 192]. Проблемы, остро переживаемые театральной школой и ее лидерами мастерами курсов, провоцируются не только названными особенностями взаимоотношений школы и современного театра, школы и радикальной режиссуры, активно заявившей о себе на рубеже веков, но и, пожалуй, самым главным обстоятельством, имеющим характер «непреодолимой силы» общим процессом реформирования системы российского высшего образования, частью которой театральная школа является. В государственной театральной школе актерская мастерская как закрытая территория, где главным и единственным «уставом» является методика мастера – утопия. «Предлагаемые обстоятельства» системы российского высшего образования с большим трудом соотносимы с жизнью театральной школы. Деятельность государственной

театральной школы, как и любого другого государственного образовательного учреждения, сводится к оказанию государственных услуг.

Важнейшим инструментом регулирования жизни современной театральной школы становится Государственное задание – документ, устанавливающий требования к составу, качеству, объему, содержанию, условиям, порядку и результатам оказания государственных услуг.

Итак, театр – это тот институт, который хотя многим и видится пережитком прошлого, но по-прежнему продолжает стабильно находить себе место в современном мире, только включая в себя технически продвинутое средства коммуникации, а благодаря эмоционально окрашенной насыщенности, театр по праву сохраняет статус искусства уникального и востребованного, прежде всего неся эстетико-интеллектуальный смысл.

## **2.2 Взаимодействие театра и публики**

Такие науки как философия, эстетика, психология и социология искусства издавна уделяли большое внимание не одному исследованию творческой работе создателей художественных произведений, но и тех, кому эти произведения предназначены.

В большей мере актуальны подобные исследования в области театра, где жизнь спектакля отмеряется временем, которое в состоянии воспринимать пребывающий в зале театрал. Но даже при этой явной нужде, подобные исследования сталкиваются с теоретическими и методологическими трудностями, одной из них является слабая изученность ряда начальных определений, в первую очередь, такого понятия как «публика».

В справочной литературе это понятие является близким к словам «социум», «народ», «люди». Зачастую его используют для определения кинозрителей, радиослушателей, посетителей каких-нибудь заметных мероприятий и других категорий.

Попытки с точки зрения науки объяснить термин «публика» совершались ещё молодыми резидентами европейской социальной психологии. В работах европейских ученых Г. Тарда, Г. Лебона, М. Нордау публику рассматривали в основном как психологический феномен, сформированный работой ряда деятелей науки, а определение, объясняющее его получило вид психологического термина.

Имеет смысл разделять определения «публика театра» и «публика спектакля». Потребность в таком разграничении определяется разными факторами. Во-первых, публика театра может представлять собой более или менее перманентное общество людей, испытывающую нужду к приобщению театральному искусству, это люди, посещающие театр, читающие профессиональную литературу, часто бывающие на разнообразных творческих вечерах с актёрами, режиссёрами, драматургами и другими людьми искусства. Они как раз являются потенциальными зрителями, устойчивым резервом театра. Принимая в расчет публику конкретного взятого спектакля, можно заметить небольшое количество людей, пришедших на театральное представление вследствие случайно сложившихся причин (позвали товарищи, нашелся свободный билет, оказался свободный вечер, запланированный поход в театр школьным классом и т. д.).

Во-вторых, суть отделения определения «публика театра» состоит в том числе и в том, что оно есть особенный фактор театральной культуры в конкретно взятой области. Не подвергается сомнению то, что город, у которого есть стабильные зрители театра, является что ни на есть «театральным» и справедливо обратное. К тому же, акцентирование на понятии «публика театра» сопряжено с назревшей потребностью рассмотрения возможных зрителей театра со стороны социологии, что в дальнейшем может дать фактическую поддержку тем государственным и народным учреждениям, чья деятельность состоит в обеспечении культурной жизни страны или конкретного города, области.



Важнейшая тенденция в российском театральном искусстве последних – острая социальная и политическая направленность спектаклей. Явление это вполне закономерное. На фоне изменений, происходящих в стране, в частности, большого количества протестных движений было бы странно видеть театр, который никак на подобные вещи не реагирует.

Современный театр стал современным благодаря длинному пути режиссуры на протяжении более чем ста лет без оглядки на историю театра.

Театр классической формы можно выразить формулой: А изображает В на глазах у С. Где А – артист, В – роль этого артиста, а С – зритель.

Эпоха постмодерна характеризуется своей гипертекстуальностью, множественностью культурных слоев. Мы способны воспринимать эти слои в зависимости от уровня нашей подготовки. Во всем, что мы видим есть некая гиперссылка, переходя по которой можно снять целый пласт информации, содержащийся в ней. В современных спектаклях это активно используется, что для неподготовленного зрителя может обернуться полным неприятием этой постановки.

В современном театре используется часто также жанр «вербатим» - это когда драматург или режиссер используют живую речь реальных людей, это больше документальный жанр, который актер играет буквально, со всеми заминками и неровностями речи, что бывают в жизни.

Во многом современный театр – это вызов для зрителя. Чтобы воспринимать такой театральный текст часто требуется приложить немало сил.

Изменившаяся функции театра заключаются в выходе театра за пределы самого себя. Стремление современных театральных деятелей воплощаются в самых разных формах. Сложность коммуникационного канала, через который можно популяризировать, сделать более близким и понятным театральное искусство заключается в том, что для зрителей часто бывает сложно воспринимать современный театр.

Театральные деятели выделяют следующие показатели, характеризующие публику театра:

1. Сравнительная цельность. Зрители представляют собой совокупность людей, комплексная характеристика которых заключается в наличии надобностей и интересов, которые определяют общий вектор на интерес к театральной деятельности. Это направление по существу и является базой вычленения публики как особенной части и наделяет ее сравнительной автономностью.

2. Строгая структура. Выделяют публику определенного театра, публику, берущую ориентир на жанровое разнообразие репертуара (комедии, драмы, оперетты, балета и т. д.), публику конкретных актёров, режиссёров, драматургов.

3. Стабильная связь с театром. Объединяющим компонентом между театральной деятельностью и людьми выступает публика. Собственно, она и оказывает влияние на профессиональный рост театра. Но из-за того, что публика театра не так однородна и состоит из самых разных по своим направлениям и предпочтениям людей, то это влияние носит непростой и парадоксальный характер [6, с. 167].

Разнообразие предпочтений и направлений дает вектор, который и формирует отличительные черты «театрального производства», формулирующие идейно-эстетические постулаты любого театра.

Как бы то ни было, тесная связь театра и публики обусловлена обоюдным интересом. Не только лишь публика влияет на театр, но и сам театр несет ответственность за образование художественных предпочтений своего зрителя.

Находясь в некотором смысле зависимой от публики, театр при этом реализует осознанный выбор среди великого разнообразия к требований, диктуемых ему извне. Ориентация театра на «своего зрителя» приводит к тому, что, принимая его взгляды и предпочтения, осуществляя их в конкретных произведениях, он по факту превращается в проводника влияния одних групп публики на другие,

Помимо этого, принято понимать публику театра как исторически сложившуюся определенную по своему общественному составу и степени

эстетической культуры элемент социума, который характеризуется перманентным неугасающим вниманием к искусству и ратующий за его интересы и рост.

От нашей трактовки «публика театра» следует видеть отличия от другого определения, а именно «публика спектакля», являющее собой определенный слой людей, определяющие приметы которого – общее виденье некой театральной постановки, двустороннее общение с актерами, и вдобавок неповторимая обстановка, вызывающая сильные эмоции, являющаяся следствием как полученного эстетического удовлетворения, так и личными контактами среди зрителей в зале театра.

Отличительным фактором действий, происходящих на сцене выступает, как мы уже упоминали «живое» взаимодействие актёров и зрителей. Народ причисляется к участникам представления, ощущает причастие к происходящему на сцене. Между артистами и зрительным залом образуется связующее звено. Особенность такой связи в том, что в некоторых случаях она помогает выявить разницу подлинного влияния на людей (даже до полнейшего отрицания зрителем некоторого спектакля) с той реакцией на неё, которая была предусмотрена и запланирована на пробных прогонах. При других благополучных обстоятельствах обоюдный процесс, напротив, обращал внимание на то, что понимание зрителем актерской игры мастерски воплощено режиссером в жизнь [2, с. 89].

Также, зрители спектакля исполняют и функцию некоторой корректировки игры актёров. Многие маститые мастера сцены не раз признавали, что воплощение «на публике» несет значительные отличия от репетиционных прогонов. Акцентируя внимание на важной роли отклика публики, многие артисты даже относятся к выступлениям перед залом в виде отдельного этапа трудом над ролями. Зачастую среди актеров распространен и взгляд через занавес на зрительный зал перед началом представления, чтобы знать перед кем сегодня нужно играть.

Так как в театре есть возможность идентификации, то сегодняшняя главная проблема театра – это объяснить одной социальной группе как выглядит другая. Объяснить, каким образом устроен другой человек, хоть механизм самопознания каждому известен и знаком, но каким образом устроено мышление другого – это театр и пытается показать.

К примеру, когда мы смотрим на Гамлета, мы узнаем его, мы соприкасаемся с ним душой и это становится для нас фактором реальности. Театр дает возможность почувствовать наблюдающему, как выглядит другой человек, каким образом он чувствует и воспринимает реальность.

Отсюда, безусловно, возникает следующее. XX в. ошарашил человечество двумя мировыми войнами и всяческие формы тоталитаризма заставили людей разувериться в любых формах коллективного восприятия. Т. е. проблема тоталитаризма заключается в том, что коллективизм становится враждебен по отношению к индивидуальному человеку. Театр – это вещь, которая защищает мнение одного, говорит о том, каким образом выглядит маленький человек, поэтому любые формы коллективного восприятия оказываются устаревшими и театр становится защитником правды маленького человека, в отличие от советского, которое, напротив, защищало мнение коллектива. Сегодня мы можем наблюдать обратную модель. Поэтому в искусстве возникает, и не только в театральном, но и в мировом интерес к аномалиям, восприятию чужака, человека, сопротивляющегося унификации. Фундаментальные науки всегда интересовались сходством людей, деревьев, животных, но искусство всегда интересовало различия, индивидуальные черты.

Те инновации, полезные для театра, которые нам принес фрейдизм и постфрейдизм дают основания, чтобы искусство продолжало размышлять на самые разные темы. З. Фрейд зафиксировал в психологии отсутствие норм, и, стало быть, отсутствие аномалий. Для психологии не бывает больных людей. Все одинаково больны для психоанализа. Фрейд отрицает понятие нормы, говоря о том, что все одинаково естественны и небезобразны.

Другая вещь, важная в отношении зрительского восприятия заключается в том, что психоанализ отрицает врачебную практику, но дает возможность искусству размышлять. З. Фрейд говорил о том, что человек сам себе психоаналитик. И это навык, которым должен обладать каждый. Психоанализ – это некая бытовая технология. Есть огромные различия между психологом, психотерапевтом и психоаналитиком. Психоаналитик – принципиально не врач. Эта позиция невмешательства, неманипулирования, недидактического контроля над зрительским восприятием становится очевидной в современном искусстве. И эта фрейдистская позиция открывает для зрителя XX в. огромные перспективы.

Современный художник, точно так же как психоаналитик запускает в зрителе потаенный ресурс самокопания. Он как бы передоверяет функцию самопонимания от самого себя к зрителю. Включает механизм раскрепощения зрительского восприятия.

Все технологии XX в. пытались вытащить зрителя из состояния комфорта. Превратить зрительское пребывание в театральном кресле из наблюдательной позиции в деятельную, заставить зрителя работать со своим восприятием. Не открываться артистам и не слышать от них команды для внутреннего зрения, а самим открывать его.

Эту культуру зародил А. Чехов. В чеховской эстетике эта модель хороша работала. Не случайно та модель драматургии, которую тогда называли новой драмой Чехов, Ибсен, Стейнберг и др. драматурги своими текстами привели к созданию режиссуры как таковой.

Такие тексты невозможно было ставить без режиссерского мышления, которое не нужно было театру за 25 веков существования. Почему чеховские тексты действуют на нас именно таким образом? В этом смысле интересно наблюдать за тем, за что критики XIX в. ругали Чехова. Очень часто, когда мы сталкиваемся с критикой искусства, то видим ситуации, где недостатки искусства для прошлой эпохи оказывались достоинствами для новой. Один из главных моментов критики Чехова состоит в том, что многим критикующим

казалось странным и неприятным, что в финале «Чайки» не был произнесен диалог, который объяснил бы выстрел главного героя. Критикам XIX в. претило, что поступок не мотивирован. В той конвенции любой персонаж, решающийся на такой мощный поступок, должен был встать на авансцену и четко произнести причину своих действий. Тогда господствовало сознание рационального.

XX в. и сегодняшний театр говорят о том, что поскольку не существует единого способа восприятия, мы всякий раз сталкиваемся с разными вариантами конвенционального мышления. Т. е. не существует единого способа восприятия, и поэтому единой конвенции восприятия театрального спектакля тоже не существует. Каждый новый спектакль сегодня для нас является новым способом мышления. Любое мышление является проектом действительности так или иначе. А каждый новый спектакль предъявляет нам свою собственную парадигму, с которой мы должны каким-то способом соприкоснуться. И у каждого режиссерского решения есть своя собственная метафизика, которая делает мир картинкой мира. Без метафизики мы воспринимаем мир естественным образом. И для того чтобы воспринимать каждое новое искусство мы должны всякий раз менять конвенцию в нашей голове. Каждый раз все эти ключи восприятия к пониманию того или иного искусства должны меняться в нашем сознании.

Отлично иллюстрирует это сцена из фильма «Кин-дза-дза», где герой Ю. Яковлева говорит, что если в обществе нет цветовой дифференциации штанов, то у общества нет цели. Вот что такое конвенция, это некая договоренность с собой. Человек, который выпадает из нее, просто не понимает о чем идет речь. Имеется в виду, что любой язык, которым пользуются люди, язык не только речевой, но и язык жестов и др., являются так или иначе придуманной структурой. Структуралисты и семиотики понимают язык как диктатора правил. Это некая договоренность между людьми о том, как обозначить ту или иную вещь.

Итак, язык – это конвенция. И чтобы постичь ее, нужно отказаться от языка. Поэтому искусство XX в. начинается во многом с сюрреалистов. Тогда было желание найти способ коммуникации без языка, для того чтобы постичь истинный характер вещей.

В театре конвенциональное мышление работает похоже. Старые конвенции мешают разглядеть нам новое искусство. Конвенция постоянно заставляет искать зрителя то, чего в спектакле нет, но никогда не заставляет искать то, что в нем присутствует.

Один из выдающихся артистов русской сцены XIX в. и артист императорского театра А. Яковлев первым совершил революционный для зрителя того времени поступок – снял перчатки, когда играл на сцене. Так он продемонстрировал, что пластика рук актера намного важнее соблюдения норм. Для зрителя того времени это было настоящим потрясением.

Наше время характеризуется сменой этого конвенционального мышления. Это та система договоренностей между сценой и человеком. Сознание, восприятие постоянно меняются под воздействием среды, истории, пространства мышления, технического мышления и др. вещей. Часто можно услышать вопрос о том, что же нам делать с культурой. Некоторые предлагают восстанавливать советский образ и советские ценности. Но даже если попробовать восстановить весь объем и структуру советского искусства, мы никогда не сможем стать теми людьми. Потому что после всех важных исторических событий меняется и сознание, и нельзя вернуться назад и остаться точно-такими же.

От консервативных кругов слышатся предложения ставить пьесы, например, Н. Гоголя или А. Островского, так, как они написаны, исключив все современные интерпретации. Это совершенно утопическая задача, в том числе потому, что театр – это глубоко материальное искусство. Для того, чтобы вернуться к истинному, нам нужно «развидеть» все то, что было после них. Есть понятие «растущего смысла», которое ввел М. Бахтин. Это о том, что тот или иной старый текст бесконечно видоизменяется, при этом вбирая в себя текущее

историческое время. Так что мы даже не можем посмотреть на Гоголя без семиотических конструкций Ю. Лотмана или несимеотических В. Непомнящего. Невозможно посмотреть на А. Пушкина уже без знания того, что о нем написано за все то время.

Поэтому, театр предлагает нам всякий раз все новые вызовы, связанные с тем, что наше мышление пребывает в различной конвенции.

Последние несколько лет наблюдается особо повышенный интерес к театру, вслед за ним логичен рост и возросшая значимость мирового театра как социокультурного института. Но реализация свойственных ему функций, их осуществление фактически регулируется всяким одиночным театром, его художественно-идейным вектором и всеми возможными его ресурсами. Как упоминалось выше, одни театры нацеленные на избранного зрителя, другие же работают на массового. Конечно же, целью должно являться то, чтобы театр стремился воплощать обе эти важные миссии: вести вперед зрителей к новым ступеням художественного и эстетического роста и наращивать свежую аудиторию.

Подготовленная аудитория едва ли не во всех аспектах определяет совокупное оценочное суждение о массовой аудитории к конкретному представлению и театру в целом. Если же аудитория сокращается, то, закономерно, сокращается и людской интерес к театру. Это напрямую оказывает влияние на процесс и размер аудитории, и как следствие влечет за собой уменьшение общего объёма будущей аудитории. Помочь в сопротивлении такому положению дел способно лишь совокупный значительный рост художественного мастерства в театральных постановках.

Театр обычно воспринимают как некий дом с колоннами, в который зрители стекаются, садятся в темный зал и смотрят на то, как по сцене ходят какие-то люди и декламируют выученный текст, зрители только оценивают их актерские способности. Само собой, такой театр имеет место быть, но это лишь один из великого множества вариантов существования театров. Хоть большинство людей и видят театр лишь сценой, на которой играют актеры, раз



за разом повторяя заученный текст, многие понимают, что появились новые режиссеры, создающие другой мир основываясь на своем воображении, и не всегда для этого не нужны подмости.

Важно помнить, что все, что сегодня нам кажется незыблемым в искусстве, и от чего мы не можем отказаться является лишь нашей культурной парадигмой.

Итак, публику любого спектакля нельзя воспринимать только лишь как односложное объединение людей, не имеющих соприкосновений друг с другом. Факт существования изученных свойств и характерных черт обеспечивают ей полноту и завершенность, свойства которой не сводятся к свойствам составляющих её людей. Искусство фиксирует и изучает новые способы восприятия и коммуникации, которые есть в реальности, но которые искусство еще не описало.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выводы о понятиях «театр» и «актер» исходили из сложности в определении конкретных понятий. Театр – это такой непрерывно меняющийся живой процесс, медленно создающийся из самых разных фрагментарных частей. Помещение, декорации, мизансцены, звуковые эффекты, музыка, освещение, костюм, грим, само собой имеют огромное значение для качественной работы театра.

Говоря о взаимодействии актера и театра, не лишним будет обратить внимание на то, что актер в процессе выполнения работы обладает уникальной возможностью соединить в общий хор голос каждого – будь то драматург, режиссер, художник, путем вступления в опосредованный разговор с самим театром. Те или иные способы коммуникации сотрудничества с аудиторией ищутся специально, и нужда в них возникает из-за конкретных направлений и правил театрального творчества каждого человека, принимавшего участие на каждом из этапов появления, демонстрации и совокупного настроения от сценического представления. Зрители – это цель осуществления актерского искусства. Это самая многочисленная и важная социальная общность, участвующая в создании спектакля как художественного явления. Публика составляет кратковременные, массовые, неформальные общности.

Акцентируется внимание на том, что в театре актер через создание художественного образа оказывает воздействие на ориентации и установки публики, а публика своей моментальной реакцией задает общий настрой актеров и тем самым влияет на каждое конкретное художественное представление.

Театр – это социокультурный институт, осуществляющий производство и трансляцию особых театральных ценностей, возникающих в процессе социального взаимодействия актеров с публикой на основе сложившихся формальных и неформальных норм, образцов поведения социальных субъектов.

В работе выделены признаки театра. К ним автор относит: собственные принятые установки и образцы поведения, как актеров, так и публики; символические культурные признаки (театральные кулисы, репертуар, труппа); утилитарные культурные черты (сцена, декорации, костюмы); кодекс устный и письменный (нормы поведения при выполнении ролей зрителя, актера и др., такие неформальные традиции как аплодисменты, форма одежды и т.д.) Театр, имея свою собственную сферу деятельности (духовное производство), включает в себя совокупность лиц и учреждений, наделенных властью и материальными средствами для осуществления социальных функций и ролей, связанных с приобщением публики к сценическому искусству.

Обращается внимание на особые функции, которые выполняет театр: коммуникативная, развлекательная, компенсаторная, ценностно-нормативная. Доказывается, что театр основывает свою деятельность на взаимодействии различных социальных общностей: публики, актеров и других работников театра. Одним из важных понятий, на котором сделан акцент в работе, является понятие социальное взаимодействие при реализации ориентаций и установок субъектов на театральное искусство. Рассмотрен ряд социологических теорий социального взаимодействия.

Работа может представлять интерес не только для режиссеров, актеров, театроведов, она может быть полезна всем, кто интересуется театром и театральной педагогией.

Импровизационность, яркая образность, активное включение творческого воображения и фантазии на всех этапах работы, структурный подход к организации спектакля и репетиций, юмор, ансамблевый принцип в решении творческих задач, «вертикальная» устремленность творческого процесса, то есть, его духовная ориентация и, наконец, воспитательная составляющая метода, направленная на формирование личности актера-художника – вот основные признаки театрального процесса.

Можно прийти к заключению, что последнее десятилетие взаимодействия театра и актера произошли критически важные перемены,

вследствие возникших новых предпосылок, в которых протекало это взаимодействие. Случившиеся глубочайшие исторические, социальные и культурные перемены оставили след в сознании самых разных слоев людей и не могли не повлиять и на театральную публику. Следовательно, некая связь в отношениях театра и актера в изменившихся социальных условиях требует рефлексии на счет определения и рассмотрения тех самых противоречий, которые характеризуют их взаимодействие.

Предлагаемые в работе теоретические и практические подходы позволяют иначе взглянуть на современные возможности и будущее изучение этой темы, которая данный момент является малоизученной и открытой для дальнейших исследований.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Азеева И. В. Развитие современной российской театральной школы в ситуации модернизации системы высшего образования / И. В. Азеева // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 2. – С. 201–205.
- 2 Алперс Б. В. Театральные очерки / Б. В. Алперс // Театральные премьеры и дискуссии. – М. : Искусство, 1977. – 519 с.
- 3 Аристотель. Поэтика / Аристотель. – М. : Знание, 1976. – 645 с.
- 4 Арутюнов С. А. Народы и культуры : развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. – М. : Наука, 1989. – 247 с.
- 5 Базанов В. В. Сцена XX века / В. В. Базанов. – СПб. : Искусство, 1990. – 340 с.
- 6 Бармак А. А. Художественная атмосфера / А. А. Бармак // Этюды. – М. : ГИТИС, 2014. – 320 с.
- 7 Бартошевич А. В. Время не для «Гамлета» / А. В. Бартошевич. – М. : КомКнига, 2008. – 400 с.
- 8 Барт Р. Избранные работы / Р. Барт // Семиотика, поэтика. – М. : Прогресс, 1994. – 240 с.
- 9 Батракова С. П. Театр – мир и мир – театр / С. П. Батракова // Театр XX в. – М. : Наука, 2003. – 429 с.
- 10 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
- 11 Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
- 12 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 432 с.
- 13 Бердяев Н. А. Философия свободы / Н. А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607 с.

- 14 Богданова П. В. Новый зритель и новые ожидания / П. В. Богданова // Беседа с А. Рубинштейном // Современная драматургия. – 2002. – № 2. – С. 34–39.
- 15 Браславский П. И. Театр и виртуальная реальность / П. И. Браславский // Предпосылки и перспективы конвергенции. – 2012. – № 7. – С. 12–18.
- 16 Брехт Б. Диалектическая драматургия / Б. Брехт // Теория эпического театра. – М. : Искусство, 1965. – 149 с.
- 17 Брук П. Пустое пространство / П. Брук . – М. : Прогресс, 1976. – 46 с.
- 18 Брыжинский В. С. Народный театр мордвы // В. С. Брыжинский. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1985. – 168 с.
- 19 Буткевич М. М. К игровому театру / М. М. Буткевич // Лирический трактат. – М. : ГИТИС, 2012. – 702 с.
- 20 Ванина Е. Н. Как Кирилл Серебренников стал главным человеком в современном театре? // Афиша. – 2018. – № 68. – С. 45–47.
- 21 Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского / И. Н. Виноградская. – М. : ВТО, 1976. – 270 с.
- 22 Возгрявцева К. И. Театральное пространство : культурологический аспект / К. И. Возгрявцева // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 67–70.
- 23 Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России / В. Н. Всеволодский-Гернгросс // Русская театральная школа. – М. : ПанЪинтер, 2004. – № 7. – С. 7–59.
- 24 Гиппиус С. В. Актерский тренинг / С. В. Гиппиус // Гимнастика чувств. – СПб. : Прайм, 2016. – 377 с.
- 25 Гладков А. К. Об искусстве режиссера / А. К. Гладков. – 2014. – 360 с.
- 26 Голубовский Б. Г. Лицо автора в спектакле / Б. Г. Голубовский. – М. : Искусство, 1972. – 144 с.

- 27 Горчаков Н. М. К. С. Станиславский о работе режиссера с актером / Н. М. Горчаков. – М. : Искусство, 1958. – 283 с.
- 28 Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского / Н. М. Горчаков // Беседы и записи репетиций. – М. : Искусство, 1951. – 567 с.
- 29 Дадамян Г. Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства / Г. Г. Дадамян. – М. : Академия, 1982. – 280 с.
- 30 Данилов С. С. Очерки по истории русского театра / С. С. Данилов. – М. : Наука, 2018. – 189 с.
- 31 Дебор Г. Общество спектакля / Г. Дебор, М. А. Якубович. – М. : Логос, 2018. – 224 с.
- 32 Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – М. : Академия, 2018. – 298 с.
- 33 Денисов С. Ф. Постмодерн, или культура в состоянии неправды / С. Ф. Денисов // Жизненные и антропологические смыслы правды и неправды. – Омск, 2017. – 219 с.
- 34 Дмитриевский В. Н. Основы социологии театра / В. Н. Дмитриевский // История, теория, практика. – М. : Наука, 2017. – 290 с.
- 35 Дмитриевский В. Н. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики : от истоков до начала XX в / В. Н. Дмитриевский. – СПб. : Вече, 2017. – 156 с.
- 36 Дмитриевский В. Н. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики : от истоков до начала XX в. – 2018. – № 7. – С. 18–23.
- 37 Дмитриевский В. Н. Театр и зрители / В. Н. Дмитриевский // Отечественный театр в системе отношений сцены и публики : от истоков до начала XX в. – СПб. : Вече, 2017. – 189 с.
- 38 Жидков В. С. Театр и время / В. С. Жидков. – М. : Просвещение, 1975. – 280 с.
- 39 Захаров М. А. Театр без вранья / М. А. Захаров. – М. : АСТ, 2017. – 606 с.
- 40 Иванов О. К. Вахтангов и вахтанговцы / О. К. Иванов, К. Е. Кривицкий. – М. : Московский рабочий, 1984. – 157 с.

41 Кирилл Серебренников : У нас современному театру нигде не учат» (интервью режиссера порталу OPENSPACE. RU, размещенное на официальном сайте МХТ им. А. П. Чехова). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mxat.ru/press/2000/13209>.

42 Козловский П. В. Культура постмодерна / П. В. Козловский // Общественно-культурные последствия технического развития. – М. : Республика, 2015. – 238 с.

43 Кондратенко Ю. А. Проект «Современное искусство Мордовии» / Ю. А. Кондратенко, М. В. Логинова // Изв. Самар. науч. Центра РАН. – 2014. – № 2. – С. 264–266.

44 Кондратенко Ю. А. Феноменальность национального в современном искусстве / Ю. А. Кондратенко, М. В. Логинова // Феникс-2012 (13) : науч. ежегодник каф. культурологии, этнокультуры и театрального искусства. – Саранск, 2012 – С. 41–43.

45 Константин Райкин и Константин Богомолов открывают новые театральные школы // Интервью К. Райкина и К. Богомолова А. Киселеву [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gorod.afisha.ru/archive/rajkin-bogomolov>. – Загл. с экрана.

46 Котлер Ф. Все билеты проданы / Ф. Котлер // Стратегии маркетинга исполнительских искусств. – М. : Классика, 2014. – 688 с.

47 Кривцун О. А. Психология искусства / О. А. Кривцун. – М. : Изд-во литератур, ин-та им. М. Горького, 2000. – 294 с.

48 Кузин А. С. Современные смыслы театральной «школы» / А. С. Кузин // Ярославский педагогический вестник: научный журнал. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. – № 1. – С. 191–196.

49 Кузин А. С. Театральная школа : современные смыслы / А. С. Кузин. – Ярославль : Ярославский театральный институт, 2018. – 196 с.

50 Кузина Е. В. Энергия актера : миф и практика / Е. В. Кузина / Театральная жизнь. – 2008. – № 3. – С. 66–68.



- 51 Кухта Е. М. Театральная антропология / Е. М. Кухта // Петербургский театральный журнал. – 2002. – № 28. – С. 51–60.
- 52 Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Ж. Лакан // Феноменология. Герменевтика. Философия языка. – М. : Прогресс, 1995. – 277 с.
- 53 Левшина Е. А. Формирование зрительской аудитории театров / Е. А. Левшина. – СПб. : Вече, 1989. – 209 с.
- 54 Леман Ханс-Тис Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М. : ABCdesign, 2018. – 312 с.
- 55 Логинова М. В. Методологические подходы к проблеме «искусство и этнос» / М. В. Логинова // Инфосфера финно-угорского мира в XXI в. : социокультурные константы и векторы модернизации. – Саранск, 2012. – С. 89–91.
- 56 Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре / Ю. М. Лотман // Быт и традиции русского дворянства. – СПб. : Искусство, 1996. – 399 с.
- 57 Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман // Структура художественного текста. – СПб. : Искусство, 1998. – 750 с.
- 58 Лотман Ю. М. Семиотика кино и вопросы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1973. – 137 с.
- 59 Лотман Ю. М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Театр. – 1980. – № 1. – С. 89–93.
- 60 Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
- 61 Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса / О. Н. Мальцева. – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – 304 с.
- 62 Мамардашвили М. Время и пространство театральности / М. Мамардашвили // Театр. – 1989. – № 4. – С. 105–108.
- 63 Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньяковская. – СПб. : Алетейя, 2019. – 347 с.

64 Мейерхольд В. Э. К проекту новой драматической труппы при Московском Художественном театре / В. Э. Мейерхольд // Статьи, письма, речи, беседы. – М. : Искусство, 1968. – 208 с.

65 Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – 380 с.

66 Мокульский С. С. Изучение специфики театра / С. С. Мокульский // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве. – М. : Наука, 1977. – 300 с.

67 Москалев И. М. Уроки театра и жизни / И. М. Москалев. – М. : Просвещение, 2005. – 143 с.

68 Наумов Н. П. Режиссер и драматург творческий дуэт? / Н. П. Наумов // Материалы лаборатории театра кукол. – 2007. – № 7 – С. 35–41.

69 Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера / В. И. Немирович-Данченко // учеб. пособие. – М. : Искусство, 1984. – 623 с.

70 Павис П. Словарь театра / П. Павис. – М. : ГИТИС, 2003. – 516 с.

71 Полякова Е. И. Станиславский / Е. И. Полякова. – М. : Искусство, 1977. – 463 с.

72 Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре / А. Д. Попов. – М. : ВТО, 1963. – 311 с.

73 Попов А. Д. Художественная целостность спектакля / А. Д. Попов. – М. : ВТО, 1959. – 292 с.

74 Поссе В. А. Московский Художественный театр / В. А. Поссе // Жизнь. – 2017. – № 4. – С. 56–60.

75 Рябова Т. И. Проблемы и тенденции развития социокультурного пространства России / Т. И. Рябова // Встория и современность. – Брянск : БГИТУ, 2018. – 455 с.

76 Сартр Ж. П. К театру ситуаций / Ж. П. Сартр // Как всегда об авангарде : Антология французского театрального авангарда. – М. : Знание, 1992. – 207 с.

77 Серафима Ролл Постмодернисты о посткультуре / Ролл Серафима // Интервью с современными писателями и критиками. – М. : Лит.-изд. агентство Р. Элинина, 1996. – 213 с.

78 Симов В. А. Моя работа с режиссерами / В. А. Симов // Сов. искусство. – 2018. – № 21. – С. 23–29.

79 Современный философский словарь / под ред. В. Е. Кемерова. – М. : Акад. Проект, 2004. – 864 с.

80 Соловьева И. Н. Художественный театр / И. Н. Соловьева // Жизнь и приключения идеи. – М. : МХТ, 2007. – 676 с.

81 Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Вагриус, 2007. – 448 с.

82 Станиславский К. С. Об искусстве театра / Ю. С. Калашников, В. Н. Прокофьева. – М. : ВТО, 1982. – 510 с.

83 Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. – СПб. : Прайм, 2008. – 478с.

84 Строева М. Н. Чехов и Художественный театр / М. Н. Строева // Работа К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова. – М. : Искусство, 1955. – 314 с.

85 Товстоногов Г. А. Зеркало сцены / Г. А. Товстоногов. – СПб. : Искусство, 1984 – 303 с.

86 Чехов М. А. Путь актера / М. А. Чехов. – М. : АСТ, 2007. – 554 с.

87 Шульгина Т. М. Пути повышения экономической эффективности деятельности организаций театральной сферы / Т. М. Шульгина // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки, 2014. – № 3. – С. 337–342.

88 Эпштейн М. Игра в жизни и в искусстве / М. Эпштейн // Современная драматургия. – М. : Искусство, 1982. – 251 с.

89 Эфрос А. В. Профессия – режиссер / А. В. Эфрос. – М. : Просвещение, 2000. – 574 с.

90 Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр / А. А. Бродский. – СПб. : Госиздат, 1924. – 449 с.

91 Юзовский И. И. Зачем люди ходят в театр / И. И. Юзовский. – М. : Искусство, 1964. – 416 с.

92 Юрьева А. В. Театр в системе культуры города / А. В. Юрьева // Театральная жизнь. – 2018. – № 14. – С. 70–73.

93 Юрьева А. В. Театральное сознание как объект маркетингового изучения / А. В. Юрьева // Ресурсы. Информация. Снабжение. Конкуренция. – 2011. – №1. – С. 412–415.

Магистерская диссертация выполнена мною самостоятельно. Все использованные в работе материалы из опубликованной научной литературы и других источников имеют ссылки на них. Работа отпечатана в одном экземпляре. Черновик сдан научному руководителю.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'А.Ф.Смирнов', written in a cursive style.

07.06.2019 г.