

УДК 7.01
ББК 71.063.131
DOI 10.25281/2072-3156-2019-16-1-4-15

Т.С. ЗЛОТНИКОВА

ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЙ И МЕНТАЛЬНЫЙ ДИСКУРСЫ РУССКОГО ТЕАТРА КАК КОДА ИДЕНТИЧНОСТИ

Татьяна Семеновна Злотникова,
Ярославский государственный педагогический
университет им. К.Д. Ушинского,
кафедра культурологии,
профессор
Республиканская ул., д. 108/1,
Ярославль, 150000, Россия
доктор искусствоведения, профессор
ORCID 0000-0003-3481-0127; SPIN 1223-2255
E-mail: cij_yar@mail.ru

Реферат. Русский театр последних столетий является отчетливо сформированным кодом идентичности, обладая определенностью содержательных (социально-нравственных) и формальных (художественно-эстетических, в том числе жанровых и вербальных) особенностей. Цель настоящей статьи — обосновать сущест-

ование русского театра как кода идентичности, который включает, мы полагаем, два дискурса — цивилизационный и ментальный.

В качестве пограничного цивилизационного кода русского театра определяется драма. Это и род литературы, развивавшийся динамично, парадоксально, создавая выдающийся репертуар для театра; и определение жизненной ситуации, которая характеризует театральность как специфическую черту русского самосознания. Цивилизационный дискурс русского театра проявляется через парадоксы конфликта в психологической драме. Уникальное (ментально детерминированное) культурологическое измерение русской драмы формирует логическую цепочку: время, пространство и человек, затерянный во времени и пространстве. Драма приходит в жизнь человека уже не как род литературы, а как ситуация его экзистенции.

Русская режиссура определена как ментальный/специфический и одновременно цивилизацион-

ный/универсальный код. Цивилизационный дискурс русского, как и мирового, театра предъясняет парадокс, связанный с конституированием режиссерской профессии как воплощения демиургического начала и сферы самореализации индивидуального начала творческой личности (что видно в опыте В. Мейерхольда и Е. Вахтангова, Г. Товстоногова и Ю. Любимова, а также многих из действующих сегодня режиссеров). Актер в России — больше, чем актер; перефразируя известную формулу, мы обращаем внимание на присущее именно актерскому творчеству свойство ментального кода идентичности. Триада драматург—режиссер—актер, несомненно, составляет основу отечественной художественной традиции и утверждает значимость профессиональных интенций и культурфилософский смысл творческой деятельности каждого из трех авторов театрального произведения. Актер в этой цепочке является завершающим звеном.

Цивилизационный дискурс, опирающийся на универсалии культурных практик, связан с трансформациями стилей, методов, вечных тем, отражаясь, прежде всего, в драматургии. Ментальный дискурс, в полной мере специфический, связан с локальными мотивами (актерское творчество) и парадоксальными рецепциями мировых практик и влиянием на них (режиссура).

Ключевые слова: русский театр, код идентичности, цивилизационный и ментальный дискурсы, драма, режиссер, актер, А. Пушкин, А. Чехов, В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, Г. Товстоногов, М. Чехов, О. Табаков, С. Юрский.

Для цитирования: Злотникова Т.С. Цивилизационный и ментальный дискурсы русского театра как кода идентичности // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 1. С. 4–15. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-1-4-15.

Русский театр последних столетий является отчетливо сформированным кодом идентичности, обладая рядом содержательных (социально-нравственных) и формальных (художественно-эстетических, в том числе жанровых и вербальных) особенностей. Цель настоящей статьи — обосновать

существование русского театра как кода идентичности.

Цивилизационный дискурс, опирающийся на универсалии культурных практик, связан с трансформациями стилей (в частности классицизма), методов (романтизма и реализма), вечных тем (власть, любовь, честь и т. п.). Ментальный дискурс, в полной мере специфический, связан с локальными мотивами (дихотомия «мужчина—женщина», провинциальный и столичный хронотопы) и парадоксальными рецепциями мировых практик (театрализация повседневности и интеграция художественного и внехудожественного в парадигме абсурда). Именно театр как код идентичности (драматургия, актерское и режиссерское творчество) ставит русскую культуру в неиерархически выстроенный номинативный ряд европейских культур, привлекая в XXI в. внимание представителей восточных культур.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ РОССИЙСКОГО САМОСОЗНАНИЯ

Театр — любимое развлечение и любимое детище русского человека. Театральность поведения в социуме¹ неотъемлема от российской повседневности. Как часто персонажи русских классических пьес выбивались из обыденного стиля речи и поведения, произнося пространственные обличительные монологи (от «Недоросля» Д. Фонвизина и «Горя от ума» А. Грибоедова до «Доходного места» А. Островского и «На дне» М. Горького). А кто-то из русских классиков шел дальше, создавая пародии на театральность мировосприятия и поведения (адресованный мебели монолог Гаева в «Вишневом саду» А. Чехова).

¹ Это могут быть и семейные ссоры (стоит только вспомнить трагический балаган, который бабушка устраивала внуку и другим членам семьи в повести П. Санаева «Похороните меня за плинтусом»), и популярные в советское время диспуты и суды (вплоть до судов над литературными персонажами, происходившими во время школьных занятий), и современные публичные политические диспуты (и это не только на «телевизионной картинке», но и в официальных залах заседаний).

Театр связан с праздничным времяпрепровождением, а театральность вызывает у людей ощущение легкости и простоты любого деяния. Но театр — это и объект раздражения, необоснованных упреков, когда государственный служащий высокого ранга может призвать своих сотрудников не устраивать театр во время работы.

Театр в России — объект устремлений и своего рода метафора странности и несбыточности. Театральность как особая приподнятость стиля речи и поведения присуща философским метафорам; мы видим это у Н. Бердяева, писавшего о душе России и о власти пространств над русской душой, у В. Соловьева с его рассуждениями о враге с Востока, у В. Ключевского, полагавшего что в России центр располагается на периферии.

Театр в России, демонстрируя интеграцию русской культуры в мировую, осваивал патетику драм Ф. Шиллера, который был самым популярным западным автором в первые годы после революции 1917 года. Театр становился экспериментальной площадкой для формирования социально-политической парадигмы культурных акций; великий режиссер В. Мейерхольд, как известно, был создателем парадов на столичных площадях, но и в его театральных работах присутствовал политический заряд. В спектакле по символистской пьесе Э. Верхарна «Зори» (пьеса 1898 г., спектакль 1920 г.) новыми театральными средствами внедрялась актуальная политическая атмосфера, театральная экспансия жизни сочеталась с обыденной экспансией искусства: «Война превращалась в народное восстание <...> актеры в этом спектакле выступали без грима, без париков <...> были, в сущности, митинговыми ораторами. Самая манера произносить речи, жестикация, даже их “хриплые, простуженные голоса”, вызывавшие иронию опытных театралов, — все это выглядело “как на митинге”» [1, с. 237, 238].

Острые политические коллизии, осмысливаемые через конкретность социально-нравственных ситуаций, уникальное умение театральных творцов соединить общезначимое и локальное — таким видится цивилизационно детерминированный дискурс русского театра в его обобщенном виде, известный и востребованный в мире, повлиявший на мировые культурные практики.

Но есть и ментально детерминированный дискурс, согласно которому русский театр и в своих практиках, и в своем метафорическом осмыслении оказывается загадочной ойкуменой, понятной и принятой «своей» публикой, но миру не известный. Разве что, как это стало принято особенно в последние два-три десятилетия, отечественные режиссеры приглашаются на постановки в другие страны². Основной ментально детерминированный дискурс мы полагаем провинциальность русского театра — с учетом всего многообразия представлений о провинции и ее культуре [2]. Но детализация проблемы требует отдельного рассмотрения.

Далее будем опираться на свои прежние суждения о возможности построения эстетически детерминированной модели русского театра как культурфилософской целостности [3]. Индивидуальные творческие устремления авторов (будь то драматург, режиссер или актер) имеют исторически детерминированную традицию взаимодействия и парадоксальной взаимозависимости (динамики и константы, классики и интерпретации, творческой личности в контексте традиций и личностной динамики) [4–6].

ДРАМА В РОССИИ — ПОГРАНИЧНЫЙ ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЙ КОД

Начнем рассмотрение проблемы с драмы, определив ее в качестве пограничного цивилизационного кода русского театра. Драма — это и род литературы, развивавшийся динамично, парадоксально, создавая выдающийся репертуар для театра; и характеристика жизненной ситуации, которая характеризует театральность как специфическую черту русского самосознания.

Театр начала XXI в. со всеми его экспериментами, потерями и обретениями, заметны

² Если во второй половине XX в. за рубежом изредка ставили только Г. Товстоногов, А. Эфрос и высланный из страны Ю. Любимов, то теперь в Америке, Европе и, что особенно характерно, Азии, прежде всего в Южной Корее и Китае, постоянно ставят русскую классику и иногда современные русские пьесы ведущие отечественные режиссеры: А. Шапиро, Л. Додин, Г. Козлов, А. Кузин, В. Фокин.

ми зрителю на сцене, как никогда, тоскует по драме, тоскует по тексту, слову, сюжету, действию. Не всегда находя эти слова, сюжеты и действие в современных текстах, авторы которых забывают о жизни актеров на площадке или не умеют учитывать факт будущего театрального воплощения, современные режиссеры то робко и стеснительно, то решительно и последовательно обращаются к драматургическим текстам прошлых десятилетий и столетий. Русский театр, в каком бы веке он ни существовал, верен драме как роду литературы, и никакие декларации отказа (разрушения, деконструкции или чего-то иного, подобного) не могут убедить в правильности отказа русского театра от его неперменной составляющей — драмы.

Полагаем, что одна из констант в судьбе русского театра — *человек/автор*, что актуализирует, в частности, трудноразрешимую на практике и не изученную применительно к театру проблему «смерти автора» — драматурга в век режиссуры. Впрочем, можно говорить, напротив, о жизнеспособности даже тех авторов и их пьес, которые несколько десятилетий назад казались завершающими театральный процесс, замыкающими развитие нашей театральной культуры.

Для русского театра всегда был важен и собственный [7; 8], и мировой [9] эстетический анализ теоретико-драматургических особенностей текстов; недаром опыт развития теории драмы в нашей стране имеет весьма достойную, хотя и ушедшую в прошлое традицию исследований и публикаций, где изучены субъекты драматургического творчества, личности драматургических персонажей. И все это сделано в контексте социально-психологического и драматического конфликта, особенностей вербального и невербального воплощения личностных интенций, воплощения жанра как способа самореализации личности персонажа и личности автора в смыслах, характерных для картины мира режиссера и актера.

Ранее нами была определена следующая закономерность: если в качестве культурологически детерминированной *константы* в судьбе русской драмы мы определяем наличие и остроту эстетических парадоксов, рожденных парадоксами социальной, нравственной, художественной жизни России, то основу *динамики* русской драмы — от решительного отверже-

ния классицистской парадигмы до новаторства в жанровых и нравственно-психологических решениях — мы видим в постоянных попытках русской драмы XX в. «оторваться» от собственных корней [4–6; 10]. Подчеркнем: причина парадоксальности драматургической составляющей русского театра есть глубокая и при этом полемически окрашенная погруженность в традицию, что характерно и для советского, и для постсоветского периодов³.

Современное культурологическое, эстетическое, искусствоведческое знание, полагаем, еще не оценило в полном объеме цивилизационный дискурс русской драмы, в силу которого новые акценты приобретают следующие проблемы:

- ♦ зарождение нововременной теории драмы (в ее имманентном качестве у А. Пушкина);
- ♦ формирование специфически российско-го теоретико-драматического тезауруса и обоснование эстетической парадоксальности западывающего развития сценического искусства по сравнению с европейской традиций;
- ♦ актуализация категорий жанра, конфликта, композиции применительно к специфическим национальным социокультурным, психологическим, эстетическим аспектам восприятия.

Последним, кто оценил масштаб проблемы, был создавший цикл уникальных исследований в 1960-е гг. А.А. Аникст [11].

Отечественный сценический опыт последнего столетия подчеркивает такой специфический смысл драматического искусства, как его жанровые парадоксы (Н.В. Гоголь, а вместе с ним А.В. Сухово-Кобылин, М.Е. Салтыков-Щедрин и др.): историко-культурный потенциал составляют русская комедия, русская трагедия, русская драма как «нелинейные» жанры, в противовес европейской, в частности классицистической либо романтической традиции; формирование специфической (парадоксальной) картины мира, предвосхитившей зарождение европейской драмы абсурда (алогизм,

³ Парадокс личностного противостояния творца и макро/микросоциума в разные периоды нашей истории актуализируется в творчестве многих драматургов: будь то социализированные (например, А. Арбузов или В. Розов) или психологизированные и, казалось бы, социально «апатичные», своего рода «потерянные» представители новых драматургических поколений (Н. Коляда, А. Шипенко, бр. Пресняковы, И. Вырыпаев).

оборотничество и перевертыши, феномен «пустоты»), но имеющей отчетливую социально-критическую (гротесковую) природу.

Цивилизационный дискурс русского театра проявляется через парадоксы конфликта, в психологической драме они становятся особенно заметны во второй половине XIX века. Предвестие режиссерских открытий конца XIX в. — сочетание элементов внешнего и внутреннего конфликта в русской драме (И.С. Тургенев, А.Н. Островский) — становится отражением духовно-нравственных исканий личности. Уникальное (ментально детерминированное) культурологическое измерение русской драмы формирует логическую цепочку: время, пространство и человек, затерянный во времени и пространстве (А.П. Чехов, М. Горький). Так, А.П. Чехов осознается как демиург «драмы абсурда» [12], а М. Горький — как призма нравственного опыта начала нового века, немилосердного и воинственного (проблема «милосердия для бедных» [13]).

Понимание, ставшее активным творческим деянием для режиссеров, актеров, критики, становится существенной проблемой жизни драмы не просто как совокупности текстов, но как культурологического феномена, сосредоточивающего в себе общественные и индивидуальные интенции своего времени. Драма приходит в жизнь человека уже не как род литературы, а как ситуация его экзистенции.

РУССКАЯ РЕЖИССУРА — МЕНТАЛЬНЫЙ/ СПЕЦИФИЧЕСКИЙ И ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЙ/ УНИВЕРСАЛЬНЫЙ КОД

Достоянием истории на наших глазах становятся не только признанные во всем мире классики, с которых в принципе начиналась профессия режиссера, но и ученики учеников, те, кто составили достояние нашего искусства во второй половине XX века. Сегодня, во втором десятилетии XXI в., режиссурой занимаются разные люди, в том числе и те, для кого понятия «школа», «ансамбль», «традиция» и им подобные —

уже архаизм, а известный слоган явно или по умолчанию перефразируется в «режиссура — это Я» либо даже в «театр — это Я».

Такую тенденцию подчас называют пост-модернистской, хотя, на наш взгляд, она находится вне методологически внятной типологии, являясь признаком люмпенизации искусства. Но даже эта тенденция ставит отечественный театр в пограничное состояние между двумя дискурсами: цивилизационным (в аспекте взаимных влияний отечественной и зарубежной режиссуры) и ментальным (в аспекте отражения специфических социокультурных реалий, связанных с перепадами социальных ожиданий и свершений/разочарований).

Вот почему вслед за фигурами первого (по времени) ряда отечественных режиссеров, чья жизнь вобрала и выразила не только эстетические, но и политические парадоксы первой половины в. (К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, А.Я. Таиров), представляется важным увидеть судьбы и спектакли не напрямую следующего за ними поколения (Ю.А. Завадский, Н.П. Охлопков, Р.Н. Симонов, В.Н. Плучек, А.Д. Дикий, А.Д. Попов, великий режиссер и педагог М.О. Кнебель), которое было полностью детерминировано как принадлежностью к «школе», так и временем своего активного творчества — с 1930—1940-х по 1960—1970-е годы. Важно увидеть и эстетические парадоксы режиссуры как профессии и образа жизни, особенно разнообразно проявившиеся в жизни более позднего (назовем его третьим) поколения, к которому относятся и уже ушедшие из жизни Г.А. Товстоногов, А.В. Эфрос, О.Н. Ефремов, Ю.П. Любимов, и здравствующие Г.Б. Волчек, М.А. Захаров.

И вот уже четвертое, как можно условно его назвать, поколение — современные отечественные режиссеры старшего (после 65—70 лет) и среднего, стремительно стареющего (50—65 лет) поколений, сформированные той классической режиссерской школой, которая в нашей стране связывалась с именами людей, получавших уроки первых — по времени жизни — корифеев: работают ученики А. Лобанова, М. Кнебель, Г. Товстоногова. В их работе и судьбах сегодня сбывается горькое предвидение или предчувствие совсем недавнего, каза-

лось бы, времени — предвидение превращения режиссерской профессии в раритет.

Подчеркнем — *профессии*, которая в течение всего в. считалась трудной, обязывающей, требующей множества личностных и художественных предпочтений. Заметное снижение — нет, не уровня пиетета, но уровня значимости, в том числе общественной, и уровня ответственности (не будем говорить специально, но упомянем о ставшей острейшей для современного театра проблеме театрального лидерства) — вот коллизия, которая вынуждает говорить о трансформации либо деформации режиссерской профессии.

В 1992 г., выдающийся актер и режиссер С. Юрский, размышляя по поводу докторской диссертации автора этих строк, писал о завершенности эпохи «советского театра», которая соотносилась со второй половиной в.: «Несмотря на время застоя, это, без всякого сомнения, эпоха великого взлета. Подавление личности, последовательное устранение и даже уничтожение лидеров во многих областях общественной жизни делало театр заповедным островом в этом смысле. Нет больше “советского” театра. Он ушел навсегда, проклинаемый и незабвенный. Над так называемыми “шестидесятниками” посмеиваются, а то и смеются. Но учиться... идут к ним... к их опыту... Не рискую пророчествовать, но кажется, режиссура — профессия, принадлежащая только веку. Она движется к концу, к мутации... Плеяда, к которой принадлежали Товстоногов, Эфрос, Любимов, Ефремов, выглядит строем богатырей. Их работа воспринимается уже сейчас как классический героический период»⁴.

Культурологическое измерение, в котором мы представляем русский театр и его характеристики как универсального и специфического кода идентичности, позволяет соотнести преходящее и уже ушедшее в прошлое социальное бытие страны, где великолепно и трагично развивалась история уникальной режиссерской профессии и уникальных же людей. Особый аспект названного культурологического измерения проблемы связан с тем, что мифологизированное сознание тоталитарного общества, очевидно, распространялось и на

художественный процесс. Множество социальных и художественных мифов, которыми насыщена культура последнего столетия в нашей стране, создавали ситуацию, когда при сохранении узнаваемых черт действительности менялся смысл жизни творцов. Например, в отечественной культуре имплицитно сложился миф о режиссерах начала в., великих и уникальных; и в научной традиции, и в среде практиков театров закрепилось представление, основанное на бинарной оппозиции [14]: В. Мейерхольд — это прежде всего человек политики, Е. Вахтангов — прежде всего человек искусства. Миф этот имеет существенные детали и оттенки.

При всей своей творческой оригинальности театрального революционера и современника, энтузиаста, критика революции, при непростом характере, незавершенности художественной программы Е. Вахтангов остался единственной фигурой в истории русского театра, признаваемой (почитаемой, любимой, жалеемой) представителями разных художественных школ и идеологических направлений. Русская художественная культура получила *миф Вахтангова* в связи с его последним спектаклем — «Принцессой Турандот». Стало понятно, что значение этого спектакля не ограничивается сформированным синтезом условно-игрового типа сценического действия и тонкого проникновения в природу актерского мастерства. Игра как способ организации жизненного и художественного пространств в их взаимосвязи и взаимообусловленности — важнейший философский, эстетический, культурологический принцип, характеризующий понятие «вахтанговское». Это понятие выросло из личностно значимой, уникальной в своем смысле тенденции: для Е. Вахтангова было характерно до болезненности острое восприятие *единства этического и эстетического начал* в искусстве (отсюда его погруженность в работу студий и стремление к реализации отчасти утопической идеи студийности) [15].

В. Мейерхольд — блистательная в художественном и интеллектуальном плане, трагическая в политическом плане фигура отечественной культуры — был изначально «настроен» на революцию. Изучение контекстуального и индивидуального бытия предусматривает анализ его личности в своеобразном универсуме *ре-*

⁴ Цитируется по материалам личного архива.

волюционной атмосферы, с одной стороны, и в уникальном модусе революционной «натуры» и революционных (применительно к художественной практике) действий, с другой стороны.

Пользуясь понятием «революционный пафос», дискредитированным идеологическими инверсиями, но вполне значимым по сей день, можно сказать, что этот пафос был характерен для всего творчества В. Мейерхольда, будь то особенности интерпретации литературного материала («Маскарад» или «Дон Жуан» накануне революции 1917 г., «Лес», «Ревизор», «Горе от ума» в 1920–1930-е гг.), новые принципы воспитания актера либо ведения репетиционного процесса (биомеханика, нетривиальность подходов к актерским индивидуальностям), понимание сценического пространства и опыты по его трансформации («Мистерия-буфф», «Земля дыбом»), обращение к музыке не только как к привычному аккомпанементу, но как равноправному участнику сценического действия и, более того, как структурному принципу организации всего сценического действия («музыкальный реализм»).

Революционность В. Мейерхольда, а именно она стала главным признаком этой личности в мировой культуре, заключалась не в ниспровержении, как казалось многим современникам, но в позитивной готовности к переменам и способности совершать их, не теряя себя, а находя новые художественные решения.

Позднее своего рода мифом, отражавшим стремление к преодолению экзистенциального «вакуума» творцов в бодром и едином потоке культурной жизни, оказалась идея «театра единомышленников». Мифологизация — по сути дела, идеализация — первого, «ефремовского» периода жизни театра «Современник» (с 1956 по 1970 г.) породила особый драматизм переживания его кризиса всеми, кто прежде был причастен к этому театру. Сегодня можно определенно утверждать: это была идея не театральная, но социальная, ибо практикам театра должно было быть понятно, что творческое единомыслие на уровне миропонимания не может быть предметом декларации, а единство стиля, единство ансамбля — это вопрос скорее технологический и еще менее подлежащий декларированию для его решения.

Характерными гранями «мифа советско-

го театра» как культурфилософского феномена были представления о «благополучном» режиссере Г. Товстоногове и «гонимом» режиссере Ю. Любимове.

Внешнее благополучие (формальное, хотя и часто запоздалое признание) Г. Товстоногова оплачивалось мучительным «буферным» состоянием режиссера в борьбе за свое дело — свой театр — и обернулось жизнеспособностью и театра, и даже отдельных его спектаклей после смерти его строителя, который за свою «благополучную» жизнь создал островок стабильности в море политической и нравственной неустойчивости.

Преследование Ю. Любимова создало ему традиционный для России ореол мученичества. Дело не в том, что творчество было для Ю. Любимова формой сопротивления, это неоспоримо; важно еще и то, что сопротивление было особой формой его творчества, и препятствия питали его так, как иного художника питают покой и гармония. После возвращения Ю. Любимова из эмиграции (и, что характерно, возобновления «Бориса Годунова» с его неразрешимой проблемой власти и самозванства) на должность художественного руководителя театра прежний миф о мученике вдруг трансформировался в миф о гонителе, деспоте, против которого «восстали» собственные ученики.

В течение в., и это продолжает актуализироваться по сей день, в русском театре обозначился алгоритм динамики — от непререкаемого творческого авторства к выполнению административных функций (в системе деятельности одной личности и в эволюции русского — советского — российского театра). В связи с этим мы выявили и показали на примерах нескольких выдающихся творцов инновационно поставленную проблему художественного творчества — «спектакль как инвариант судьбы режиссера». Это — особая, трагичная и прекрасная сфера, включающая творческие акции в судьбоносных, переломных ситуациях («Чайка» О. Ефремова в «Современнике», «Директор театра» А. Эфроса в Театре на Малой Бронной, «Балалайкин и Ко» Г. Товстоногова в «Современнике»).

Наконец, мы разработали своего рода типологию [5], которая может быть положена

в основание представлений о коде идентичности, предложив условную градацию⁵ отечественных режиссеров: среди них мы выделили созидателей/новаторов (К. Станиславский, В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, А. Таиров); последователей/продолжателей (Ю. Завадский, В. Плучек, Г. Товстоногов); пасынков времени и в то же время любимцев публики, представителей творческой эклектики (О. Ефремов, Г. Волчек, А. Эфрос, Ю. Любимов, М. Захаров).

И вот уже достоянием истории культуры стал тот факт, что цивилизационный дискурс русского, как и мирового, театра предъявляет парадокс, связанный с конституированием режиссерской профессии как воплощения демиургического начала и сферы самореализации индивидуально-начала творческой личности. Парадоксальной оказалась трансформация традиционной для начала в. триады В. Немировича-Данченко (режиссер в контексте взаимодействия с драматургом и актером, т. е. в контексте конструирования целостного спектакля) в синергетически детерминированную многофункциональность.

АКТЕР В РОССИИ БОЛЬШЕ, ЧЕМ АКТЕР: МЕНТАЛЬНЫЙ/СПЕЦИФИЧЕСКИЙ КОД ИДЕНТИЧНОСТИ

Как это ни покажется парадоксальным, но актер в современных научных представлениях — фигура, кажущаяся известной, исследованной и потому не привлекающей к себе последовательного внимания. Однако такое неглубокое понимание проблемы не учитывает специфику актерского творчества — «сиюминутного», эфемерного, лишенного бытийного и эстетического континуума. Знаменитое «здесь и сейчас» требует постоянного и последовательного исследовательского внимания к актеру, который, особенно в современной культурной ситуации, этого внимания лишен.

Триада драматург—режиссер—актер, несомненно, составляет основу отечественной

художественной традиции и утверждает значимость профессиональных интенций и культурно-философский смысл творческой деятельности каждого из трех авторов театрального произведения. Актер в этой цепочке является завершающим звеном: как бы значимы ни были режиссерские изыскания и открытия, на острие воплощения замысла остается актер-творец; как бы ни были оригинальны либо консервативны драматургические приемы, они останутся на листе бумаги без живого актера, выходящего на сцену и привлекающего внимание публики.

Странность и прозрачность актерской судьбы, духовного роста и творческих трансформаций поставили М. Чехова в уникальную позицию как внутри практик русского театра, так и в мировом театральном процессе. Родившийся в России, он умер в США и похоронен в Голливуде. В его жизни сложилась весьма существенная для отечественной культуры иерархия функций: актер, театральный педагог, режиссер [16].

Его блистательная актерская техника, ставшая мировой легендой, с одной стороны, была специфична и глубоко индивидуальна, с другой — являлась образцом для последователей и результатом работы актера над собой, постоянного тренинга. Но не только техникой славился великий актер. Его глаза изумляли, когда он был еще ребенком. «В его глазах блестит нервность», — заметил А.П. Чехов о четырехлетнем ребенке [17, с. 21]. Позднее современники не раз отмечали у молодого актера особый блеск глаз, их казавшийся особенным размером, что компенсировало простоватую внешность М. Чехова. Уже с первых ролей М. Чехов предстал как выдающийся и изобретательный характерный актер: в его исполнении постоянно сплетались две жанровые стихии, трагическая и комическая. Даже трагические роли — Гамлет, Эрик V — были в его версии подлинно характерными. «Маленькие люди», включая Хлестакова, и старики (старость у М. Чехова могла быть не только жалкой или забавной, но отчуждающе-жесткой, хотя отчасти величественной, одна из вершин его творчества в России — Аблеухов из «Петербурга» А. Белого) — особое достижение гения М. Чехова.

Искусство для него было не просто фун-

⁵ Заметим, что мы не включили в данную градацию представителей активно работающих поколений.

кцией жизни, но самой жизнью; поэтому он испытывал неудовлетворенность современным сценическим искусством и деятельно стремился к совершенству, в чем и состояла ментальная уникальность его личности.

Десятки великих, сотни великолепных, тысячи высокопрофессиональных актеров — невозможно позволить себе любую иерархию в перечислении или упоминании русских актеров. Не пытаюсь выстроить номинативный ряд или дать серию микропортретов (последнее в какой-то мере возможно в обширной монографии, но не в статье), остановимся кратко на двух актерских работах недавнего времени, чтобы подчеркнуть преходящий характер именно актерства и отдать дань нашим великим современникам, которых уже нет в живых.

В 2015 г. оба эти актера отметили 80-летний юбилей и могут считаться в высшей степени показательными фигурами: актер, педагог, театральный менеджер О. Табаков и актер, режиссер, писатель С. Юрский. Обобщив репрезентативный и уникальный опыт этих мастеров [18], сейчас, после их ухода из жизни, считаем необходимым сказать особо. Они сыграли в 2015 г. юбилейные (бенефисные по своему замыслу) спектакли: «Юбилей ювелира» (О. Табаков), «Полеты с ангелом. Шагал» (С. Юрский). Один поставлен К. Богомоловым, режиссером нового поколения, склонным к игровым, не чуждым некрофилии мотивам, второй — самим исполнителем главной роли, С. Юрским.

Старение, если перед нами талантливый актер, если это не гротеск/клоунада, а психологический театр, играется в приметах, нюансах и деталях, интонациях, повороте головы. Когда актеры еще относительно молоды, может быть, например, чуть ссутулена спина, чуть замедлен жест. Подчеркнем: старец — это *роль*, а не физиология (ветхость организма, болезненность состояния, диагнозы).

В спектаклях, достаточно заурядных с точки зрения драматургического уровня (в одном случае, у О. Табакова — ретро-мелодрама с традиционными для этого жанрового феномена элементами эксцентрики, в другом — коллаж с элементами близкого С. Юрскому брехтовского «эпического театра»), актуализирована обозначенная К. Юнгом в связи с проблемой архетипа дихотомия молодости и старости как

двух половин жизни [19].

Вкус и здравый смысл, а не просто выдающийся талант не позволили О. Табакову как актеру, для которого спектакль поставил режиссер К. Богомолов, обычно жесткий и физиологично-ориентированный, но на этот раз весьма корректно организовавший сценическое действие, посвященное умирающему и, по логике сюжета, едва ли не на наших глазах разлагающемуся старику, погрузиться в буквальное изображение «ипохондрика, скряги, узкого педанта» (согласно списку характеристик, по К. Юнгу).

С. Юрский — режиссер спектакля и актер, сыгравший не просто разные возрастные ипостаси Шагала, но несколько зарисовок разных персонажей (при условии действия, ориентированного на постоянные реминисценции) — по своему внутреннему настрою, по разумной и корректной пластической экстравагантности (спектакль начинается с мизансцены, в которой 80-летний актер «зависает» в неудобной позе на приставной лестнице) избежал в сценическом рисунке и в психологическом состоянии «того заблуждения, что вторая половина жизни должна управляться принципами первой» [19, с. 198–199].

Итак, театр может быть *зрелищем*. Может быть *развлечением*. Может быть *сферой творческой самореализации*. Может быть сложным, синтетическим *видом искусства*. Театр может быть *дискурсом миропонимания*, придавая специфичность ментальным проявлениям, далеко выходящим за рамки художественных практик. Но в России театр должен *просто быть*. И в этом своем уникальном и всеобъемлющем бытии он, соединяя все названные функции, становится *кодом идентичности*, без которого духовная жизнь вообще невозможна.

Список источников

1. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. Москва : Науча, 1969. 526 с.
2. Злотникова Т.С., Ерохина Т.И., Летина Н.Н., Кищенко Л.П. Русская провинция в философском дискурсе: концептуализация метафоры // Вопросы философии. 2014. № 11. С. 125–136.
3. Злотникова Т.С. Эстетические парадоксы и константы русского театра: культурфилософский дискурс // Вопросы культурологии, 2012. № 3.

- С. 28–33.
4. Злотникова Т.С. Эстетические парадоксы русской драмы : научная монография / Яросл. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского. Ярославль, 2011. 288 с.
 5. Злотникова Т.С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век : научная монография / Яросл. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского. Ярославль, 2012. 308 с.
 6. Злотникова Т.С. Эстетические парадоксы актерского творчества: Россия, XX век : научная монография / Яросл. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского. Ярославль, 2013. 211 с.
 7. Владимиров С.В. Действие в драме. Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. 159 с.
 8. Сахновский-Панкеев В.А. Драма : Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1969. 232 с.
 9. Бентли Э. Жизнь драмы / пер. с англ. В. Воронина ; предисл. И.В. Минакова. Москва : Айрис-пресс, 2004. 416 с.
 10. Злотникова Т.С. Эстетические парадоксы русского театра в культурфилософском измерении // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2013. № 4. С. 114–124.
 11. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. Москва : Наука, 1972. 644 с.
 12. Злотникова Т.С. Время «Ч» : (Культурный опыт А.П. Чехова. А.П. Чехов в культурном опыте 1887–2007 гг.) : научная монография. Москва ; Ярославль, 2007. 259 с.
 13. Злотникова Т.С. Провинциальный «театр имени Горького»: институциональное и эстетическое // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 3. С. 235–241.
 14. Злотникова Т.С. Творец и масса: революция 1917 года и революционность художественной жизни // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 6. С. 319–326.
 15. Симонов Р.Н. Творческое наследие : статьи и воспоминания о Р.Н. Симонове. Москва : ВТО, 1981. 559 с.
 16. Чехов М.А. Литературное наследие : в 2 т. Москва : Искусство, 1995. Т. 1. 542 с.; Т. 2. 588 с.
 17. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Москва : Наука, 1978. Т. 6. 775 с.
 18. Злотникова Т.С. Архетип старца и имидж любимца публики (парадоксы возрастного бытия артистов О. Табакова и С. Юрского) // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 4. С. 199–204.
 19. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс-Универс, 1996. 336 с.

Civilizational and Mental Discourses of the Russian Theatre as an Identity Code

Tatiana S. Zlotnikova

Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky, 108/1, Respublikanskaya Str., Yaroslavl, 150000, Russia
ORCID 0000-0003-3481-0127; SPIN 1223-2255
E-mail: cij_yar@mail.ru

Abstract. *The Russian theatre of the last centuries is a distinctly formed identity code, possessing certain content (social and moral) and formal (artistic and aesthetic, including those genre and verbal) features. The purpose of this article is to justify the presence of the Russian theater as an identity code, of which we believe there are two discourses – civilizational and mental.*

Drama is defined as a borderline civilizational code of the Russian theatre. This is both a kind of literature that has developed dynamically, paradoxically, creating an outstanding repertoire for the theater, and the definition of a life situation that characterizes theatricality as a specific feature of Russian identity. The civilizational discourse of the Russian theatre manifests itself through the paradoxes of conflict in psychological drama. The unique (mentally deterministic) cultural dimension of the Russian drama forms a logical chain: time, space, and a person lost in time and space. The drama comes into the person's life not only as a kind of literature, but also as a situation of their existence.

Russian directing is defined as a mental/specific and, at the same time, civilizational/universal code. The civilizational discourse in the Russian, as well as the world theatre represents the paradox associated with the institutionalization of director's pro-

fession as an embodiment of the demiurgic beginning and the sphere of self-realization of individual peculiarities of a creative personality (which can be seen in the experience of V. Meyerhold and E. Vakhtangov, G. Tovstonogov and Yu. Lyubimov, and many of the existing directors of today).

An actor in Russia is more than an actor; paraphrasing the well-known formula, we pay attention to the characteristic of mental identity code inherent in acting. The triad of playwright—director—actor undoubtedly forms the basis of the Russian artistic tradition and affirms the importance of professional intentions and the cultural and philosophical meaning of creative activity of each of the three authors of a theatrical work. The actor in this chain is the final link.

The civilizational discourse, based on the universals of cultural practices, is associated with transformation of styles, methods, eternal matters, reflecting primarily in drama. The mental discourse, fully specific, is associated with local themes (acting) and paradoxical receptions of world practices and influence on them (directing).

Key words: Russian theatre, identity code, civilizational and mental discourses, drama, director, actor, A. Pushkin, A. Chekhov, V. Meyerhold, E. Vakhtangov, G. Tovstonogov, M. Chekhov, O. Tabakov, S. Yursky.

Citation: Zlotnikova T.S. Civilizational and Mental Discourses of the Russian Theatre as an Identity Code, *Observatory of Culture*, 2019, vol. 16, no. 1, pp. 4–15. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-1-4-15.

References

1. Rudnitsky K.L. *Rezhisser Meierkol'd* [Director Meyerhold]. Moscow, Nauka Publ., 1969, 526 p.
2. Zlotnikova T.S., Erokhina T.I., Letina N.N., Kiyashchenko L.P. Russian Province in Philosophical Discourse: Conceptualization of Metaphor, *Voprosy filologii* [Russian Studies in Philosophy], 2014, no. 11, pp. 125–136 (in Russ.).
3. Zlotnikova T.S. Aesthetic Paradoxes and Constants of Russian Theatre: Cultural and Philosophical Discourse, *Voprosy kul'turologii* [Issues of Cultural Studies], 2012, no. 3, pp. 28–33 (in Russ.).
4. Zlotnikova T.S. *Esteticheskie paradoksy russkoi dramy: nauchnaya monografiya* [Aesthetic Paradoxes of Russian Drama: scientific monograph]. Yaroslavl, 2011, 288 p.
5. Zlotnikova T.S. *Esteticheskie paradoksy rezhissury: Rossiya, XX vek: nauchnaya monografiya* [Aesthetic Paradoxes of Directing: Russia, 20th Century: scientific monograph]. Yaroslavl, 2012, 308 p.
6. Zlotnikova T.S. *Esteticheskie paradoksy akterskogo tvorchestva: Rossiya, XX vek: nauchnaya monografiya* [Aesthetic Paradoxes of Acting: Russia, 20th Century: scientific monograph]. Yaroslavl, 2013, 211 p.
7. Vladimirov S.V. *Deistvie v drame* [Action in Drama]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972, 159 p.
8. Sakhnovsky-Pankeev V.A. *Drama: Konflikt. Kompozitsiya. Stsenicheskaya zhizn'* [Drama: Conflict. Composition. Stage Life]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1969, 232 p.
9. Bentley E. *Zhizn' dramy* [The Life of the Drama]. Moscow, Airis-Press Publ., 2004, 416 p.
10. Zlotnikova T.S. Aesthetic Paradoxes of Russian Theatre in Cultural and Philosophic Dimension, *Vestnik Rossiiskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda* [Bulletin of the Russian Foundation for Humanities], 2013, no. 4, pp. 114–124 (in Russ.).
11. Anikst A.A. *Teoriya dramy v Rossii ot Pushkina do Chekhova* [The Theory of Drama in Russia from Pushkin to Chekhov]. Moscow, Nauka Publ., 1972, 644 p.
12. Zlotnikova T.S. *Vremya "Ch": (Kul'turnyi opyt A.P. Chekhova. A.P. Chekhov v kul'turnom opyte 1887–2007 gg.): nauchnaya monografiya* ["Ch" Time: (A.P. Chekhov's Cultural Experience. A.P. Chekhov in the Cultural Experience of 1887–2007): scientific monograph]. Moscow, Yaroslavl, 2007, 259 p.
13. Zlotnikova T.S. Provincial "Gorky Theater": Institutional and Aesthetic, *Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik* [Verkhnevolzhski Philological Bulletin], 2018, no. 3, pp. 235–241 (in Russ.).
14. Zlotnikova T.S. Creator and Mass: The Revolution of 1917 and Revolutionism of Art Life, *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2017, no. 6, pp. 319–326 (in Russ.).
15. Simonov R.N. *Tvorcheskoe nasledie: stat'i i vospominaniya o R.N. Simonove* [Artistic Heritage: Articles and Memories of R.N. Simonov]. Moscow, VTO Publ., 1981, 559 p.
16. Chekhov M.A. *Literaturnoe nasledie. V 2 t.* [Literary Heritage. In 2 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, vol. 1, 542 p., vol. 2, 588 p.

17. Chekhov A.P. *Poln. sobr. soch. i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t.* [Complete Works and Letters: in 30 volumes. Letters: in 12 volumes]. Moscow, Nauka Publ., 1978, vol. 6, 775 p.
18. Zlotnikova T.S. An Archetype of the Elder and the Image of the Public Favourite (Paradoxes of Age Life of Actors O. Tabakov and S. Yursky), *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2016, no. 4, pp. 199–204 (in Russ.).
19. Jung C.G. *Problemy dushi nashego vremeni* [Modern Man in Search of a Soul]. Moscow, Progress-Univers Publ., 1996, 336 p.

21–26 апреля 2019 г., Москва

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ НАУК В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: ПАРАЛЛЕЛИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Приглашаем ученых, деятелей искусств и культуры принять участие в конференции

Организатор – АНО ВО «Институт современного искусства».

Председатель Организационного комитета – Ирина Наумовна СУХОЛЕТ.

Председатель Программного комитета – автор проекта конференции –
Григорий Рафаэлевич КОНСОН.

- ◆ Новейшие тенденции в научной работе и образовании в гуманитарной сфере: Россия vs зарубежье.
- ◆ Художественный образ в классическом и современном искусстве: междисциплинарный ракурс исследования.
- ◆ Искусствоведение, филология и лингвистика: точки пересечений в контексте перспектив создания единого научного пространства.
- ◆ Методы психологии в науке об искусстве: перспективные исследовательские модели.
- ◆ Концепт vs контекст в искусстве и других гуманитарных науках.
- ◆ Источниковедение и текстология в современных исследованиях искусства в контексте других гуманитарных наук.
- ◆ Массмедиа и кинематограф в философско-культурологическом контексте: методы создания новой реальности в современном обществе.
- ◆ Оперный театр и джаз: расширение пространства художественных явлений.
- ◆ Наукометрия в искусствоведении и других областях гуманитарного знания: восприятие новейших данных традиционным академическим сознанием в контексте системного совершенствования исследовательской работы.
- ◆ Искусство и культура в контексте правового регулирования различных сфер общественной жизни.
- ◆ Искусство для здоровья и здоровье как искусство.

Материалы просьба присылать по адресу: gkonson@yandex.ru.

Окончание приема материалов, включающих тексты, сведения об авторах, аннотации и ключевые слова на русском и английском языках статей: 15.04.2019.

Участие бесплатное. Присланные тексты рецензируются. Программный комитет проводит их отбор. Информация об оформлении текстов размещена на сайте конференции.

Рукописи, рекомендованные к включению в сборник, будут опубликованы за счет средств Организационного комитета. Планируется представление издания в международные базы цитирования на рассмотрение для возможной последующей индексации (WoS Core Collection и др.).

Подробнее: <http://isi-vuz.ru/health-art>