

5. Смагин В. Кемеровский областной драматический театр имени А. В. Луначарского (1934–1960): дипломная работа выпускника ГИТИСа. Рукопись // Личный архив Г. А. Жерновой.
6. Толчек Д. «Машенька» // Кузбасс. – 17.06.1942.
7. Толчек Д. «Наши знакомые» // Кузбасс. – 20.02.1943.
8. Ягунов Ф. Театр моей юности // Земляки. – № 4. – 24.01.2003. – С. 15.

References

1. Berlinteiger B. Skol'ko zhe let Kemerovskomu dramteatru? [How many years Kemerovo drama theater?]. *Kuzbass [Kuzbass]*, 1998, no. 107, p. 4. (In Russ.).
2. Burachenko A.I. *Fenomen teatral'noy kritiki v provintsii. Kemerovskiy teatr dramy v otrazhenii oblastnoy gazeti «Kuzbass» (1930 - 1980) [Phenomenon of theatrical criticism in the province. Kemerovo Drama Theater in the reflection of the regional newspaper "Kuzbass" (1930-1980)]*. Kemerovo, KemGUKI Publ., 2012. 248 p. (In Russ.).
3. Kim N. Boy za visokuyu kul'turu [Fight for a high culture]. *Kuznetskiy kray [Kuznetsk Region]*, 2000, no. 112, p. 4. (In Russ.).
4. Rukopis' P.G. Knyazeva. Iz rukopisnogo naslediya nashego goroda [Manuscript of PG Knyazev. From the manuscript heritage of our city]. *Kushnikova M., Sergeenko V., Togulev V. Stranitsy istorii goroda Kemerova. Kniga vtoraya [Kushnikova M., Sergienko V., Togulev V. Pages of the history of the city of Kemerovo. The second book]*. Kemerovo, Sibirskiy rodnik Publ., 1998. 666 p. (In Russ.).
5. Smagin V. Kemerovskiy oblastnoy dramaticheskoy teatr imeni A.V. Lunacharskogo (1934-1960): diplomnaya rabota vipusknika GITISa [Smagin V. Kemerovo Regional Drama Theater named after A.V. Lunacharskogo (1934-1960 gg.): Graduation thesis graduate GITIS]. *Lichnyy arkhiv G.A. Zhernovoy [Personal Archive G.A. Zernovaya]*. (In Russ.).
6. Tolchek D. "Mashenka" ["Mashenka"]. *Kuzbass [Kuzbass]*, 17.06.1942. (In Russ.).
7. Tolchek D. "Nashi znakomye" ["Our friends"]. *Kuzbass [Kuzbass]*, 20.02.1943. (In Russ.).
8. Agunov F. Teatr moey yunosti [Theater of my youth]. *Zemlyaki [Countrymen]*, 2003, no. 4. 15 p. (In Russ.).

УДК 792.01

ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Слесарь Евгений Александрович, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры зарубежного искусства, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

Статья посвящена сущности художественного в театральном искусстве и фокусируется на осмыслении элементов, определяющих театральное представление как явление художественной культуры. В статье выявляются критерии, положенные режиссером в основу ткани спектакля, характеризующие произведения зрелищных искусств. Рассмотрена вещественно-художественная сторона спектакля, которая, приобретая «предельную упорядоченность» (Р. Барт) как структура, становится художественным высказыванием. В работе рассмотрены маркеры художественного, приобретающие в условиях театральной опредмеченности статус воплощенной идеи. Цель настоящей статьи – раскрыть принципы, генеральные и периферические элементы, лежащие в основе художественного определения спектакля.

Статья выполнена на материале отечественной и зарубежной драматургии, а также на теоретических работах режиссеров (Вс. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, Г. А. Товстоногов и др.) и на искусствоведческой литературе, отражающей современную театральную ситуацию.

Важное место отведено в статье концепциям художественного М. Хайдеггера («Исток художественного творения», 1935) и Р. Барта. Методология исследования базируется на культурно-историческом, сравнительном методах, выработанных отечественным театроведением.

В результате исследования выделены основные элементы, составляющие природу художественного, и установлена взаимосвязь эстетического с предметно-вещественным миром спектакля. Рассмотрены два элемента, фундирующие художественное в театре. Первый – *действенный*, означающий созидательное отношение режиссера к миру, где мир постигается через систему действий и контрдействий, в процессе чего *прекрасное* открывается через построение стратегий драматической борьбы. Второй элемент художественной природы – это *материальный* или *предметный*, представляющий уникальный набор *средств* обслуживающих систему действий и контрдействий.

Представленная дуалистическая природа художественного в театре рассматривается как само впечатление, существующее в зоне личностного, и как вещная инкарнация режиссерского замысла. Автор останавливается на взаимодействии означающих и означаемых элементов спектакля, которые вступая во взаимоотношения, кодифицируемые режиссером через его творческий метод, превращаются в знак. Механизм аллегоризма, рассмотренный Хайдеггером и экстраполированный автором статьи на природу театральности художественности, раскрывает новый онтологический статус зрителя.

Ключевые слова: театральность, художественное в театре, элементы спектакля, предметный мир спектакля.

THE NATURE OF ART IN THEATRE

Slesar Evgeniy Aleksandrovich, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Foreign Arts, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

The article is concerned with the essence of art in theatre and focused on comprehension of elements defining theatrical performance as a phenomenon of artistic culture. The criteria assumed by a director as a basis of performance substance are distinguished. Corporeal and artistic aspect of performance, which as a structure becomes artistic utterance when obtaining “limit order” (R. Barthes) is considered. The article is based on Russian and foreign drama, directors’ (V. Meyerhold, E.B. Vakhtangov, G.A. Tovstonogov, etc.) theoretical works and art literature reflecting the present day theatre situation.

M. Heidegger (“The Origin of the Work of Art”) and R. Barthes’ ideas of art are featured in the article. The methodology of this research is based on cultural and historical and comparative methods elaborated by the native theatre studies.

As a result, the basic elements constituting the nature of art are distinguished, and interrelation between aesthetic and subject and corporeal performance world is determined. Two elements consolidating the art in theatre are considered. The first one is *efficient*, signifying director’s creative attitude towards the world, where the world is comprehended through the system of actions and counteractions, in the course of which *the beautiful* opens through the construction of theatrical struggle strategies. The second element of artistic nature is *material* or *objective* representing the unique set of means supplying the system of actions and counteractions.

This dualistic nature of art in theatre is considered as both, impression itself being in the zone of the personal and corporeal incarnation of director’s intention. The author dwells on interaction between signifier and signified of performance elements, which turn into a sign when entering the relationship codified by director with his/her creative method.

Keywords: theatrical sign, art in theatre, performance elements, objective world of performance.

Проблема критериев художественного языка заявлена в истории театрального искусства еще задолго до формирования режиссерской профессии. Режиссерское искусство в XX столетии доказало свое эстетическое своеобразие, отстояв

право театрального искусства на самостоятельный язык, отличающий сценическое искусство от языка литературы. Литературоцентристскому подходу в театре, рассматривающему спектакль как проекцию пьесы, был нанесен сокрушитель-

ный удар крупнейшими режиссерами от Г. Крэга и Ш. Дюллена до Вс. Мейерхольда и Н. Охлопкова. Отстояв свою суверенность от текста пьесы, театр доказал автономность своего собственного языка, явив себя в художественном высказывании – спектакле. Однако граница, отделяющая художественное от нехудожественного в театре, по сей день остается в полной мере не проясненной. И если нет сомнений в статусе средств выразительности театра, то остается много лагун в теории театра в той части, какими свойствами должны обладать эти средства, чтобы сделать театральное изделие художественным. Особенно актуальным делает эту тему постмодернистский театральный дискурс, стремящийся вовсе размыть границы художественное – нехудожественное, помещая в эстетическое поле спектакля все новые явления действительности.

В 1922 году Вс. Мейерхольд декларативно заявил об авторстве, разорвав с приматом драматурга в театре, написав на афише к спектаклю «автор спектакля – Мейерхольд», тем самым определив спектакль как замкнутое художественное явление и указав на «необходимое условие эстетического действия» в спектакле. Таким образом, подчеркивая, что пределы художественной природы театра лежат в плоскости эстетического. Всякая деятельность человека может быть рассмотрена в системе трех векторов: этика, наука и эстетика. И если для этики ось основных понятий пролегает между категориями добра и зла, а наука занимается категориями истинного и ложного и вовсе ее не интересует этическая природа истины, то всякое художественное (эстетическое), к числу которого и относится театральное искусство, располагается в пределах прекрасного и безобразного, вовсе не предполагая категории истинное – ложное. *Безобразное* есть то, что не способно принять свойства художественного образа, внутренне оправданного и завершенного, проявленного в собственно уникальных формах. Яго, к примеру, не являясь безупречным в границах эстетического, остается прекрасен (как явление эстетическое) ибо представляет собой завершенный художественный образец. Поэтому сущность и природа художественного коренится в сложной многосоставной структуре, состоящей из системы образов, заключающихся в художественном единообразии выразительного языка.

Критерии художественности театрального произведения главным образом кроются в уникальном художественном высказывании автора-режиссера к предмету подражания. Этот уникальный взгляд на предмет подражания предполагает комбинацию выбора уникальных средств и способов подражания, что и является отражением особой системы самобытного отношения режиссера к действительности. Очевидно, что, являясь самым физическим и «оплотневевшим», по мысли П. Флоренского, театр может явить свое художественное наглядно, через «пространство», «вещи» и «среду» [5]. На предметной стороне художественного останавливаются и многие режиссеры. Вс. Э. Мейерхольд видит раскрытие души художественного через «образы, краски, звуки», где «проза, стихи, краска, глина, фабула» и есть материал, творящий сценическое произведение [3, с. 207]. В соединении индивидуально-чувственного и вещественного видится художественная природа и Е. Б. Вахтангову, обозначающему ее как «ментальные элементы, скомбинированные в форму, доступную данному индивиду» [2, с. 81]. Вслед за Мейерхольдом и Вахтанговым, Товстоногов также отделяет «вещественно-художественную сторону спектакля» от его содержательных характеристик, которые должны решаться в «конкретных театральных формах» [4, с. 179]. Конкретность или «сверхнаглядность», как это формулирует Р. Барт [1], – определяющий критерий художественности, в котором все знаковые системы должны быть проявлены отчетливо. И поэтому сама режиссерская мысль, как первоэлемент в театре, лишь тогда входит в художественное поле, когда становится зримой буквально. Это подчеркивает и часто стремившийся в своих спектаклях к поэтическим обобщениям А. Эфрос, констатируя, что «в режиссуре все, что ты скажешь, еще почти ничего не значит. Это только мысль, пускай даже верная. И артист, даже если постигнет её, все равно еще не сыграет. Потому что мысль сыграть невозможно, будет нечто слишком общее. Надо найти конкретное выражение мысли и чувства – очень конкретное. При этом общего чувства, да и общей мысли, конечно, не потеряв. Обдумать всё, а потом всё как будто забыть и на сцене выстроить нечто конкретное» [с. 5, 177]. Таким образом, категория художественного образуется лишь в

уникальном и единственном сочетании формы и содержания, при котором первое носит предельно наглядный характер, а последнее – предельно индивидуальный. Полностью раскрываясь в пространстве сцены, содержание становится художественным, лишь наделяясь особым индивидуальным кодом знаков, которые, лишь объединившись в систему образов, становятся высказыванием – спектаклем.

В этом случае природа художественного в театре опирается на два элемента. Первый среди них можно сформулировать как *действенный*, означающий созидательное отношение режиссера к миру, где мир постигается через систему действий и контрдействий, в процессе чего *прекрасное* открывается через построение стратегий драматической борьбы. Второй элемент художественной природы – это *материальный* или *предметный*, представляющий уникальный набор средств (*цвет, свет, грим, костюм, актёр, музыка, элементы пространственного решения спектакля*), обслуживающих систему этих действий и контрдействий. Дуалистический характер театральной природы очевиден, еще и потому, что сама по себе режиссерская идея еще не есть художественное явление. Она отдалается от сознания режиссера, опредмечиваясь через действенный элемент (построения системы действий и контрдействий) и материализуясь через набор выразительных средств. Где материальный элемент выражает свойства театральной лексемы, а действенный устанавливает связи между ними, превращая их в высказывание – театральную синтагму. Действенный элемент постепенно отделяется от субъекта творящего (режиссёра) и становится объектом, получив измерение и законное место в пространстве сцены. И лишь явив себя предметно и материально, став инкарнацией мысли, выраженной театральными средствами, действенный элемент обретает свой материальный язык, начинает разговаривать со зрителем. Однако, когда и в какой момент красная ткань или освещенный на пустой сцене, кричащий в пустую темноту Александр Моисси, становится явлением художественным? Ведь предметные элементы спектакля еще не есть элементы художественные, но которым только предстоит ими стать. И здесь мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией. Спектакль

пребывает в своей материальной инкарнации, но эстетическое чувство, определяющее спектакль как художественное явление, базируется на восприятии его материального воплощения. На отделимость эстетического переживания от предметного мира художественного произведения указывает и М. Хайдеггер в работе «Исток художественного творения» (1935) [6], отмечая, что само впечатление существует в зоне личностного, но опирается на конкретно-материальное. Чтобы стать художественным высказыванием, акустические и визуальные лексемы спектакля в момент представления должны превратиться, по мнению семиологии театра, из предмета в знак. Ролан Барт верно указывает, что переход в знак осуществляется в театре через установление коннотативных связей между лексемами [2]. Цвет, фактура, жест и поза актера, элементы сценографии, набор звуков, вступают между собой во взаимоотношения. Так, например, в спектакле «Отелло» (реж. В. Бархатов, 2007) [9] маяк, мигающий огонь на нем, морская форма, нарукавные знаки различия, текст, превращаются в знак мятущейся в пучине страстей души главного героя, потерявшего надежду на обретение покоя в тихой гавани. И, в процессе драматического взаимодействия, различные элементы предметного мира (означающие) вступают в диалогическую связь и обмениваются своими свойствами (означаемыми), придавая означаемому и означаемому качественно новые характеристики. В данном случае, складываясь в уникальную комбинацию, маяк, как лексема, в данной точке спектакля, встретившись в другой лексемой, должен, перестать быть только маяком и стать чем-то большим. Тогда вещное, сложенное режиссером с другим вещным, в конкретной пространственной и временной точке спектакля перерастает собственное воплощение и становится чем-то другим. Это является, в сущности, механизмом аллегории, по верному замечанию Хайдеггера [6], реализуемого в соединении воедино элементов реальности, в процессе которого явления действительности наделяются посторонними значениями. Эти посторонние значения ведут к изменениям онтологического статуса зрителя, через качественно новое постижение ими элементов реальности и ее структуриации. Поэтому можно сказать, что аллегоризм является

одним из фундаментальных свойств природы художественного в театре. Такое считывание знаковых систем зрителем, по мнению А. Юберсфельд, является источником эстетического удовольствия в театре [8].

Резюмируя вышесказанное, отметим, что природа художественного, соединяя в себе материальное и действенное начала, воплощается через вещный текст. Его элементы, вступая во взаимоотношения, кодифицируемые режиссером через его творческий метод, превращаются в знак. Через механизм аллегоризма явления действительности приобретают у зрителя новый онтологический статус. Новые знания о мире, вы-

раженные в обнаружении иных характеристик реальности, превращают вещь в театре – в вечность. Аллегоризм, структурирующий разрозненные элементы предметного мира в театре, не только определяет художественную природу театрального искусства, но и, устанавливая новые связи между явлениями, предлагает зрителю новую концепцию целостного, где он сам, выстраивая с режиссером эти связи, преодолевает себя как дискретность. А действительность, разлитая в разнообразных формах жизни, фокусируется режиссером в упорядоченный художественно предметный мир, становящийся уже в воображении зрителя переживанием.

Литература

1. Барт Р. Работы о театре. – М.: Ад Маргинем, 2014. – 175 с.
2. Вахтангов Е. Б. Материалы и статьи. – М.: ВТО, 1959. – 477 с.
3. Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. Ч. 1. – М.: Искусство, 1968. – 643 с.
4. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2 кн. Кн. 1. О профессии режиссера / сост. Ю. С. Рыбаков. – 2-е изд. доп. и испр. – М.: Искусство, 1984. – 303 с.
5. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
6. Хайдеггер М. Исток художественного творения. – М.: Академ. проект, 2008. – 528 с.
7. Эфрос А. В. Избранные произведения. В 4 т. Т. 2. Профессия: режиссер. – М.: Парнас, 1993. – 367 с.
8. Юберсфельд А. Школа зрителя // Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М.: ГИТИС, 1992. – 288 с.
9. Отелло: опера. Музыка Джузеппе Верди. Режиссер – Василий Бархатов. Музыкальный руководитель – Валерий Гергиев. Художник-постановщик – Зиновий Марголин. – Санкт-Петербург, 2007 [Электронный ресурс] // Мариинский театр: сайт. – URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/4/4/2_1900.

References

1. Barthes R. *Raboty o teatre [Works on theatre]*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2014. 175 p. (In Russ.).
2. Vakhtangov E.B. *Materialy i stat'i [Materials and articles]*. Moscow, VTO Publ., 1959. 477 p. (In Russ.).
3. Meyerhold Vs. *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. V 2 chastyakh [Articles, letters, speeches, conversations. In 2 parts]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, part 1. 643 p. (In Russ.).
4. Tovstonogov G.A. *Zerkalo stseny. V 2 knigahk. Kniga 1. O professii rezhissera [Mirror of stage. In 2 Books. Book 1. On director's profession]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 324 p. (In Russ.).
5. Florenskiy P.A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh [Analysis of spatiality and time in artistic works]*. Moscow, Progress Publ., 1993. 324 p. (In Russ.).
6. Heidegger M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniya [The Origin of the Work of Art]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2008. 528 p. (In Russ.).
7. Efros A.V. *Izbrannye proizvedeniya. V 4 t. T. 2. Professiya: rezhisser [Selected works. In 4 vol. Vol. 2. Profession: director]*. Moscow, Parnas, 1993. 367 p. (In Russ.).
8. Ubersfeld A. *Shkola zritelya [Spectator's school]. Kak vseгда – ob avangarde: antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda [As usual – on avant-garde. Anthology of French theatrical avant-garde]*. Moscow, GITIS, 1992. 288 p. (In Russ.).
9. Otello: opera. Muzyka Dzhuzeppe Verdi. Rezhisser – Vasiliy Barkhatov. Muzykal'nyy rukovoditel' – Valeriy Gergiyev. KHudozhnik-postanovshchik – Zinoviyy Margolin. – Sankt-Peterburg, 2007 [Otello. Opera. Music by Giuseppe Verdi. Stage Director – Vasily Barkhatov. Music Director – Valery Gergiev. Set Designer – Zinovy Margolin. St. Petersburg, 2007]. *Mariinskiy teatr: sayt [Mariinsky theatre: website]*. (In Russ.). Available at: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/4/4/2_1900.