

Алемединова Земфира Николаевна

### **ЧЕРКЕССКИЙ ТЕАТР: В ПОИСКАХ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ОСНОВЫ**

В статье изучаются проблемы адаптации традиций зрелищной, игрищной культуры черкесов к требованиям современного искусства в период становления национального профессионального театра и предлагаются некоторые пути их решения через переосмысление теорий корифеев театрального искусства и использование их методов в решении кризисных задач. Полагая, что доминирующую роль в черкесском театре играет актёр, автор рассматривает проблему адаптации традиционных элементов художественной культуры через призму творчества ведущих актёров театра.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2016/4/1.html](http://www.gramota.net/materials/1/2016/4/1.html)

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

#### **Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2016. № 4 (106). С. 10-13. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2016/4/](http://www.gramota.net/materials/1/2016/4/)

#### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

УДК 30

**Культурология**

*В статье изучаются проблемы адаптации традиций зрелищной, игрищной культуры черкесов к требованиям современного искусства в период становления национального профессионального театра и предлагаются некоторые пути их решения через переосмысление теорий корифеев театрального искусства и использование их методов в решении кризисных задач. Полагая, что доминирующую роль в черкесском театре играет актёр, автор рассматривает проблему адаптации традиционных элементов художественной культуры через призму творчества ведущих актёров театра.*

*Ключевые слова и фразы:* этнохудожественные и культурные традиции; игрище; личность актёра-национала; этнонациональный аспект теории театрального искусства; модернизационные процессы; социально-культурное кодирование.

**Алемединова Земфира Николаевна**, к. культурологии, доцент  
Карачаево-Черкесский институт гуманитарных исследований при Правительстве КЧР  
leila-cekova@mail.ru

**ЧЕРКЕССКИЙ ТЕАТР: В ПОИСКАХ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ОСНОВЫ**

Актуальность темы заключается в необходимости обозначить проблемы развития черкесского профессионального театрального искусства, нерешённость которых привела его к кризису на исходе пятого десятка лет существования, и наметить пути выхода из него с помощью развития этнонационального аспекта универсальной теории театра, т.е. понимания театра как национального вида искусства.

В большом историко-теоретическом научном направлении, которое можно обозначить как «Личность и театр», основной единицей исследования становится вклад выбранных персоналий в развитие национального искусства. Особую значимость приобретают здесь творческие усилия того или иного деятеля искусства вместить в «прокрустово ложе» универсальной театральной теории элементы традиционной художественной культуры, не деформируя их, а трансформируя адекватно требованиям современности.

Особенности художественной культуры не могут рассматриваться без роли в ней этнической идентичности, без чего невозможно и её воспроизводство. «Можно говорить о художественной культуре в целом и этнической в частности как о предметах искусства (произведениях) и накопленных ценностях, а также о художественной культуре субъекта как об уровне созидания, восприятия и освоения произведений... Творцом является художник, но в создании художественной культуры участвует и публика» [3]. Последнее относится в основном к театральному искусству, внутри которого «вызревают» плоды синтеза народных театрально-зрелищных традиций, устного народного творчества и профессиональных музыки, живописи, литературы, хореографии и прочих искусств. Очевидно, что для успешного развития национального театра непрерывным условием, в таком случае, является личность, способная совместить в своём творчестве если не все, то большинство видов перечисленных искусств. Такими личностями в черкесском театре были рано ушедшие от нас М. Аков, чьё имя теперь носит театр, А. Пшихопов и стала ныне здравствующая Т. Х. Тутова.

Таинство художественного творчества никогда не будет раскрыто. Но на подступах к его пониманию априори принимается особая природная артистическая одарённость человека и, затем, его хорошая выучка. Прижизненная популярность М. Акова и А. Пшихопова и долгая зрительская память о них подтверждают их безусловную природную артистическую одарённость, а учеба в Тбилисском государственном театральном институте им. Ш. Руставели (1968-72 гг.) не только отшлифовала их актёрское мастерство, но дала толчок к развитию искусства слова, режиссуры и драматургии.

Следует отметить, что концептуальной основой обучения именно в этом институте было понимание театра как национального вида искусства. И актёры, и театроведы готовились именно с учётом ментальных и этнохудожественных особенностей студентов, с опорой на знания национальных культур народов, к которым они принадлежали. На протяжении всего обучения актёрское мастерство в этом вузе рассматривалось в синхронном развитии с социокультурной и социополитической ситуациями Англии, Америки, Европы, России и Грузии. Так вырабатывалась методика работы над адекватными времени национальными художественными образами и формировались новые подходы к пониманию классики, авангарда и соцреализма. Существенным было убеждение, что именно традиционные эстетические и художественные установки являются основой успешного развития профессионального театрального искусства во все времена, начиная с Античности и заканчивая эпохой «развитого социализма» в СССР. Естественно, каждая из этих эпох требовала привнесения в актёрскую и театроведческую работу новых подходов, новых методик, которые успешно апробировались в Грузии в лучших традициях «братского интернационализма» времён расцвета СССР, т.е. 70-х годов XX века. Выпускникам черкесской экспериментальной группы актёрского факультета Тбилисского института выпала чрезвычайно важная миссия: стать основоположниками профессионального черкесского театра. Причём, безусловно полагалось, что развиваться это искусство должно в русле национальной художественной культуры, с учётом традиционных театрально-зрелищных традиций народа, которые, как и всё в культуре, со временем подвергались изменениям.

Модернизационная деятельность начинается, понятно, с наступлением каждой новой эпохи. Этим обычно отличаются рубежи веков и смена общественных формаций. Модернизация, по существу, является процессом адаптации традиций к новым условиям. Фактически, традиции и инновации, по справедливому утверждению Е. Н. Гусевой, «являются базовыми для той области человеческого бытия, которая обозначается термином “социальное изменение”» [2, с. 8]. Причем социальные изменения несколько отличаются от социального развития, которое предполагает в основном модернизационные процессы, связанные с материально-техническими достижениями. То есть, уточним, что употребление термина «изменения» не всегда предполагает движение «вперед», «прогресс», поскольку история знает примеры, когда научные и технические достижения уничтожали культуру. Поэтому и термин «инновация» (англ. *innovation*) [7] следует использовать крайне деликатно, подразумевая, что не всегда инновации полезны культуре. Но, тем не менее, следует считать отношения традиций и инноваций явлениями взаимозависимыми: без традиций не было бы инноваций, без инноваций сохранилась бы жизнь традиций, поскольку новация всегда имеет в своей основе традицию.

Молодые черкесские артисты уже с первых своих шагов вхождения в профессию имели возможность соотносить актёрский труд с современными потребностями своего народа. Образно выражаясь, особенности их творческой природы позволяли им стать «ретрансляторами» социально значимых эстетических и художественных идей через новое для Черкесии профессиональное театральное искусство. То, как они это делали на протяжении первых десятилетий, каковы были их новационные творческие приемы – тема отдельного исследования. Но ситуация «взлёта-падения» нового художественно-культурного явления, коим стал черкесский театр, и всего-то за 30 лет, требует дать теоретическое обоснование необходимости модернизации традиционных видов театрально-зрелищного искусства черкесов и выхода из кризиса 2000-х годов.

Подступы к разработке этой темы были намечены мной еще в работе «Театральное искусство черкесов (от истоков до XXI в.)» (2010 г.) [1]. В ней дан обширный историографический материал по развитию театрально-зрелищных традиций народа, по особенностям театральной художественной самодеятельности черкесов, по истории черкесского профессионального театра. Однако это культурно-историческое исследование не предполагало глубокого театроведческого анализа, вскрывающего не только особенности того или иного вида сценической деятельности, но и личностную специфику работы актёра над ролью. Фактически, в исследовании была отражена история возникновения, становления, развития театрального искусства черкесов вплоть до конца XX века, а также дано представление о периодах становления, взлета и кризиса черкесского национального театра. Одними из причин кризиса стали пренебрежение художественных руководителей театра национальными театрально-зрелищными традициями, нивелирование функций и значения традиционных типажей, характеров, любимых сюжетов. Сказалось и безусловное доверие бывших студентов к уже давно сложившимся школам К. Станиславского, В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, сквозь авторитетную теоретическую толщу которых национальное начало в новом для черкесов виде художественной деятельности пробиться не смогло. Так сложилось, что театральные школы упомянутых корифеев стали непреодолимым препятствием в создании национального театра для новичков, плохо знавших собственную культуру, не владевших механизмами «запуска» зрелища для мало им знакомого зрителя. Это в первую очередь касается режиссеров молодого театра.

Но актёры были в основном выходцами из местных аулов, не только владевшими языком, но и прошедшими школу взросления и становления личности в родной им этнической среде. И, естественно, столкновение актерской природной заданности и режиссерской научности должно было рано или поздно перерасти в конфликт. Режиссеры не могли безусловно доверять актёрам, а актёры с большим недоверием относились к постановочным изыскам режиссеров, поклонников той или иной официальной школы.

Конечно, роль вышеперечисленных корифеев драматического искусства переоценить невозможно: каждый из них не только внес в развитие русского театра хорошо просматриваемую теорию, создал методическое пособие, но и возглавил одно из трех основных направлений, каждое из которых имело своего зрителя и своих адептов в профессиональной театральной среде.

Механо-пластика черкесского актёра вполне удовлетворяет требования биомеханики Вс. Мейерхольда, автора данного термина в театральном искусстве. Вс. Мейерхольд требовал от актёра «экономии выразительных средств, которая гарантирует точность движений, способствующих скорейшей реализации задания» [5, с. 27]. Режиссер считал, что для этого актёру требуется, чтобы его физический аппарат (тело) постоянно находился в готовности. Для того чтобы владеть основами биомеханики, нужно точно ощутить центр тяжести своего тела, уметь концентрировать внимание, зрительно выбрав точку; а также обладать хорошей координацией движения. Черкесы – пластичны, их танцы больше напоминают пантомиму, они мастерски владеют жестом, скупы, но точны в мимике. Это отмечали и режиссеры, работавшие с черкесской группой в Тбилисском театральном институте.

Черкесскому театральному искусству сродни и следующая позиция Мейерхольда: он скептически относился к предложенному К. Станиславским методу переживания роли, когда актер продельывает путь от «внутри» к внешним проявлениям. Мейерхольд, увлекаясь итальянской комедией масок, считал, что в спектакле важен визуальный ряд, т.е. позы, телодвижения. Но время показало, что противопоставление Мейерхольда Станиславскому нанесло бы лишь невосполнимый ущерб русскому театральному искусству. Поэтому сегодня обе школы находят свое место в учебных планах театральных вузов.

Однако, сообразуясь с пониманием сущности театрального искусства как «представления», в котором главное лицо – актёр, та школа, с которой должны были бы начаться будни черкесского театра, была всё-таки школой Е. Вахтангова. «Птенец гнезда» К. Станиславского, верный последователь его системы, Е. Вахтангов однако сумел, её не нарушая и ей не противореча, создать иллюзию «своего», «самостоятельного»

направления, которое и обозначил как «фантастический реализм», где, реализм шёл от К. Станиславского, «фантастика» – от Мейерхольда, а сам он был мастером сплетения и того, и другого в единое целое. Вахтангов был против полного перевоплощения актёра в образ, желая сохранить личность актёра как свидетельство не «жизни» на сцене, а «игры в жизнь». Тем самым он пытался сохранить театральность в театре, т.е. на сцене должны были разыгрываться случаи из жизни, а не демонстрироваться сама жизнь. И первым шагом к тому были знаменитые халаты, которые актёры прямо на глазах у публики надевали, сообразуясь с изображаемым персонажем: чуть-чуть гротеска, чуть-чуть эпатажа, а вместе – увлекательное зрелище, что так мило сердцу черкесского зрителя. «Пусть умрет натурализм в театре!», «Теперь настало время вернуть театр в театр» – высказывания, часто встречающиеся в статьях, записках в дневниках Вахтангова [10, с. 551]. А это так созвучно игрищному сознанию черкесов!

Кроме того, отдавая в постановке доминирующую роль актёру, Вахтангов фактически подтверждал «народность» театрального искусства, что также требовалось соблюдать руководству черкесского театра на стадии его становления. В самом деле, давая простор в игре Мухарбеку Акову, Астемиру Пшихопову, Тезаде Туговой, первым актёрам молодого театра, режиссеры интуитивно выводили спектакль на уровень любимого народом зрелища, поскольку черкесскому зрителю были интересны не столько образы, актёрами создаваемые, сколько то, как они это делали. Традиционное игрищное сознание требовало от актёра создания легкого зрелища, а от зрителя – соучастия в нем. И, как отмечал В. Немирович-Данченко, «наверное, мы тяжелили искусство, а Вахтангов это “отяжеление” отбрасывал. Ведь у него было природное свойство во все вносить красивую легкость... Но эта легкость не свидетельствовала о легкомыслии. Нет, – она была в умении передачи легкости. Вот почему он начал бороться с тяжеловесностью Художественного театра, хотя и был пламенным приверженцем системы Станиславского, навсегда оставшийся ее лучшим передатчиком» [6, с. 284]. Экстраполируя же выше цитируемую мысль Г. А. Товстоногова на ситуацию в черкесском искусстве, нужно отметить, что из всего огромного наследия Е. Вахтангова для черкесского театра наиболее изучаемыми и решаемыми должны были стать две проблемы: «взаимоотношения со зрителем и особенности актерской программы» [10, с. 551]. Причем, первая фактически была снята традицией театрально-зрелищной культуры народа, которая прямо противоречила «четвертой стене» Станиславского. Молодому театру не нужно было возвращаться к своим народным истокам, поскольку он от них и не отрывался. Однако именно эта – вахтанговская – задача как-то ускользнула от первых режиссеров, поведя их по пути подражания модным тогда театрам, подзабывшим не только систему Вахтангова, но и самого К. С. Станиславского. По существу, перед новым театром стоял выбор: заставлять зрителя постоянно *помнить*, что он находится в театре (по Мейерхольду) или наоборот, заставлять зрителя *забыть*, что он находится в театре (по Станиславскому). Забыть – значит стать собственно тем, кого изображают. Причем и в комедии, и в трагедии и т.д. Но черкесской культуре чуждо полное погружение как в горе, так и в радость. Каково будет зрителю на месте персонажа, которого убивают?.. Общение в черкесском варианте проходит в шадящем режиме, чему вполне может быть свидетельством похоронный обряд, не допускающий, чтобы женщины (даже матери и сестры) присутствовали при закапывании тела умершего в землю. Не допускалось и истеричное выражение горя: для этого нанимались плакальщицы.

Оставалась вторая вахтанговская проблема: реализация актёрских программ.

Выше я уже упоминала, что в черкесском театре все должно начинаться с личности актёра. Но я в этом не оригинальна. В истории русского драматического театра было несколько выдающихся личностей, проповедовавших эту позицию, и я, как театровед, естественно, осведомлена о сути их теорий. В частности, еще в 1970-е годы замечательный телеведущий и искусствовед И. Андронников с присущим ему блеском и, одновременно, глубиной вернул в обиход главных реформаторов театра личность Л. А. Сулержицкого – друга и соавтора системы К. С. Станиславского. Именно Сулержицкий считал, что воздействие на зрителя во время спектакля начинается с актёра.

Деятели черкесского театра особенно было бы интересно узнать, что Сулержицкий не был профессиональным актёром или профессиональным режиссером. Как отмечал К. С. Станиславский, Сулержицкий «принес девственно-чистое отношение к искусству, при полном неведении его старых, изношенных и захватанных актерских приемов ремесла, с их штампами и трафаретами, с их красотой вместо красоты, с их напряжением вместо темперамента, с сентиментальностью вместо лиризма, с вычурной читкой вместо настоящего пафоса возвышенного чувства» [8, с. 28]. С таким же «багажом» пришли в театральное искусство и первые черкесские актёры, которым предстояло создать новое направление в искусстве народа – профессиональный национальный театр. Но эти строители 1970-х годов были, в отличие от Сулержицкого 1900-х годов, уже «придавленными» толстым массивом разных театроведческих теорий, где в угоду идеологизированности общества важнее было влиться в какую-либо концепцию типа «натурализм», «реализм», «романтизм» и пр., причем, в ущерб художественности, пониманию красоты и некрасивости, низменности и возвышенности, т.е. всему тому, что и отличает искусство от протокола. Актёры молодого черкесского театра еще плохо представляли, как играть те или иные роли, но хорошо знали, что чувствуют и как переживают люди их этноса, их аула, их семьи. И вот именно это знание первым режиссерам черкесского театра и следовало «переложить» на профессиональное исполнение, как это делалось композиторами-ориенталистами, перелагавшими устную народную мелодию на тот или иной инструмент, на оркестровую партитуру. Напомню: первые артисты черкесского театра родились и выросли в черкесских аулах. Это оказало огромное влияние на их становление как актёров, способствовало выработке их национально-художественного чутья, которым они руководствовались в создании сценических образов. И как подчеркивал еще Сулержицкий, «в области искусства, творчества ни заставлять, ни приказывать чувствовать так или иначе нельзя. Никакой, даже самый

маленький, актер не изменит в созданном им со всеми муками творчества образе ни единой черты, хотя бы это ему приказывал сам Станиславский. Но и того мало. Как бы велик талант режиссера ни был, какие бы заманчиво-прекрасные дали он ни рисовал, как бы страстен ни был его зов, – если режиссер все это сделал, не считаясь с индивидуальностью данного актера, с наличием его данных, его навыков и привычек, актер останется холодным и невосприимчивым, сердце его будет закрыто, и вся работа режиссера на этот раз пропала» [9, с. 143]. (В отдалённом будущем с черкесским театром так и произошло.) И здесь важно, чтобы и режиссер, и актёр прошли школу единого социально-культурного кодирования, формы которого веками вырабатывались в этносе, чьими представителями они и являются. И тогда их совместный труд, основанный на глубоко взаимопонимании и общем целеполагании, будет иметь «глубоко общественный характер» – по Ю. Лотману [4, с. 90], национально-общественный, этнокультурный – добавлю я.

В своё время, Тезада Тутова, несколько раз попав на областные смотры, привлекла внимание работников культуры областного центра и однажды была приглашена в спектакль Черкесского Дома культуры «Снежная королева». Играла атаманшу. Да так, что этот типаж чуть не стал ее актерским амплуа. Однако «гром-баба», «бой-баба» – не традиционные черкесские характеры. Женские образы в черкесской художественной культуре радикально отличались от навязываемых типажей восточнославянской культуры. Но тогда об этом как-то не задумывались и выносили на сцену то, что имело успех у русскоязычного зрителя, поскольку г. Черкесск был столицей многонациональной автономной области, входившей в состав Ставропольского края.

Эта тенденция укрепилась и с оглушительным успехом инсценированных сказок. Данный жанр наиболее удавался молодой труппе, позволяя исполнителям проявлять в полном объёме не только своё стремление к импровизации, основанной на игрищной методике, но и, выходя за рамки образа, создавать ансамбль веселящихся полуфантастических существ, говорящих то на черкесском, то на ломаном русском языке. Светлое мироощущение – основа черкесского менталитета – вполне реализовывалось и в комедии, и, особенно, в трагикомедии, ставшей излюбленным жанром черкесского зрителя. И пока актёрам удавалось придавать исполняемым персонажам черты «фантастического реализма», так близкие игровому сознанию народа, театр жил полной жизнью. Пока были живы носители этих способностей... Пока время не развернуло театр в сторону прагматического решения проблем выживания.

Но время пока не упущено, и «точка невозврата» не достигнута. Очевидно одно – наиболее яркие достижения творческой работы молодого черкесского театра, пусть неосознанно, но всё-таки реализовывались в русле концепции Вахтангова – «фантастическом реализме». И первый же «посткризисный» спектакль, поставленный по пьесе Б. Утижева «Голос сердца» (2016 г.) в русле именно этой концепции, вернул национального зрителя в зал.

#### *Список литературы*

1. **Алемединова З. Н.** Театральное искусство черкесов (от истоков до XXI в.). Черкесск, 2010. 246 с.
2. **Гусева Е. Н.** Традиции и инновации как компоненты социокультурной модернизации общества // Вопросы культурологии. 2014. № 9. С. 8-16.
3. **Иванов В. В.** Роль этнической идентичности в формировании национального своеобразия художественной культуры и механизмов её воспроизводства [Электронный ресурс]. URL: [http://superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=3694](http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3694) (дата обращения: 02.02.2016).
4. **Лотман Ю.** Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89-104.
5. **Мейерхольд Вс. Э.** План курса по «биомеханике». Биомеханика. Курс 1921-22 гг. // Мейерхольд: к истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 26-28.
6. **Немирович-Данченко В. И.** Памяти Вахтангова // Евгений Вахтангов: сборник / сост. и комм. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. М.: ВТО, 1984.
7. **Новейший словарь иностранных слов и выражений.** Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2001. 976 с.
8. **Станиславский К. С.** Сулер // Леопольд Антонович Сулержицкий. М.: Искусство, 1970.
9. **Сулержицкий Л. А.** О взаимоотношениях актера и режиссера // Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком / общ. ред. В. Я. Виленкина. М.: Искусство, 1970.
10. **Товстоногов Г. А.** Открытие Вахтангова // Евгений Вахтангов: сборник / сост. и комм. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. М.: ВТО, 1984. С. 551-566.

#### **CIRCASSIAN THEATRE: SEARCHING FOR CONCEPTUAL BASIS**

**Alemedinova Zemfira Nikolaevna**, Ph. D. in Culturology, Associate Professor  
*Karachay-Cherkessia Institute of Humanities Researches under  
the Government of the Karachay-Cherkessia Republic  
leila-cekova@mail.ru*

The article studies the issues of the adaptation of the traditions of the spectacular and public merrymaking culture of the Circassians to the requirements of modern art in the period of the formation of national professional theatre and some ways of their solution are proposed through re-thinking the theories of the leading figures of theatrical art and the application of their methods for solving crisis problems. Assuming that the actor plays the dominant role in Circassian theatre the author examines the problem of the adaptation of the traditional elements of artistic culture through the lenses of the creative work of the theatre leading actors.

*Key words and phrases:* ethno-artistic and cultural traditions; public merrymaking; personality of actor-national; ethno-national aspect of theory of theatrical art; modernization processes; socio-cultural coding.