

Аль-Хуссейни Имад Салман Али, Калашникова Надежда Николаевна, Гененко Оксана Николаевна
**ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

В статье проводится анализ изменения социокультурных ценностей в практиках театрального искусства в контексте исторического изменения общества и взаимосвязи социоисторических условий и реформации театрального искусства. В работе используется междисциплинарный подход, который предоставляет возможность творческого осмысления феномена театра. Акцентируется социально значимая ценность театрального искусства, которое на разных исторических этапах своего развития транслировало и формировало у зрителей определенную систему ценностей и идеалов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/6-1/4.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 6(68): в 2-х ч. Ч. 1. С. 29-32. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.011.2

Искусствоведение

В статье проводится анализ изменения социокультурных ценностей в практиках театрального искусства в контексте исторического изменения общества и взаимосвязи социоисторических условий и реформации театрального искусства. В работе используется междисциплинарный подход, который предоставляет возможность творческого осмысления феномена театра. Акцентируется социально значимая ценность театрального искусства, которое на разных исторических этапах своего развития транслировало и формировало у зрителей определенную систему ценностей и идеалов.

Ключевые слова и фразы: социокультурные ценности театра; театральное искусство; феноменология театра; история театра; развитие театра; современное искусство.

Аль-Хуссейни Имад Салман Али**Калашникова Надежда Николаевна**, к. пед. н., доцент**Гененко Оксана Николаевна**, к. пед. н.*Белгородский государственный институт искусств и культуры**emadlbattat@yahoo.com; kalashnikova_nadejda@rambler.ru; oks_genenko@mail.ru***ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ
В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Театр является уникальным явлением в культурной, социальной и эстетической жизни человека. Многочисленные исследования в области театрального искусства подтверждают значимость театра в моделировании социокультурной реальности человека.

Следует отметить, что эстетическая и социокультурная феноменология театра волновала многих философов еще со времен античности. Магическая природа театрального искусства, его притягательный образный «язык» привлек внимание выдающихся мировых мыслителей, среди которых можно назвать такие имена как: Аристотель, Георг Вильгельм Гегель, Фридрих Вильгельм Шеллинг, Артур Шопенгауэр, Фридрих Шиллер, Фридрих Ницше, Альбер Камю и другие.

Театральное искусство, являясь актом художественного творчества, отражает с помощью художественных образов смыслы и ценности социальной группы, эмоционально-чувственная природа театра позволяет не просто отражать эти ценности, но и формировать их у человека. Феноменологическая природа театра выявляет его эстетический и социокультурный компонент.

В рамках данной статьи мы попытаемся проследить трансформацию ценностного компонента театрального искусства в процессе его исторического развития. Следует отметить, что проследить историческую трансформацию театрального искусства довольно сложно. Известный теоретик и исследователь театра Ю. М. Барбой на этот счет справедливо замечает: «Давно известно, что рассматривать театральную историю как постоянное, необратимое совершенствование, победное обогащение, усиление театра нельзя. Нынешний театр не только не лучше, но даже не богаче выразительностью, чем античный. Историко-театральная наука вправе рассматривать историю театра как смену форм и только. Причем в этой смене форм вполне реально возвраты к известному, бег на месте и так далее. В известном смысле вся история театра вполне может быть понята и как история приобретений и как история потерь» [1, с. 36]. Соглашаясь с утверждением Ю. М. Барбои, мы не задаемся целью составить детальную историческую картину развития театра, мы попытаемся проследить влияние театральных форм на ценностные ориентиры человека в условиях исторических изменений общества.

Само слово «театр» имеет непосредственно греческие корни и в дословном переводе трактуется как «место для зрелищ и само зрелище» [6, с. 362]. Рождение греческого театра исследователи связывают с обрядовой культурой. Российский ученый В. А. Орлов пишет следующее: «У земледельческих народов мимические игры входили в состав праздников, посвященных умирающим и воскресающим богам плодородия. Праздники этого типа имели две стороны: “страстную”, серьезную, и карнавальную, прославляющую победу светлых сил жизни. В Греции обряды были связаны с культом богов – покровителей земледелия: Деметры, ее дочери Персефоны, Диониса» [7, с. 13].

Мощным импульсом в формировании античного театра становится развитие греческой драмы. Такие известные греческие драматурги как Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан создают уникальные драматургические произведения, отражающие нравственные, социальные, моральные общественные установки, поднимают вечные проблемы бытия.

Начиная с первых экспериментов греческого драматурга Эскила в области театральных постановок, происходит значительный рост ценностного аспекта театрального действия. Эсхил вводит второго актера, расширяет трагедийный конфликт, что позволяет усиливать эмоциональную сторону постановки. Софокл вводит третьего актера, увеличивает диалоги, вводит декорационную живопись, тем самым расширяет возможности образного решения театральной постановки, а следовательно, и расширяет границы его взаимодействия на зрителя. Именно Софокл начинает акцентировать внимание зрителя на человеческой личности, он уводит зрителя от космоизма мифа и заставляет его взглянуть глубже в уголки человеческой личности и ее мировосприятия. Для наибольшей зрелищности и придания эмоциональной остроты своим произведениям, Еврипид

использует первые технические театральные конструкции, которые позволяют актерам, играющим Богов, в прямом смысле нисходить с небес и летать по сцене. С одной стороны Еврипид усиливает зрелищную часть своих постановок, но с другой он одновременно добавляет в содержание некий моральный подтекст. Аристофан впрямую не уходит от мифологических сюжетов, характерных для эпохи античности, однако он делает то, что до него еще никто делать не пытался – в свои произведения он вносит острую публицистичность. То есть комедии Аристофана становятся общественными, они имеют злободневную тематику и заставляют зрителя задуматься над социальными проблемами, осознать пороки общества, в котором жили греки. В юмористической художественной форме, с элементами простого, в каких то моментах даже грубого площадного языка, Аристофан с театральными подмостков изобличал и высмеивал политические и социальные недостатки Греции своего времени. Актеры комедий Аристофана играли обобщенные социальные типы греков, на площадке они вели себя раскованно, во время действия они исполняли песни и танцы. Исследователь античной литературы Б. А. Гиленсон отмечает: «Античные статуэтки и рисунки на вазах дают представление о том, как выглядели актеры в комедиях... они использовали подушки, чтобы выглядеть толще, надевали низкую обувь, чтобы сделать некрасивые толстые ноги, комическую маску, которая позволяла укрупнить голову» [3, с. 85-86].

Греческий театр впервые поставил во главе театрального искусства драматический диалог и участие живого актера, установил основные принципы в театральной архитектуре, а именно наличие партера, амфитеатра, ярусов, сцены.

Дальнейший этап развития европейского театрального искусства, безусловно, связан с эпохой Средневековья. Театральные постановки греческого образца утратили свою актуальность в связи с установлением по всей Европе единой религиозной системы – христианства. Новая мораль требовала своего утверждения в обществе, поэтому процесс установления социальных норм и ценностей христианства шел различными путями, в том числе и посредством искусства театра.

В истории театра развитие нового направления традиционно связывают с XV-XVI веками, именно в этот период произошло формирование канонов мистериального театра. Основную часть сюжетов театра мистерии составляли три группы: ветхозаветный, связанный с историями пророков, новозаветный, основанный на тематике рождения и воскресения Христа, и апостольский, раскрывающий историю жизни святых. В основе театра мистерии было положено событие, а не характеры, как в театральных постановках античности. События в театре мистерии были подчинены логической взаимосвязи жизни человека по или вне христианской морали, сценические спецэффекты, добавляющие зрелищности и выразительности, способствовали активному сопереживанию зрителей.

Следующий период развития европейской театральной системы пришелся на последние годы XIX века и первые годы XX века. Этому во многом способствовала научно-техническая революция, смена ценностных ориентиров общества. Все это определило новое место театра в общественной и политической жизни.

Согласно историческим данным во многом развитию этого процесса способствовал известный писатель Эмиль Золя, который во второй половине XIX века утверждал манифест нового театра – театра натурализма. Его идеи были поддержаны рядом европейских режиссеров и драматургов, среди которых француз Антуан и немец Брам создали так называемый «свободный театр», основанный на идеях натурализма.

Германский режиссер Брам начал осуществлять постановки новой драматургии, в частности Гаумптмана и Ибсена. А. Н. Грибов отмечает: «В его спектаклях преобладает мысль... он создает рационалистически-строгий спектакль, добивается от актеров большей выразительности... но впоследствии его искусство замыкается в тесном кругу натурализма» [5, с. 17].

Особый вклад в развитие театрального искусства, а именно реалистического театра, который сегодня является эталоном во всем мире, внесли известные и выдающиеся театральные деятели, получившие мировое признание, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Именно они разработали специальную творческую программу, в основу которой были положены следующие принципы: огромное значение придавалось ансамблю, творческому коллективу всех работников театра; стилистическому единству исполнения; новому репертуару; работе актера на репетициях; это должен быть общественный театр с высоким, качественным художественным уровнем.

Константин Сергеевич Станиславский создает свою систему, которая, по сути, является теорией сценического искусства. Понятие «Система Станиславского» охватывает совокупность взглядов по вопросам теории театра, творческого метода, принципов актерской и режиссерской техники. «Система опирается на опыт русского реалистического искусства» [11, с. 8]. Творчество таких актеров, как М. С. Щепкин, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, А. П. Ленский, Т. Сальвини, Э. Росси, мысли и высказывания о театре А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, В. Г. Белинского, А. П. Чехова, А. М. Горького стали опорой поисков К. С. Станиславского. Б. Г. Голубовский писал о системе К. С. Станиславского следующее: «Система Станиславского помогает овладеть актерским мастерством, обогащая актера новыми принципами артистической техники. В Системе Константин Сергеевич впервые решает проблему сознательного постижения творческого процесса создания роли, определяет пути органического перевоплощения актера в образ» [4, с. 32].

Помимо театра реализма, в период поисков новых театральных направлений в Европе возникают театры, призванные отразить новые общественные мысли и устремления. Так, отдельно следует рассмотреть политический театр Э. Пискатора и эпический театр Б. Брехта.

«Творческая деятельность Эрвина Пискатора началась в конце XIX века в Кенигсберге, где сначала он организовал театр “Трибунал”, а затем “Пролетарский театр”. Постановки Э. Пискатора очень отличались

от театра того времени и поднимали не эстетические проблемы, а политические, причем спектакли имели открытую агитационно-пропагандистскую форму» [8, с. 133]. Актерский ансамбль театра Э. Пискатора отличается от традиционного – это непрофессиональные артисты, которые в постановках играют сами себя (например, рабочие играют рабочих, матросы – матросов и т.п.). Спектакли Э. Пискатора были неразрывно связаны с мировоззрением народа, его театр часто называли «народной сценой». Характерные особенности и принципы политического театра – документализм, использование в театральном действии кино и кинохроники, спектакли основывались не на драматургических произведениях – пьесах, а на режиссерском сценарии. Главным вкладом политического театра Э. Пискатора, по мнению многих театральных деятелей, стало внимание театрального искусства к общественным проблемам и острое реагирование театра на социальные темы.

Следующим экспериментом в театральном искусстве Европы XX века стал эпический театр Бертольта Брехта. «Бертольт Брехт является немецким драматургом, режиссером, теоретиком театра, публицистом. Активная общественная позиция отражалась в его пьесах, среди которых: “Мамаша Кураж и ее Дети”, “Жизнь Галилея”, “Восхождение Артура Уи”, “Кавказский Меловой круг” и другие» [10, с. 64]. Цель своих постановок Бертольт Брехт видел в донесении до зрителя законов развития человеческих взаимоотношений в обществе. Бертольт Брехт считал, что театр должен вызывать у зрителя эмоции социального порядка. В своей театральной практике Б. Брехт создает прием так называемого «эффекта отчуждения», суть которого заключается в том, что хорошо известное преподносится актером зрителю с неожиданной стороны. «Б. Брехт добивается фиксации внимания зрителя на важнейших мыслях автора с помощью введения в спектакль песни (зонга), хора. Актер, по мнению Брехта, должен выполнять одну главную задачу – общественную» [2, с. 216].

Неоднозначное место и роль театра в жизни европейского общества, поиски новых форм и направлений искусства, потребности зрителя к театральным действиям – все это неизбежно вело к возникновению в Европе XX столетия новых, порой даже шокирующих театральных экспериментов. Основным творческим опытом в данном направлении выступал театр авангарда.

Основоположителем театра авангарда считается Антонен Арто – французский поэт, актер и режиссер. Творческую деятельность А. Арто можно охарактеризовать как непрерывающиеся эксперименты в области театра, он открыто критиковал психологический театр, считал, что современному искусству следует отказаться от гуманистических идей, которые не приемлет современное общество. Разрабатывая концепцию «театра жестокости» А. Арто основывается на идеи изначальной жестокости человеческого бытия. По его мнению, современный человек забывает свою истинную природу, становясь механизмом культуры, и именно «театр жестокости» будет способствовать обретению современным человеком религиозных и мистических ценностей.

По мнению многих философов, культурологов, театральных деятелей возникновение и распространение сценических экспериментов жестокого театра во многом обусловлено царящей в современном обществе жестокостью. Идеи театра жестокости оказали воздействие на многих режиссеров и драматургов, среди которых Ежи Гротовский, который совершил поездку в Освенцим, оказавшую огромное влияние на характер его будущих постановок, другой известный режиссер Питер Брук ставит «Марата-Сада» П. Вайса. Жестокость продолжает присутствовать в проявлениях современного театра, где все чаще появляются элементы жестокой ритуальности, агрессии и откровенный эпатаж, маргинальные герои и откровенные сцены насилия.

Жестокость и агрессивность характерна для многих театральных форм, современные СМИ активно пропагандируют и обсуждают кощунственные инсталляции на тему холокоста, войны, агрессивные перформансы в религиозных организациях и на памятниках культуры. Все это еще раз подтверждает силу театрального искусства и его воздействие на формирование ценностных ориентиров зрителя, но, к сожалению, совершенно с негативной стороны, вопреки искусству театрального гуманизма и эстетики, которую утверждал К. С. Станиславский.

Современное театральное искусство Европы достаточно богато разнообразными театральными направлениями, которые решают ряд своих задач. Конечно, главенствующим в театральном искусстве современности остается театр реализма и психологизма, популярностью пользуются спектакли в жанре мюзикла и американского театрального направления, появляются эксперименты в области пластических сценических постановок в театре, театр теней, театр света и звука, также экспериментальный театр, который включает в себя театр авангарда, символизма, жестокости и т.д.

Историческая трансформация европейского театрального искусства представлена эволюционным вектором – развитие происходит от ритуально-обрядовых театральных форм до театра реализма и психологизма. С другой стороны наблюдается отклонение от векторного развития театрального искусства и поворот некоторых форм к своим изначальным позициям, то есть к ритуально-обрядовым формам (эксперименты театра жестокости и авангарда). Сегодняшняя ситуация современного европейского театра демонстрирует многообразие театральных форм и направлений, что указывает на то, что полнейшего искоренения форм в процессе исторического развития театра не происходит. В данный момент все рассмотренные выше формы и направления присутствуют в театральной культуре Европы, их существование зависит от норм и ценностей, в которых нуждается современный зритель.

Список литературы

1. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 238 с.
2. Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1981. 336 с.
3. Гиленсон Б. А. Античная литература. Древняя Греция. М.: Флинта, 2001. 416 с.
4. Голубовский Б. Г. Шаг в профессию. М.: ГИТИС, 2011. 424 с.

5. Грибов А. Н. Правда образа. М.: Молодая гвардия, 1979. 125 с.
6. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1990. 917 с.
7. Орлов В. А. Праздники и зрелища Древней Греции и Древнего Рима. Л.: ЛГИК, 1991. 104 с.
8. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
9. Поздних И. К. Театральное искусство в России. М.: ГИТИС, 2003. 163 с.
10. Соболев Р. П. Энциклопедия театра. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 380 с.
11. Станиславский К. С. Об искусстве театра. М.: Искусство, 1968. 350 с.

TRANSFORMATION OF SOCIOCULTURAL VALUES IN THE PROCESS OF THE DEVELOPMENT OF THEATRICAL ART

Al-Khusseini Imad Salman Ali

Kalashnikova Nadezhda Nikolaevna, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor

Genenko Oksana Nikolaevna, Ph. D. in Pedagogy

Belgorod State Institute of Arts and Culture

emadlbattat@yahoo.com; kalashnikova_nadejda@rambler.ru; oks_genenko@mail.ru

The article analyzes changes in sociocultural values in the practices of theatrical art in the context of historical change in the society and the interrelation of sociohistorical conditions and the reformation of theatrical art. The authors use the interdisciplinary approach in the article, which provides the possibility of the creative comprehension of the phenomenon of theatre. The paper highlights the socially significant value of theatrical art that at different historical stages of its development transmitted and formed a certain system of values and ideals in the audience.

Key words and phrases: sociocultural values of theatre; theatrical art; phenomenology of theatre; history of theatre; development of theatre; modern art.

УДК 94(47).084.3

Исторические науки и археология

В статье рассматривается становление коммунистического союза молодёжи в Дальневосточном регионе. Выявлено, что на Дальнем Востоке появление комсомола, с одной стороны, соотносилось с молодёжной политикой Советского государства, ядром которой стал Российский коммунистический союз молодёжи – единственная легальная молодёжная организация, с другой стороны, специфика геополитического, социально-экономического, культурного статуса Дальнего Востока обусловила ряд особенностей становления комсомола в регионе.

Ключевые слова и фразы: история; молодёжь; Дальневосточная республика; комсомол; коммунистическое воспитание; РКП(б).

Андреец Ульяна Михайловна

Дальневосточный институт управления – филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации
andrietsuljana@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ КОММУНИСТИЧЕСКОГО СОЮЗА МОЛОДЁЖИ В ДАЛЬНЕВОСТОЧНОМ РЕГИОНЕ (1920-1923 ГГ.)

Вопросы, связанные с воспитанием молодёжи, являются важными как для всего мирового сообщества, так и для Российской Федерации, ведь именно молодое поколение в силу своего особого социально-психологического статуса тесно связано с общественными изменениями, с социально-экономическим и духовным прогрессом. В настоящее время в нашей стране происходят комплексные преобразования, объявлен курс на модернизацию и диверсификацию экономики, что заставляет обращаться к историческому опыту, в частности к опыту Советского государства по привлечению молодёжи к хозяйственному и культурному строительству через коммунистический союз молодёжи. Актуальным представляется и анализ деятельности региональных комсомольских организаций, в частности комсомола Дальнего Востока. Несмотря на появление работ современных историков – Н. Н. Билим [1; 2], И. Л. Долговой [11], Е. А. Мининой [15] и др., посвящённых различным аспектам данной темы, история дальневосточного комсомола остаётся малоисследованной. Особенности освоения и развития дальневосточного региона обусловили ряд его экономических, социальных, демографических, культурных характеристик. Отдалённость Дальнего Востока от центра, суровый климат, соседство с Азиатско-Тихоокеанскими странами, более позднее, чем в Центральной России, установление советской власти, сырьевой характер промышленности региона, малонаселённость, низкий уровень грамотности населения делали задачу развития Дальнего Востока чрезвычайно сложной. Сейчас на Дальнем Востоке также существует ряд острых социально-экономических проблем, которые влекут потерю интереса местной молодёжи