

10. *Sitsky L.* Busoni and the Piano. New York, 1986. 286 p.
11. *Beaumont A.* (2006). Ferruccio Busoni: ‘A Musical Ishmael’ // Music and Letters. 2006. № 87. P. 341-342.

References

1. *Gellrich M., Sundin B.* Instrumental Practice in the 18th and 19th Centuries // ISME. Winter 1994-1994. № 119. P. 137-145.
2. *Holopov Yu.N.* Cadence // Muzykalnyj enciklopedicheskij slovar. Moscow, 1990. 672 p.
3. *Merkulov A.M.* Kadenciya solista v epohu barokko i venskogo klassicizma [The cadence of a soloist in the era of Baroque and Viennese classicism]. Moscow, 2014. 160 p.
4. *Merkulov A.M.* The cadence of the soloist in the XVIII – early XIX century: Myths and realit // Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya. 2014. № 1 (31). P. 36-41.
5. *Merkulov A.M.* Cadence of the soloist in the XVIII – early XIX century // Starinnaya muzyka. 2002. № 2. P. 21-26.
6. *Smirnova M.A.* On the semantics of instrumental cadences of the XVIII-XX centuries: to the question of evolution // Problemy muzykalnoj nauki. 2010. № 2 (7). P. 189-193.
7. *Cools D.* An explorative research to play «Vision» in a transcendental way. URL: https://www.researchgate.net/publication/332245956_An_explorative_research_to_play_Vision_in_a_transcendental_way
8. *Knyt E.* «How I Compose»: Ferruccio Busoni’s Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process. Journal of Musicology. 2010. № 27. P. 224-264.
9. *Busoni F.* Cadenzas for the Beethoven Piano Concertos. Leipzig, 1890.
10. *Sitsky L.* Busoni and the Piano. New York, 1986. 286 p.
11. *Beaumont A.* (2006). Ferruccio Busoni: «A Musical Ishmael» // Music and Letters. 2006. № 87. P. 341-342.

УДК 008

М.С. ЦИШКОВСКАЯ

ТРАДИЦИИ РУССКОГО ТЕАТРА И ПОСТМОДЕРН: К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ФУНКЦИЙ ИСКУССТВА

Цишковская Марина Станиславовна, аспирант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), sun199.95@mail.ru

Аннотация. В данной статье проводится культурологический анализ одной из актуальных проблем современной театральной культуры – трансформации социальных функций зрелищного искусства в условиях постмодерна. Автор, с одной стороны, раскрывает идейно-эстетические смыслы русского (российского) классического искусства, имеющие на отечественной исторической почве статус социально-культурных функций: духовно-нравственных, познавательных, воспитательных, ценностных. С другой – асоциальные «дискурсы» постмодернизма: неограниченной свободы, сокрушения запретов и традиций, десакрализации ценностей, космополитизма и культа потребительства.

С возникновением постмодернизма как художественного стиля театральное искусство, являющееся главной составляющей сценической культуры, меняется кардинальным образом: появились эпатажные формы и жанровая эклектика, искажаются авторство и тексты литературных и драматургических произведений, гиперболизируется режиссерский замысел новейшими выразительными и техническими средствами, работа актера отходит на второй план. В результате эрозии подвергается основная функция театрального искусства – мировоззренческая, которая формируется чело-векотворческой диалоговой триадой «автор – актер – зритель».

Ключевые слова: постмодерн, традиция, театральная культура, социальные функции искусства, трансформация.

UDC 008

M.S. TSISHKOVSKAYA

**TRADITIONS OF RUSSIAN THEATRE AND POSTMODERNISM EPOCH:
TO THE QUESTION OF TRANSFORMATION OF SOCIO-CULTURAL
FUNCTIONS OF ART**

Tsishkovskaya Marina Stanislavovna, Graduate Student of the Krasnodar State Institute of Culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), sun199.95@mail.ru

Abstract. The article provides a cultural analysis of one of the most relevant problems of modern theatrical culture – the transformation of social functions of entertainment art in postmodern conditions. The author, on the one hand, reveals the ideological and aesthetic meanings of Russian classical art, which have the status of sociocultural functions on the national historical soil: spiritual and moral, cognitive, educational, and value-based. On the other hand, there are asocial «discourses» of postmodernism: unrestricted freedom, the breaking of prohibitions and traditions, desacralization of values, cosmopolitanism and the cult of consumerism.

With the emergence of postmodernism as an artistic style, theatrical art, which is the main component of stage culture, is changing dramatically: shocking forms and genre eclecticism appeared, the authorship and texts of literary and dramatic works are distorted, the Director's idea is hyperbolized by the latest expressive and technical means, and the work of the actor recedes into the background. As a result, the main function of theatrical art is subjected to erosion – the worldview, which is formed by the human-creative dialogue triad «author-actor-viewer».

Keywords: postmodernism epoch, traditions, theatrical culture, social functions of art, transformations.

Начало третьего десятилетия XXI века, повлекшее за собой антропогенную катастрофу и социально-психологический синдром для человечества, обнажили и социокультурные проблемы на цивилизационных и национально-государственных уровнях, сопровождаемых футурологической идеологией трансгуманизма с его тотальной цифровизацией, чипизацией и замены homo sapiens киборгами с искусственным интеллектом.

В этой связи человекотворческая парадигма вновь возвращается в современный социум на научно-мировоззренческом уровне, особенно в зрелищных видах искусств, определяющих информационную культуру личности, у основания которой находится театральное искусство по своей универсальной природе.

Задача культурологической науки, на наш взгляд, состоит в том, чтобы выявить и определить социально-нравственную, ценностную меру современным трансформациям в искусстве, опираясь на отечественные историко-культурные традиции.

Как показала практика, театральное искусство столетиями влияло на становление личности, выполняя культууроформирующую роль, отвечая на судьбоносные вопросы. Приобщение к нему его с юных лет было признаком вовлеченности индивида в социальную систему, определяя его к интеллектуальной, духовно-нравственной, эстетически развитой части общества. Закономерен вопрос о месте в системе воспитания и формирования личности, занимаемое театром в современном дисперсном социуме с разноразноуровневыми стратами.

Создавая МХТ как новое направление театра, К.С. Станиславский закладывал в основу его *социально-воспитательную* функцию: «Публика идет в театр для развлечения и незаметно для себя выходит из него обогащенная новыми мыслями, ощущениями и запросами благодаря духовному общению с ней авторов и артистов от сценических подмостков» [1].

В трудах К.С. Станиславского и других отечественных режиссеров, стоявших у истоков режиссерской театральной культуры, можно выделить и другие важные функции театра, возникшие в процессе культурно-эстетического воспитания актера и зрителя: духовно-нравственную, познавательную, регулятивную (нормативную), семиотическую (знаковую) и в целом мировоззренческую, раскрывающую целостную картину мира.

В современных социокультурных условиях неизмеримо возрастает *коммуникативная функция театра*, предусматривающая множественность диалогов. Прежде всего, это обмен переживаниями, идеями, чувствами и мыслями между актером и зрителем. Понимаемый как место взаимодействия и общения, театр как средство коммуникации подробным образом рассматривался Ю.М. Лотманом, утверждающим, что «спектакль, с одной стороны, ведет диалог с пьесой, но с другой – со зрителем. Это два разных диалога, и спектакль в них раскрывается по-разному. Ни одно из искусств не связано так непосредственно с реакцией аудитории, как театр. Сама возможность диалога – одно из важнейших и труднейших завоеваний культуры, и потеря диалога со зрителем – гибель театральной культуры» [2].

В условиях разбалансирования современных социальных отношений, вызванных конкурентной средой, интегральной, на наш взгляд, становится ценностно-смысловая (гносеологическая) функция театрального искусства, именуемая в культурологии как человекотворческая. Ее социально-психологическим инструментом выступают культуроформирующие смыслы развития индивида, которые он выносит из зрительного зала, что в последующем составляет его духовное, интеллектуальное и эмоциональное богатство.

Кроме того, в современных кризисных условиях актуализируется роль *компенсаторной* функции, преодолевающей негативный фон жизненных обстоятельств, вызывающей интерес к творческой деятельности, развивающей и вдохновляющей человека смыслами этоса, превалирующих над фатальной эмпатией.

Во многих работах ученых-искусствоведов и культурологов говорится о том, что с наступлением эпохи постмодерна, цифровизации общества произошла так называемая переоценка ценностей, которая коснулась и современной театральной культуры. Как утверждает Н.Н. Корниенко: «Современный театр стремится к разнообразию. Разнообразию, функциональная вариативность театра относительно норм и художественных стандартов общества с неизбежностью ведут к диффузности, взаимопроникновению его социальных функций, типов и стилей его «поведения». Само по себе обилие театральных идей, смыслов, форм, стилей «поведения», целей, оценок, ориентаций театра обеспечивает развитие и обновление художественной культуры за счет новой комбинации ее структурных элементов» [3].

Такой комбинацией в современном искусстве, в том числе драматическом, явилось направление, именуемое постмодернизмом. В частности, *постмодернистский театр* включил в себя «театр деконструкции», «мультимедийный театр», «восстанавливающий ряд театральных условностей – (нео) традиционалистский театр», «театр жеста и движения»» [4, с. 42]. Он инициировал процесс смешения художественных языков, взаимовлияния эстетических парадигм, заняв в начале XXI века прочные позиции в театральной культуре не только Европы, но и России.

Его сущность состоит в разрушении современными режиссерами ранее существовавших стилевых художественных систем, пренебрегая социально-культурными нормами и морально-нравственными принципами. При таком творческом диктате зрительское восприятие изменяется: «...более поверхностное и одновременно более широкоохватное приходит на смену восприятию более центрованному, глубокому, архетипом которого служило прежде чтение литературного текста» [4, с. 27]. Кардинальным изменениям зрительское сознание подверглось вследствие развития технологий в кинематографии и интернете. Сознание зрителя – «обывателя» стало монтажным, клиповым и во многом асоциальным. С одной стороны, компьютеризация, расширение информационных потоков, развитие технических средств помогло новому поколению в познании мира, изучении различных проблем, а с другой – классика, переведенная «на язык улицы» для привлечения широких масс, в большинстве своем привлекает лишь отрицательными и скандальными примерами. Незавидную популярность набирают гибридные постановки, соединяющие постмодернистское мировосприятие с элементами традиционного театра. В культурологическом плане подобные эксперименты рискуют получить в конечном итоге бездумное, жестокое и малограмотное поколение.

Важнейшим фактором, ставшим толчком для пересмотра способа существования театра как социокультурного института, стала коммерциализация искусства. «Даруя» свободу творчества, государство возвестило об экономической автономии театров, возможности существования коммерческих театральных проектов в различных их вариациях. Многие творческие коллективы расценили эту возможность как прибыльную «сверхзадачу», независимую от традиционных социально-культурных функций театрального искусства.

Замысел современного режиссера в постановках постмодернистского толка заключается в том, чтобы постоянно искать новые способы контакта с аудиторией: разрушение четвертой стены, интерактив, вовлечение самого зрителя в действие, применение современных технических средств, эпатаж, технотрюки, подавление яркой формой содержания – все это во многом ведет к изменениям ценностных ориентаций не только в искусстве, но и во всем современном обществе.

Яркими примерами являются работы режиссеров-постмодернистов К. Серебренникова и К. Богомолова, которые в основу своих спектаклей зачастую берут произведения с провокационным содержанием. Одним из таких произведений стал спектакль К. Богомолова «Норма» (по роману Владимира Сорокина – представителя постмодернистской литературы), вызвавший негативный резонанс не только у зрителей, но и у Русской православной церкви [5].

Взаимная нетребовательность по умолчанию режиссеров и зрителей приводят во многом к тому, что театру становится удобнее варьировать социально-скандальные темы, чем художественно раскрывать рожденные реальной социальной действительностью жизненные конфликты и противоречия. Театр постмодерна в условиях отсутствия социокультурного и личного самоконтроля предпочитает угождать невзыскательному зрителю, нежели вести его за собой и поднимать его эстетическую культуру. Зритель же невольно смотрит то, что ставят. В результате происходит взаимное оскпление духовного и интеллектуального уровня. Так постепенно совершается отказ от накопленных социумом ценностей, духовных установок и традиций русского театра, формируются низкопробные вкусы с обеих сторон. Такой театр и его зритель, на наш взгляд, в равной степени ответственны за подобную «коммерческую драматургию» и идеологию упрощения искусства в целом.

Между тем в России продолжают жить и развиваться общепризнанные в театральном мире традиции отечественного театра. Классику в театре С. Кургина «На досках» не переиначивают и не выхолащивают, здесь дают возможность подрасти тем уже заложенным в тексте зернам смыслов, «которые при обычном прочтении оказываются незамеченными и непробужденными» [6]. Так о нем написала театральный критик Мария Александрова.

Свежую творчески-социальную струю внесли философски и культурологически мыслящие о судьбе России руководители двух Московских художественных театров (МХТ): Сергей Женовач – в театр имени Чехова, Эдуард Бояков – в театр имени Горького. Они оба, на взгляд культуролога Н.Г. Денисова, являют собой надежду русского театра в сегодняшних сражениях традиций и вульгарных новаций. «Первый принес в новый для него театр студийный дух самого К.С. Станиславского, возглавляя ранее Студию театрального искусства. Он вошел в МХТ имени Чехова не со «скальпелем», а с художественной программой как сохранения, так и развития испытанных временем театральных традиций.

Второй – Эдуард Бояков – озадачил себя, театр и зрителя триединой платформой: реконструкция театрального наследия на научной основе; реставрация забытой литературы Горького, Платонова, Есенина, Маяковского, Распутина, Володина, Вампилова и других русских авторов XX века; возвращение к «кафедре» театра исконного зрителя посредством популяризации фестиваля под открытым небом «Традиция» и созданного вместе с З. Прилепиным Русского художественного союза» [7, с. 63].

Данный анализ позволяет сделать следующие выводы.

1. Проявления постмодернизма как течения и направления в литературе и искусстве привели в постсоветский период традиции русского классического театра к художественной эрозии, что в определенной степени отразилось на трансформации социально-культурных функций драматического искусства. Наибольший урон принесла его коммерциализация, во многом исключившая из репертуара классические произведения большого гражданско-просветительского звучания и высокой морально-нравственной значимости. Об этом предупредил еще Вл.И. Немирович-Данченко: «...если «среда обитания» массового искусства насквозь пропитана коммерческим духом, то инерция подобной власти приобретает губительный характер. Становясь на поток, искусство теряет эстетическую первозданность и художественную значимость» [8].

2. Коммерциализация искусства повлекла за собой снижение художественного уровня спектаклей и программ режиссеров-экспериментаторов постмодернистского толка. Погоня за скандальным пиаром, сценической «клубничкой», демонстрацией пошлости и нецензурного сленга, устранение оригинального текста и авторства нивелировали вкусы и эстетические запросы публики, что обусловило обнищание духа и разума у отдельной части зрителей, негативно влияло на воспитательный процесс, особенно среди подрастающего поколения.

3. Театральный мир России разделился на «консерваторов», сохраняющих каноны отечественного театра, и «прогрессистов-постмодернистов», для которых произвол над классикой и подавление вычурной формой содержания становится главным режиссерским приемом для амбициозного самоутверждения. В итоге утрата зрителя как полноценного собеседника оборачивается потерей общественного достоинства, чем всегда отличалось гражданское общество России.

В заключение хотелось бы выразить предположение, что человеческие ожидания «Этоса/Танатоса», вызванные психофизическими аномалиями тотальной пандемии не смогут подорвать у народов мира и России дух сотворчества на социокультурном и индивидуальном уровнях. И в этом жизнеутверждающем катарсисе гражданского сознания, как и в прежние времена, на вечном посту в борьбе за человека стоит Его Величество – театр.

Литература

1. *Шемятовский А.В.* После моей жизни в искусстве. К 150-летию со дня рождения Константина Станиславского. Россия, ГТРК «Культура». URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/36805/episode_id/194630/
2. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998. 607 с.
3. *Корниенко Н.Н.* Социальные функции искусства и его видов. Функционирование театра в оценке зрителей и экспертов. М., 1980.
4. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013.
5. *Шендерова А.П.* «Норма» Максима Диденко: все, как обещал Богомолов. URL: <https://thecity.m24.ru/articles/1432>
6. *Александрова М.* Театр Кургиняна. URL: https://zavtra.ru/blogs/teatr_kurginyana
7. *Денисов Н.Г.* Политика культуры – культура политики – культурная политика. Краснодар, 2020. 270 с.
8. *Немирович-Данченко Вл.И.* Рождение театра: воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989. 69 с.

References

1. *Shemyatovsky A.V.* Posle moej zhizni v iskusstve. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya Konstantina Stanislavskogo. Rossiya, GTRK «Kultura» [After my life in art. To the 150th anniversary of the birth of Konstantin Stanislavsky. Russia, STRC «Kultura»]. URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/36805/episode_id/194630/
2. *Lotman U.M.* Ob iskusstve [About art]. Saint Peterburg, 1998. 607 p.

3. *Kornienko N.N.* Socialnye funkcii iskusstva i ego vidov. Funkcionirovanie teatra v ocenke zritelej i ekspertov [Social functions of art and its types. Functioning of the theater in the assessment of the audience and experts]. Moscow, 1980.

4. *Lehmann H.-T.* Postdramaticheskij teatr [Postdramatic theater]. Moscow, 2013.

5. *Shenderova A.P.* «Norma» Maksima Didenko: vse, kak obeshchal Bogomolov [«Norma» Maxim Didenko's: everything like Bogomolov promises]. URL: <https://thecity.m24.ru/articles/1432>

6. *Alexandrova M.* Teatr Kurginyana [Kurginyan's theatre]. URL: https://zavtra.ru/blogs/teatr_kurginyana

7. *Denisov N.G.* Politika kultury – kultura politiki – kulturnaya politika [Politics of culture – culture of politics and cultural policies]. Krasnodar, 2020. 270 с.

8. *Nemirovich-Danchenko V.I.* Rozhdenie teatra: vospominaniya, statji, zametki, pisma [The birth of the theatre: memoirs, articles, notes, letters]. Moscow, 1989. 69 p.

