

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 008

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-4-73-81

М.К. Найденко, С.В. Михеева, Е.А. Гончарова, А.М. Кирсанова**ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР: О НОВОМ ВЫЗОВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

В данной статье авторы в известной мере продолжают ранее предпринятое исследование театральной культуры эпохи постмодерна. Но если в нем прежде всего рассматривались вопросы, связанные с отсутствием теоретических основ современного театра, то в настоящем исследовании речь идет о замещении основополагающих понятий отечественной театральной теории и практики неприемлемыми для них заимствованиями, из западноевропейской культуры, претендующими на статус научно обоснованного понятийного аппарата. Более того, складывается впечатление, что зарубежные исследования, драматургия, режиссура, определяют современный творческий и теоретический процессы в отечественном театре. В статье предпринята попытка проанализировать данную ситуацию, представляющую несомненную актуальность для отечественной театральной культуры. Используемый авторами метод сравнительного анализа позволяет в известной мере решить поставленную проблему, что и определяет научную новизну исследования.

Ключевые слова: постдраматический театр, театральная культура, традиция отечественного театра, постмодерн.

В настоящее время в исследованиях, посвященных театру, от искусствоведческих статей до серьезных культурологических исследований, прочно вошел в научный оборот термин «постдраматический театр», ставший уже не просто термином, но претендующим на вполне научно обоснованное понятие, всецело охватывающее современный период и состояние театральной культуры. Данную ситуацию так или иначе рассматривают театроведы, культурологи, философы (Григорьянц Н.В., Левшин К.Н., Руднев П.А., Крылова А.В., Дугин А.Г. и др.) [1, 2, 3, 4, 5].

Это связано с выходом в свет на русском языке книги «Постдраматический театр» [6], Ханса-Тиса Лемана, немецкого театроведа «старшего поколения», историка театра, автора ряда других работ, посвященных семиотике театра и его культурологическим измерениям. Снабженное предисловием А. Васильева, это издание 2013 года, по сей день остается чрезвычайно востребованным и набирает все больший авторитет в отечественной театральной культуре.

В научный оборот книга Х. Лемана вошла еще до русского перевода, но упоминалась, как правило, в работах теоретиков. После выхода на русском языке, книга цитируется, приводится во множестве статей от критических до публицистических. И уже не важно, направлены они в поддержку концептуальных положений Х. Лемана или выражают несогласие с ними, упомянуть эту книгу стало правилом «хорошего тона» в театральной или околотеатральной среде.

Не ставя перед собою целью давать оценку книге Х. Лемана, в настоящем исследовании мы ставим вопрос о правомерности использования самого термина (понятия) «постдраматический» применительно к отечественному современному театру, более того, к современной театральной культуре и логично попытаемся задаться вопросом

о том, каково значение этой книги для современной культурологической (театроведческой) мысли, тем более научных исследований именно для отечественной театральной культуры?

В наших последующих рассуждениях мы будем исходить из основных посылок Х. Лемана, а именно, что понятие драматического театра исключительно феномен западноевропейской театральной культуры, сконцентрированный изначально на герое (актере), исповедующий некую идею, посредством иллюстрации текста пьесы в интерпретации того или иного режиссера. Обозначая список персоналий данных режиссеров, по мнению Х. Лемана являющихся основоположниками культуры режиссерского театра, отметим акцент на более известных читателю именах Гордона Крэга, Антуана Арто, Бертольда Брехта и Вс.Э. Мейерхольда. Именно с этими и другими именами, вряд ли что говорящими современному читателю, Х. Леман связывает начало периода «саморефлексии» театра, упоминая эстетику организующей «воли», ссылаясь на эстетические воззрения Р. Вагнера и Ф. Ницше на теорию драмы. Здесь автору видится некий генезис современного театра [6. С. 37–42].

Попытаемся при помощи сравнительного культурно-исторического анализа рассмотреть эти основополагающие положения теории «постдраматического театра» применительно к истории отечественной театральной культуры. Оговорив, что в нашем рассмотрении мы будем ссылаться на работы исследователей и практиков театра, не на гипотетическом, а на научно апробированном и практическом, творческом уровне доказавших выдвигаемые ими положения, начнем с теории драмы.

Поскольку Х. Леман в своих рассуждениях о драме опирается на воззрения зарубежных философов XIX века, мы обратимся к фундаментальному научному исследованию А.А. Аникста «История учений о драме» в которой искусствовед с мировым именем детально рассматривает проблему драмы в философии, эстетике, искусствоведении и театральной культуре [7]. Последовательно прослеживая исследования феномена драмы, А.А. Аникст не считает «революционными» иррационалистические теории драмы Ф. Ницше, С. Кьеркегора, А. Шопенгауера [7. С. 187–209], но видит в них лишь эволюцию античной трагедии в ее европейской истории, соответственно этап окончательного разрыва с эталоном античной греческой драмы.

Поясним, о чем здесь прежде всего идет речь. Само рассмотрение Ф. Ницше истории развития античной драмы противоречит исторической логике, являясь своеобразной субъективной интерпретацией ее произведений, вне зависимости от авторов. Заметим, как близка эта позиция Х. Леману и его последователям. Для Ф. Ницше не является принципиально важным принадлежность произведения Софоклу или Еврипиду, фабула, сама структура драматического произведения. Он ищет некий общий дух, волю в любом произведении аттической драмы, «прекрасное безумие художественного вдохновения» [8. С. 74]. Согласно Ф. Ницше, все негативное, противное дионисийскому духу античной драмы, проникло в нее, прежде всего, «благодаря» философии софистов, в частности Платона [8. С. 83].

Здесь, на наш взгляд, обнаруживается генезис самого развития западноевропейской философии, принявшей за основу учение Аристотеля и с которым в полном противоречии находится концепция, выдвигаемая Ф. Ницше. Однако он полностью сохраняет этический «эгоцентризм» Аристотеля в своих воззрениях. Соответственно, такой разрыв с традицией, а вернее избирательность в ней, позволили по-иному трактовать и само понятие драмы.

Между тем русская философская мысль наиболее близка в своем общем векторе именно к Платону, с которым спорил его ученик Аристотель. Почему мы акцентируем этот философский аспект? Именно потому, что в отношении отечественного понимания драмы действуют абсолютно иные исторические, мировоззренческие, культурологические закономерности, нежели те, которые постулируются Х. Леманом.

По сей день западноевропейская культура недоумевает вместе с Аристотелем, как может, например, понятие «хорошее» существовать отдельно от хорошей одежды,

пищи, человеческой жизни и прочего, но вместе с тем охватывать это все. Платоновская концепция добра представляется здесь полной абстракцией, каковой она виделась и Аристотелю. Собственно, именно это положение рассматривает Л. Шестов, противопоставляя богоискательство в воззрениях Ф.М. Достоевского богоборчеству Ф. Ницше. [9]. Это имеет прямое отношение к пониманию процессов отказа от классического драматического театра в Европе, о котором пишет Х. Леман и совершенно иному процессу эволюции драматического театра в отечественной культуре.

Драма в России, с появлением не переводных и подражательных, а самобытных драматургических произведений, ставит самобытные задачи, сформулированные А.С. Пушкиным в заметках о «Народной драме и о «Марфе посаднице» М.П. Погодина» [10]. Заметим, что именно мысли А.С. Пушкина, высказанные в этих заметках, использует позже К.С. Станиславский, рассматривая соотношение спектакля с драматургическим текстом [11. С. 61].

Действительно, от Д. Фонвизина до А.Н. Островского сам текст пьесы, несмотря на отсутствие режиссуры в ее современном понимании, предполагал сценическую интерпретацию, что и породило целую плеяду великих актеров русского театра. Это принципиальное отличие от классического драматического театра Западной Европы, на строгую регламентацию, следование канонам и иллюстративность которого справедливо ссылается Х. Леман.

Что касается исчезновения «героя» из дискурса драмы, на которое указывает автор «Постдраматического театра», то отечественная традиция всегда отличала характеристику героя как персонажа с заранее заданными личностными качествами, что характерно для амплуа в системе ценностей театральной культуры западноевропейского театра, от героя как образа литературы (драматургии в особенности), находящегося в обстоятельствах становления, изменения, самопознания и реализующего себя через конкретные поступки и события. Согласимся, что это абсолютно иное понимание «героя» в культурологическом прочтении.

Следующим предметом нашего сравнительного анализа будет положение об институализации режиссуры как самостоятельного вида искусства в театре. Здесь следует отметить разницу в подходах к самому процессу возникновения режиссерского театра. Так, Х. Леман связывает этот процесс, прежде всего, с Г. Крэгом, А. Антуаном, А. Арто, Б. Брехтом, упоминая при этом В.с. Мейерхольда, между тем как в отечественной театроведческой традиции возникновение и становление режиссуры связано с К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко.

Не ставя перед собой задачу расстановки приоритетов и первенства, обратим внимание на тот неоспоримый факт, что режиссура требует подтверждения и воплощения любых теоретических положений в практической художественной деятельности. Спектакли того или иного режиссера являются критерием его эстетической позиции по отношению к театру, его задачам и смыслам. Позже это проверяется временем и либо остается в истории театра, либо предается забвению.

Так, на Первом Всероссийском съезде режиссеров (1908 год), который в отечественной истории театра стал первым социально значимым сообществом профессионалов, обсуждавшим режиссуру как новый вид искусства, присутствовали тридцать человек. Имя каждого из них вошло в историю театра не только благодаря теоретическим работам, но прежде всего спектаклями, во многом определившими региональную театральную жизнь России. Обратимся к вопросам, которые рассматривались на этом съезде. Даже общий обзор проблематики позволяет сделать вывод о том, что перед нами теоретически сформулированные положения, определяющие сущность режиссуры как нового вида искусства.

Здесь и отношение режиссера к автору и актеру, в качестве интерпретации и воплощения текста пьесы, и определение конкретных художественных и организационных функций режиссера как руководителя театра, и создание образовательного

творческого центра для режиссеров при Малом театре. Было ли что-то подобное в это время в Европе?

Заметим особо, что съезд не устанавливал неких незыблемых правил или канонов. Это была плодотворная дискуссия практиков режиссуры, итоги которой можно выразить словами Вл.И. Немировича-Данченко, который, скромно назвав себя «режиссером-любителем», сказал, что лишь талант в сочетании с профессионализмом и нравственностью позволяет режиссеру «смотреть на актера как глину, из которой он лепит свою статую» [12. С. 36].

Не умаляя значимости личностей, упоминаемых Х. Леманом в качестве первоходцев новоявленной профессии в искусстве – режиссуры, позволим заметить, что это взгляд театроведа западноевропейской культуры. Поясним нашу мысль. Если в отечественной традиции создание и институализация режиссерского театра связана с именами К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, то эта точка зрения опирается не на дань патриотическому приоритету, а на саму историю театра, мнение западноевропейской и американской критики о триумфальных гастролях МХТ в начале XX века в Европе и США.

Дело в том, что теоретическое наследие К.С. Станиславского и его соратников, созданная им система – всеобъемлющее учение об объективных законах театрального творчества, имеющее не абстрактно-теоретическое, но художественно-практическое наполнение, не потерявшее своего значения и по сей день в силу разных причин оставалось неизвестным в театральной культуре Западной Европы.

Так, именно Гордон Крэг, побывавший в России и даже принимавший участие в постановке «Гамлета» в МХТ, восторженно замечает, что К.С. Станиславскому и его труппе удалось создать действительно режиссерский, национальный, независимый от превалирования конъюнктурных или материальных интересов театр, «что немислимо для Европейского театра» [13. С. 14].

Но обратим внимание на творческое наследие самого Гордона Крэга. Мы приведем лишь один труд, вернее название статьи А. Левинсона «Гордон Крэг. Человек, который ничего не сделал» [14]. Эта работа выдающегося театроведа А.Я. Левинсона лишена личностного отношения, поскольку написана и опубликована в эмиграции. По сути, автор, будучи знаком как с самим Гордоном Крэгом, так и с его творческим и теоретическим наследием, объективно приходит к выводу о том, что в театральном искусстве даже самые талантливые умозаключения, не реализованные в художественной практике, остаются лишь предметом театроведения, но никак не востребованными жизнью театра.

Данное положение в полной мере относится и к Б. Брехту, не как к драматургу, но как теоретика постулируемого им «эпического театра», «эффекта отчуждения» и прочих выдвигаемых им концепций. Достаточно вспомнить откровение ведущей актрисы театра Б. Брехта Елены Вайгель, которая на сделанный ей заслуженный комплимент, состоявший в том, что ее актерская игра полностью соответствует теории К.С. Станиславского о психологическом переживании роли, умоляла не говорить об этом Б. Брехту [15]. Здесь вновь можно говорить о том, что, оказав значимое влияние на драматургические приемы и сценические формы, теоретические положения Б. Брехта не были реализованы даже в творческой практике созданного им театра [3. С. 61].

О манифестах Антонена Арто написано неизмеримо больше, чем о том, что подтверждение своей концепции театра он находит в спектаклях театра колониальной Бали, участвовавшего в Колониальной выставке во Франции, изучении арканов карт таро, египетской книге мертвых, магии и каббалы. Список можно продолжить, но это оправдано глубоким психическим расстройством художника, сопровождавшим его всю жизнь. А вот практическая постановка всего четырех спектаклей за все время существования театра А. Арто – факт не упоминаемый, как правило, при ссылаках на его эссе о «тотальном театре» или «театре жестокости».

Что же касается Вс.Э. Мейерхольда, то его рассуждения об «эксцентричном» актере в одном из многих эпизодов разнообразных экспериментов этого выдающегося деятеля отечественного театра ничего общего не имеет с «актером супермарионеткой» в трактовке Х. Лемана и его последователей, в чем легко убедиться, обратившись к наследию самого Вс.Э. Мейерхольда [16].

Но речь, конечно же, не о персоналиях, а о подмене принципиальных понятий, самих основ отечественной театральной культуры, что и побудило нас к написанию данной статьи. Мы уже обращались к проблемам современного состояния отечественной театральной культуры, а именно отсутствию социально значимого института театральной критики, разобщенности театроведения в отсутствие общей научной методологии, разрывом между театральной школой и художественной практикой [17; 18; 19].

Но эти сущностные проблемы, о которых несколько десятилетий пишут не только искусствоведы, но и культурологи, философы, не столь взволновали театральное сообщество, как пресловутый «постдраматический» театр, ставший, по их мнению, удачным и более точным терминологическим определением, чем театр постмодерна. Зададимся в таком случае вопросом А.Г. Дугина, а почему не «археомодерн»? Свое парадоксальное определение философ объясняет на примере из истории русского крепостного театра, в котором актеры, крепостные актеры, играли абсолютно непонятные им образы из переводных пьес Кальдерона или Мольера. Играли старательно, зачастую талантливо, но в итоге слепо подражая указаниям «заказчика».

А.Г. Дугин, используя эту аналогию, приходит к простому выводу о том, что отечественные режиссеры «постмодернисты» по определению таковыми быть не могут, поскольку, отвергая традицию отечественной театральной культуры, не принадлежат к западноевропейской. По словам философа, они являются «новым изданием крепостного театра» [5. С. 17].

Действительно, фрагментация и вольная интерпретация, как правило, известного сюжета, стремление к эпатажности или отсылке к некому гипертексту, смыслы и знаки которого непонятны никому, кроме самого режиссера, выступающего неким просветленным гуру, любые обсуждаемые на различных профессиональных форумах «новшества» современного отечественного театра – это имитация «подсмотренного» в чужой театральной культуре, такая смесь «французского с нижегородским», симулякр, выдаваемый за театр постмодерна теми, для кого, собственно, не прошел сам период модерна в отечественной театральной культуре.

Обращаясь к диссертационным исследованиям последних лет, хочется отметить такую важнейшую составляющую театрального искусства, как коммуникацию между сценой и зрителями, поскольку любые смыслы, транслируемые сценическим произведением (спектаклем) не существуют в отсутствие реципиента. Более того, сущностным отличием театра от смежных видов искусств является именно непереносимое соучастие зрителя в процессе театрального представления.

Так, в диссертационном исследовании М.С. Журкова, посвященном эволюции данного коммуникативного пространства в истории отечественного театра, прослеживается на примере обширного материала из истории театра именно постоянство того явления, когда прочтение спектакля зрителем меняется с эволюцией социокультурной ситуации [20].

Именно это коммуникативное сотворчество зрителей и спектакля (зрелища, представления) является основой отечественной традиции и именно благодаря данному процессу любые институты модерна могут стать культурными институтами, уступая со временем свое место другим институтам в театральной культуре. Но это процесс объективно эволюционный, и его невозможно радикально повернуть вспять искусственно внедренными теориями или экспериментами.

Собственно, общинная природа театрального творчества народных зрелищ и игрищ древней Руси не противоречит коллективной сущности современного театрального

спектакля в сотворчестве со зрителем. В противоречие вступает именно искусственная, насильственная абсолютизация примата режиссерского замысла над всеми составляющими процесса создания спектакля от прочтения пьесы до восприятия зрителем. И здесь мы видим глубинное противоречие в двух основных проявлениях.

Первое состоит в том, что, несмотря на философское определение «нематериальности коммуникации», постулируемое Ж. Лиотаром на одноименной выставке в Париже (1985 г.), постдраматический театр настаивает именно на определении себя через максимальную материализацию коммуникативного акта между сценой (спектаклем) и зрительным залом. Зримое воспроизведение знаков сценического текста происходит параллельно с дискурсом пьесы и вопреки его смыслам.

Однако вся «материализация» на практике сводится к набору одних и тех же технических приемов и штампов, заполонивших отечественную сцену. Этот «набор» точно и иронично описан в работе Виктора Вилисова, молодого, но популярного театрального критика, еще ранее прославившегося в блогосфере ироничными нападениями на тех скандально известных режиссеров, кто в настоящее время покинул нашу страну и кого до недавнего времени критиковать было «не принято» [21].

Перечисляя все технологии «современной» сценографии и мизансценических построений, указывая их происхождение от зарубежных постановок вплоть до XX века, В. Вилисов резонно замечает, что театр, базовой сущностью которого всегда являлось живое сопереживание, превращается в некую техногенную среду, в которой вынуждены «скрываться» зрители, ожидающие этого сопереживания.

Показательны и всеобъемлющи для этой ироничной, но вполне научной театроведческой работы В. Вилисова слова Д. Хармса, взятые им в качестве эпиграфа: «Выходит маленькая девочка. Маленькая девочка: Папа просил передать вам всем, что театр закрывается. Нас всех тошнит!» (Даниил Хармс. «Случаи»).

Второе – это логично вытекающий из вышеизложенного сознательный отказ от любого нравственного посыла, идеи сценического текста, всего, что в отечественной театральной традиции вкладывалось в «сверхзадачу спектакля», по определению К.С. Станиславского. Иными словами, здесь властвует некая «индивидуальная мораль» режиссера, не считающаяся с автором, актерами и тем более зрителем.

Но открыто декларировать подобный принцип своего творчества современная режиссура не решается, маскируя его за бесконечными рассуждениями о свободе творчества, правом художника на собственное видение и прочими ставшими обыденно-банальными фразами в театральных кругах. При этом здесь полностью и категорически исключается сама возможность нравственной оценки происходящего на сцене со стороны зрителя, в угоду внешней материальной коммуникативности разночитаемых знаковых сообщений со сцены.

Вызовы настоящего времени, поиск и становление концептуальной, ценностно ориентированной, национально объединяющей идеи, актуальны как никогда. И театру, как и искусству и культуре в целом, здесь отводится главенствующее значение. Никогда еще в новейшей истории отечественной культуры, художественная творческая практика так не нуждалась в своем теоретическом осмыслении.

Литература

1. Григорьянц Н.В. Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 383. С. 73–77.
2. Левшин К.Н. Тенденции постдраматического театра и перформативности в практике российской традиционной театральной школы в период 2000–2015 гг.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: Рос. ин-т театрального искусства, 2017 г.
3. Руднев П.А. Театр учит людей уметь. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/rudnev>.

4. Крылова А.В. О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. № 2. С. 230–247.
5. Дугин А.Г. Онтология и антропология театра: Введение – Театр и его сущность // Александр Дугин, 2019–2020. URL: <http://dugin.ru/video/ontologiya-i-antropologiya-teatra-vvedenie-teatr-i-ego-sushchnost>.
6. Леман Х-Т. Постдраматический театр. М.: АВС, 2013. 312 с.
7. Аникст А.А. Теория драмы. М.: Наука, 1983. 288 с.
8. Ницше Ф. Греческая музыкальная драма. П.С.С. в 13 т. М.: Культурная революция, 2005 г. Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. 416 с.
9. Шестов Л.И. Достоевский и Ницше. Философия трагедии. М.: Академический проект, 2020 г. 462 с.
10. Пушкин А.С. Статьи и заметки 1824–1836 гг. Собр. соч. в 10 т., Т. 6. М., 1962 г.
11. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954 г. 422 с.
12. Труды Первого Всероссийского съезда режиссеров. М., 1908. 138 с.
13. Крэг Г. Искусство театра. СПб., 1912. 116 с.
14. Левинсон А.Я. Гордон Крэг. Человек, который ничего не сделал. URL: http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/VT_2020_3-4_302-329_levinson.pdf
15. Малышева О.М. Брехт и Станиславский. М., 2021. 362 с.
16. Мейерхольд Вс.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 т. М., 1968. Т. 2. С. 153–154.
17. Найденко М.К., Михеева С.В., Гончарова Е.А. Проблемы трансформации французского авангарда в отечественной театральной культуре // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 4 (79). С. 9–16.
18. Найденко М.К., Найденко Е.А. Нравственные аспекты театральной культуры в системе К.С. Станиславского // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 4 (63). С. 49–51.
19. Найденко Е.А., Найденко М.К. Отечественная театральная культура в контексте нравственных ценностей постмодернизма // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 4 (67) С. 44–46.
20. Журков М.С. Эволюция коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра: автореф. дис. ... канд. культурологии. Краснодар. 2022 г.
21. Вилисов В. Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: ООО Арт, 2022. 220 с.

Post-drama Theater: About a New Challenge to the National Theatrical Culture

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 4 (87), 73–81.
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-4-73-81

Mikhail K. Naidenko, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: naidenko07@mail.ru

Svetlana V. Mikheeva, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: scenars@mail.ru

Elena A. Goncharova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: droznin@mail.ru

Anna M. Kirsanova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: anna_kirsanova_84@mail.ru

Keywords: post-dramatic theater, theatrical culture, the tradition of the national theater, postmodern.

In the study devoted to the current problems of Russian theatrical culture, the authors analyze fundamentally different theoretical and creative approaches to the cultural understanding of theatrical art. On the one hand, the modern domestic theater is focused

on borrowing Western European theatrical culture, on the other hand, this situation creates a deep contradiction with the tradition of the national theater, its history, evolution and fundamental principles. The method of comparative critical analysis undertaken by the authors makes it possible to determine that the Western European post-dramatic theater (as defined by H. Lehman) and the principles, ideas and paradigms professed by it are essentially different in their genesis from the entire process of formation of the domestic theater. Methodologically, these are incomparable and mutually exclusive ways of developing the theory and practice of theatrical culture, which the authors prove in their research on representative scientific and factual material. The scientific novelty of the research consists in determining the vector of development of the theory and practice of Russian theatrical culture, which, according to the authors, consists in its traditionally moral and axiological orientation and understanding of the communicative space between the stage and the audience, as a joint creative translation of the idea of a stage work.

References

1. Grigoryants, N.V. (2014) Theatrical interactive as a model of communication of modern culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of Tomsk State University*. 383. pp. 73–77.
2. Levshin, K.N. (2017) *Tendentsii postdramaticheskogo teatra i performativnosti v praktike rossiyskoy traditsionnoy teatral'noy shkoly v period 2000–2015 gg.* [Trends of post-dramatic theater and performativity in the practice of the Russian traditional theater school in the period 2000–2015]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
3. Rudnev, P.A. (2022) *Teatr uchit lyudey umnet'* [Theater teaches people to get smarter]. [Online] Available from: <https://special.theoryandpractice.ru/rudnev> (Accessed 15.09.2022).
4. Krylova, A.V. (2020) On new forms of synthesis of arts in modern musical theater. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie – Bulletin of St. Petersburg University. Art history*. 2. pp. 230–247.
5. Dugin, A.G. (2020) *Ontologiya i antropologiya teatra: Vvedenie – Teatr i ego sushchnost'* [Ontology and anthropology of theater: Introduction – Theater and its essence]. [Online] Available from: <http://dugin.ru/video/ontologiya-i-antropologiya-teatra-vvedenie-teatr-i-ego-sushchnost> (Accessed 15.09.2022).
6. Leman, Kh-T. (2013) *Postdramaticheskiiy teatr* [Post-Drama Theater]. Moscow: ABC.
7. Anikst, A.A. (1938) *Teoriya dramy* [Theory of drama]. Moscow: Nauka.
8. Nitsshe, F. (2005) Grecheskaya muzykal'naya drama [Greek musical drama]. In: *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Full composition of writings: In 13 Vols]. Vol. 1/1. The birth of tragedy. From the legacy of 1869–1873.
9. Shestov, L.I. (2020) *Dostoevskiy i Nitsshe. Filosofiya tragedii* [Dostoevsky and Nietzsche. Philosophy of tragedy]. Moscow: Akademicheskiiy proekt.
10. Pushkin, A.S. (1962) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: In 10 Vols]. Vol. 6. Articles and notes of 1824–1836. Moscow.
11. Stanislavsky, K.S. (1954) *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected Works: In 8 Vols]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo.
12. *Trudy Pervogo Vserossiyskogo s'ezda rezhisserov* (1908) [Proceedings of the First All-Russian Congress of Directors]. Moscow.
13. Craig, G. (1912) *Iskusstvo teatra* [The art of theater]. St. Petersburg.
14. Levinson, A.J. (2020) *Gordon Kreg. Chelovek, kotoryy nichego ne sdela* [Gordon Craig. The man who did nothing]. [Online] Available from: http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/VT_2020_3-4_302-329_levinson.pdf (Accessed 15.09.2022).

15. Malysheva, O.M. (2021) *Brekht i Stanislavskiy* [Brecht and Stanislavsky]. Moscow.
16. Meyerkhol'd, Vs.E. (1968) *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: v 2 t.* [Articles, letters, speeches, conversations: In 2 Vols]. Vol. 2. Moscow.
17. Naidenko, M.K., Mikheeva, S.V., Goncharova, E.A. (2020) Problems of transformation of the French avant-garde in the domestic theatrical culture. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 4 (79). pp. 9–16.
18. Naidenko, M.K., Naidenko, E.A. (2016). Moral aspects of theatrical culture in the system of K.S. Stanislavsky. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 4 (63). pp. 49–51.
19. Naidenko, E.A., Naidenko, M.K. (2017) Domestic theatrical culture in the context of moral values of postmodernism. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 4 (67). pp. 44–46.
20. Zhurkov, M.S. *Evolyutsiya kommunikativnogo prostranstva «stsena – zritel'» v istorii otechestvennogo teatra* [Evolution of the communicative space “stage – spectator” in the history of the domestic theater]. Abstract of Culturology Cand. Diss. Krasnodar.
21. Vilisov, V. (2022) *Nas vsekh toshnit. Kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili* [We're all sick. How the theater became modern, and we didn't notice it]. Moscow: ООО “Art”.

УДК

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-4-81-88

Н.Г. Денисов, В.В. Яковлева

МУЗЕЙ Н. ОСТРОВСКОГО: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

В статье впервые дан анализ внедрения новых ивент-практик в научно-просветительскую деятельность Музея Н. Островского. На основе результатов исследования и обобщения опыта организации событийных мероприятий сочинского музея сделаны выводы о влиянии специальных событий на формирование основ нравственного и патриотического воспитания подрастающего поколения.

Ключевые слова: Музей Н. Островского, культурное наследие, сохранение исторического наследия, историческая память, традиции, ценностные ориентации, событийное мероприятие.

Актуальность темы исследования. Исторические изменения в обществе, невиданный прогресс в области инновационных технологий, появление новых форм проведения досуга обусловили кардинальные преобразования в социокультурной сфере. Государственные учреждения культуры, в частности музеи, под воздействием требований времени столкнулись с необходимостью поиска и использования в своей деятельности новых форм работы с посетителями для создания такого культурного продукта, который будет отвечать запросам современного человека с ориентацией на личность потребителя, возможностью влияния на его творческий потенциал, самовыражение, саморазвитие, активность и социальную ответственность, в целом на духовно-нравственную составляющую. Внедрение в практику работы с посетителями новых технологий – это уже требование времени и социальный заказ.

Степень научной разработанности проблемы. На сегодняшний день многие отечественные и зарубежные исследователи занимаются разработкой теоретических основ и практических рекомендаций в области событийного менеджмента. В большей