

Таким образом, общие тенденции развития образовательной и научно-исследовательской деятельности в системе художественного образования направлены на тесное взаимодействие образования и науки. На сегодняшний день научная работа становится одним из основных критериев при характеристике лучших студентов и магистрантов. Она в той или иной степени учитывается при назначении именных стипендий или иных вознаграждений. Наличие академической степени магистра искусствоведения (или других наук), ученой степени кандидата искусствоведения зачастую является определяющим фактором при трудоустройстве.

Любой художник (композитор, живописец, график, скульптор и т. д.) воспринимает окружающий мир целостно, комплексно. Он его видит, слышит, представляет в реалиях, в движении, в символах. Но каждый художник самовыражается, передает реалии этого мира средствами того вида искусства, который наиболее близок ему, естественен именно для него. Есть немало примеров тому, когда художник стремился передать свои впечатления, настроения в наиболее полном комплексе восприятия мира – акустического (интонационного) и визуального, слышимого и видимого. И в этом специфическом, художественном комплексном мироощущении доминантную роль играет смысловой синкретизм, который может быть раскрыт только при специальном изучении.

*А. Л. Ренанский, профессор кафедры  
театрального творчества*

## **ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА И ПЕРСПЕКТИВЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Говоря о современном театре, необходимо учитывать, что в последнее время он живет и развивается в период глобальных перемен, которые кардинально меняют традиционное представление о самой его природе.

Еще несколько десятилетий назад этот социальный институт представлял достаточно определенный, традиционный и знакомый эстетический феномен. Но в современном театре даже

искушенного зрителя почти всегда ожидает что-то странное, неожиданное и непредсказуемое. Спектакль может играть под открытым небом, где его декорациями становится средовое пространство мегаполиса, а действующими лицами и главными героями – сами зрители. Это происходит, к примеру, в проекте «Remote X» немецкой группы Rimini Protokoll – одном из главных явлений современной театральной жизни. А может случиться и так: мы входим в привычный театральный зал, занимаем свое место и устремляем взор на сцену, в ожидании выхода актеров, но они могут вообще не появиться. В другом спектакле сцена может напоминать некую инсталляцию, как на выставке современного искусства, а главным в спектакле окажется вовсе не актер, а звуковые и световые спецэффекты или какие-то хитроумные механизмы, дистанционно управляемые из-за кулис. Именно так это и происходит в одном из знаковых спектаклей рубежа веков «Вещь Штифтера» немецкого режиссера и художника Хайнера Геббельса.

Примеры экстравагантных форм современного театра можно без особого труда умножить. Но при всей несхожести этих примеров, у них будет нечто общее. «Культпоход» в театр почти всегда означает путь в неизвестность: из привычной среды традиционного культурного пространства – в постоянно обновляющийся, сложный и многообразный, не всегда понятный художественный мир.

Природа театра достаточно инертна. Его развитие во многом определяли и продолжают определять многовековые традиции – и национальные, и мировые. Но уже на исходе XX в. в драматическом театре начали мощно проявляться те же процессы, которые ранее стали определяющими в развитии изобразительного искусства и, в частности, живописи. Из самого именованного жанра следовало, что его назначение лишь в *изображении* окружающей действительности и *описании* жизни (*живопись*), вплоть до буквального подражания и копирования (например, жанр живописных «обманок» – от фр. trompe-l'œil, «обман зрения»). В начале XX в. реализм как ведущий творческий метод начинают сменять иные методологические подходы, направленные, прежде всего, на познание и выражение *внутреннего* мира художника: импрессионизм, постимпрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм, абстракционизм.

Оказавшись перед картинами таких живописцев, как Поль Сезанн или Винсент Ван Гог, Эдгар Мунк или Сальвадор Дали, Василий Кандинский, Джеймс Поллок или Сай Твомбли, каждый зритель понимает, что они вовсе не пытались отразить некую внеположенную им действительность, а что перед нами проекции метафизической реальности духовно-душевной жизни художника. Но если в изобразительном искусстве такое понимание творчества давно уже стало общепризнанным, то отречение от такой основополагающей, сформулированной еще Аристотелем эстетической категории, как мимезис (др.-греч. μίμησις — подобие, воспроизведение, подражание) было достаточно радикальным.

Системный кризис наступил, когда театр стал переосмысливать свои взаимоотношения с литературой, с текстом, со словом. Во все времена основу театра составляла драматургия. Театр – это «Гамлет» В. Шекспира и «Тартюф» Мольера, «Гроза» А. Островского и «Вишневый сад» А. Чехова, «Добрый человек из Сычуани» Б. Брехта и «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса. Если предшествующая история театра определялась творчеством драматургов, то в XX в. его историю уже вершили представители самой молодой театральной профессии – режиссеры. Спектакли стали обретать двойное авторство: драматург оставался лишь автором пьесы, но автором спектакля был, конечно, режиссер. При этом, именно спектакль становился событием театральной жизни, а режиссер – ведущей фигурой театрального процесса.

В один из периодов новейшей истории театра режиссерское «я» в спектакле становится таким всеобъемлющим, что для его сочинения уже не обязательна литературная первооснова: мир спектакля создается режиссером в непосредственной работе с актером, сценографом, композитором, хореографом. Можно вспомнить немало ярких спектаклей последних лет, которые вообще не имели литературной основы, как, например, «Sine Loco» – спектакль легендарного петербургского андеграундного театра АХЕ, в котором почти нет слов, лишь поток завораживающих визуальных аттракционов.

Можно привести в пример театры, которые как бы ставят под сомнение неизменность самой природы драматического искусства, как, например, спектакль одного из лидеров современного театра, итальянца Ромео Кастеллуччи, на музыку

балета Игоря Стравинского «Весна священная». Зрители располагаются там по периметру гигантского стеклянного куба и наблюдают за «механическим балетом» театральной машины и льющихся потоков песка.

Спектакли театра Rimini Protokoll не нуждаются не только в привычном театральном пространстве, но даже в профессиональных актерах и в самой сцене с декорациями. В этом театре декорациями и сценой становятся улицы города, само же городское пространство подсказывает и сюжет спектакля. А его главными действующими лицами становятся зрители. Напротив, в спектаклях Тадеуша Кантора, Роберта Уилсона и Дмитрия Крымова художественная значимость реквизита, декораций и пространства сцены почти сопоставима со значимостью актера. В спектакле «Тени. Эвридика говорит» выдающийся английский режиссер Кейти Митчелл вместе с видеохудожником Лео Уорнером превращает театральную сцену в съемочную площадку: каждый ее спектакль становится съемками фильма, который зрители смотрят на большом экране. Сбоку сцены – кабина для озвучивания фильма, тут же – студия, где записываются шумы.

Каждый подобный спектакль является своеобразной инсценизацией внутреннего мира художника. Именно поэтому режиссер часто выполняет работу и как драматург, и как сценограф, и как художник по свету. Выступая как демиург новой театральной реальности, он неизбежно вступает в конфликт со многими архаичными традициями.

На протяжении долгого времени театральный пейзаж был строго сегментирован по жанрам. Говоря о театре, обычно имелся в виду драматический театр. Хотя рядом с ним существовал театр музыкальный – оперный и балетный, а еще кукольный театр, цирк и множество паратеатральных художественных формаций. Эти близкие сферы практически не соприкасались. В каждом из герметичных миров царили свои, веками освященные законы и предрассудки, формировались эстетические категории и художественные идеалы, слагалась своя история и свои мифы, почитались свои классики и свои герои. Но в последние десятилетия ситуация начала кардинально меняться.

Эти времена отмечены активной экспансией драматического театра в пространства смежных искусств, особенно искусств экранных. Режиссер в драматическом театре сегодня использует широчайший инструментарий современного искусства. И неслучайно его лидерами становятся такие актуальные художники, как Уильям Кентридж, Ширин Нешат или композиторы, как Хайнер Геббельс. При этом современный театр продолжает позиционировать себя именно как театр. А оценка «это не театр!», которую часто приходится слышать от ревнителей традиционных культурных форм, и безосновательна, и самонадеянна. История культуры приучает нас к тому, что ответ на этот и подобные вопросы меняются все чаще и чаще, иногда даже при жизни одного поколения.

Изменения происходят сейчас не только в жанровых первоосновах театра, но и других искусств. Все осязаемое становится процесс их тотальной театрализации. Неслучайно ведущим жанром современного художественного пространства Запада стал перформанс, а актуальнейшим из искусств – акционизм с его подлинной, а не иллюзорной событийностью.

В то время как другие искусства осваивали художественный инструментарий театра, сам театр в поисках новой идентичности стал чаще задумываться о своей природе и своем назначении в столь быстро меняющемся мире.

Отмеченные здесь «предлагаемые обстоятельства» мирового театрального процесса и должны определять цели, задачи и методы воспитания современного актера. Театральная педагогика должна подготовить его к плодотворному взаимодействию с различными режиссерскими системами. При этом, конечно, актер должен отвечать современным требованиям и драматического театра, и кино, и телевидения.