

Войтулевич Я. П., студент 215 группы  
дневной формы обучения  
Научный руководитель – Белокурский В. М.,  
кандидат философских наук, доцент

## **НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО (ТЕАТРАЛЬНОЕ) В РУСЛЕ СОВРЕМЕННО-ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА**

Сперва уточним, что же представляет театральное народное творчество. Театральное народное творчество является фактором нравственного, эстетического и гражданского воспитания личности. На ранних стадиях развития театра, то есть в народных празднествах, неотъемлемой частью являлись пение, танец, музыка и драматические действия, которые были соединены в единое представление. Это и по сегодняшний день является неотъемлемой частью театрального творчества. Процесс и результаты народного творчества (театрального) неразрывно связаны с представлениями народа о мире, природе и верованиях. Народное театральное творчество очень важно для людей, для развития культуры, для мира, потому что люди могут показывать то, что их тревожит в данный момент времени. Выражают они это через свое тело, мимику, голос, пение, танцы. Люди могут помочь другим людям в трудный период времени. Ведь театр он «очищает», дает подсказки и безусловно воспитывает человека.

Люди делятся на разные группы, говоря о театре. Для кого-то театр – это развлечение. Как говорится, прийти, посмотреть и уйти. Я не считаю, что театр должен только развлекать. Развлечение несомненно является одной из задач театра, но точно не основной. Возможно, в самом начале зарождения театра как такового, развлекательная часть

была намного значительнее, но в современном мире, это творчество расширилось до таких границ, что стыдно назвать театр развлечением. Для кого-то театр - это эстетическое наслаждение. Люди, приходя в театр, видят красивую «картинку». Шикарные костюмы, красивые декорации, прекрасных актеров, слышат красивую речь или наблюдают за пластикой. Для кого-то театр – это воспитание. Что в первую очередь должно быть так. Хотя само слово «воспитание» не очень соответствует, я бы сказала точнее «поучение». Театр поучает любить, быть человеком, чувствовать, сопереживать и быть добрым. Для кого-то театр – это эмоции. Вероятно, люди часто смотря пьесы, или какой-либо другой, подобранный режиссером материал, видят себя на месте актеров в предлагаемых обстоятельствах героя. Именно тогда зритель будет плакать вместе с героем, радоваться вместе с ним, переживать за его судьбу вместе с ним. И только в театре мы можем почувствовать особый контакт с героем, в кино же, через экран, такого эффекта мы не добьемся. В качестве катализатора формирования концепта театра в научном знании XX в. и во многом в качестве его творца выступает философия. В. Л. Абушенко, Н. Л. Кацук в статье «Концепт», представленной в «Новейшем философском словаре», предлагают усматривать в способности философии «творить» концепты ее главное различие с наукой, не имеющей собственных концептов, а ведающей лишь «перспективами» и «функциями», а также искусством, производящим «предсказания» и «аффекты». [5, с. 331].

Режиссуре, как говорят, научить нельзя, но можно научиться. Значит, предлагаемые различными школами методы все-таки помогают тому, кто действительно старается, и стремиться разобраться во всех тонкостях режиссуры. Философия Н.Н. Евреинова и понятие инстинкта театральности: «Человеку присущ инстинкт, о котором, несмотря на его

неиссякаемую жизненность, ни история, ни психология, ни эстетика не говорили до сих пор ни слова. – Я имею в виду инстинкт преобразования, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии «театральность». Понятие театральности Н. Н. Евреинов рассматривает не только в общепринятом смысле слова, как исток сценического творчества. Основное значение этого понятия Евреинов раскрывает, говоря о театре в жизни, рассматривая театральность как основное содержание жизни и ее смысл.

Не ставя задачу поиска исчерпывающего ответа на вопрос «Что сближает Арто с идеями Ницше» [3, с. 55–77], попытаемся соотнести составляющие концептосфер их театров. Немецкому мыслителю «не хочется» «всякого такого искусства», которое «тщится опьянить своих слушателей и взвинтить их до мгновения сильного и высокого чувства – этих людей будничной души...». «Сильнейшие мысли и страсти перед теми, кто не способен ни к мысли, ни к страсти, – лишь к опьянению! И первые как средство к последнему! Театр, как и музыка, – курение гашиша...» [4, с. 566]. Отметим, что ницшеанский концепт театра отнюдь не сводится только к смыслополаганию, выраженному в метафоре «театр – курение гашиша». Это лишь одна из составляющих концептосферы театра Ницше. В артозианском понимании театра, в его тоске по утраченной идее присутствует яростное (в отличие от ницшеанского иронически-активного «не хочется») желание другого театра, «который нас разбудит: разбудит и наши нервы, и наше сердце» [1, с. 91].

В русле современного философского анализа народное творчество (театральное) рассматривается как уникальное явление, отражающее

глубинные аспекты человеческого существования, культуры и социальности. Исследователи обращаются к театральным практикам, ритуалам и представлениям, чтобы раскрыть их философские и экзистенциальные измерения. Одним из ключевых подходов является феноменологический анализ, который сосредотачивается на непосредственном опыте и переживаниях, возникающих в процессе театрального действия. Исследователи стремятся понять, как народное театральное творчество формирует субъективное восприятие мира, устанавливает связи между людьми и раскрывает различные грани человеческой природы. Другой значимый подход – герменевтика, которая занимается интерпретацией и пониманием символов, образов и нарративов, присутствующих в народном театре. Герменевтический анализ помогает выявить глубинные смысловые структуры, лежащие в основе театральных представлений, и исследовать их культурный, социальный и исторический контекст. Некоторые исследователи опираются на экзистенциалистскую философию, рассматривая народное театральное творчество как область, где проявляется фундаментальная свобода человека и его способность к самореализации. Они исследуют, как театральные практики способствуют развитию индивидуального опыта и позволяют людям справляться с экзистенциальными дилеммами. Исследователи изучают, как народное театральное творчество отражает и оспаривает господствующие идеологии и системы верований, а также как оно используется для социального и политического активизма.

Философский контекст Шопенгауэра в формировании мейерхольдовского концепта театра не менее значим, чем комплекс ницшеанских идей. В концептосферу Условного театра Мейерхольда с «подачи» Шопенгауэра попадает фантазия зрителя: философ считает

произведения художественными только в том случае, если они будут зрительскую фантазию. Мейерхольд полагает средствами театра возбуждать фантазию, которая, как пишет Шопенгауэр, есть «необходимое условие эстетического действия, а также основной закон изящных искусств» [2, с. 115–117]. Зритель у Мейерхольда – четвертый, после автора, актера и режиссера, творец: «Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, творчески, приходится дорисовывать данные сценой намеки» (курсив. – В. М.) [2, с. 164]. Современный философский анализ народного театрального творчества предоставляет ценные методологические и теоретические инструменты для более глубокого понимания этого феномена. Он помогает раскрыть универсальные и вечные темы, исследуемые в народных представлениях, а также их связь с фундаментальными вопросами человеческого опыта и мировоззрения. Народное театральное творчество представляет собой богатое и многогранное явление, которое предоставляет ценные материалы для современного философского анализа. Изучение этого явления позволяет углубить наше понимание человеческой культуры, ее коллективной природы и истории ее развития.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Арто. А. Театр и его двойник. Театр Серафима. – М.: Мартис, 1993. – 192 с.
2. Мейерхольд, В. Э. О театре: Сборник статей // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть I. 1891–1917. – М.: Искусство, 1968. – С. 101–257.

3. Максимов, В. Эстетический феномен Антонена Арто. – СПб.: Гиперион, 2007. – 316 с.
4. Ницше, Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1: Литературные памятники. – М.: Мысль, 1990. – С. 491–719.
5. Новейший философский словарь. – Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1998. – 896 с.

Волос М. В., студент 306 группы  
дневной формы обучения

Научный руководитель – Густова-Рунцо Л. А.,  
доктор искусствоведения, профессор

## **СЕМАНТИКА ОБРАЗА АИДА В АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ**

В настоящее время существует достаточно много произведений искусства, которые раскрывают образы древнегреческой мифологии. В данной статье разбирается один из античных образов – образ бога Аида. Автор рассматривает трактовку этого образа в древнегреческой философии и искусстве.

Философский взгляд древних греков на бога Аида был связан с представлениями о загробной жизни и месте, куда души отправлялись после смерти. Для греков, Аид был местом тенистым и мрачным, где пребывали души умерших, лишённые радости и света. В этом смысле, представление о Аиде у греков было связано с идеей бесконечности и вечности жизни после смерти.