

ИГРА И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ФЕНОМЕНЫ КУЛЬТУРЫ



МОНОГРАФИЯ

Балынская Н.Р., Гафурова В.М., Кучер Н.Ю., Лихонина О.В.,
Рахимова М.В., Роговская А.В., Сергиенко П.Г., Сизова Е.Р.,
Соловьева И.Е., Шкурко Н.С.

ИГРА И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ФЕНОМЕНЫ КУЛЬТУРЫ

МОНОГРАФИЯ

Балынская Н.Р., Гафурова В.М., Кучер Н.Ю., Лихонина О.В.,
Рахимова М.В., Роговская А.В., Сергиенко П.Г., Сизова Е.Р.,
Соловьева И.Е., Шкурко Н.С.

Челябинск
2023

УДК 316.7

ББК 71

И27

Главный редактор: Краснова Наталья Александровна – кандидат экономических наук, доцент, руководитель НОО «Профессиональная наука»

Технический редактор: Канаева Ю.О.

Рецензенты:

Большаков С.Н., д.полит.н., д.э.н., проф., руководитель управления по развитию Северо-Западного федерального округа российского общества «Знание».

Киреева Н.В., д.э.н., проф. кафедры экономики УрСЭИ (филиал) ОУП ВО «АТиСО».

Авторы:

Балынская Н.Р. (Введение, заключение, 3.2)

Гафурова В.М. (3.2)

Кучер Н.Ю. (2.1)

Лихонина О.В. (1.1)

Рахимова М.В. (2.4)

Роговская А.В. (2.3)

Сергиенко П.Г. (2.2)

Сизова Е.Р. (3.1)

Соловьева И.Е. (1.2)

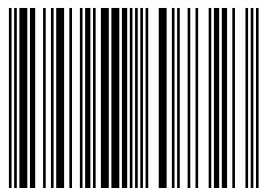
Шкурко Н.С. (3.1)

ИГРА И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ФЕНОМЕНЫ КУЛЬТУРЫ [Электронный ресурс]: монография – Эл. изд. - Электрон. текстовые дан. (1 файл pdf: 82 с.). - Балынская Н.Р., Гафурова В.М., Кучер Н.Ю., Лихонина О.В., Рахимова М.В., Роговская А.В., Сергиенко П.Г., Сизова Е.Р., Соловьева И.Е., Шкурко Н.С. 2023. – Режим доступа: <http://scipro.ru/conf/theatricality2023.pdf>. Сист. требования: Adobe Reader; экран 10".

ISBN 978-5-907607-32-3

В монографии рассмотрены категории игры и театральности в культурном поле. Даны теоретические аспекты рассматриваемой проблемы, а также ее практическое воплощение: в культурно-обрядовой, политической деятельности. Монография будет интересна как профильным специалистам в области культурологи, политического моделирования, так и широкому кругу читателей.

ISBN 978-5-907607-32-3



9 785907 607323 >

© Балынская Н.Р., Гафурова В.М., Кучер Н.Ю., Лихонина О.В., Рахимова М.В., Роговская А.В., Сергиенко П.Г., Сизова Е.Р., Соловьева И.Е., Шкурко Н.С. 2023
© Оформление: издательство НОО Профессиональная наука, 2023

Содержание

Введение	5
Глава I. Театральность, игра: теоретический аспект	7
1.1 <i>Театральность как модус игры.....</i>	7
1.2 <i>Театральность как культурная игра</i>	14
Глава II. Практические особенности театральности	36
2.1. <i>Формирование коммуникативной мобильности у студентов как элемент театрализации в процессе музыковедческой подготовки</i>	36
2.2. <i>Развитие креативности у студентов композиторских отделений музыкальных вузов</i>	46
2.3. <i>Свадебный обряд поселка Арсинский Нагайбакского района Челябинской области как элемент театральности.....</i>	51
2.4. <i>Инициация: сила первобытной маски и художественное закулисье тайных братств.....</i>	57
Глава III. Игровая реальность и мир политики	63
3.1. <i>Особенности игры в политике.....</i>	63
3.2. <i>Театрализация политики в современном мире.....</i>	66
Заключение	72
Список источников	73
Сведения об авторах	79

Введение

В мире игровые аспекты во всех областях жизни занимают особенную роль. Уже с ранних лет, включаясь в процесс социализации, человек примеряет на себя какую-то роль, включается в игровую деятельность, что дает ему возможность побывать в разных ситуациях, часто воображаемых, попробовать различные модели поведения. С возрастом игровая деятельность никуда не исчезает: изменяются и усложняются ее формы, приобретаются новые тематические аспекты.

Всю сознательную жизнь человек продолжает играть в игры. Они подразделяются на очень и очень многочисленные подвиды: это и личностный аспект (создание и продвижение имиджа, личного бренда как части игры и театрализованного представления), и политический (создание и поддержание политического имиджа), и многие другие. Именно поэтому игра и театральность – неотъемлемые части жизни любого человека.

Авторы монографии ставят многочисленные вопросы. Так, для начала необходимо осмыслить проблему игры и театральности в ее теоретическом аспекте, понять, как интерпретировались эти категории в трудах классиков и современников. Здесь же авторы поднимают проблему не просто театральности как модуса игры, но и как культурной игры, делая акцент на том, что у игры есть определенная «заданность», целеполагание и результат.

Вторая часть монографии посвящена практическим аспектам изучения данной темы. Игра предполагает коммуникативную составляющую, без которой невозможно общение в принципе. Формирование коммуникативной мобильности у студентов как элемент театрализации в процессе музыковедческой подготовки – это тот аспект изучения проблемы, который рассматривает коммуникацию как основу, необходимую позицию во взаимодействии. Коммуникация – тоже театрализованный процесс, в который субъект общения входит со своими установками, целеполаганием, усваивает правила и нормы общения. Поскольку в данном разделе речь идет о представителях креативных индустрий, то совершенно логичным выглядит и следующий раздел по развитию креативности у студентов композиторских отделений музыкальных вузов.

Креативность, с одной стороны, выступает как творческая составляющая, субъективная сторона творящей личности, с другой стороны, креативность должна подчиняться определенным правилам, она должна быть «вписана» в то русло единых смыслов, существующих на определенном этапе развития общественных отношений, которое соединено единым смысловым полем. Иначе результат креативности останется не понятым и не принятым.

Театральность и игра сопровождают человека с первых дней и до конца его жизни. Поэтому совершенно логично, что повседневную жизнь людей также сопровождают элементы игры. Все знаковые события в жизни людей сопровождаются игровыми элементами. Именно такие аспекты рассматриваются в

разделе, посвященном свадебным обрядам поселка Арсинский Нагайбакского района Челябинской области. Автор раздела в культурологической экспедиции собирал данный материал. Выводы, к которым приходит исследователь, заключаются в том, что свадебные обряды «проигрывают» многочисленные ситуации, как бы завершают одну часть жизни и открывают другую через определенное перерождение.

Логичным продолжением предыдущего раздела выглядит и раздел, посвященный инициации. Автор рассуждает о силе первобытной маски и художественном закулисье тайных братств. Также делается вывод о том, что через проигрывание темы смерти и перевоплощения, воскрешения для новой жизни человек обретает «основу» для следующего этапа в жизни. Именно так происходит определенный этап социализации в племенах.

Далее авторы монографии рассуждают о политических реалиях современной жизни. Политика как способ захвата, удержания и перераспределения власти в любой сфере жизни сопровождает человека постоянно. Именно поэтому элементов игры и театральности в политике особенно много. Речь идет не только и не столько о построении политического имиджа, но и об этапах и особенностях всех политических кампаний, в том числе избирательных, которые, по сути, являются во многом заранее четко режиссированным действием. Именно поэтому постановка вопроса о политическом процессе и самой политической реальности как игровых и театрализованных процессах – закономерна.

Все это делает проблемы, заявленные авторами монографии в качестве основы для рассуждения, актуальными и своевременными.

Глава I. Театральность, игра: теоретический аспект

1.1 Театральность как модус игры

Издавна игра – это «одна из главных и древнейших форм эстетической деятельности, т.е. неутилитарной, совершаемой ради нее самой и доставляющей, как правило, ее участникам и зрителям эстетическое наслаждение, удовольствие и радость» [1]. Игра уникальна и противоречива, она известна каждому, и в то же время строго хранит свою тайну, оставаясь для людей не менее загадочной, чем счастье, смысл жизни, свобода или другие реалии бытия.

Бытие игры в мире, как бытие в культуре, в истории, в сознании, в языке, в общении и других областях, т.е. как бытие в многообразии ее форм и проявлений описано в различных исследованиях – это и понятие игры как феномена культуры (Й. Хейзинга), как способа коммуникации (Э. Берн), как способа эстетизации, и тем самым «очеловечивания» человека (Ф. Шеллинг), как лингвистической реальности (Л. Витгенштейн), математического алгоритма (теория игр), логического механизма (Л. Кэрролл) и т.д. Столь разные исследовательские подходы к игре, противоречиво-парадоксальные толкования свидетельствуют о бытийной значимости игры.

Необходимо подробнее остановиться на характерных свойствах игры, которые семантически близки с интересующим нас явлением «театральности».

С точки зрения философов, несмотря на различие их позиций, общим местом является то, что игра как эстетический феномен является смыслом и содержанием человеческой жизни: «...человек должен только играть красотой, и только красотой одною он должен играть. ... человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [2]. Эстетический компонент игры, о котором впервые заявили Кант и Шиллер, будет доминировать и превалировать в концепциях XIX века (Шлегель, Ницше).

Определенный итог метафорическим, интуитивным прозрениям и высказываниям европейских мыслителей подвел Й. Хейзинга [2], который не раз подчеркивал, что большинство исследователей игры опускали или недооценивали, что она, игра, преимущественно располагается на территории эстетического, и главное в ней – эстетическое содержание, и последовательно показал и обосновал игровые принципы основных составляющих культуры, включая не только сферы религиозных культов, искусства, праздника, спортивных состязаний, но и философию, правосудие, войну и политику.

Рассмотрим характерные свойства игры, которые позволят нам сопоставить игру и театральность и вычленить основные критерии и их взаимодействие как внутри, так и вне этих явлений, т.е. позволят нам рассматривать театральность как модус игры.

Одним из самых важных постулатов концепции Хейзинги является утверждение: «игра старше культуры» [3]. Эта формула определяет все составные элементы игры.

Всякая игра – прежде всего свободная деятельность: «она свободна, она есть свобода» [3]. Таким образом, мы должны видеть в игре «свободную несвободу», которая определяет сущность как игры, так и театральности, т.к. в антиномии «свобода – нормативность» заключена смысловая нагрузка самого действия.

В театре есть понятие импровизации, которая определяется не сценарием, а проигрывается во время представления, итог которого непредсказуем и зависит как от актера, так и от зрителя. С одной стороны, импровизировать значит свободно творить, варьировать те или иные темы, сюжеты так, как этого хочет сам играющий, но с другой – импровизировать значит быть в зависимости от реакции зрителя, от его эстетических вкусов и запросов всего общества (недаром все актеры констатируют, что импровизация – это самое сложное в актерском искусстве).

Так же мы не можем сказать однозначно и о несвободе драматического спектакля, где все, с одной стороны, подчинено замыслу драматурга, творческой воле режиссера, от которых зависит актерская игра, с другой – и драматург, и режиссер, и актер «творят» действие, вкладывают свой талант, свое видение того, или иного элемента спектакля, это – некое коллективное свободное творение. То есть та же антиномия «свобода – нормативность» заложена в самом драматическом спектакле, где с одной стороны, все подчинено замыслу драматурга, творческой воле режиссера, от которых зависит актерская игра, т.е. присутствует некая заданность, нормативность. С другой – и драматург, и режиссер, и актер «творят» действие, вкладывают свой талант, свое видение того, или иного элемента спектакля, это – некое коллективное свободное творение.

Таким образом, сам процесс создания чего-либо есть свободное действие. Говоря о свободе, мы должны помнить, что не может свобода быть безграничной, о чем не раз говорили европейские и русские мыслители. Правила, которые существуют в пространстве игры, действительно, непреложны, т.к. составляют внутренние ее законы.

Исследователи отмечают, что «игра не есть «обыденная» или «настоящая» жизнь. Это выход из такой жизни в преходящую сферу деятельности с ее собственным устремлением» [3]. Этот выход за рамки обыденного, рутинного, позволяет моделировать условно-игровое пространство, где, как отмечает культуролог, «сознание «просто игры» вовсе не исключает того, что «просто игра» может происходить с величайшей серьезностью, с увлечением, переходящим в подлинное упоение, так что характеристика «просто» временами полностью исчезает» [3]. Сущность игрового поведения в том, чтобы и знать и не знать одновременно, помнить и забывать, что ситуация вымышленная. Искусство игры заключается именно в овладении навыком двухпланового поведения. Любое выпадение в одноплановую серьезность, когда исчезает «как бы, вправду», разрушает игру.

Иллюзорность пространства игры или «сцены» рождается фантазией человека: «она [игра] вершится человеческим действом, окрыленным фантазией, в чудном промежуточном пространстве между действительностью и возможностью, реальностью и воображаемой видимостью ...» [4]. Наблюдение Э. Финка о соотношении «игры и фантазии» имеет прямое отношение и к театральности, т.к. постановка спектакля на сцене или в жизни не обойдется без создания особой условной реальности, которая, несмотря на то, что направлена, как склонны считать многие театральные критики, на зрелищность (на что задействованы все средства театральной выразительности), определяется «в конечном счете не нагромождением постановочных эффектов, не замысловатостью мизансцен, не расточительностью красок, а силой образной выразительности, возможной только там, где пробуждено воображение» [5].

В игровом пространстве нет аудитории – есть только ее участники: известно, что присутствие зрителей разрушает детские игры, но столь же очевидна способность игр активизировать аудиторию и втягивать ее в действие, превращая в соучастников, например, поведение зрителей на стадионе во время спортивного матча.

Ю.М. Лотман считает, что такая природа игры и театральности показательна в «различии между статуэткой и игрушкой: первой любуются, вторую вертят в руках, на первую только смотрят – второй отводится активная роль, ей приписывается некоторое поведение, играющий ведет с ней диалоги, отвечая и за себя и за нее; статуэтка – некоторое завершенное сообщение, которое автор направляет аудитории, игрушка – провоцирующий фактор, который должен направить саму аудиторию на путь активной творческой импровизации.

Так, например, спортивные игры для большего количества людей – это реальная возможность абстрагироваться от проблем повседневной жизни; сама атмосфера азарта, состязательности характерна не только игрокам, но и так называемым «фанатам». Она обладает магнетизмом такой силы, что вовлекает огромные аудитории в свою игру, которая продолжается вне игрового пространства, заставляя людей, фанатов, перевоплощаться.

Каждая игра интересна по-своему, она всегда загадка, с точки зрения Хейзинги, «особливость и обособленность игры обретают наиболее яркую форму в таинственности, которой она столь охотно себя окружает» [3]. Любая тайна, которой окутывается какое-либо явление, предмет или человек, всегда завораживает, интригует, заставляя проникнуть в ее суть, и, естественно, она стремится к завуалированности, маске: «инобытие и тайна игры вместе зримо выражаются в переодевании...переодевшийся или надевший маску «играет» иное существо» [3].

Представление себя другим, маска органически впитана в плоть и кровь игры и театральности, т.к. без нее нет смысла перевоплощения и выхода в «как бы» реальность. Только «переодевшись», человек в «просто игре» ощущает себя более естественно и органически связывает себя с игровым пространством, он становится

входим в это пространство, которое уже само по себе требует перевоплощения, которое становится непреложной истиной для всех. Именно в «новом качестве» человек «понимает себя и участвующих в игре других только внутри общего игрового действия» [4].

Действительно, «игра любит маску» (Финк Э.), но, когда речь заходит о маске в связи с разговором о театральности, она наполняется более глубоким, многоуровневым смыслом: «маска, видимо, делает взаимоотношения между людьми значительно более универсальными, менее индивидуальными, чем, когда лицо открыто» [6].

Отметим главное для нас – и игра как таковая и театральность нуждаются в масках, в завуалированности, в маскараде, но различие между маской в игре и маской в театральности указывает на различие сущностных характеристик этих явлений.

Говоря о том, что игра – это выход из обыденной реальности, необходимо отметить, и Хейзинга на это обращает особое внимание, что игра обособляется от обыденной жизни местом действия и продолжительностью.

Любая игра протекает внутри определенного пространства, которое должно быть обозначено: арена цирка, игровой стол, волшебный круг, храм, сцена, экран, судное место, – все это особые территории, «отчужденные» земли, предназначенные для совершения игрового действия – «это временные миры внутри мира обычного, предназначенные для выполнения некоего замкнутого в себе действия» [3].

Герман Гессе в своем романе «Игра в бисер», рассматривая Касталию как особое пространство игры, оговаривает обособленность этого пространства, описывая ее как колонию хранителей и наследников всего ценного, что было создано духовной культурой человечества.

Игра, действительно, может охватывать огромные территории и даже государства, но «она «разыгрывается» в определенных границах места и времени» [3]. Театральность расширяет пространство, выводя его за рамки сцены: «весь мир – театр», где ставится спектакль, пространство которого моделируется и наполняется символами, обусловленными социальной сферой и историческим временем.

Таким образом, мы можем отметить, что игра предоставляет истории некие культурные формы, о которых говорил Хейзинга [3]. Театральность, используя эти игровые формы, наполняет их новыми символами и знаками, преобразуя и используя собственные средства выразительности – роль, костюм, маска, режиссерское и актерское мастерство; моделирует «сценическое пространство» в зависимости от запросов, социальных и духовных, общества, так как, существуя в обществе, человек неизбежно вынужден играть навязанную ему другими и им самим «интернализуемую» (Мид Д.) роль.

Так, любую эпоху мы можем рассматривать как определенный уровень, говоря языком игры, который должно пройти человечество, чтобы перейти на более сложный

новый уровень, при этом схема игры может не меняться, но наполняемость, театральность этой схемы каждый раз может изменяться.

Попытка проследить взаимосвязь той или иной философской интерпретации понятия «игра» и традиционно сложившихся в языке способов его употребления позволяет нам рассмотреть игру как единицу культурной жизни.

Одним из таких способов является метафорический. Как нам известно, метафора является одним из наиболее ярких подтверждений динамичности языкового процесса. Она – неотъемлемый атрибут художественного текста, достойное украшение устной речи. Метафоричность высказывания наполняет его уникальным поэтическим смыслом. Метафора чрезвычайно интерпретативна, она заставляет воспринимающего метафорический текст погрузиться в реальность имплицативной семантики, выискивая смыслы и создавая новые. Говоря о метафорическом значении, обычно связывают его с появлением нового, иного значения, нежели то, что закреплено в языке. Поэтому, благодаря метафоре, «оказывается возможным говорить одно, имея в виду другое» [7].

Метафорический способ словоупотребления понятия «игра» потенциально содержит в себе возможность универсальной трактовки игры, с которой мы встречаемся у Гадамера [8]. Игра как движение трактуется им как «движение туда и обратно», т.е. бесцельное, замкнутое, повторяющееся, следовательно, поэтому, описывая суть игры, Гадамер Г. приходит к понятию «герменевтического круга», с помощью которого, можно сам процесс понимания представить как игру между интерпретатором и объектом интерпретации, основанную на повторяющемся движении от одного к другому. Однако подобное понимание игры исходит из объективизации ее характеристик, которые, на наш взгляд, имеют в большей степени субъективную природу.

«Человек играет только тогда, когда он в полном значении этого слова человек, и он бывает вполне человеком, только тогда, когда он играет» [9]. Это положение Шиллера Ф. становится основополагающим для любого философско-антропологического исследования игры, оно в большей степени исходит именно из метафорической традиции словоупотребления понятия «игры».

Шиллеровское понимание игры многослойно: с одной стороны, он признает за игрой статус всеобщности в пределах человеческого бытия, с другой, погружает нас в мир «бытия в прекрасном», или эстетического бытия. Однако, с его точки зрения, подлинно человеческим может быть только Прекрасное, совпадающее с Истинным и Нравственным, а все остальное искажает и уничтожает человеческую сущность.

Еще одним, на наш взгляд, наиболее продуктивным способом интерпретации понятия «игра» является функциональный. Функциональный способ словоупотребления понятия «игра» предлагает фиксацию в языке связей различных явлений окружающей действительности и ориентирован не на созерцательное, а на деятельностное отношение к ней субъекта языкового общения. В языке изначально

заложена возможность весьма разнообразных трактовок понятия «игра» за счет множества функций, им выполняемых.

Словом «игра», «играть» обозначают ряд действий, требующих для своего осуществления определенных условий и подготовки, например, игра на музыкальных инструментах, на сцене, на бирже, спортивные игры и т.д. В данном значении игра понимается как вид деятельности, качественно определенный, отличающийся от других видов деятельности особыми правилами, делающими его целостным социокультурным образованием. Отсюда интерпретация игры как определенного вида деятельности, с которой мы встречаемся, например, у Хейзинга Й.

Хейзинга Й. не распространяет игру на мир в целом, но животный мир, по его мнению, равно как и человеческий, является «миром играющим», ибо именно там зарождается собственно игра как таковая, как уникальный бытийный феномен. Исключив из определения игры характеристику осознанности действий, Хейзинга Й. выводит ее за границы антропологической действительности. Однако он сохраняет характеристику добровольности, распространяя которую на мир животный, мы вынуждены признать, что животное есть существо, наделенное волей. Воля как побуждение к действию есть то, что противостоит инстинкту, воля – это шаг на пути от природы, а не к ней. Единственным существом, противопоставившим себя миру природы, является человек. Следовательно, что само определение игры, построенное таким образом, не распространимо на животный мир.

То же, что мы традиционно называем играми животных, есть не что иное, как продолжение инстинкта, проявляющегося по-разному в разных условиях. Например, игра котенка с ботинком – трансформированный охотничий инстинкт, а «игровая» борьба детенышей – развитие и становление инстинкта выживания и самосохранения и т.д. Но, возможно, существует и некий игровой инстинкт, который трансформируется в игру в мире человека, так же как материнский инстинкт преобразуется в материнскую любовь.

Следующим аспектом функционального способа словоупотребления понятия «игра» можно назвать аналогию. Он не предполагает ни непосредственного, ни условного отнесения какого-то действия к игре, а лишь конкретизирует значение и качественную специфику действия, описывая его по аналогии с игрой.

Аналогия весьма близка метафоре, но не тождественна ей. Например, тезис «Вся жизнь игра, и люди в ней актеры» есть способ описания жизни по аналогии со сценой, ее законами, он может восприниматься как метафора, но может употребляться и в буквальном смысле, тогда, перестав быть метафорой, он останется аналогией. Можно по-разному интерпретировать это высказывание, а изначальный смысл его состоит в том, что люди в жизни ведут себя так же, как герои на сцене, но ведь на сцене воплощено то, что присутствует в жизни, а, следовательно, сцена есть зеркало, в котором люди могут видеть себя.

Функциональный способ словоупотребления понятия «игра» не ограничивается только вышеупомянутыми приемами. Самый широкоупотребляемый смысл слова «игра», а именно, игра как развлечение. Играми называют праздники, народные гуляния, представления, то есть определенный способ проведения свободного времени. Часто, желая подчеркнуть неуместность несерьезного отношения к чему-то, говорят, «играет». «Играть» здесь значит не соответствовать реальности, неадекватно воспринимать свои задачи и функции, стирать границы между серьезным и несерьезным.

Данный способ словоупотребления свидетельствует о том, что в обыденном сознании, в повседневной коммуникативной практике за игрой закреплён статус «несерьезного». «Игра в нашем сознании противоречит серьезному...», но «Стоит нам вместо «игра есть несерьезное», произнести «игра несерьезна», как данное противопоставление теряет силу» [3].

Существует еще один немаловажный способ толкования понятия «игра», который открывает новые грани в его понимании, – ноуменальный.

Ноуменальный способ функционального словоупотребления понятия «игра» предполагает констатацию принадлежности того или иного объекта к «семейству игр».

Принцип поименования предметов лежит в основе любого языка, в том числе и языка философской концепции, через соотнесение предмета с именем формируется первичная матрица смыслов словесного образа мира, которая впоследствии расширяется путем соотнесения понятий и формирования новых ноуменальных комплексов. Поименованием предметов формируются не только естественные языковые и специальные языки науки: определяя круг своих понятий и категорий, научное познание именуется исследуемые им предметы, фиксируя тем самым константный смысл своих положений.

Философское осмысление игры, с одной стороны, базируется на интерпретации различных смыслов этого понятия, функционирующих в языке, а с другой – не может ограничиваться ею, выполняя свою эвристическую функцию, приписывающую исследованию бытийной сущности самого явления. Так мысль и слово постоянно приближаются друг к другу, поддерживая и питая друг друга. Философия черпает в языке свои смыслы и значения, но в то же время она наполняет языковые конструкторы новым содержанием, обогащая и формируя язык.

Все эти сущностные характеристики игры как таковой свойственны и для театральности, но в некоторых состояниях игры театральность является ее свойством, более того, становится доминирующим, когда акцент смещается в область социального и исторического пространства, т.к. арсенал последнего позволяет ставить заданный обществом или конкретной личностью сценарий, проецировать его на культурное пространство, репетировать и проигрывать роли на сцене жизни.

Игра, по Хейзинге Й., является культурной формой, облачаясь в которую и проигрывая ее, театральность наполняет ее новыми смыслами, символами, знаками, типовыми характеристиками, т.е. культура рождается в игре, творится игрой.

Исследуя игру как культурную форму, мы обратились к различным трактовкам самой игры. Такой взгляд на игру позволил нам выделить ее как единицу культурной жизни, обратить внимание на сами культурные процессы и увидеть сложные механизмы взаимодействия людей в культуре. Так, игра есть один из многочисленных методологических подходов к изучению культуры.

Театральность как модус игры становится в таком аспекте составляющей культурных игр, механизм которых становится более изощренным, семантически углубленным и многоуровневым.

1.2. Театральность как культурная игра

Метафора театра, заключенная в словах великого английского драматурга Шекспира У.: «Весь мир – театр. Мужчины, женщины – все актеры», – определяет театр не только как драматургическое искусство, а как драму жизни. Как драматург для своих произведений черпает темы и сюжеты из жизни, так и саму жизнь мы очень часто соотносим с тем или иным драматургическим жанром. Так, если в нашей жизни произошло что-то катастрофическое, то мы в сердцах говорим: «Произошла трагедия»; смешное – называем комичным и т.д. Человек постоянно ощущает себя то зрителем, то участником «Божественной или человеческой комедии».

На наш взгляд, само обращение человека к драматическому действию, которое разворачивается на арене жизни, позволяет выделить театральность как культурную игру, которая обладает рядом «онтологических черт» и специфических свойств, характеризующих театральность не только как сценический прием, присущий «театру как таковому», но и как явление социокультурной действительности.

Необходимо отметить, что «театральность наиболее зыбкое, неопределенное из театральных понятий, которое многими по сегодняшний день вообще не считается строгим термином» [1], его семантическое поле многовариантно.

Действительно, уже в конце XX столетия в теории театра и других науках не сложилось единого понятийного аппарата, связанного с феноменом театральности. Мы считаем, что попытка расшифровать «театральность» как эстетическую категорию связана, в первую очередь, с формированием в конце XIX – начале XX столетий режиссерского театра, что способствовало раскрепощению, автономизации театра как искусства, стилистической и творческой свободы от «гнета» литературы.

Так, Станиславский К.С. рассматривал театральность как сценический штамп, за которым скрыт непрофессионализм актера: «сколько людей среди нас отдают свою жизнь служению плохому и не ведают об этом, так они не умеют правильно учесть воздействие своей игры на зрителя» [2], – во-первых, а, во-вторых, для режиссера под театральностью понималось стремление театра значительную часть смысловой нагрузки перевести в зрелищную форму, что, по его мнению, необходимо изживать в театре. Режиссер в своем толковании «театральности» продолжил реалистическое направление, сложившееся в театральном искусстве во второй половине XIX века,

когда под «театральностью» подразумевалось или декламационная рутинность сценического классицизма, или истерическая разнузданность мелодрамы, или развязная бесшабашность водевиля» [3].

Однако на экспериментальных сценических площадках рубежа XIX – XX веков возникает иная трактовка театральности, которая рождается в противопоставлении жизнеподобному театру Станиславского.

Одновременно с системой Станиславского складывается альтернативная модель театра Показа Мейерхольда Вс. Еще в своих первых постановках режиссер сформулировал свою неповторимую программу театра [4]. Видя театр как «священную мистерию», Мейерхольд Вс. стремился возродить ярко выраженную театральность балагана, используя гротеск как важнейшую составляющую театрального искусства. В своем понимании театральности режиссер сконцентрировал свое внимание не столько на «правдоподобии – ложности» актерского искусства, что мы наблюдаем у сторонников реалистического, жизнеподобного театра, сколько на создании своеобразной диктатуры игры на сконструированной по законам биомеханики театральной условности, где режиссер-демиург управляет марионетками на сцене.

Многие концепции начала XX столетия не могли преодолеть рамки эстетического, рассматривая театральность только как сценический прием, свойственный театральному искусству. Позднее складывались теории, рассматривающие театральность как онтологическую категорию, т.е. с точки зрения ее идеологической и сущностной основы (концепции Бахтина М.М., Лотмана Ю.М.).

Мы считаем, что есть необходимость подробнее рассмотреть так называемый «арсенал» театральности, т.е. тех элементов, которые участвуют в непосредственной реализации спектакля.

Еще на заре человеческого развития театр начинает проникать во все сферы жизнедеятельности человека и уже на ранних этапах развития проявляется или фиксируется в художественных образах [5]. Действительно, стремление человека понять, осмыслить окружающий его мир издревле нуждалось в образах, которые в простой или сложной форме могли расшифровать закодированные элементы человеческого бытия.

В действиях инициации мальчиков, которые становились юношами (что давало последним возможность быть полноправными членами родового объединения и иметь право на вступление в брак), посвящали смерти. Средства таких посвящений были различны, но одинаковы по своей суровости и образной интерпретации, что для нас является немаловажным, т.к. формы, которые определялись мыслительной основой обряда, были различными. Пропп В.В. считает, что «предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком. Смерть и воскрешение вызывались действиями, изображавшими поглощение, пожирание мальчика чудовищным животным. Он как бы проглатывался этим

животным и, пробыв некоторое время в желудке чудовища, возвращался, т.е. выхаркивался или извергался» [6].

Люди сознательно «обрекали себя смерти», чтобы перевоплотиться в новом жизненно важном, в частности социальном, для них качестве. Во время этого обряда человек научался, помимо истязаний (отрубания пальцев, выбиванием некоторых зубов и т.д.), приемам охоты, ему сообщались тайны религиозного характера, исторические сведения, правила и требования быта и т.д., т.е. человек приобщался к жизни общества и овладевал всеми необходимыми навыками, которые определяют его бытие. Этот обряд у многих народов является смыслообразующим и лежит в основе многих художественных и исторических образов.

Так, например, в момент перерождения России императорской в Советскую Россию «звезды смерти стояли над нами, и безвинная корчилась Русь под кровавыми сапогами и под шинами черных марусь» [7]. Целые народы и государства на протяжении многих веков были подвержены инициации, где в театральных постановках создавался новый мифологический образ мира.

Говоря о драматизме, мы должны отметить, что, постигая мир, человек переживает все происходящее с ним, но помимо него переживают и те, кто наблюдает за этим процессом, т.к. сами по себе события еще лишены драматичности: «они обретают драматичность, только будучи увиденными глазами зрителя. Увидеть в чем-то драматизм – значит, во-первых, воспринять элементы конфликта и, во-вторых, эмоционально откликнуться на эти элементы конфликта. Конфликт, взятый сам по себе, тоже лишен драматизма. Погибни все мы в пламени ядерной войны, конфликты останутся – в мире физики и химии. Эти конфликты представляют собой не драматическое столкновение, а простой процесс. Если драма есть нечто такое, что можно воспринять, то должен быть и некто, воспринимающий ее. Драма целиком принадлежит миру человека» [8].

Так, с одной стороны, перед нами разыгрываются грандиозные драмы, участниками которых являются гамлеты, дон-кихоты, лолиты, катерины, пугачевы, биллы клинтонны и др. представители литературы, светских хроник и теле-шоу; с другой стороны – маленькие драмы, повседневно происходящие с каждым. Однако в нашем воображении эти маленькие драмы приобретают размеры и полное подобие больших драм, о которых пишут в газетах, книгах или транслируют по телевидению. Следовательно, через образы, созданные писателем, драматургом, журналистом, человек постигает и проникает в структуру и закономерности бытия.

Процесс социологизации индивида, введение его в систему разделения ролей, в коды и языки социальной коммуникации есть не что иное, как культурная игра. Разворачиваясь в человеческом мире, игра не может существовать вне коммуникации, присутствующей непосредственно или опосредованно во всех моментах бытия людей. Необходимо сразу же оговорить, что игровые отношения можно рассматривать как: во-первых, игровые отношения «в чистом виде», т.е.

непосредственное взаимодействие людей в процессе игрового действия; и, во-вторых, наполнение игровым содержанием других элементов бытия – работы, любви и т.д. – как способ театрализации окружающей действительности, т.е. в сфере социальных отношений.

Однако в сфере коммуникации процесс осознания отношений игровыми требует не просто признания условности их осуществления и наличия второго плана реальности, но и адекватной оценки партнера как равноправного субъекта игровой деятельности, предполагающей его добровольное согласие на вступление в мир тех условностей, которые мы называем игрой. Следовательно, все игровые отношения можно считать партнерскими, хотя последнее может проявляться по-разному: как сотрудничество или соперничество, действие или соперничество и т.д.

Социальность «по природе» следует понимать «как обусловленность социальными факторами самой субъективности» [8], потому что любой человек в своих мыслях и поступках обусловлен обществом, но именно обусловлен, а не определен (в данном случае различие этих слов имеет большое значение). Социальность является важнейшим условием развертывания всех процессов в человеческой коммуникации и, тем более, становления каких-либо отношений. В данном случае под социальностью мы понимаем не конкретные характеристики общественных отношений, определяемых производственными отношениями, а исключительно факт человеческого бытия как бытия среди людей, т.к. любое отношение между человеком и человеком, непосредственное или опосредованное есть уже проявление социальности.

Общаясь и используя набор традиционных формул, человек погружается в ту среду, которая сама находится под «гнетом» ролей, заученных и принятых на веру. Театральность, таким образом, является облачением человеческой биологической телесности в культурную форму роли. Человеческое существование в силу социокультурной устроенности, благодаря которой создается искусственность и многовариантность реальности, носит осознанный игровой характер, который рождает определенную символику и наполняет ее смыслом.

По мнению Мида Дж., который впервые заговорил о проблеме социальной роли, человек как личность приобретает способность интернализировать социальное действие, т.е. превращать образцы реакций «других» на ту или иную ситуацию в собственные внутренние мотивы к действию, посредством важнейшего для человека механизма «принятием на себя ролей»: «в своем соревновании он должен иметь некую организацию этих ролей... он должен знать, что собирается делать каждый другой игрок, чтобы исполнять свою собственную роль» [9].

В данном случае хотелось бы обратиться к классической ситуации судопроизводства: в соревновательном характере судебного разбирательства четко прослеживается основной механизм «инобытия самости». Огромную роль на процессе играют прокурор и адвокат, главная задача которых состоит в обвинении (прокурор) или в оправдании (адвокат) подсудимого: «в процедуре,

разворачивающейся перед лицом судьи, во все времена и при всех обстоятельствах стороны с такой силой, с такой остротой, с такой устремленностью хотят добиться победы» [10].

В этом сложном «треугольнике» огромную роль играет подсудимый. Именно от того, как ведет себя во время процесса обвиняемый (здесь мы должны отметить, что «обвиняемый» – это такая же социальная роль, как и прокурор и адвокат), зависит его дальнейшая жизнь. В этом случае главной задачей адвоката как защитника, является не просто обеспечить своему подзащитному алиби, но и просчитать то, чего желает «публика». Все действия его направлены на то, чтобы сыграть на чувствах тех, кто пришел на слушание дела.

Таким образом, каждый человек вовлечен в сложный подвижный механизм, в котором формируются стереотипы поведения, от которых зависит развитие сюжета и всего «театрального действия». Играя, человек преобразует реальное пространство посредством партнерства, коммуникации – возможность договориться внутри какого-либо социального пространства позволяет человеку приобщиться к социальному опыту какой-либо общности и в тоже время стать его регулятором, т.е. появляется возможность привнести свое, изменить правила.

В приглашении – «Давай поиграем» – по сути, заключена формула партнерства, когда партнеры пришли к взаимопониманию или, как говорится, нашли общий язык, а, по мнению Гадамера Х., «общий язык разыгрывается между говорящими – они постоянно «сыгрываются» и могут начать договариваться» [11]. «Являясь членом тех или иных социальных групп, вступая во взаимодействие с другими людьми, человек в любой ситуации обладает тем или иным «статусом» – занимаемым местом, положением в конкретной системе социальных взаимосвязей: общественно-политическим (депутат, член партии, общественный деятель и т.д.), профессиональным (врач, учитель, кондуктор и т.д.), семейным (мать, отец, бабушка, дедушка, внук, дочь и т.д.) и др.

Соглашаясь с Линтоном в том, что каждая позиция требует строгого исполнения социальной роли, т.е. роль обусловлена конкретным местом человека в структуре социальных связей и не зависит от его индивидуально-психологических свойств, позволим себе возразить, что, несмотря на «жесткость» системы правил конкретной позиции, в зависимости от характера человека, от его ценностных ориентаций, целевых установок, его психологического состояния в конкретный момент времени «инсценировка» может быть стихийной, нарушающей правила. В этом случае мы должны говорить не о следовании «социальному канону», а о ролевой мобильности, гибкости.

Например, в повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...» отряд коменданта Васькова, будучи на задании («заслонить движение немцев на Кировскую железную дорогу»), разыгрывает сцену в лесу: «Конечно, не для боя немцы сюда забрались, это он (Васьков) понимал ясно. Шли они глухоманью, осторожно, далеко разбросав дозоры. Для чего? А для того, чтобы противник их обнаружить не мог, чтобы в

перестрелку не ввязываться, чтоб вот так же тихо, незаметно просачиваться сквозь возможные заслоны к основной своей цели. Значит, надо, чтобы они его увидели, а он их вроде не заметил? Тогда бы, возможное дело, отошли, в другом месте попробовали бы пробраться...» [12].

Вопрос: «Для чего?», – в данном случае является основным мотивом к перевоплощению, к гибкости исполняемой роли, т.к. перед нами люди определенной социальной группы – военные (солдаты и сержант), – и для выполнения задания им необходимо быстрое переключение, оставаясь внутри социальной группы, каждый из них выполняет новую роль, не свойственную данному статусу: из солдат в лесорубов и собирателей хвороста из соседней деревни. Так, «в самом центре, чтобы немцы прямо в них уперлись, он (сержант Васьков) Четвертак и Гурвич определил. Велел костры палить подымнее, кричать да аукаться, чтоб лес звенел. А из-за кустов не слишком все же высовываться: ну мелькать так, показываться, но не очень. И сапоги велел снять. Сапоги, пилотки, ремни – все, что форму определяет» [12].

В последнем замечании коменданта из повести Васильева заключена еще одна, довольно-таки значимая, характеристика социальной роли, т.к. внутри каждого статуса формируются ролевые символы такие, как униформа, жесты, язык и т.д. Тем самым для перевоплощения из одной социальной роли в другую человеку необходимо смена как внешнего, так и внутреннего наполнения, т.е., придя домой, надев домашний халат и тапочки, учитель, депутат, врач и т.д. «переодеваются» для исполнения новой роли. Но, если каждый из нас, идя домой, психологически подготавливает себя для исполнения нового, то в экстремальной ситуации, которая происходит в повести «А зори здесь тихие...», импровизация зависит только от индивидуально-психологических свойств каждого человека.

В данном случае, только моментальная реакция Женьки Комельковой на «зрителя» (немцев): «екнуло сердце Васькова: разведка! Значит, решились все-таки прощупать чащу, посчитать лесорубов, найти меж ними щелочку. К черту все летело, весь замысел, все крики, дымы и подрубленные деревья: немцы не испугались... Он оглянулся: стоя сзади него на коленях, Евгения зло рвала через голову гимнастерку. Швырнула на землю, вскочила, не таясь...

... - Рая, Вера, идите купаться! ... – звонко крикнула Женька и напрямик, ломая кусты, пошла к воде» [12], – ее решимость, патриотизм (так сказать внутренние качества самого человека), преодолевая страх перед смертью, изменяет «правила игры» внутри социальной позиции. Таким образом, будучи «винтиком» внутри социального статуса человек, проигрывая роли, должен быть мобильным, способным к импровизации.

Говоря об импровизации, мы должны помнить и еще об одном, что любая социальная роль вписана в определенный драматический сюжет «театра жизни». Необходимо отметить, что театральность облакает любое драматическое действие в определенные формы, которые в зависимости от целей могут интерпретироваться и

наполняться по-разному. Выше приведенный пример является конкретной формой, можно сказать традиционную, принятую называть «Мышеловка», которая представляет собой, с точки зрения игровой культуры, «игру в игре», где «интеракция многоступенчата по инерции, но удерживается в одном и том же медиуме видимости игрового мира» [13].

Природа «спектакля в спектакле» очень сложна, по ходу действия раскрывается в отдельных актах для осознания мотивации. Так, классическим образцом «мышеловки» является драматургия Гамлета, анализ которой позволит нам разобраться в природе формы и поможет рассмотреть изменения сюжетного хода ее в зависимости от поставленных целей, что, в свою очередь, является отражением «драматургических», или «театральных» проблем участников микровоздействия с точки зрения управления создаваемыми внутри ситуации впечатлениями и анализом ее.

Гамлет-режиссер, отчасти автор, постановщик и комментатор «Убийства Гонзага»; он душа этого спектакля. Реализм, в понимании Гамлета, включает в себя и театральность, «отчуждение» спектакля, так как только наличие ярко выраженной театральности в спектакле может помочь ему добиться своей цели. Мы считаем, что именно поставленная перед автором «Убийства Гонзага» цель, его желание, чтобы его узнали и узнали себя те, для кого создается этот спектакль. «Мышеловка» по своей сути – спектакль до конца пронизанный осознанным театральным действием, это не просто игра как таковая, это стратегически выверенная схема, в основу которой положен драматургический сюжет: «переход от игровых отношений из схемы «Я – Ты» в схему «Я – Оно» фактически разрушает, уничтожает игру в ее самобытном, онтологическом значении» [14]. Следовательно, спектакль «мышеловки» уже довольно-таки сложен, когда механизм трансформации игровых отношений работает при взаимодействии игры с другими формами бытия человека.

В знаменитом наставлении актерам, которое служит как бы непосредственным вводом в поэтику «мышеловки», Гамлет больше всего говорит о средствах создания реалистической иллюзии на сцене. Как известно, он предостерегает от форсированной речи, преувеличенных жестов и, с другой стороны, от вялой, невыразительной игры, настаивая на соблюдении «умеренности»:

«Гамлет.

Однако и без лишней скованности, но во всем слушайте внутреннего голоса. Двигайтесь в соответствии с диалогом, говорите, следуя движениям, с тою оговоркой, чтобы это не выходило из границ естественности. Каждое нарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать и ее истинное – низости, и каждому веку истории – его неприкрашенный облик». (III, 2) [15]/

«Зеркало, о котором говорит Гамлет, – особого рода. Это театральное зеркало, отражающее не внешний облик человека, а его истинную сущность, не то «что кажется», а то, «что есть» [16], – замечает Владимир Пименов.

Зачем Гамлету нужен этот образ? Почему он не просто наставляет актера, как играть роль, а излагает целую философию театрального искусства?

Спектакль, который ставит Гамлет, изображает не только злодейское убийство короля. Представление распадается на три самостоятельные части, связанные общей сюжетной линией: пантомиму, диалог между королем и королевой, и, наконец, монолог убийцы.

Король реагирует на свое изображение в театральном зеркале Гамлета, узнает себя в нем. Таким «зеркалом» для Клавдия оказывается монолог Луциана:

«Рука тверда, дух черен, крепок яд,
Удобен миг, ничей не видит взгляд.
Теки, теки, верши свою расправу,
Гекате посвященная отрав!
Спеши весь вред, который в травах есть,
Над этой жизнью в действие привести». [15] (III, 2)

Именно монолог больше задевает короля «за живое», хотя пантомима, разыгрываемая ранее, так же изображала убийство, не вызвала такой реакции.

Герои пантомимы отражают тех «зрителей» – персонажей пьесы, которые реагируют на эти сцены, узнавая себя в театральном зеркале.

Пантомима оставляет невозмутимым Клавдия, зато вызывает живой интерес у Офелии. Во время пантомимы она засыпает Гамлета вопросами: «Что это значит, мой принц?», «Может быть, эта сцена показывает содержание пьесы?» (III, 2) Реакция Офелии свидетельствует о ее волнении, вызванном происходящим на сцене. Немая сцена напомнила ей о событиях ее жизни.

Диалог супругов – Актера-короля и Актера-королевы – оставляет безучастными и Офелию, и Клавдия. Их не задевают слова Актера-королевы:

«Не по любви вступают в новый брак.
Расчет и жадность – вот его рычаг...

...

...Выспись всласть,
И да минует в жизни нас напасть» [15]. (III, 2)

Следовательно, каждый «зритель» обращает внимание на ту часть трехактного спектакля Гамлета, которая оказывается «зеркалом» только для него. Зеркалом, отражающим его порок или преступление: заинтересованность персонажей, «узнавание» самих себя в этом зеркале находит выражение в их реакции на происходящее – причем как раз в том месте спектакля, где образ этого персонажа представлен наиболее ярко и убедительно.

Гамлет комментирует каждый эпизод «Мышеловки» именно для того «зрителя», который должен увидеть себя в повернутом к нему в данный момент театральном «зеркале». И зеркало это повернуто таким образом, что отражение, открытое одному из «зрителей», скрыто от других:

«Офелия.

Что это значит, принц?

Гамлет.

«Змея подколотая», а означает темное дело.

Офелия.

Наверное, пантомима выражает содержание предстоящей пьесы?

Входит Пролог.

Гамлет.

Сейчас мы узнаем от этого малого. Актеры не умеют хранить тайн и все выбалтывают» [15];

«Гамлет.

Сударыня, как вам нравится эта пьеса?

Гертруда.

По-моему, леди слишком много обещает» [15];

«Гамлет.

Он отравляет его в саду, чтобы завладеть престолом. Имя герцога – Гонзаго. История существует отдельно, образцово изложенная по-итальянски. Сейчас вы увидите, как убийца достигает любви жены Гонзаго.

Офелия.

Король встает.

Гамлет.

Испугался хлопушки?...

...

Пусть раненый олень ревет,

А уцелевший скачет.

Где – спят, а где – ночной обход;

Кому что рок назначит» [15] (III, 2)

Таким образом, становится ясен «режиссерский» замысел Гамлета: не только Клавдий, но и Офелия, и Гертруда попадают в поставленную для них Гамлетом «Мышеловку». Поясним: пантомима изображает измену женщины, которая предаст возлюбленного и переходит на сторону его врага и убийцы – в этом «зеркале» отражена Офелия; в сцене разговора Актера-короля и Актера-королевы, которая, дав клятву, что после его смерти не выйдет замуж во второй раз, нарушает ее – Гертруда. «Мышеловка» захлопнулась: театральное зеркало оказалось системой зеркал, отражающей всех «зрителей» – главных персонажей трагедии.

Гамлет воссоздает иносказательно то преступление, которое совершили все «зрители» его спектакля, дабы убедиться и доказать остальным свою правоту. Цель достигнута – спектакль сыгран: план Гамлета удается.

Предлагаемое Шекспиром В. хитроумное решение стоящей перед Гамлетом задачи найти «верней опору» своими подозрениям и станет одним из часто применяемых приемов детектива и, как отмечает Пирузян А.А., «прямо-таки «визитной карточкой» одного из самых знаменитых ее сыщиков – Эркюля Пуаро» [17].

Одной из особенностей тактики Пуаро Э. является устройство зрелищ перед глазами всех подозреваемых в преступлениях для того, чтобы по их реакции определить преступника или подтвердить возникшие у него догадки. Трюк этот использует не только сыщик Агаты Кристи. Как отмечают литературоведы, это достаточно распространенный в детективной литературе прием. Необходимо отметить и еще раз обратиться к пьесе Шекспира В. с целью установить истинные причины обращения к театральности: для разоблачения Клавдия Гамлет решается непосредственно воздействовать на него внезапно, огорошив его инсценировкой содеянного им преступления:

«... К делу, мозг! Гм, я слышал,
Что иногда преступники в театре
Бывали под воздействием игры
Так глубоко потрясены, что тут же
Свои провозглашали злодеянья;
Убийство, хоть и немо, говорит
Чудесным языком. Велю актерам
Представить нечто, в чем бы дядя видел
Смерть Гамлета; вопьюсь в его глаза;
Проникну до живого; чуть он дрогнет,
Свой путь я знаю» [15]. (II, 2)

То есть с помощью спектакля – «Мышеловки» – (необходимо подчеркнуть, что он разыгрывается сознательно и тщательно продумывается) «режиссер» достигает желаемого результата – истины: «сокрытая вина» содрогается в душе Клавдия, не оставляя сомнения в его преступности. Надо отметить, что гамлетовский метод – «зрелище – петля» – неизменно работает и у многих сыщиков.

Но «мышеловка», или «театр в театре» может, в зависимости от цели, изменять структуру спектакля, когда используется формула «мышеловки», а решение или, точнее сказать, кульминация и финал будет совершенно иным. Опирируя в своих суждениях мыслями Гофмана И., мы считаем, что «исполнение», или «верное следование драматическому сюжету» определяет способность человека не заблудиться в собственной импровизации. Так, в пьесе Агаты Кристи «Мышеловка» формула «игра в игре» пронизывает от начала и до конца.

Сержант Троттер прибегает к традиционному методу для поимки преступника, который постепенно перерастает в орудие убийства: сержант Троттер (или Джордж) шаг за шагом продумывает идеальное убийство. Под маской правосудия скрывается убийца, который и является «режиссером» своего спектакля, вершащим правосудие. Он воспринимает людей, окружающих его, марионетками своего действия; он постоянно держит их в страхе и наслаждается этим, удовлетворяя свое самолюбие. Несмотря на идеальную игру, в которой сам Троттер-Джордж ощущает себя демиургом, все же играет в нем роль: он – это одна из кукол, которой управляет общество. Таким образом, он сам оказывается в ловушке, которую создал. Схема преступления строится по принципу «игры наоборот», то есть «мышеловка в зазеркалье»: если Гамлет создает свой спектакль, с целью обличить преступника, то Троттер – изначальный убийца, который карает.

Мы думаем, что усложняется не только схема, но и развитие происходит внутри самой схемы, то есть усложняется внутреннее устройство принципа. Игра принимает совершенно иное назначение и наполняется новыми смыслами, следовательно, границы ее расширяются не только по горизонтали, но и по вертикали. В такой изысканной игре не всегда сразу можно разглядеть истинное лицо: «для зрителей... эти... маски, неожиданно раскрывающиеся, позволяя разглядеть второе лицо, а иногда и третье позади второго, – все они запечатлели тайну и суровость...» [18].

Маска сержанта полиции (вершителя судеб человеческих) приближала, если не приравнивала, Джорджа (с его точки зрения) к Богу, так как лишь Бог – драматург, постановщик и главный исполнитель, и только Всевышний может карать. Действительно, вооружившись атрибутами мастерской игры, сержант Троттер-Джордж создал гениальный спектакль, который изначально был обречен на провал, так как он не смог удержать дистанцию между Я и не-Я. Возникает вопрос: почему? По сути, он и не мог удержать этой границы, потому что перед нами явно был человек с нарушенной психикой, и оба лица, которые он избрал в своей игре, были лишь масками.

В данном случае, как в любом художественном произведении, встает проблема человека и общества: общество, где правит лицемерие и ложь, а именно это общество описывает в своем произведении Кристи А., побуждает человека не быть, а казаться, надевать маску добродетели. То есть общество само живет по «рецептам» театра, тем самым заставляет человека играть свой спектакль внутри своего.

На наш взгляд, необходимо учесть, что форма может быть одной, но содержание в зависимости от ситуации изменяться. Таким образом, «мышеловка в зазеркалье» – есть еще одна интерпретация «игры в игре». В основе остается все та же гамлетовская схема, но по мере разыгрывания в различных ситуациях усложняется и наполняется по горизонтали и вертикали. Для режиссера «мышеловки в зазеркалье» главным является не просто узнавание другими себя в постановке, ему важно ощущать себя демиургом, творящим и карающим, наслаждаться своим творением. Все его действия в своем собственном спектакле продуманы, кроме

одного – он сам становится жертвой своей драматургии: «Джимми умер (Его интонации и жесты становятся простыми и детскими). Та противная злая женщина убила его. Ее посадили в тюрьму. Но разве тюрьму она заслужила! Я сказал, что убью ее когда-нибудь. И я это сделал...» [19], – он не смог до конца сыграть свою роль.

Возникает вопрос: что это такое «своя роль»? Выше, говоря о коммуникативном характере театральности, мы, опираясь на исследования в области социологии, выяснили, что каждый человек, живя в обществе, занимая определенный статус в этом обществе, владеет набором определенных, для каждого статуса характерных, социальных ролей. Действительно, играя в детстве в «дочки-матери», «магазин», «школу» и т.д., каждый человек научается определенным качествам актерского мастерства, свойственных для мира взрослых; он постепенно приобщается к миру и десятки раз проигрывает сотни ролей, дабы быть способным жить среди людей. Но вопрос, к которому мы обращаемся, заключен немного в другом. На наш взгляд, у каждого человека «своя роль», «своя игра» во Вселенском театре, в «божественной комедии».

Невозможно не согласиться с Мамардашвили М. в том, что театр, театральность – это универсальная категория, через призму которой можно понять или раскрыть сложные вопросы человеческого Бытия: «Посмотрите еще раз на Гамлета. Чем феномен Гамлета всегда театрально привлекателен? Да ведь он смотрит фантастически одухотворенным взглядом на любую чепуху. И он видит за этим смыслы. То есть что вот передо мной стоящие и действующие и говорящие люди есть в действительности марионетки, а на самом деле происходит что-то другое. В другом мире, в действительном мире. Правда существует мгновение. И мы на мгновение только прикасаемся к правде в действительной реальности, потому что в остальное время мы живем в обыденной жизни, в которой ничто никогда не завершается» [20].

На наш взгляд, Шекспир В. стремился именно к такому восприятию своей трагедии, т.к. сам воспринимал жизнь как нечто театральное по своей природе и сути. Мир представлялся ему сценой, человек – актером, история – сюжетом, характер – ролью, стечение обстоятельств – интригой, а событие – эпизодом.

Мир становится метафорой театра, а театр – метафорой мира. Быть – значит играть, не играть – значит не быть. Живя в «обществе спектаклей», каждый из нас исполняет волю Божью, свое предназначение на Земле, заключенное в понятиях «рока» и «судьбы».

Мифологема судьбы как «зеркало» мира, рожденная в лоне древнегреческой культуры, на наш взгляд, в театре и через театр предполагает создание моделей «другости», и, тем самым, происходит накопление пребывания в бытии – онтологического опыта. «Подобно тому как драматург олицетворяет ту или иную мысль, силу, чувство, волю в определенном образе, так же точно поступает и первобытный человек, ставший на стезю театрализации: он неизбежно «олицетворяет» управляющую миром Силу и создает Божество в качестве Главного

Действующего Лица вселенского представления. Создание этого Лица необходимо дикарю, далекому от библейской истины, хотя бы для сколько-нибудь сносного уразумения здешней жизненной трагикомедии, где у него, дикаря, как-никак, а свой собственный «выход», своя собственная «роль» и собственный «уход» во мрак кулис» [21].

Во все времена человек через метафору театра пытался объяснить основные законы мироздания. На заре XX столетия исключительное место в культурном пространстве России занимает театр. Оказалось, что не только театр моделирует реальность, но и саму реальность можно моделировать по законам театра. Создается своеобразная «театрократия», где режиссеры, актеры, писатели, поэты, драматурги, философы, музыканты – через театр и в театре пытаются осмыслить Судьбу человека и всего человечества. «Если в порядке генетического возникновения театр и не бесспорно является первым из искусств, – пишет Степун Ф. в статье «Театр будущего», – то первым он во всяком случае является в порядке их систематического выведения из недр всеединой жизни. Театр всегда был и всегда останется своеобразным межумочным явлением, каким-то перепутьем души от жизни к творчеству» [22]. Следовательно, для нас важным является посмотреть каким образом, посредством чего строится «Божественный театр» в русской философской мысли рубежа XIX – XX вв.

В христианском сознании основой и причиной всего сущего признается Воля Божья, Проведение, «которое без нашего ведома действует на нас, никогда не ошибается и ведет вселенную к ее Предназначению» [23]. Промысел Божий предполагает высший смысл, таинственную синергию между велением Божьим и волей человека, свободное исполнение человеком Божьего замысла.

В данном контексте главным и одновременно сложным вопросом в понимании судьбы в русской философской мысли являлся вопрос о соотношении Воли Божьей и человеческой. Человек изначально сотворен Богом со свободной волей. Свободная воля – подобие человека Богу. Бог не мешал грехопадению первых людей, т.к. хотел сохранения одного из главных человеческих качеств – свободной воли. В своем театре Господь желает добровольного обращения людей к Себе. Ни Бог, ни дьявол не принуждают человека насильственно к добру или злу; он сам, добровольно делает этот выбор.

«Воля есть собственная сила всякого существа, начало всякого действия и всякой действительности» [24], – пишет Соловьев Вл. Обосновывая идею добровольного подчинения человека Богу, русский философ считает, что воля Божья требует от нас, чтобы мы сами хотели выполнять его волю; следовательно, пока мы сами этого не хотим, то и воля Божья не исполняется в нас. Соединение с Божьей волей происходит во время молитвы. Говоря: «да будет воля Твоя» – мы даем воле Божьей возможность действовать в нас и через нас. По мнению Соловьева В., только в момент истинной молитвы человек соединяется с Господом, следовательно,

происходит гармоничный союз воли человеческой и Божьей: «воля человеческая, свободно отдаваясь воле Божьей, не поглощается ею, а сочетается с нею и становится новою богочеловеческою силою, способною творить дела Божии в мире человеческом» [25].

Исследуя волю Божью в категориях антиномичности духовного и мирского, внутреннего и внешнего служения человека, Франк С.Л. отмечал двойственность онтологической природы человека: с одной стороны, он «образ и подобие Божие» в мире, составляет интегральную часть мира, с другой – человек есть сын Божий, существо, родственное Богу и укорененное в Нем. Следовательно, по мнению философа, человек должен сразу двумя путями осуществлять волю Божью. «Бог в отношении мира и человека, как соучастник мира, есть существо трансцендентное, воля которого налагается на жизнь извне, в форме закона, исправляющего, сдерживающего и организующего спонтанно-хаотические силы мира; и одновременно Бог, как Богочеловек, есть имманентное существо, изнутри объемлющее человека и внедряющееся в начало самой внутренней сущности жизни человека. Истинное отношение Бога к человеку – трансцендентно-имманентное» [26]. Следовательно, влияние Божьей воли на мир и на человека осуществляется двумя путями: и внешними (через складывание предлагаемых обстоятельств), и внутренними (через формирование духовных ценностей).

Несмотря на свободу, которую Господь как «режиссер» своего Вселенского театра предоставляет человеку, он налагает определенные обязательства на последнего, что в свою очередь, сковывает его волю. Русские философы считали, что воля Бога и воля человека качественно различны: «Свободная воля у Бога и только у Бога» [27]. Человеку предоставлена только некоторая свобода в эмпирической области – в той мере, в какой это подобает ограниченному существу: человеку дано выбирать (пойти направо или налево, выбрать из нескольких одинаковых предметов – любой и т.д.). Но чем важнее, значительнее и серьезнее ставящаяся перед человеком дилемма, тем больше устраняется для него возможность свободного действия. Шестов Л. считает, что выбирать между добром и злом, решать свою метафизическую судьбу человеку не дано.

О безграничности, безмерности и абсолютности воли Божьей пишет и Булгаков С. «Однако к тварному бытию, – замечает философ, – Бог обращается не безмерностью, но всему полагает меру, закономерность. Давая свободу твари, Бог вступает в сотрудничество с тварью. Это соединение божьего всемогущества с тварной свободой, которая не существует вне ограниченности, есть основа тварного бытия» [28].

Вникая в православное понимание судьбы через философские категории случайности и закономерности, русские мыслители приходили к выводу об отсутствии в Божьем промысле каких-то случайностей. «И воробей не погибнет без воли Провидения», – говорит Гамлет у Шекспира В. и как учит Писание. Совершенно

недопустимо для христианина, по мнению Бердяева Н., «внешнее отношение» к важным катастрофическим событиям жизни, когда человек переживает какое-нибудь несчастье, тяжелую болезнь, нужду, смерть близкого существа, то религиозное отношение к этим событиям исключает возможность видеть в них внешние случайности, несправедливость судьбы, механические удары извне. «В жизни нет ничего случайного и совершенно внешнего, – считает философ. – Все имеет смысл, все что-то значит, т.е. является знаком из иного мира. Религиозно пережить какое-либо событие – значит, пережить его как свою судьбу, как ниспосланное Промыслом Божиим» [29].

Для христианского сознания все, что происходит в мире, что допускается в мире, есть Воля Божья как «единственная абсолютная закономерность мира» [28]. Следовательно, вечные законы, установленные Богом в Мировом театре, не зависят от человека. Но от человека зависит «либо знать их и сознательно направлять по ним нашу жизнь, либо, не ведая, нарушать их и погибнуть от карающих последствий нашего неведения и нечестия» [26].

Такой карой для христианина и одним из аспектов судьбы является Суд, но не суд в его житейско-бытовом смысле, а Суд Божий. Так, по мнению Лосского Н., Провидение «содействует нередко такому сцеплению обстоятельств, при котором естественные бедствия и катастрофы служат наказанием за определенные единичные дурные поступки и побуждают виновника их одуматься, пересмотреть свою жизнь и раскаяться» [30]. Поскольку пути Господни неисповедимы, постольку многое человеку в суде Божьем кажется нецелесообразным. Так, часто бывает, что наглые злодеи живут сравнительно благополучно и не переживают никаких бедствий. Отсюда, по словам Лосского Н., «возникает соблазн отвергать Провидение и думать, что мир бессмыслен, т.к. управляется случаем». В связи с этим философ приводит народную мудрость, которая не утрачивает веру в Промысел Божий и выражается в следующем: «Бог правду видит, да не скоро скажет». Таким образом, во всем, что связано с возмездием или Судом Божиим, Лосский Н. видит таинственные пути промысла Божьего. «Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю», – сказано в Священном Писании (Откр. 3, 19).

Следовательно, понимание судьбы позволяет нам увидеть мир как театр, где все подчинено Божьей Воле, где каждый наш проступок, срывы с предначертанного пути, невыполнение Божьего замысла подвергает нас Суду Божьему.

Очень часто понимание судьбы как Божьего Промысла, Провидения или Божьей воли оттесняется в сознании другим понятием – понятием Рока, когда разорваны начала и концы, человек один, без Бога, в своем величестве и одиночестве. Острое ощущение трагедии жизни настойчиво обращает к теме рока в судьбе человека, к самому жанру трагедии, «которая своим соприкосновением с человеческой жизнью окончательно убивает в ней всякую случайность, половинчатость и незавершенность... в эстетической атмосфере трагедии ничто не

гибнет, ничто не пропадает. В ней всякое чувство обязательно вызревает до страсти, всякое размышление до мысли, всякая мысль до идеи.

В трагедии люди – неизбежно личности. Их жизни – судьбы, их встречи – гордые узлы бытия. Трагедия проходит мимо всего в человеке и жизни, что не от духа вечности, не от последней сущности. Ее внимание никогда не приковано к проблематике психического плана, к красочности эмпирической жизни... Трагедия не столько изображает цветение жизни, сколько исследует ее основания. Всякая эмпирическая плоть для трагедии всегда только материал попутного эстетического преодоления. Ее задача – обнаружение в недрах этой плоти метафизического преодоления. Ее задача – эстетическая рентгенограмма жизни. Вжигаясь своим обнажающим взором в метафизическую первосущность жизни, трагический дух вскрывает в ней систему глубинных противоречий, как бы несущих на своих плечах все здание жизни, питающих собой роковую диалектику ее становления» [22].

Если Судьба от Бога, то даже при всей тяжести она кажется «доброй и разумной». Рок не имеет отношения к Богу, поэтому он жесток и злобен, с суровым безразличием читающий Книгу Судеб: «космический жандарм с андерсеновской свечкой жизни в руках» [31].

В нашем исследовании Рок, как и Судьба, становятся, несмотря на сущностную разницу, основными константами театральности как Вселенского спектакля, где человек, его жизнь, жизнь его души и духа определены и заранее прописаны в мировом сценарии. Ход и развитие сюжета жизни каждого человека, живущего на земле, прописаны вселенским демиургом, но при всей властности действия каждый актер имеет право выбора пути, право свободно творить свою судьбу.

В нашем исследовании мы не останавливаемся более подробно на понимании Судьбы с точки зрения эстетической мысли, т.е. мы не опираемся на Ницше Ф., Иванова Вяч. и др. На наш взгляд, именно в христианском понимании и религиозно-философской мысли русских исследователей рубежа XIX – XX вв. Судьба как Божий Промысел, Божья воля, Провидение позволяет выявить предельно высшие законы бытия, которые вбирают в себя судьбы всего мира, что дает нам возможность видеть «мир как органическое целое», где каждый играет свою роль.

В таком случае, мы должны помнить еще об одной немаловажной, с точки зрения театра, детали. Действительно, Господь как драматург и режиссер своего театра создает на Земле свои спектакли, вершит человеческую жизнь: человек вписан в игру Бога, он становится его партнером. Посредством театральных законов, которыми, позволим себе так сказать, пользуется Господь в своих постановках, происходит общение между человеком и Богом, где все критерии партнерской игры соблюдены. В таком случае Бог предоставляет человеку менять в зависимости от определенных ситуаций свой облик. В таком случае игра усложняется, где границы реальностей перестают различаться, т.е. мы в них существуем, онтологически пребываем, но реально ощутить пространство какой-либо одной из них мы не можем. Оно прочувствовано лишь в тот момент, когда есть материальная граница: храм,

Святая земля, офис, дом, кабинет начальника, кладбище (имеется ввиду поминовение усопших – культ предков), больница, роддом и т.д. Т.е. в том случае, когда человек осознанно попадает в какое-либо пространство, когда он видит границу, игра человека-актера меняет свой ход, т.к. каждый из нас перевоплощается.

Маски, которыми пользуются люди-актеры в «театре жизни», играют различные роли. По отношению к маске мы тоже употребили понятие «роль», т.к. в зависимости от назначения и специфики, маска может являться не только внешней, выполняя функцию таинства как транслятор общения между людьми и стихиями, но и внутренней, когда по мере усложнения структуры общества усложняется и структура личности. Маска постоянно балансирует на границе открытости и тайны, детерминирует раскрытие Я для Другого, становится причиной и следствием открытия «подлинного лица».

Изменение реальности, в которой видит и осознает себя человек, обуславливают перемены в самом Я, отношении к себе, которые, в свою очередь, являются причиной перемен на других уровнях отношений. «Путь масок» в истории человечества очень сложен и многогранен; в своей работе мы не делаем акцента на истории маски, на специфике видовых различий масок, для нас важным является то, какие функции играет маска в «театре жизни». Взаимоотношения маски и человека в игре и через игру противоречивы.

С точки зрения Фрица Перлза, игра дает возможность удовлетворить невыполнимые в реальной обстановке желания, и иногда – компенсировать какие-либо побуждения. Иными словами игра позволяет человеку примерить на себя различные роли, дабы именно через чувственные ощущения он понимает себя, свою независимость от обстоятельств, он понимает Другого. Именно в игре, примеряя маски, человек становится свободным. Но существенно от этой точки зрения отличается позиция американского психотерапевта Берна Э.: само понятие игры используется им для обозначения всех разновидностей лицемерия, неискренности, каких-либо иных негативных приемов, имеющих место в отношениях между людьми. Берна Э. считает, что каждый человек владеет, с одной стороны, определенным набором поведенческих схем, которые соотносятся с определенным состоянием его сознания, с другой – «психологической реальностью, а не ролями», которое соотносится с психическим состоянием, часто несовместимым с первым. Тогда роль, маска, следуя за мыслью ученого, связана с игрой, контролируемой сознанием, где человека создает маска, где «сутана делает священника, мундир создает солдата» [32], а маска в таком случае «...олицетворяет стремление уничтожить все связи с жизнью» [32]. Противоречивость в суждениях исследователей дает нам возможность рассматривать маску и как способность человека абстрагироваться от реальной действительности, т.е. возможность с ее помощью создавать иную реальность, где царит свобода от условностей обыденного мира, когда маска, и тем самым театральность, связана с досуговой деятельностью человека; но в тоже время

маска – это нечто более сложное проявление осознанного человеческого действия, когда лица нет – есть тайна, личина, которая делает взаимоотношения между людьми значительно более универсальными, менее индивидуальными.

Человек-артист «вдали от здания театра одним восхитительным жестом, одним красиво проинтонированных словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности» [21], следовательно, изначально он обладает даром, данным ему от Бога, с помощью которого хочет быть подлинно свободным, по своему усмотрению, а не в рамках, разрешенных и отведенных ему обществом. При этом каждый из нас вызывает у другого определенный образ, производит впечатление о себе, более или менее целенаправленно раскрывая свою субъективность. Но каждое действующее лицо «человеческой комедии» всегда контролирует доступ другого в сферу своих личных взглядов, мыслей, чувств, установок, желаний. Здесь возникает необходимость воспользоваться своей природной способностью перевоплощаться и создать образ, который наиболее благоприятен в той или иной ситуации. Но образ себя и имидж могут противоречить друг другу, и поэтому индивид должен стремиться замаскировать то, что противоречит образу, ему желательному.

Лицо-маска и лицо-личина играют разные функции в бытии человека, хотя точкой соприкосновения, еще раз обратим на это внимание, является коммуникация. Живя в обществе, общаясь друг с другом, в разных образах, обликах предстают друг перед другом субъекты, которые примеряют свой собственный образ с образом других, и если образ-маска призван не стирать грань между лицом, сохраняя живую нить с жизнью, то образ-личина растворяется на молекулярном уровне с физическим лицом (без тени на индивидуальность), где стираются черты личности и сознание полностью подчинено выбранной роли. Таким примером может послужить образ чеховского героя, который сжился с тем образом, который создал, даже весь его мир был пропитан выбранным образом: «...у нас в городе некий Беликов, учитель греческого языка, мой товарищ. Вы о нем слышали, конечно. Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный ножик, чтобы очистить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник... и древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни» [33].

Но, прежде всего, маска, выходя впервые за пределы театра, не подразумевала столь сложного взаимопроникновения лица и образа, т.к. человек переодевался в «другое лицо» в связи с определенным событием повседневной жизни, чаще всего масочный характер носят празднества карнавального типа. Карнавал, как это объясняет Бахтин М.М., – это не игра в определенном смысле слова: «... они как бы строили по ту сторону всего официального *второй мир* и *вторую жизнь*, <...> в которых

они в определенные сроки *жили*. Это особого рода *двумирность...*» [34], – карнавал есть жизнь: «...в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден» [34]. Это «как бы», о котором говорит исследователь, подчеркивает временный характер «другого образа», но, несмотря на краткосрочность карнавального действия, это «как бы» являет собой игру, которая «глубоко осмысленная». Подлинным героем и автором ее является само время, которое развенчивает, делает смешным и умерщвляет весь старый мир (старую власть, старую правду) и одновременно рождает новое» [34]. В карнавале грани между игрой и жизнью нарочито стерты. Здесь сама жизнь играет.

Карнавальная стихия охватывает огромные массы людей и реальную жизнь представляет «вверх тормашками», где господствует глупость и безумие, которые призваны ниспровергнуть все доселе официальное и нормативное, поскольку «глупость – это вольная праздничная мудрость, свободная от всех норм и стеснений официального мира» [34]. В недрах народных праздников эпохи Средневековья рождается и большое значение получает тема глупости и образ неисцелимого дурака.

Позволим себе заметить, что карнавальная глупец не исчезает с другими образами в послекарнавальная жизни, он продолжает существовать, соседствуя с реальными, а не вымышленными, королями, дворянами, князьями и т.д. В том, что карнавал имеет свое продолжение в виде остаточных образов глупцов, в которых нуждается не только народ, но и царствующие особы, заключена на наш взгляд еще одна сцепка воли человека с Божественной волей, т.к. и шут в западноевропейской культуре, и скоморох, и юродивый на Руси – все они были призваны нести в мир нечто большее, чем смех над своим чудачеством. Однако существует «одно весьма примечательное различие между языческими элементами в западноевропейском карнавале и в аналогичных ему русских обрядах. В западноевропейском карнавале действует формула: «смешно – значит не страшно». В русском смехе – от святочных и масленичных обрядов до «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя – «смешно и страшно». Здесь игра позволяет проникнуть туда, где серьезное пребывание было бы равносильно гибели. Поэтому она смешная и опасная одновременно» [35].

В отличие от своих собратьев по цеху русские скоморохи не просто весельчаки и балагуры, а умные дураки, Божьи шуты, трагические лицедеи, обличители обывательского мира и его мнимых ценностей. Под видом шуток и всевозможного балагурства они учили народ любить волюшку, не принимать чужого важничанья и спеси, не копить много добра, легко отрываться от своего, нажитого, легко жить и легко странствовать, принимать у себя и кормить странников, но не принимать всяческой кривды.

Скоморохи пользовались всенародной любовью не за то, что они глупые, а за то, что умные – умные высшим умом, который заключен не в хитрости и обмане других, не в плутовстве и удачном преследовании своей узкой выгоды, а в мудрости, знающей истинную цену любой фальши, видящей цену в свершении добра другим, обличением неправды. Подчас скомороха на Руси трудно было отличить от юродивого. Юродивый

– это также актер, но актер особого свойства, «будучи причастен «сверхзаконной» субстанциальности, имеет возможность как раз не считаться с правилами земного миропорядка» [36].

На наш взгляд, важным является то, что юродивый – это актер именно потому, что личину безумия надевает лишь для зрителя, когда на своеобразной сценической площадке – где-нибудь на людях, в толпе, на улице – начинает «глумиться», как скоморох, «ругаясь миру» [37]. Добровольное подвижничество, бездомность, нищета и нагота дают юродивому право обличать «горделивый и суетный мир». Юродивый не только актер, но и режиссер. Толпа из наблюдателя становится участником действия, реагирует непосредственно и страстно. Это – театр одного актера, где весь мир преобразуется от его игры, содрогается от его слов душа каждого зрителя, ибо устами его говорит сам Господь.

По словам Лихачева Д.С., «и скоморохи, и юродивые совершали подвиг – тот подвиг, который делал их почти святыми, а часто и святыми» [38]– они отрицали земные блага ради небесных. Они были истинными посредниками между миром небесным и земным, они являлись совестью народа. Так, являясь рожденными в мире праздника, карнавала (это не относится в полной мере к юродству), эти маски антиповедения сохраняли свою актуальность и в реальном мире, т.к. они давно переросли понятие маски – это были живые лица среди множества образов, обусловленных «существующими формами насильственной социально-экономической и политической его (народа) организации» [34], который лишь во время праздника «перерождался» в свободного от условностей человека, создающего свою утопическую реальность.

В карнавальности, праздничности появляется еще один аспект, требующий рассмотрения проблемы театральности как культурной игры. Речь идет о том, что, зарождаясь в недрах народной культуры, «основанная на начале смеха» как своеобразная форма досуга, где «человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений...возвращался к самому себе и ощущал себя человеком среди людей» [34], карнавал с течением времени перерастает в способ жизни, когда временное состояние «двумирности» перестает быть временным. Это связано не столько с желанием человека превратить жизнь в праздник или маскарад, сколько со стремлением преодолеть вакуум, который образовался благодаря недоверию к силам саморазвития и кризису исторических эпох. В данном случае мы имеем в виду то, что человеческая жизнь не столько давала сюжеты для театральных постановок, сколько заимствовала их из литературных и драматургических источников.

В своей работе «Декабрист в повседневной жизни» Лотман Ю.М. отмечает, что в XIX веке (особенно в начале века) люди подражали литературным героям, то есть сюжеты произведений черпались не из жизни, а наоборот: «подобно тому, как жест и поступок дворянского революционера получали для него и окружающих смысл, поскольку имели своим значением слово, любая цепь поступков становилась текстом

(приобретала значение), если ее можно было прояснить связью с определенным литературным сюжетом... Такой подход подразумевал «укрупнение» всего поведения, распределение между реальными знакомыми типовых литературных масок, идеализацию места и пространства действия (реальное пространство осмыслялось через литературное)» [35]. Исследователь говорит, что особенностью этой эпохи и именно декабристов отличает так называемая «литературность» и «театральность» поведения, которое не означает его неискренности или же каких-либо негативных характеристик. Поведение декабристов получает некий сверхбытовой смысл.

По Лотману Ю.М., «характер театрализованности для самого декабриста связывался с восприятием себя как исторического лица, а своих поступков – как исторических... Поведение же великого человека должно коренным образом отличаться от обыденной жизни прошлого человечества. Оно принадлежит Истории и будет изучаться философами, воспеваться поэтами» [39]. Они ощущали себя изначально избранными, поведение которых должно быть списано с литературных героев Пушкина А.С., Лермонтова М.Ю. и др. – это изображение изображений или подражание изображению.

Герои Байрона и Пушкина-романтика, Лермонтова порождали целую плеяду подражателей из числа молодых офицеров и чиновников, которые перенимали жесты, мимику, манеру поведения литературных персонажей. Таким образом, действительность подражает литературе: зарождаясь на страницах романтических произведений, новый тип человеческого поведения копировался и переходил в жизнь. Как мы уже отметили, это не было фальшью, за этой «литературностью» – «театральностью» скрывается идея, которой придерживался каждый «герой своего времени»: «осознание себя как исторического лица заставляло оценивать свою жизнь как цепь сюжетов для будущих историков, а вслед за ними – поэтов, художников, драматургов. С этой позиции в оценку собственной реальной жизни невольно вмешивался взгляд со стороны – с точки зрения потомства. Потомок – зритель и судья того, что великие люди разыгрывают на арене истории. И декабрист всегда ощущает себя на высокой исторической сцене» [39].

Естественно, «единство стиля» в поведении декабриста имело особенность – общую «литературность», стремление все поступки рассматривать как знаковые. Действительно, декабристы внесли в поведение человека единство не столько путем реабилитации жизненной прозы, сколько, пропуская жизнь через фильтры литературных текстов, отменили то, что не подлежало занесению «на скрижали истории».

Все это говорит о том, что театральность – это двусторонняя, идущая по направлению друг к другу, взаимопроникающая, взаимообусловленная игра, которая может сужаться до монолога человека-актера и распространяться на целые эпохи, и имеет свойство к внутреннему развитию, т.е. театральность исторична. В «Homoludens» Хейзинга сопоставляет века истории с присущими каждому веку

состояниями игровой стихии, но, на наш взгляд, игра не позволяет в полной мере рассмотреть историю как систему, лишь дав нам обозначить основные принципы исторического процесса как игры, а театрализация жизни помогает расшифровать игровой смысл культуры. Однако смысл театрализации понятен лишь в соотнесенности с утопией, мифом, судьбой, антиповедением и типом культуры. Следовательно, театральность и конкретные ее виды (карнавальность, литературность) позволяют детально охарактеризовать конкретный исторический период, т.к., на наш взгляд, каждая эпоха рождает в зависимости от идеологии, религии и т.д. свою форму, с различными сюжетными линиями, декорациями, масками в зависимости от драматургического жанра, который изберет сама историческая эпоха.

Глава II. Практические особенности театральности

2.1. Формирование коммуникативной мобильности у студентов как элемент театрализации в процессе музыковедческой подготовки

Вопросам формирования коммуникативной составляющей в обучении студентов музыкальных училищ посвящены отдельные исследования Ю.Н. Бычкова, В.А. Вахромеева, Е.В. Давыдовой, А.И. Лагутина, А.Л. Островского. Ученые отмечают, что в число профессионально важных качеств обязательно входят коммуникативные. Вместе с тем, профессионально важные качества определяются особенностями профессиональной деятельности специалиста.

Анализ научной литературы показал, что профессионально важные качества являются очень значимыми для профессиональной деятельности специалиста и оказывают влияние на ее результаты. В связи с этим возникает необходимость целенаправленного развития данного комплекса качеств в процессе профессиональной подготовки специалистов.

Содержание профессиональной подготовки студентов теоретического отделения музыкального колледжа связано, прежде всего, с изучением средств музыкального языка и способов анализа музыкального текста с целью развития у будущих музыковедов умений раскрывать содержание, стилистические особенности и авторские аспекты музыкальных произведений. На это направлено большинство предметов специального цикла, которые являются приоритетными и самыми значимыми: сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений, музыкальная литература (зарубежная и отечественная), народное музыкальное творчество и т.д.

Необходимость осваивать разнообразные виды профессиональной деятельности (педагогическую, организационную, музыкально-просветительскую, репетиционно-концертную, корреспондентскую) определяет наличие в учебном плане разнообразных видов профессиональной практики: педагогической, лекторской, корреспондентской.

В обучении студентов-музыковедов преобладают групповые формы работы, основанные на вербальном взаимодействии обучающихся и преподавателей. Основу составляют лекционные и семинарские занятия, на которых осваивается основной учебный материал. Во внеучебное время, как правило, организуются научные конференции и семинары, где студенты выступают с докладами и выступлениями по актуальным проблемам музыкальной науки и практики.

Коммуникативная подготовка студентов реализуется главным образом, в процессе профессиональной практики, а также на занятиях по дисциплинам «Музейное и лекторское дело», «Музыкальная теле- и радиожурналистика», «Основы музыкальной критики и изучение музыковедческой литературы», «Педагогические основы преподавания музыкальной литературы», «Основы корреспондентской

практики», «Педагогическая работа по музыкальной литературе». Студенты приобретают навыки группового, индивидуального, вербального и невербального общения, которые апробируются в условиях профессиональной практики, где определенным образом моделируются ситуации будущей профессиональной деятельности и где общение идет через принятие определенных ролей, то есть театрализуется (частично).

Однако нужно отметить, что данные дисциплины по сравнению с предметами специального цикла занимают гораздо меньше учебного времени и, как правило, не являются приоритетными в системе профессиональных предпочтений обучаемых. Поэтому значимость коммуникативной подготовки студентов, как правило, недооценивается.

Исходя из особенностей музыкаведческой подготовки студентов музыкального колледжа, целесообразным будет построить методику развития коммуникативной мобильности на основе взаимодействия коммуникативно-ориентированного и контекстного подходов.

Коммуникативно-ориентированный подход к обучению получил свое обоснование, прежде всего, в работах ученых-лингвистов (Г.А. Китайгородской, А.А. Леонтьева, Е.И. Пассова и др.). Так, А.А. Леонтьев отмечает, что обучение языку будет гораздо продуктивнее, если предложить ученику определенную речевую ситуацию, которая «создаст совокупность условий, речевых и неречевых, необходимых и достаточных для того, чтобы осуществить речевое действие» [1, с. 155-156]. Исследователь отмечает, что необходимо заинтересовать ученика, чтобы перед ним стояла задача произвести речевое действие «вместе с героем или вместо героя» [1, с. 157].

Е.И. Пассов отмечает, что сущность коммуникативного обучения заключается в том, что процесс обучения является моделью процесса общения, в которой моделируются принципиально важные параметры общения, а именно: «личностный характер коммуникативной деятельности субъекта общения, взаимоотношение и взаимодействие партнеров по общению, ситуация как форма функционирования общения, система речевых средств, обеспечивающих коммуникативную деятельность в ситуациях общения, функциональный характер усвоения и использования речевых средств, эвристичность» [2, с. 5].

Контекстный подход к образованию (А.А. Вербицкий, Г.В. Лаврентьев, Н.Б.Лаврентьева, Н.А. Неудахина и др.) рассматривается как процесс обучения, в рамках которого содержание и процесс учебной деятельности обучаемых максимально приближаются к ситуациям профессиональной деятельности [3, с. 44].

Исследователи А.П. Пахомов и В.А. Жильцов отмечают, что «реализация контекстного обучения с самого начала предполагает усвоение информации студентами в контексте профессиональных практических действий и поступков» [4, с. 160].

Для развития коммуникативной мобильности у студентов музыкального колледжа в процессе музыковедческой подготовки мы предлагаем методику, которая включает три этапа: мотивационно-познавательный, коммуникативно-деятельностный, рефлексивно-творческий. Логика построения методики базируется на теории учебной деятельности, согласно которой процесс учебного познания проходит несколько этапов: сначала возникает интерес к изучаемому объекту, затем осваиваются теоретические знания о нем, далее полученные знания проверяются на практике, на основе практической апробации осуществляется анализ результатов собственной деятельности, происходит коррекция знаний и представлений об объекте исследования (Ю.К. Бабанский, В.И. Загвязинский, В.В. Краевский, И.Я. Лернер, Н.Ф. Талызина и др.).

Основываясь на данной закономерности, можно предположить, что задача мотивационно-познавательного этапа методики будет состоять в развитии когнитивного и мотивационного компонентов коммуникативной мобильности; задача коммуникативно-деятельностного этапа – в развитии технологического компонента коммуникативной мобильности; задача рефлексивно-творческого этапа – в развитии личностного компонента коммуникативной мобильности. Логика построения этапов методики предполагает последовательный переход от теории к практике и постепенное увеличение степени самостоятельности в учебно-коммуникативной деятельности студентов.

Остановимся подробнее на каждом из этапов предлагаемой нами методики.

На первом – мотивационно-познавательном этапе методики целесообразно использование метода ролевых эвристических диалогов в заданном учебном контексте, воссоздающего квазипрофессиональные ситуации общения (учитель-ученик, лектор-слушатель, критик-читатель и т.д.).

Диалогическое общение в научной литературе определяется как «общение и взаимодействие между людьми, раскрывающее в общении уникальность человеческой индивидуальности, утверждает достоинство и самодостаточность каждого, способствует развитию личности и создает возможности для творчества и самоактуализации» [5, с. 56]. Принципиально важным является то, что диалог предполагает позицию равенства субъектов общения и их активность в процессе коммуникации. Это существенно отличает метод диалога от традиционной практики изучения музыковедческих дисциплин, которая базируется на объяснении нового материала (где преобладает монологический стиль коммуникации), и опросах учащихся (где доминирует тот же монолог, только в обратном направлении), а позиции субъектов коммуникации не предполагают взаимного равенства (педагог всегда занимает доминирующую позицию, а студент – подчиненную) и активности обучающихся в добывании знаний.

В процессе диалога студент является не пассивным потребителем информации, а ее активным преобразователем, он сам ищет знания, усваивает их и преобразовывает в актуально значимую для себя информацию.

Для понимания сущности ролевого эвристического диалога, необходимо обратиться к рассмотрению эвристики как формы познания. Важной представляется мысль О.В. Диривянкиной о том, что одной из особенностей эвристического обучения является его поливариантность. По мысли исследователя, «учащийся отходит от поиска единственного правильного решения, учится видеть некоторый спектр, вариантную множественность подходов, как к решению проблемы, так и к ее результатам» [6, с. 410]. В условиях развития коммуникативной мобильности специалистов-музыковедов данная характеристика эвристического обучения является основополагающей, т.к. именно многовариантность характеризует коммуникативное взаимодействие музыковеда с различными социально-профессиональными и возрастными группами реципиентов.

Эвристический диалог соединяет в себе характеристики диалогового общения как такового и закономерности эвристического поиска. Исследователи относят его к более совершенной форме диалога (А.А. Брагина) и определяют данный феномен как: «разновидность общения, направленного на взаимный обмен мнениями с целью удовлетворения личных образовательных интересов» [7]; «разновидность диалога, имеющего проблемный характер» [8, с. 77]; «тип диалога «ученик-учитель», в котором инициатива в познании нового принадлежит ученику, а не учителю» [9, с. 60].

При характеристике эвристического диалога мы выделим два принципиально важных для предмета нашего исследования фактора – активный характер деятельности всех субъектов коммуникативного взаимодействия и направленность активности на поиск нужного стиля общения и поведения, выбор средств коммуникации, позволяющих обеспечить понимание партнерами передаваемой информации.

Помимо этого, ролевой эвристический диалог как метод эвристического обучения, также способствует более прочному сохранению в памяти знаний, полученных через собственную активность и самостоятельность. Так, А.Д. Король утверждает, что применение метода эвристического диалога делает «информацию более значимой и запоминающейся» [10, с. 156].

Ролевой эвристический диалог можно определить как диалог, направленный на поиск наиболее адекватных коммуникативных стратегий взаимодействия с различными группами реципиентов в рамках основных музыкально-социальных ролей музыковеда (педагог, ученый, просветитель).

Напомним, что когнитивный компонент коммуникативной мобильности музыковеда предполагает усвоение знаний о способах и средствах ретрансляции сущности, стилистических особенностей и авторских аспектов музыкального произведения реципиентам разных возрастных категорий и социально-профессиональных групп. По нашему мнению, знания эти лучше всего можно получить, наблюдая (на начальном этапе) за деятельностью педагога, который принимает на себя разные музыкально-социальные роли и выстраивает диалог с

разными категориями слушателей, а также (на последующих этапах) вступая в диалог с педагогом и принимая на себя роли его партнёров или оппонентов по коммуникации.

В процессе эвристического диалога в условиях квазипрофессиональной ситуации у студентов появляется возможность практически поиграть в театральность, апробировать музыкально-социальные роли музыковеда и найти нужный стиль общения и модель поведения для каждой из них, обеспечивающие понимание реципиентами транслируемой информации. Иными словами, в процессе эвристического диалога студенты могут получить и реализовать на практике знания о способах и средствах ретрансляции сущности, стилистических особенностей и авторских аспектов музыкального произведения реципиентам разных возрастных категорий и социально-профессиональных групп, благодаря чему создаются условия для развития когнитивного компонента коммуникативной мобильности.

С помощью метода ролевого эвристического диалога можно создать условия для развития мотивационного компонента коммуникативной мобильности, который предполагает интерес к возможным музыкально-социальным ролям, ценность приобщения слушателей к музыкальному искусству; устойчивые мотивы к постоянному поиску вариантов передачи музыкальной информации. Поясним данный тезис.

В процессе ролевого эвристического диалога студент впервые опробует музыкально-социальные роли, которые ему предстоит выполнять в дальнейшей профессиональной деятельности. У него должен появиться интерес к реализации этих ролей, который возбуждается, прежде всего, через собственную практическую деятельность, которая всегда эмоционально окрашивается. Педагоги-исследователи утверждают, что, включаясь в активную интеллектуальную и практическую деятельность, ученики испытывают сильные положительные эмоции, что дает более глубокие, осмысленные знания, которые ученик способен интерпретировать, применить на практике. По словам С.Л. Рубинштейна, «эмоционально окрашенный материал запоминается лучше, чем эмоционально безразличный» [11, с. 271]. Вхождение в роль не только актуализирует характерные стратегии поведения, дает опыт конструктивного общения, но также позволяет испытать подлинные чувства, получить реальные эмоциональные впечатления, то есть значительно активизирует эмоциональный отклик.

Таким образом, интерес к различным музыкально-социальным ролям может возникнуть только в ходе активной ролевой игры, диалоговой работы студентов, которые реально опробуют возможные музыкально-социальные роли, «примерив» их на себя.

Выстраивая воображаемое ролевое общение с различными типами слушателей, студент будет постоянно мотивирован на поиск вариантов передачи музыкальной информации для достижения цели диалогового взаимодействия. Это объясняется тем, что в диалоге (в отличие от монолога) всегда есть обратная связь, ответная

реакция собеседника, по которой становится ясно, понимает собеседник информацию или нет, интересно ему или нет.

Таким образом, в ролевом эвристическом диалоге, передавая воображаемым слушателям информацию о сущности, стилистических особенностях и авторских аспектах музыкального произведения, студент сам глубже и прочнее освоит эту информацию и осознает ее важность для реципиентов разных возрастных категорий и социально-профессиональных групп, следовательно, осознает ценность приобщения слушателей к музыкальному искусству.

Второй этап методики – коммуникативно-деятельностный – направлен на развитие технологического компонента коммуникативной мобильности музыковеда с помощью метода ситуативно-ролевой игры в заданном учебном и художественно-творческом контексте, воссоздающего квазипрофессиональные мизансцены действия (урок в школе искусств, лекция в филармонии, телевизионное интервью, научный доклад и т.д.). Напомним, что технологический компонент предполагает обладание широким репертуаром музыкально-социальных ролей и владение техникой гибкого переключения от одной роли к другой.

Исследователи оценивают применение игры в рамках профессионального обучения как возможность воссоздания процесса будущей профессиональной деятельности, а также подчеркивают значение игры в развитии коммуникативных навыков.

Ситуативно-ролевая игра трактуется учеными-педагогами как обязательная инсценировка профессиональной ситуации с реализацией в ней коммуникативного потенциала взаимодействующих партнеров, принимающих на себя различные роли (Г.А. Китайгородская, А.П. Панфилова, Д.Б. Эльконин и др.).

Для процесса подготовки музыковедов ситуативно-ролевая игра не является типичной формой обучения. Можно отметить исследования Л.Н. Шаймухаметовой, считающей целесообразным применение деловых игр и проблемных ситуаций, в которых «студенты овладевают навыками сравнения, обобщения, искусством вести полемику, выступать оппонентом в диалоге» [12, с. 184].

В опоре на позиции вышеуказанных ученых, ситуативно-ролевая игра как метод развития коммуникативной мобильности музыковеда трактуется нами как форма воссоздания квазипрофессиональных ситуаций и отношений участников данных ситуаций в учебном или художественно-творческом контексте, где студенты выполняют различные мизансцены действия (урок в школе искусств, лекция в филармонии, телевизионное интервью, научный доклад и т.д.).

Контекст определяется исследователями как «система внутренних и внешних факторов и условий поведения и деятельности человека в конкретной ситуации, определяющая смысл и значение этой ситуации как целого и входящих в него компонентов, где внутренний контекст составляет совокупность индивидуальных особенностей, отношений, знаний и опыта человека; внешний – социокультурных, предметных, пространственно-временных и иных характеристик ситуации действия и

поступка» [13, с. 43]. В психологии понятие «контекст» применяется для обозначения окружающей человека социальной среды, ситуации [14, с. 214].

Можно выделить два типа контекста: учебный и художественно-творческий. Учебный контекст предполагает реализацию конкретной музыкально-социальной роли в процессе учебного занятия, где разыгрывается условный диалог или ролевая игра с воображаемыми партнерами (либо оппонентами). Иными словами, ситуация квазипрофессиональной деятельности является воображаемой и не предполагает наличия реальных внешних атрибутов – социокультурных, предметных, пространственно-временных и иных характеристик ситуации действия.

Художественно-творческий контекст предполагает реализацию конкретной музыкально-социальной роли в реальных условиях профессиональной деятельности музыковеда и подразумевает наличие конкретных социокультурных, предметных, пространственно-временных и иных характеристик ситуации. Художественно-творческий контекст реализуется в условиях профессиональной практики студентов-музыковедов – педагогической, лекторско-филармонической, архивно-библиографической, практики преподавания таких дисциплин как музыкальная литература (зарубежная и отечественная), гармония, анализ музыкальных произведений, полифония, сольфеджио, а также в процессе написания выпускной квалификационной работы.

Если в условиях учебного контекста музыкально-социальная роль, например, музыковеда-просветителя может реализовываться условно, путем общения студента с воображаемыми слушателями концерта или музыкального лектория (эти функции могут выполнять участники студенческой группы), то в условиях художественно-творческого контекста эта роль реализуется реально, путем общения студента с живой аудиторией на лекторско-филармонической практике.

Контекст, как учебный, так и художественно-творческий, может быть заданным или вариативным (не заданным). Заданный контекст предполагает, что студентам заранее известна тема диалога или ролевой игры, распределены роли, которые они должны выполнять, определены социокультурные, предметные, пространственно-временные характеристики ситуации действия. Вариативный контекст предполагает наличие нескольких неизвестных характеристик, например, при известной заранее теме диалога или ролевой игры неизвестен возраст аудитории, с которой нужно будет выстраивать общение, либо количественный состав партнеров по диалогу, либо социально-профессиональная характеристика типа аудитории и пр. Вариативный контекст предусматривает возможность внезапного изменения ситуаций профессионального общения и/или мизансцены действия (лекция рассчитывалась на школьников, а слушателями оказались студенты, либо планировался диалог с единомышленником, а состоялся разговор с оппонентом и т.д.).

Например, в рамках дисциплины «Педагогические основы преподавания музыкальной литературы» преподаватель задает студентам тему ситуативно-ролевой игры «Объяснение нового материала в ДМШ по теме «Романсы и песни

А.С. Даргомыжского» по предмету «Музыкальная литература» для учащихся шестого класса ДМШ. При этом педагог предлагает студентам поиграть, «исполнить» различные роли: роль учителя, объясняющего новый материал; роль «продвинутого» ученика, который понимает материал, быстро осваивает новые сведения; роль ученика, не понимающего материал, который задает вопросы учителю и другим ученикам, находящимся в классе, роль пассивного ученика, не принимающего участия в диалоге, которого нужно расшевелить и включить в учебное общение и др.

На начальном этапе обучения студенты получают предписания по исполнению полученных ролей – т.е. оговаривается лексика, манера поведения, тон общения, средства коммуникации. Задачей студентов является, не выходя за рамки предписаний и используя подходящие средства общения, найти правильное ролевое решение. На дальнейших этапах обучения самостоятельность студентов возрастает – им необходимо заранее самостоятельно продумать, что они будут говорить, какую лексику и средства коммуникации использовать, опираясь на полученные ранее знания в рамках развития когнитивного компонента коммуникативной мобильности.

Ситуативно-ролевая игра имеет ряд принципиальных отличий от эвристического диалога, используемого на первом этапе методики. Эвристический диалог ставит задачу поиска и воспроизведения студентами, прежде всего, вербального компонента коммуникации, свойственного определённой музыкально-социальной роли, а именно: лексики, терминологии, обеспечивающей понимание информации реципиентами различных социально-профессиональных и возрастных групп. Ситуативно-ролевая игра предполагает воспроизведение всего комплекса атрибутов определённой роли, включая невербальный компонент коммуникации – интонации, жесты, мимику, пантомимику, изменение мизансцены общения и пр.

Кроме того, эвристический диалог, как правило, носит фрагментарный характер, воспроизводит отдельные этапы ролевого общения на воображаемом уроке, просветительской лекции или научной беседе. В процессе учебного занятия студенты получают задания воспроизвести диалоговое общение в определённой роли на примере небольшого фрагмента (например, воспроизвести общение с учащимися музыкальной школы в процессе опроса по теме «Музыкальные жанры», воспроизвести приветственную часть лекции в детском саду на тему «Музыка мультфильмов», построить начало научной полемики с оппонентом по поводу какого-то музыкального события и пр.). Задания, как правило, бывают небольшие по объёму, что позволяет апробировать несколько видов диалогов в течение одного учебного занятия.

Ситуативно-ролевая игра предполагает моделирование целостной завершённой ситуации, имеющей свою логику и драматургию. Диалог можно прервать на любом этапе его реализации, поскольку он рассматривается как учебное упражнение. Игру же нужно доиграть до конца, как бы она ни складывалась для участников. Игра предполагает более тщательную режиссуру, касающуюся не только распределения ролей (как в диалоге), но и определения места, времени действия,

конкретных мизансцен, атрибутов игрового пространства и пр. Игра предполагает более разнообразную и глубокую предварительную работу самих студентов, получивших от преподавателя определенное задание.

В отличие от метода первого этапа, где педагог выполнял главенствующую роль на всех стадиях реализации эвристического диалога, в ситуативно-ролевой игре роль преподавателя становится более опосредованной. Педагог задает тему игры и распределяет роли, а также может конкретизировать некоторые особенности реализации ролей (на начальном этапе обучения), все остальное студенты преимущественно определяют и выстраивают самостоятельно.

Овладение ролью предполагает погружение в образ, который воспроизводит студент, выстраивание и выдерживание не только ролевого общения, но и ролевого поведения. Иными словами, ситуативно-ролевая игра предполагает целостное и комплексное овладение музыкально-социальными ролями в их практическом воплощении. Практическая отработка ролевого общения и поведения, постоянный коммуникативно-поведенческий тренинг позволяют не только освоить множество музыкально-социальных ролей, но и овладеть техникой ролевого переключения, довести до автоматизма умения «исполнять» заданные роли.

На основе всего сказанного мы полагаем, что метод ситуативно-ролевой игры в заданном учебном и художественно-творческом контексте с воссозданием квазипрофессиональных мизансцен действия (урок в школе искусств, лекция в филармонии, телевизионное интервью, научный доклад и т.д.) обеспечит развитие технологического компонента коммуникативной мобильности музыковеда, позволит практически овладеть широким репертуаром музыкально-социальных ролей и техникой гибкого переключения от одной роли к другой.

Заключительный этап методики формирования коммуникативной мобильности музыковеда – рефлексивно-творческий – направлен на развитие личностного компонента коммуникативной мобильности музыковеда. Личностный компонент предполагает социально-творческую адаптивность, общительность, коммуникативно-рефлексивную активность. В рамках предлагаемой нами методики развитие личностного компонента обеспечит совмещение методов ролевого эвристического диалога и ситуативно-ролевой игры в вариативном художественно-творческом контексте, воссоздающих изменяющиеся ситуации профессионального общения и мизансцены действия (изменение возрастного состава, социально-профессионального статуса аудитории, пространственно-предметных условий, ракурса обсуждения темы и т.д.).

Применение указанных методов на данном этапе имеет свои особенности. Ситуативно-ролевая игра в условиях вариативного художественно-творческого контекста предполагает, что студенты не знают заранее, какую роль и в каких обстоятельствах им предстоит выполнять, им известна только тема игры, к которой они имеют возможность содержательно подготовиться. В связи с этим студенты не могут заранее отработать тот или иной тип коммуникативного взаимодействия и

должны ориентироваться «на месте», активизируя весь арсенал полученных ранее знаний и умений. Например, студент готовится к проведению урока слушания музыки в первом классе музыкальной школы, но непосредственно перед запланированным уроком выясняется, что первый класс находится на концерте, и урок необходимо провести в третьем классе. Либо урок слушания музыки в первом классе неожиданно заменяется музыкальным лекториумом для учащихся первого и второго класса (заболел учитель второго класса и всех детей необходимо занять «общим делом»).

В первом случае при неизменной музыкально-социальной роли педагога меняется возрастная состав аудитории, во втором случае музыкально-социальная роль педагога меняется на роль просветителя. В обоих случаях от студента требуется изменение стиля общения и модели поведения, что предполагает проявление коммуникативной мобильности.

На данном этапе методики существенно меняется и роль педагога. Если на предыдущих этапах он выполнял функции организатора (заранее определял тему диалога или игры, распределял роли, режиссировал и корректировал действия учеников, предлагал учащимся своеобразные образцы моделей поведения и общения, передавал собственный опыт и знания и т.п.), то на заключительном этапе педагог лишь вносит коррективы в контекст квазипрофессиональной деятельности студентов: задает и изменяет условия реализации музыкально-социальных ролей, варьирует контекст профессиональных ситуаций, а также наблюдает и оценивает действия учеников.

В изменяющихся условиях, которые нельзя заранее учесть и запрограммировать, у человека вырабатываются умения быстро приспосабливаться к новым обстоятельствам, встраиваться в контекст, подстраиваться к партнерам, что формирует такие качества личности, как адаптивность и общительность.

Общительность является основой коммуникативного взаимодействия с аудиторией и должна проявляться в ходе реального вербального взаимодействия будущего музыковеда с реципиентами, т.к., по мнению Е.Р. Сизовой, «без общительности невозможен диалог со слушателями» [15, с. 71].

Такое качество личности как адаптивность, по мнению Б.М. Игошева, проявляется в способности «эффективно приспосабливаться к изменяющимся условиям профессиональной деятельности» [65, с. 161]. В связи с этим можно сделать вывод о том, что именно изменяющиеся условия профессиональной деятельности способствуют развитию адаптивности как качества личности музыковеда. Исследователи подчеркивают отношения адаптивности и общительности как взаимовлияющих друг на друга качеств личности (Н.А. Фомина, И.В. Бакова) [16].

Также мы считаем, что в постоянно меняющихся условиях человек активнее подвергает анализу собственную деятельность, контролирует свои поступки и поведение с целью своевременной реакции на изменения и коррекции действий. Это способствует активной рефлексии деятельности, в том числе и коммуникативной. В

привычных условиях рефлексия притупляется и затормаживается именно из-за повторяемости действий.

Таким образом, именно вариативный художественно-творческий контекст, обладая неопределенностью, недостаточностью информации, стимулирует студента к анализу собственной коммуникативной деятельности и является основополагающим в развитии коммуникативно-рефлексивной активности, а также общительности и адаптивности как составляющих личностный компонент коммуникативной мобильности музыковеда.

2.2. Развитие креативности у студентов композиторских отделений музыкальных вузов

В психолого-педагогических исследованиях понятие «креативность», как правило, рассматривается в связи с категориями «творчество» и «творческие способности», которые нередко отождествляются. Ряд исследователей дифференцирует эти понятия и трактует творчество как процесс и результат, а креативность – как субъективную детерминанту и мотивационно-потребностную основу творчества (Т.А. Барышева, Ю.А. Жигалов) [1]. Л.Б. Ермолаева-Томина подчеркивает, что в основе творческих способностей лежат природные задатки, проявляющиеся, как правило, при благоприятных условиях, а креативность – формируемое качество за счет социальной среды, ее ценностных ориентаций и требований, предъявляемых человеку. Ученые Э.Ф. Зеер и О.А. Рудей отмечают, что творчество характеризует интерес к самому процессу деятельности (внутреннее стремление), в то время как креативная деятельность ориентирована на успешный результат, где мотив (внешний фактор) является ведущим толчком, побуждающим данный вид деятельности [2].

Большинство ученых, исследующих креативность, подчеркивает ее интегральный характер и наличие нескольких составляющих компонентов. Они основываются на понимании креативности как универсальной познавательной творческой способности и выделяют в качестве основополагающего интеллектуальный компонент. Они убеждены, что в основе креативности лежит дивергентное мышление, которое реализуется в различных направлениях и допускает множество путей решения вопроса, что приводит к неожиданным выводам и результатам, к неординарному творческому решению. При этом основными характеристиками мышления выступают беглость (количество идей, возникающих за некоторую единицу времени), гибкость (способность переключаться с одной идеи на другую), оригинальность (способность продуцировать идеи, отличающиеся от общепринятых).

Ф Баррон, Д.Б. Богоявленская, Л.Б. Ермолаева-Томина, А. Маслоу, Р. Стернберг изучают креативность с позиции своеобразия личностных особенностей человека. Ученые считают интеллектуальную одаренность необходимым, но

недостаточным условием для проявления креативности и определяют ее личностные, мотивационные и социокультурные корреляты. А. Маслоу трактует способность к творчеству как установку на самореализацию личности, а сам творческий процесс – как процесс, связанный с самоактуализацией и реализацией своих способностей и жизненных возможностей. Р. Стернберг доказывает, что креативность сочетает в себе ряд составляющих – интеллектуальный, мотивационный компоненты и личностные качества индивида. Причем, мотивация может быть продиктована как внешними (окружение, творческая среда) так и внутренними факторами (интерес к определенному виду деятельности) [3].

Исследователи едины во мнении, что креативность как качество личности необходимо для эффективной реализации любого вида творческой деятельности.

Композиторская деятельность считается наиболее специфичным, сложным и мало изученным видом музыкального творчества, она требует, помимо личностных качеств, целого комплекса профессиональных составляющих: высокоразвитого музыкального слуха, широкой музыкальной эрудиции, богатого слухового опыта, глубоких знаний теории и истории музыки, владения разнообразными техниками письма и приемами сочинения музыки и др.

Музыканты-психологи выделяют ряд характерных особенностей, отличающих этот вид деятельности. Прежде всего, это особый тип мышления, сочетающий в себе субъективное и объективное, рациональное и эмоциональное начала. Объективное рассматривается как социально-обусловленный фактор, являющийся непосредственным импульсом и стимулом к творческому акту, субъективное проявляется в неповторимом процессе создания нового художественного продукта, характерном для конкретной творческой личности, отражающем ее внутреннее «Я».

Диалектика рационального и эмоционального проявляется в деятельности композитора через взаимосвязь мышления с воображением. Воображение, прежде всего, направлено на создание образов желаемого и воссоздание уже запечатленных образов, оно оперирует образами, в то время как мышление оперирует не только образами, но и понятиями. В определенных случаях мышление может подчиняться и следовать за воображением, вопреки законам логики и полученным знаниям, руководствуясь только образной направляющей, главенствующей в момент вдохновения, озарения. Обратную ситуацию можно наблюдать, когда в результате продолжительной мыслительной деятельности воображение получает импульс, активизируется и инициирует мысль, отталкиваясь от осознанного желания композитора.

Профессиональная задача композитора с художественной точки зрения состоит в переработке воображением художественных и жизненных впечатлений и создании на этой основе новых музыкальных образов. С технологической точки зрения композиторская деятельность направлена на поиск средств воплощения образа через соединение в стройное целое элементов музыкального языка (мелодии,

гармонии, ритмоформулы и т.п.) путем новых, ранее еще не использованных сочетаний (Е.Р. Сизова). Для решения обозначенных задач и получения художественно ценного продукта композитору нужно обладать не только комплексом профессиональных знаний и умений, но и креативностью.

Креативность в профессиональной деятельности композитора проявляется как личностное качество, интегрирующее интеллектуально-творческую активность, склонность к экспериментированию, стремление к новизне, позволяющее находить нетрадиционные пути решения творческих задач, осуществлять нестандартные комбинации различных музыкальных элементов, генерировать оригинальные художественные идеи, создавать неординарные авторские концепции и реализовывать их в музыкальных сочинениях. Структура креативности композитора основывается на модели креативности Р. Стернберга и включает три компонента: мотивационный, интеллектуальный, личностный.

Мотивационный компонент характеризует направленность личности на освоение ценностей музыкального искусства и самореализацию в творчестве, стремление к новому знанию, мотивацию на успех. Творческое начало в деятельности композитора непосредственно связано с интересом к самому виду творчества, в котором композитор самореализовывается, самовыражается, получает определенное эмоциональное удовлетворение в процессе деятельности (внутренний мотив).

Ориентация на успех (внешний мотив) является необходимым стимулом для творчества и фактором самоутверждения композитора в социуме, так как его деятельность имеет публичный характер, адресуется слушателям и оценивается профессиональным сообществом – музыкальными критиками, коллегами-музыкантами, композиторами, а также публикой. И внешний, и внутренний мотивы предполагают личностное развитие и профессиональное совершенствование, следовательно, подразумевают направленность на освоение ценностей музыкального искусства, а также стремление к новому знанию как источнику свежих мыслей и оригинальных идей.

Интеллектуальный компонент предполагает дивергентность и ассоциативность мышления, гибкость и беглость мыслительных операций. Мышление является главной операционной составляющей в деятельности композитора и отвечает за весь путь создания произведения, начиная от формирования обобщенного образа в сознании творца до его конечного воплощения. Мыслительные операции реализуются разнонаправленно и вариативно, осуществляя поиск разных, но в равной мере правильных решений относительно одной и той же ситуации, что в итоге позволяет композитору находить многообразные варианты воплощения одних и тех же тем, сюжетов, художественных образов. Тесная взаимосвязь воображения и мыслительных операций обуславливает широкое использование ассоциаций, с помощью которых нужные идеи и мысли, художественные и жизненные впечатления перерабатываются в звуковой материал. Беглость и гибкость мыслительных операций

позволяет генерировать большое количество идей за единицу времени, из которых композитор выбирает необходимые для воплощения своего художественного замысла, при этом не повторяясь, быстро переключаясь с одной мысли на другую, что позволяет достигнуть оригинальных результатов творчества.

Личностный компонент креативности предполагает наличие у композитора особых свойств: синестезийной чувствительности, эмоциональной реактивности, склонности к фантазированию, способности к импровизации.

Синестезийная чувствительность позволяет обогащать слуховые ощущения зрительными, тактильными, телесными и создавать объемные полимодальные представления, что помогает композитору по-новому увидеть художественные образы, глубже и разностороннее прочувствовать их. Склонность к фантазированию дает возможность мысленно перевоплощаться в другие образы, самоидентифицируя себя с героями художественных произведений или жизненных явлений, помогает построить неординарные художественные замыслы и концепции. Эмоциональная реактивность характеризует быстроту эмоционального отклика композитора на полученные впечатления и обеспечивает оперативность решения творческих задач. Способность к импровизации дает возможность услышать реальное звучание воображаемой музыки, которое, в свою очередь, может послужить импульсом, толчком для последующей творческой деятельности.

Исследователи выделяют пять этапов творческого становления личности (креативности). Первый этап (пробуждение) связан с накоплением сенсорного, эмоционального, интеллектуального опыта; второй (подражание, имитация) – с воспроизведением усвоенных образцов в собственной деятельности; третий этап (импликация) характеризуется переносом и применением усвоенных приемов в новых личностно-значимых условиях; четвертый (трансформация) – предполагает преобразование опыта в соответствии с индивидуальными возможностями, особенностями, потребностями; на пятом этапе (индивидуализация) происходит формирование собственного стиля деятельности и завершается становление творческой индивидуальности.

Методологической основой при разработке методики развития креативности у студентов композиторских отделений музыкальных вузов выступают личностно-деятельностный и акмеологический подходы. Первый ставит в центр педагогических интересов личность студента со своим индивидуальным психологическим складом, мировоззрением, системой ценностей и художественных приоритетов, которые по-разному отражаются в результатах творчества. Второй акцентирует взаимосвязь личностной и профессиональной составляющих в учебной деятельности и определяет направленность обучения на достижение вершин профессионального мастерства и самореализацию в профессии.

Методика отражает последовательное становление индивидуального композиторского стиля и включает четыре этапа: подражание, экспериментирование, трансформация и индивидуализация.

Первый этап (подражание) направлен на развитие мотивационного компонента креативности через первичное освоение средств музыкального языка и использование их в практике сочинения, для чего применяются методы имитации и стилизации. Прежде чем имитировать и стилизовать обучающийся должен изучить и проанализировать значительное количество музыкальных произведений, овладеть необходимыми знаниями в области истории и теории музыки, сформировать музыкально-слуховые представления, накопить слуховой опыт восприятия музыки разных стилей и жанров. То есть данные методы направлены на освоение новых знаний, ценностей музыкального искусства и самореализацию в творчестве, что позволяет развить интерес к сочинению музыки и сформировать мотивацию на успех.

Второй этап (экспериментирование) направлен на развитие интеллектуального компонента креативности, позволяющего выбирать и адаптировать нужные средства музыкального языка, для чего используются методы компилирования и комбинирования. В отличие от имитации и стилизации, данные методы направлены не на воссоздание «чужих» композиторских средств и приемов письма, а на органичное взаимодействие «своего» и «чужого» в контексте собственных сочинений, на обогащение своего музыкального языка за счет средств, найденных другими композиторами.

Третий этап (трансформация) направлен на развитие личностного компонента креативности, позволяющего воплощать в музыкальном тематизме внемузыкальные образы, для этого используются методы ассоциативных параллелей и переноса языковых структур.

Они предполагают выстраивание ассоциативно-образных рядов в произведениях различных видов искусств и поиск выразительных средств для воплощения визуальных, пластических, литературных и других образов в музыкальных сочинениях студентов. Это подразумевает активизацию работы воображения и фантазии, интенсификацию эмоциональных реакций, усиление синестезийной чувствительности, развитие импровизационных умений.

Четвертый этап (индивидуализация) направлен на интеграцию всех компонентов креативности, позволяющую создавать оригинальные художественные образы и воплощать их индивидуальными средствами музыкального языка. Для этого используются методы концептуализации идей и авторской импровизации.

Данные методы направлены на избегание спонтанности в сочинении, они предполагают наличие осознанной авторской позиции (концептуальной программы), обуславливающей продуцирование новых идей, новых продуктов мыслительной деятельности, построение нестандартных комбинаций различных элементов, что требует проявления фантазии, дивергентного мышления, эмоциональной отзывчивости, синестезийности, мотивации на успех, то есть всех компонентов креативности в комплексе.

2.3. Свадебный обряд поселка Арсинский Нагайбакского района Челябинской области как элемент театральности

Традиционный свадебно-обрядовый комплекс всегда играл важную роль в жизни человека. Не исключением является и оренбургское казачество в традиционной культуре которого, он активно бытовал ещё до середины 50-х годов XX века. Рассмотрение современного состояния и динамики развития свадебной обрядности на примере локального очага, даёт возможность более подробно осветить данный элемент традиционной культуры оренбургского казачества.

«Поселок Арсинский (казачий поселок №24) был образован в 1843 году как одно из поселений внутри Новолинейного района. Свое название он получил в честь победы русских в битве при французском городке Арси-сюр-Об. Благодаря данным, полученным из «Историко-статистического описания церкви Арсинского прихода Верхнеуральского уезда Оренбургской Епархии», можно утверждать, что посёлок Арсинский формировался в период с 1842 по 1844 г. «из крестьян и малолетков Казанской и Уфимской губерний, переведённых в казацкое сословие. В Арсинском поселке того времени числилось двести семьдесят семь дворов, 944 жителя мужского пола и 1015 женского пола».

Опираясь на этнографические материалы, собранные во время экспедиции 2019 года студентами и преподавателями кафедры искусства народного пения ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, материалах из личных архивов В.А. Ковровой, А.Г. Серова, Н.И. Бухариной, П.А. Бызовой, записях Центра Традиционной Народной Культуры Среднего Урала, опубликованных на CD-диске «Ты дубрава ли, дубрава», а также статью М.Н. Ивановой [2] и магистерскую диссертацию К.А. Крылова, была произведена реконструкция свадебного обряда п. Арсинский в том виде, в каком он сохранился в памяти её жителей. В качестве сравнительного материала нами взяты публикации В.Н. Плотникова и А. Завьялова [1]. Можно четко отследить те сходства и различия, которые характерны как для песенного наполнения свадебной игры посёлка Арсинский на современном этапе в частности, так и для оренбургских казаков Новолинейного района в XIX веке в целом.

Доступные нам материалы позволяют отметить в свадебном обряде п. Арсинский три основных этапа – подготовительный основной и заключительный. Далее описан более подробный ход свадебного действа:

Подготовительный (от сватовства до кануна свадебного дня):

- Сватовство;
- Запойка (сговор);
- Лавки мерить;
- Вечёрки;
- Хождение за мылом;
- Вечер у невесты.

Основной (день свадьбы):

- «Три приезда дружки с «пóлдружкой» в дом невесты;
- Перенос приданного в дом жениха;
- Расплетение косы невесте» [2, с.69];
- Выкуп невесты;
- Благославление молодых;
- Отъезд на «горной» (ранее венчание);
- «горной стол»;
- дары.

Заключительный (от второго дня до окончания свадьбы):

- На похмелье;
- Блины;
- Тёщин пирог;
- Ряженье;
- «катание тёщи в корыте;
- день благодарности (дары)» [2, с.69];
- тушить свадьбу (доедать поганые лепешки).

Свадьбы, в основном, справлялись осенью и зимой. В Новый год, в Рождество, а иногда и на Пасху. По воспоминаниям информантов, замуж в их время выходили в основном по обоюдному согласию. Однако, ещё раньше, их мам и бабушек отдавали за того, за кого решат родители.

Первым этапом свадебного действия является сватовство. «Как правило, ходили свататься после праздника Покрова Пресвятой Богородицы» [2, с.69]. Свататься чаще всего приходили крестная или крестный, садились под «матку» – поперечную перекладину на потолке, после чего начинали разговор: – «У нас есть купец, у вас товар»; «У вас княгиня, у нас молодой князь, мы пришли от жениха, не желаете ли породниться?»; «Наш голубь без голубки, гнезда не вьет, а ваша голубка без голубя, в гнездо не садится. Не желаете вы отдать свою дочку за нашего князя?» Если родители невесты были согласны, то отвечали: «Доброе дело, раз пришли». Договаривались о дне свадьбы. На стол ставили бутылку, которую приносили сваты. После все перемещались в дом жениха, где в этот же день проходила «запойка». В дом жениха шли ближайшие родственники: крёстный, *крёстна*, братья, сёстры и т.д. «*Дай Бог довести начатое дело до конца*» [3]. Во время застолья обсуждались вопросы приданного и оговаривались сроки свадьбы.

На следующий день родня невесты отправлялась в дом жениха «Лавки мерить» т.е. замерять шторы, лавки, чтобы готовить приданное. После того, как невесту просватают, и вплоть до свадебного дня шла подготовка приданного.

На подготовку свадьбы давали не меньше месяца. В период от сватовства до свадьбы подруги невесты собирались у неё в доме для того, чтобы готовить

приданное: стёганые одеяла, подушки, перины, полотенца, скатерти. Подруги невесты шили кисеты и платочки, на углах которых вышивали аббревиатуру К-Л-Т-Д («Кого люблю, тому дарю»), либо Л-С-Д-В («Люблю сердечно, дарю навечно»). Жениху шили нижнее бельё и верхнюю сорочку (рубашку). Обязательными составляющими приданного были: тулуп, сундук и зеркало. Во время вечёрок пели песни, частушки и плясали.

В последний день перед свадьбой подруги невесты идут к жениху *«за мылом»*. Мыло обычно привязывалось родителями жениха в каком-то труднодоступном месте, а подружки невесты должны были его достать. Кроме того, родителями жениха было принято печь пирог и прятать «крышку от пирога» (корочку), а подружки невесты должны были её найти. Считалось, что *«если невеста съест "крышку" (найдем мы, ей унесём), она будет "дверь держать" (командовать)»* [3].

Этим же вечером в доме невесты устраивали предсвадебные посиделки. На них приходили подружки невесты и друзья жениха. Приносили спиртное. Мать невесты готовила простое угощение. На столе обязательно был самовар. Все танцевали и веселились. Невеста весь вечер находилась рядом с женихом. Специальных песен для невесты не пели. Исполнялись частушки под гармошку, плясали «Барыню». К дому приходили «глядельщики», чтобы понаблюдать как проходят посиделки. На вечере подружки невесты одаривали ребят кисетами и платками с вышивкой.

Утром свадебного дня в доме невесты готовились к приезду дружки с полдружкой, пекли пирог, подружки невесты заплетали ей косу и помогали одеваться. Так же было принято «украшать красу». Под красой подразумевался куст герани («еранка»), который украшали лентами и искусственными цветами. В первый приезд («разведка»), дружка с полдружкой узнают, готова ли невеста. Их встречают подружки невесты и поют песню «Уж ты, дружка».

После исполнения подружки стучали стаканами по столу, требуя от дружки денег. – *«Споём, стаканом постучим, они там мелочи бросят сколько там. Уедут»* [3]. После чего каждому вешали через плечо полотенце и прикалывали цветы.

Во время сборов невесты, после первого приезда дружки звучала песня «Эй, ва высоком».

Во время второго приезда, дружка с полдружкой выкупают рубашку для жениха. Подружки невесты, как и в первый раз, величают их песней «Уж ты, дружка».

После отъезда дружки, подруги невесты пели ей песню «Ой, как на моречке».

На третий приезд дружка с полдружкой выкупают «постель» (приданное). Приданное продают родственники невесты, дружка же откупается от них водкой (для мужчин) и различными лакомствами (для женщин). Женщины продают посуду, мужчины - перину. Приданное везут на санях, при этом содержимое трясут всем на обозрение. Когда приданное привозят в дом жениха, то его родным также нужно выкупить его, так мужики, неся приданное, делают вид что застревают в дверях и кричат «Не лезет, не лезет!» И пока им не нальют, внутрь избы не продвигаются.

В этот момент в доме невесты мать расплетает невесте косу и причитает «Дорогая ты моя доченька» [4, с. 123]. Если мать не умела причитать, то за неё это делал специально приглашенный человек. В это время, если невеста была сиротой, подружки невесты пели песню «Эй, много, много у сыра дуба». После в ожидание свадебного поезда так же исполнялась песня «Из-за ветра во поле».

Надев рубашку, сшитую невестой, жених вместе с остальными поезжанами отправлялся в дом невесты. По прибытию, поезд встречали песней «Уж вы бояры, бояры».

«Сначала дружки выкупали у подруг невесты *стол*. Подруги сидели за столом, требовали выкуп: «Четыре угла — четыре рубля». Дружка клал деньги на четыре угла стола. Затем подружки продавали *красу*. Младший брат невесты стучал скалкой по столу и продавал *косу* невесты» [2, с.73]. После того, как дружка выкупает место жениха, рядом с невестой за столом, из соседней комнаты ему выводят невесту. «Отец выводил невесту из соседней комнаты и передавал ее жениху «из рук в руки» со словами: «Я кормил до венца — ты корми до конца». Жених брал невесту за руку и заводил ее за стол [2, с.73]. В это время звучит песня «Ой, катится солнышко».

«Когда жених с невестой, дружки, крёстная и крёстный садились за стол, дружка обращался *стряпухас* приговоркой:

«Повар, повар батюшка,
Поварушка матушка,
Встань на куньи лапки,
Пройдись по лавке.
Что есть в печё,
Ташши́ на плече.
Что есть в горнушке,
Неси дружке!» [2, с.73].

«В ответ на эти слова *стряпуха* говорила: «Руки грязные». Тогда дружка должен отдать ей в качестве «выкупа» мыло и полотенце, чтобы открыть застолье» [2, с.73]. Как только невесту посадили рядом с женихом, начиналось небольшое застолье и подружки исполняли её отцу, а затем и всем её родственникам величальную песню «Пей тятенька, пей».

Также, во время застолья, подружками невесты для холостых парней исполнялась величальная песня «Что и вьётся хмель». После исполнения песни к парню обращались "Иван Иванович, с песенкой вас". Стучали перед ним стаканом, требуя вознаграждения. В завершение застолья, перед благословлением родителями жениха и невесты звучала песня «Что не стук».

Родители невесты благословляют молодых с помощью иконы, жених и невеста стоят перед ними на коленях на постеленном полотенце. Родители говорят напутствие: – «Живите, людей не дивите, отца с матерью почитайте и нас не забывают» [3].

После благословения жениху и невесте поётся величальная песня («*Девкам надо денег подзаработать они вот и начинают величать*»[6]) «Уж ты, зоренька-заря» (5). «Невеста и жених вместе с поездом отправляются венчаться. В случае, когда молодые венчались, жених и невеста отправлялись в церковь на разных «телегах» (кошёвках). Если же венчания не было, то жених и невеста садились вместе и сразу ехали в дом жениха на горной»[2, с.75]. Как только свадебный поезд отъезжает со двора родителей невесты, возвращаются дружка с полдружкой и сообщают: – «*Поезд тронулся благополучно, пожалуйста на горной*» [3]. Подружки невесты и друзья жениха с этого момента в свадьбе участие больше не принимают, их угощают пирогом – «*кúрником*», после чего, они расходятся по домам. На «*Горном столе*» присутствуют только родные новобрачных.

«Горной стол» проходил в доме жениха, куда все отправлялись после венчания, либо сразу же из дома невесты. Отец и мать жениха встречали молодых около дома с калачом (круглым хлебом) и благословляли иконой. Дорогу от ворот до дома жениха устилали домоткаными половиками. Жених с невестой заходили в дом, и начиналась свадьба [2, с.75]. За стол на «горном» усаживали жениха, невесту и родственников со стороны невесты. Родители жениха же всячески за ними ухаживали и веселили. Здесь родители жениха так же благословляют молодых и начинается пир. Для родственников невесты, роднѐй жениха пелась величальная песня «Розан мой, розан», для семейных пар пелась величальная песня «По лугу, лугу». После того, как пройдут по две «рядовые» (граненые 25 мл.рюмки) начинают дарить подарки – «собрать сыры». На подносе подают рюмку, сверху накрытую сыром. Начинают с родителей. Когда рюмку берут, то произносят следующие слова: – «Сыр беру, на сыр кладу», произносят пожелания для молодых и рассказывают какой подарок приготовили. Все подарки записываются ухватом на потолке. Мать невесты одаривала близких родственников жениха. Для этого она клала на тарелку подарок (чаще всего, отрез ткани) и, обращаясь к гостю, говорила: «Вот, свашенька (сваха), наш подарочек. Примите малое за большое».

Во время гарного стола звучали плясовые песни жизнерадостного характера такие как «Молодка». Вечером после застолья все расходятся, оставляя молодых на ночь в доме жениха.

На второй день поднимают молодых, смотрят простыни – честная ли невеста. После чего, всю родню собирают за утренним столом в доме жениха «на похмелье». Потом ряженные идут «со зварцем» в дом невесты «на блины». Молодые идут впереди с флагом, за ними следуют ряженные.

Во время гуляний ряженных по посёлку, звучали «охальные» песни эротического характера такие как «Уж как дедушка Варлам», «Морковка», «Демьян и Евсеевна».

Когда молодые приходят в дом невесты, то теща подает зятю блины на тарелке, накрытой сверху еще одной тарелкой. Одна тарелка целая, а другая треснутая. Зять должен разбить одну из тарелок, если разобьет треснутую, то невеста была плохая, а если целую, то хорошая. После того, как зять пробует блины, говорит теще: – «*Хороши*

блины, но не маслены, хороша теща, но не ласкова»[3], после чего теща маслом мажет голову зятя и всех гостей, позднее масло заменили на одеколон. После тещи подносит зятю пирог и время этого действия поется песня: «Теща для зятя пирог испекла». Во время застолья в доме невесты за столом сидят молодые и родственники со стороны жениха, родня невесты их развлекает, исполняется песня «Хороша наша Татьяна». После окончания застолья, свадебная процессия перемещается в дом следующего родственника семьи (крестной, крестного и т.д.).

«Третий день свадьбы называли днём благодарности. Гости приходили в те дворы, где на второй день свадьбы ряженные украли курицу или петуха, и подносили на лопате морковку и две картофелины (что представляло собой символ плодородия). Также с такими подарками гости подходили к одиноким женщинам и вдовам и припевали: «Ой, пошли дары, ой, пошли дары во все дыры. Пошли дары»»(приложение А № 4в) [2, с.77]. В последний день гуляний, которые могли продолжаться неделю и более, свадьбу «тушат» – «разжигали костёр и прыгали через него, мазались сажей» [2, с.77]. Потом идут в дом невесты на завершающее застолье и доедают все что осталось с прошлых дней ("Грязные лепёшки доедать"). В послесвадебный период молодых принято приглашать к себе в гости на масленицу.

Проанализировав драматургию и песенный материал свадебного обряда п. Арсинский на современном этапе и сравнив его с материалами публикаций о традиционной свадьбе Оренбургских казаков Новой линии конца XIX века, можно отметить, что в своей основе, драматургия и ход свадебного обряда практически идентичны, поэтому хотелось бы отметить основные его различия:

- в свадебном обряде п. Арсинский, в отличии от зафиксированных материалов конца XIX века, практически отсутствуют свадебные причитания;
- на современной стадии бытования обряда не зафиксировано ни одной песни, комментирующей этапы просватанья, запоя, девичника;
- в отличие от этнографических материалов, на данный момент отсутствует какая-либо информация о предсвадебной подготовке в доме жениха;
- обряд расплетания косы переместился во временном пространстве с предсвадебного вечера на утро свадебного дня;
- не зафиксирована какая-либо информация о таком важном этапе свадебного обряда как "баня", к отголоскам которого можно отнести такое ритуальное действие как хождение "за мылом";
- многие поэтические тексты, записанные в XIX веке, переместились из предсвадебного периода на первый день свадьбы;
- наиболее полными, в плане драматургии и песенного наполнения, в свадебном обряде п. Арсинский, на данный момент в отличие от записей конца XIX века, являются: утро свадебного дня, выкуп, горной стол, а также второй день свадьбы. В XIX веке в свою очередь таковыми являлись этапы: просватанье, запой, и предсвадебный вечер в доме невесты;

Таким образом, мы видим наполненное разнообразными обрядовыми ситуациями свадебное действо, сопровождающееся музыкально-поэтическими формами. Свадебный обряд оренбургских казаков Челябинской области является одной из версий свадебного обряда русских. По классификации Б.Б. Ефименковой, традиционная свадьба исследуемой нами традиции в большей мере относится к типу «свадьба-веселье», однако содержит черты и «свадьбы-похороны». Исходя из данной информации, можно сделать вывод о том, что свадебный обряд п. Арсинский, до сих пор хранит в себе характерные черты свадебного обряда оренбургских казаков Новолинейного района и имеет с ним массу общих черт и компонентов. Но в то же время, обладает яркими особенностями присущими лишь данной локальной традиции.

2.4. Инициация: сила первобытной маски и художественное закулисье тайных братств

Вопрос инициации, тайного братания, как никакой другой – подводит к размышлению о факторах, способствовавших становлению социализации и проблемы власти. Зачастую процессы инициации носили игровой, театрално-ориентированный характер. Остановимся подробнее на генезисе и специфике инициации, чтобы осмыслить ее драматический и социокультурный потенциал.

Прежде всего, напомним, что в повседневной риторике, в том числе и научной, феномен инициации устойчиво ассоциируется с духовным взрослением иницируемого, с процессами включения молодого человека в полноценную взрослую жизнь конкретного сообщества.

Французский этнограф Арнольд ван Геннеп, размышляя о специфике ранних обществ, предлагает осмысливать обряды инициации не с точки зрения физиологического взросления, а взросления социального, «социальной зрелости» [2, с. 64].

Через подобного рода «обряды перехода» проходят и девушки, и юноши. У одних (у девушек) «сценарий» предписаний перехода чуть проще; у других (мальчиков) обряды могут быть и сложнее. Зачастую драматургическое «наполнение» обрядов подразумевает индивидуальную трансформацию от исходного бесполого состояния человека до его включения в сообщество конкретного пола, в мир, разделенный по признаку пола. После обряда перехода индивид становится частью конкретного сообщества людей своего пола и это не мешает ему одновременно пребывать в других объединениях общего или специального характера [2, с. 66].

Примечательно, что в период длительного процесса совершения обряда участники ходят обнаженными, поскольку они «мертвы», их пока нет для взрослого социального мира. Процесс предполагает и нанесение увечий иницируемому (порезы, более глубокие раны, травмы).

Членовредительство выступает как элемент дифференциации, однако есть и другие элементы, отвечающие тем же целям. Речь идет о ношении специального

костюма или маски, а также нанесения на тело рисунков. Данные элементы отвечают за временную дифференциацию, и, что характерно, они играют крайне важную роль в обрядах перехода [2, с. 72,73].

Согласно размышлениям Л. Леви-Брюля, «церемонии посвящения имеют целью сделать индивида совершенным, способным исполнять все функции законного члена племени. Они призваны «закончить» его в качестве живого человека, подобно тому, как заключительная траурная церемония делает человека совершенным в качестве покойника» [4, с. 321].

В качестве примера особого представления о «смертности» испытуемого и демонстрационного представления «смертности» как таковой, – приведем церемонию «нкимба» (Нижнее Конго), где обряды посвящения доверены нганга (человеку-фетишу, колдуну).

Здесь «всякий желающий вступить в общество теряет сознание среди собрания, принимая предварительно наркотическое средство. Его тотчас окружают нганга и помощники и уносят к себе. Распускают слухи, что он умер, ушел в мир духов, откуда скоро будет возвращен к жизни силой великого нганга. Новопосвященный живет с нганга в течение долгого периода, длящегося иногда несколько лет. Он научается новому языку (вероятно, древнему, архаическому языку банту), его посвящают в тайны общества» [4, с. 326].

«Ни одной женщине не разрешается смотреть в лицо людям нкимба, которые ходят по лесам и по всей округе, распевая странные и дикие песни, предупреждая непосвященных о своем приближении». Когда посвященный приводится в родное селение, где его представляют под новым именем, «он делает вид, что все производит на него впечатление неожиданности, как на явившегося из другого мира. Он не узнает никого, даже мать и отца, родственники встречают его как воскресшего. В продолжение нескольких дней ему разрешается брать все что ему угодно в селении. С ним обращаются с величайшей снисходительностью, пока он не освоится якобы с новой средой. После этого он решает, стать ли человеком-фетишем или вернуться к жизни всех окружающих» [4, с. 326].

Театрализация процедуры инициации носит одновременно прагматический и ритуально-ориентированный характер. Участники обряда знают свои «места» и «роли», корректно взаимодействуют в соответствии с негласной драматургией происходящего. Процесс носит игровой характер, как, впрочем, и демонстрация веры в предлагаемые обстоятельства с обеих сторон. Благодаря обрядам перехода, феномен театрального взаимодействия людей прирастает конкретикой деталей, навыков, красок, и устойчивыми внутренними качествами управления ситуацией.

Театральность ритуального представления в первобытной среде носит спонтанный характер, однако потенциал «художественных» возможностей воздействия уже более-менее ясен и активно апробируется на соплеменниках. Достижение поставленных целей бывает удивительно драматургически выстроено, наполнено художественным смыслом и артистически исполнено.

Итак, вступлению в тайное общество, как правило, предшествует ритуал посвящения. Ритуал предполагает второе рождение кандидата через «смерть и воскрешение» в новом статусе. Технология «перехода» вариабельна, но социокультурный аспект «смерти-возрождения», как правило, весьма устойчив.

За содержательную часть ритуала отвечает социокультурная традиция, негласная поддержка соплеменников и мастерство режиссуры колдуна. За исполнительскую часть отвечают носители: профессионалы (колдуны, жрецы) и непрофессионалы (сам неофит, соплеменники, члены тайного братства). Актерские техники изобилуют открытым наигрышем и выпуклостью драматургических приемов.

Обратим внимание на обряд «перехода» племени «Ибибо» (Южная Нигерия), демонстрирующего специфику ритуальной трансформации неофита. Вступлению в тайное общество «Идионг» предшествует жертвенное умерщвление козла с последующим привлечением стервятников для поедания мяса животного. Пока стервятники кормятся, исполнители натирают тело посвящаемого желтым порошком. Жрец говорит фразу: «Я сейчас убью тебя! ... Закрой глаза». Далее, в мертвой тишине он медленно роняет слова: «Ты мертв». После этих слов неофит начинает шататься, почти падает. Члены общества хватают «предполагаемый труп» за запястья, волокут к точке завершения обряда и бросают на землю. Тело накрывают тканью, готовя «погребение». Все садятся вокруг, опечаленные, будто оплакивая умершего.

Спустя некоторое время один из них встает и уходит на поиски молодого бананового деревца, которое срубает и приносит к месту скорби. Главный жрец, пожевав перец, выплевывает его на деревце и говорит: «Теперь этот банан обладает силой, способной оживить ... брата». Семь раз бьют стволом по земле у ног предполагаемого трупа. После седьмого удара человек поднимается, жрец что-то шепчет ему на ухо ему, видимо, послание из «мира мертвых», куда осуществлялось обоюдное путешествие. Неофит старательно повторяет его. Далее устраивается пир в доме новообращенного – ритуал завершён [8, с. 405, 406].

Мирча Элиаде в исследованиях природы шаманизма описывает схожие церемонии трансформации неофита (смерти и последующего воскрешения), независимо от формы, в которой они проявляются, – экстатический сон, болезнь, происшествие, ритуал. Трансформация характерна, как для инициации как таковой, так и для принятия в тайное общество. Элементы ритуала включают в себя периоды уединения, запреты, вымазывание лица и тела, маски, символическое погребение, символическое нисхождение в Преисподнюю, гипнотический сон, трудные испытания и так далее.

Целью испытаний всякий раз является забвение кандидатом прошедшей жизни. Именно поэтому, по завершению ритуала, кандидат делает вид, что лишился памяти, заново учится ходить, есть одеваться и так далее. «Морфологически инициационные испытания будущего шамана взаимозависимы с большим классом обрядов перехода и церемоний вхождения в тайные общества. Иногда трудно отличить инициацию от обрядов тайного общества» [10, с. 55,56].

У первобытных племен, в которых практикуется институт тотемизма, основная цель такого обряда, – вынуть душу иницируемого и поместить ее в тотем. Имитация смерти и воскрешения, по-видимому, нужна была для обмена жизненной энергией между человеком и тотемом. Переживая воображаемое состояние обмена, неофит «становился» тотемным животным (медведем, волком) и запоминал это состояние в течение обряда, а также стимулировал последующие «само-превращения» спустя известное время после обряда.

В течение обряда перехода испытуемый переживает самые разные состояния, в том числе состояние «заглатывания» его мифическим чудовищем с последующим «изрыганием» обновленного неофита. Процесс заглатывания сопровождается жуткими звуками, издаваемыми монотонным завыванием трещоток. Разыгрываются настоящие драматические представления с декорациями, звуковыми и световыми спецэффектами. Подобного рода обряды порой заканчиваются и трагически, тогда близким объясняют, что чудовище все-таки проглотило испытуемого. Роль чудовища также исполняет человек, как и прочие «роли» обряда перехода. Зрители и участники верят или убедительно делают вид, что верят в происходящее (боятся и трепещут от всего происходящего).

О сложном хитросплетении веры и симуляции веры пишет и Й. Хейзинга: «...вера в священные представления – своего рода полувера, сопровождаемая иронией и равнодушием». И колдун, и околдованный – оба в одно и то же время и знают, и обманываются. А дикарь – хороший актер и хороший зритель [7, с. 49].

Принятие в тайное общество (например, в общество «каиан») с помощью обряда инициации нередко трактуется племенем как политический союз, призванный противостоять чужеземному владычеству. Конечно, чтобы попасть в него, приходится проходить через столь сложные испытания [7, с. 894-899].

По одну сторону обряда находится неофит, которому приходится пережить целый ряд промежуточных состояний, быть во многом ведомым течением предлагаемых обстоятельств; у него – свои «слова- реплики», позы – мизансцены, костюмы, наконец. По другую сторону ритуала находится профессионал – колдун, жрец, главный актер и режиссер в одном лице. Он держит сквозную линию развития «сюжета» инициации, посвящения в тайное братство; он «продюсирует» и занимается режиссурой-постановкой ритуала как сложного, многодневного «спектакля». Он, наконец, активно участвует в спектакле, и во многом от его умений, таланта и усилий зависит успех всего сакрального мероприятия.

Камерная постановка, лирические мизансцены, тонкие драматургические переходы здесь мало эффективны. Театрально – открытое неистовство, первозданная сила наигрыша, крупные драматические «мазки» по репликам и движению, – вот что способно обеспечить необходимый результат убеждения и контроля над ситуацией, управления ею.

Ведомый раскрепощающими силами, носитель (колдун, шаман) всецело отдается спровоцированному его же собственной мимической игрой расстройству.

Он кричит нечеловеческим голосом, неистово двигается, демонстрируя первобытную страсть и боевую силу. Он упивается не только драматическим эффектом, который производит, не только внутренней свободой и сопричастностью потусторонним силам, открывшимся ему в процессе припадка и транса, но главным образом - своей властью, возможностью поведением сеять вокруг страх и ужас.

Обряды перехода (церемонии посвящения, братания, инициации) вряд ли проходят вне костюмированного сопровождения, где маска играет куда большую роль, чем только атрибута представления. Магические пляски, сопровождающие важные ритуалы, в частности, охоты или «общения» с мертвым миром, задействуют маскировку максимально продуктивно и примечательно.

Магическая сила обряда, продуцируемая церемониями и плясками, призвана обеспечить присутствие усопших предков. У них попросят помощи и защиты, и маска становится непосредственным участником – коммуникатором вызываемого единения. Для достижения результата участники ритуала задействуют «представление», и это не столько декларативная имитация, сколько магический инструмент сопричастности миров, слияния душ, трансформации тел.

Здесь представление (как театральный прием) – есть инструмент психической природы воздействия на реальность, орудие внушения и самовнушения. Участники церемоний в масках представляют духов. Представление следует понимать в буквальном смысле слова, в смысле «снова ставить перед нами, вновь вызывать появление того, что исчезло». Маска на лице предполагает, что участники «эффективно становятся на время предками, они реально суть конкретные предки». Пребывание одновременно в нескольких мирах не удивляет первобытного человека, главное, – это уметь правильно вызвать нужных духов для общения. «Ношение маски – не игра. Это прямое общение, интимное сопричастие в существами невидимого мира, от которых ждут благосклонности» [5, с. 126].

«Надеть маску вовсе не означает просто облачиться в другой наряд, под которым личность останется неизменной. Надеть маску – значит, подвергнуться реальному превращению» [5, с. 127]. А превращения нужны, потому что главный смысл церемоний ... заключается в общении, в мистическом слиянии, сводящемся к отождествлению с мифическим или тотемическим предком [5, с. 129].

Вопрос веры в специфические предлагаемые обстоятельства, пожалуй, самый волнующий и интересный. Следуя логике повествования Л. Леви-Брюля, вера и симуляция веры существуют в синергетическом единстве без ущерба для носителя. И участники, и «зрители» понимают особенности происхождения и прохождения ритуала, порой нарочито демонстрируют те или иные ответные реакции в течение церемонии. Однако, они же искренне убеждены в реальности происходящего, в возможности с помощью театральных и игровых средств выразительности выйти на контакт с предками, пообщаться с тотемными животными и так далее. Магическая, мистическая сила маски обеспечивает отождествление, слияние предков в теми, кто их представляет.

Конкретный пример магической связи предка, тотема, маски и ее носителя наблюдаем в комплексе «катсин» – маскированных персонификациях в танцах и обрядах. Согласно легендам, в мифическом прошлом катсины для совершения танца приходили в пуэбло в собственном обличье, однако в результате какого-то несчастного случая они перестали приходить в собственном обличье. Но людям сказали, что могут персонифицировать катсин, если будут носить маски, и что тогда катсины будут приходить в виде духов. Так и возникли маскированные танцы и церемонии [6, с. 912, 913].

Как представляется, на ранних этапах развития община выступала как социальная среда и во многом обеспечивала жителей всем необходимым, как в материальном, так и в духовном отношении [1, с. 26]. «Сознание первобытного человека (в этой связи в том числе) насквозь социализировано (верования, обычаи, язык)» [4, с. 7]. В то же время повсеместная социализация и взаимная зависимость не исключали и потенциал существования личности, а также индивидуальных характеров людей [1, с. 4].

Социализация предполагает развитие определенных институтов, в том числе, управления, среди которых институт власти становится, пожалуй, одним из приоритетных. В основе общественных, политических «спектаклей», которыми изобилует современное общество, по-прежнему лежит «самая древняя общественная специализация – специализация власти» [3, с. 28].

«Тайное общество», куда попасть крайне трудно и одновременно престижно, становится востребованным инструментом для реализации специализации власти. Обряды посвящения в тайное общество наполнены драматическими спецэффектами, костюм и маска дополняют ритуал, способствуя наилучшим образом желаемой трансформации неопита и демонстрации собственной исключительности, принадлежности к избранной страте у остальных членов тайного общества.

Со временем маска не исчезла, она трансформировалась. Маска по-прежнему способна выполнять функции, которыми была полна в примитивных обществах. В социуме с уже сложившимися представлениями о себе, о правилах поведения, табу и нормах, «первобытная» маска, наполненная колдовским потенциалом внушения, теперь больше не из бумаги, древесины или перьев. Она – экранированная, надстроечная, ценностная, возможно, цифровая; одним словом, – комплексная. Но она по-прежнему устрашает и скрывает, посвящает и наделяет властью, объединяет и обманывает.

Глава III. Игровая реальность и мир политики

3.1. Особенности игры в политике

Игра в политике играет большую роль. Именно поэтому существует ряд исследований, которые, так или иначе, рассматривают игру и политику. Так, некоторые из исследователей соотносят понятие игры и коммуникации. Понятие «политическая коммуникация» имеет несколько различных определений. Так, например, одни исследователи дают такое определение коммуникации: «Политическая коммуникация – процесс передачи политической информации, который структурирует политическую деятельность и придает ей новое значение, формирует общественное мнение и политическую социализацию граждан с учетом их потребностей и интересов» [1]. Другие исследователи предлагают иное определение, идентифицируя данное понятие с формой общения, установленной «на основе направленной передачи информации, породившей осмысленный ответ реципиента на вызов коммуникатора» (там же).

Наиболее удачным, на наш взгляд, является определение Ю.В. Ирхина, который относит политическую коммуникацию к специфическому виду «политических отношений, посредством которого доминирующие в политике субъекты регулируют производство и распространение общественно-политических идей своего времени» (там же).

Следует отметить, что как игра, так и процесс коммуникации, действительно, имеют массу общего: есть субъекты деятельности (и, как показывает определение, приведенное выше, один из субъектов и/или группа их могут быть доминирующими); оба вида деятельности «производят» какие-то идеи, смыслы и ценности. И не просто производят, но и распространяют их. Такие механизмы работы с информацией, как производство и ее распространение, предполагают определенные правила, по которым идет работа с информацией, а также каналы, посредством которых эта работа происходит.

Таким образом, действительно, между игрой и коммуникацией есть очень много общего. Рассматривая феномен игры как один из социокультурных механизмов политической коммуникации, в своем исследовании Шомова С.А. исходит, например, из того, что игра не только приносит свободу и эмоции в мир серьезного, но также является борьбой за что-то, создает напряжение и неуверенность, дарит надежду на удачу, а также содержит такие элементы состязания, как правовые нормы, наличие противника, стратегия борьбы, победа и поражение, приз [2]. Другими словами, игра носит соревновательный характер, и эта черта объединяет ее с политической коммуникацией.

Вместе с тем, автор замечает, что игра приносит в политику нечто большее, нежели только набор продуманных (с целью победить) комбинаций. То есть политическая игра – это не просто сумма технологических методов и приемов.

Исследователи отмечают, что в действительности игра в политической сфере зачастую видоизменяется и используется как эффективная манипулятивная технология.

Ссылаясь на выводы, сделанные исследователем Хейзинги и рассматривая игровые элементы в политико-коммуникативных актах как их суррогаты, некоторые исследователи вводят и такое понятие как «псевдоигра», то есть такая игра, которая утратила творческую составляющую, но сохранила коммуникационную структуру, пусть и заключенную в игровую форму.

Таким образом, исследователи нередко проводят аналогию между политикой и игрой. При этом возможно выявить ряд особенностей игрового моделирования. Так, наиболее существенной специфической особенностью, как игрового моделирования, так и самого игрового действия является то, что при наличии разработок, заготовок мы тратим большую часть своих усилий на создание хаотичной картины мира, из которой потом выделяются структурные элементы для игрового поведения.

В этом проявляется многомерная и противоречивая природа игры. С одной стороны, игра – это определенная свобода от реальности, где можно свободно моделировать свое поведение. В этом отношении игра захватывает своей неизвестностью и непредсказуемостью. С другой стороны, в игре есть правила и приближенная к реальности собственная виртуальная реальность. Именно в этом игра и напоминает реальную жизнь, и отличается от нее.

Мы выявили следующие преимущества игрового моделирования политических процессов. Первая причина, побуждающая к игровому моделированию политического процесса, состоит в том, что большая часть событий в политической жизни являются ожидаемыми, то есть их появление можно предсказать. В реальном политическом процессе появление непредсказуемых элементов несет, скорее, негативную окраску. Так, появление конкурентного преимущества (любого) у политического соперника грозит обернуться проигрышем в избирательной кампании и т.д. В игровой форме можно просчитать подобные моменты и подготовиться к ним.

Так, политическое моделирование традиционно включает в себя как минимум четыре сценария развития событий. Первый – это реалистический. То есть при сохранении существующих тенденций делается прогноз на определенное время с расчетом на конкретный результат.

Второй сценарий – это оптимистический. Моделирование происходит при выделении позитивных тенденций и их «продолжения» в виртуальном представляемом мире на определенное количество времени.

Третий сценарий – пессимистический. По аналогии с оптимистическим сценарием «продолжаются» в виртуальном пространстве негативные тенденции. Делается прогноз развития событий.

Четвертый сценарий – «черный лебедь» - рассматривается далеко не всеми исследователями. Это объясняется самой технологией, которая является мало

предсказуемой [1]. И все же некоторые исследователи в свои прогнозы включают и этот сценарный план.

По сути, такая постановка проблемы «роднит» политический реальный процесс с моделированием, игровыми элементами. Сценарный подход в политике помогает в реальном мире сэкономить ресурсы: временные и эмоциональные.

Более того, сценарная модель политической реальности помогает выделить гипотезы, которые могут быть применимы к реальной политической практике. Игра в принципе допускает вариативность поведения, что роднит ее с гипотезой. Гипотеза строится по принципу «я предполагаю, что ... и для этого я делаю то-то...». Игровой принцип предполагает такой же подход. В отличие от реальной политической практики, в моделировании, в игре участник ничем не рискует. Он тратит только один ресурс – собственное время. В качестве определенной «компенсации» за это он получает новый ресурс – прогнозный вариант развития событий как минимум в трех (или четырех) указанных выше сценариев.

Еще одним преимуществом игровых моделей является то, что они позволяют на одной «платформе» соединить различные научные дисциплины и сделать продуктивным обмен исследовательскими методами, средствами, приемами.

Так, например, в политическом моделировании соединяются методы математической статистики, классической логики, философии и т.д. Именно такой синтез позволяет разглядеть глубинную однородность или разнородность исследуемых явлений и соотнести их с определенной другой областью, найти аналогии в их решении, либо выявить их исключительность.

Итак, формулируемая модель дешевле и доступнее оригинала, который представлен в реальной политической практике. Это позволяет уменьшить или вообще минимизировать до нуля расходы на реальное политическое исследование.

Более того, игровая виртуальная модель гораздо компактнее реального оригинала. Если в реальной политической практике требуется, например, проведение масштабного социологического опроса, то игровая модель может представить различные варианты его проведения и результатов, а также представить (виртуально) последствия негативного общественного мнения по проблемным моментам и минимизировать их. Или хотя бы просчитать методы, которыми это возможно сделать.

Также важно отметить, что в принципе из формальных, виртуальных цифровых моделей можно построить и сложную, многогранную научную гипотезу, сделать прогноз, обкатать методику исследования. Все это в реальной практике займет гораздо больше ресурсов, нежели в виртуальной игровой модели политического мира.

Итак, можно констатировать, что метод игрового моделирования в политической практике становится все более значимым. Исследователи отмечают, что он достаточно эффективен для изучения реальных политических процессов.

Моделирование позволяет определять механизмы развития политического процесса в целом и его отдельных частей, помогает всем субъектам политики

ориентироваться в сложном электоральном процессе, устанавливать связи между элементами процесса, которые были бы недоступны для других методов изучения сферы политики.

Такая виртуальная методика моделирования политической реальности, разработанная по сценарным планам, может использоваться в ходе политических переговоров, в разрешении политических конфликтов, при разработке политического проекта (как индивидуального, так и группового).

В итоге можно смело утверждать, что игровая реальность для политической практики может быть применима к анализу и прогнозированию общественно-политической ситуации и для формирования стратегии политического поведения всех акторов политического процесса.

3.2. Театрализация политики в современном мире

В условиях глобализации и цифровизации резко возрос интерес к проблеме политического театра и театра политики. Этот интерес обусловлен развитием современной индустрии по производству политических шоу и театрализованных представлений. Современные СМИ и использование цифровых технологий позволяют усилить зрелищность и развлекательность политических событий, режиссировать и конструировать политические процессы.

Связь политики и театра отмечали еще в античные времена. Великие греческие и римские драматурги говорили о том, что мир и театр очень похожи. Анализ античных источников свидетельствует о том, что театральные постановки древнегреческих драматургов-трагиков Эсхила, Софокла и Еврипида собирали все население Афин, кроме рабов. Этот факт свидетельствует о том, что театр объединял общество. Древнеримский писатель Петроний, видя влияние театра на общество, отмечал, что «весь мир – театр, а люди в нем – актеры» [1]. От столетия к столетию способность театра влиять на общество и власть усиливалась, отражение всех человеческих радостей и горестей в постановках расширялось, создавались новые приемы их сценической интерпретации и воздействия на общество.

Со временем театр проник и в плоскость политики. Давление политики на театр особенно отчетливо проявлялось в периоды смены власти, когда новая политическая элита в соответствии со своими интересами и предпочтениями начинала проводить преобразования. Власть во все времена понимала силу воздействия театра на массовое сознание и предпринимала огромные усилия для того, чтобы управлять и манипулировать этими возможностями.

Появление печатных СМИ, радио и телевидения позволили расширить аудиторию, а появление глобальной сети – заинтересованным политическим силам сформировать такие коммуникативные модели, которые обеспечивают им общественную поддержку.

Появление современных цифровых технологий способствует развитию театра как искусства с одной стороны, и активно влияет на театрализацию политики, с другой стороны. Современная политика за счет использования современных коммуникативных технологий становится более жесткой, но при этом и более зрелищной за счет добавления в политику элементов театральности.

Говоря о процессах театрализации политики, необходимо также отметить, что многие исследователи обращают внимание на тот факт, что в современном мире есть новая «электронная сцена», где политик достигает высшей формы театральности за счет использования различных лозунгов, властного антуража, который закрепляется в сознании зрителя [2].

Анализируя процесс театрализации политики, нужно акцентировать внимание на том факте, что политики всегда использовали и используют искусство как инструмент для достижения и удержания власти. На политической арене, также как на театральной сцене есть свои актеры – звезды, которые благодаря своей харизме, актерским и ораторским способностям и умениям могут не только захватить аудиторию, но и получить власть над ней и манипулировать общественным сознанием. Именно это свойство позволило ввести в научный оборот понятие «театрократия – всепроникающая власть театра» [3].

Силу влияния власти и театра на общественное сознание и использование этой силы политической элитой в своих целях, часто корыстных, чувствовали и понимали политические оппоненты. В истории известны случаи, когда театр в прямом смысле становился местом физического устранения своих политических противников. И это событие кардинально меняло вектор политического развития страны. Так, например, убийство в сентябре 1911 года в городском театре в Киеве председателя Совета Министров П.А. Столыпина. В результате убийства П.А. Столыпина и последующих событий Россия столкнулась с необходимостью быстрого революционного развития, потребовавшего серьезных реформ и изменений в управлении страной.

Политика, особенно в современных условиях, требует от ее участников, с одной стороны, умение быстро принимать решения, обладать аналитическими способностями и острым умом. С другой стороны, требует наличие актерских навыков, которые, как показывает практика, обязательно необходимы в управлении людьми. В современных условиях политик должен уметь творчески мыслить, быть обаятельным и коммуникабельным, стремиться к славе и успеху. Политик должен, также как актер уметь перевоплощаться, не меняя собственной личности. Только при сочетании всех этих качеств человек может стать успешным политиком.

Несмотря на то, что политик должен обладать актерскими качествами, между политиком и актером существует принципиальная разница. Об этом в своем выступлении на Петербургском экономическом форуме в июне 2019 года говорил Президент РФ В.В. Путин, отвечая на вопросы о новоизбранном Президенте Украины В. Зеленском: «Одно дело кого играть, а другое дело быть кем-то. Для того чтобы играть, нужен талант, это точно. Много талантов. Один из них – талант

перевоплощения. Ты через каждые десять минут можешь менять амплуа. Принц и нищий – каждые десять минут. И там, и там надо быть убедительным. А это действительно – талант. А для того, чтобы заниматься государственными делами, нужны другие качества. Нужен определенный опыт, знания, нужно уметь найти главные проблемы, увидеть их, найти инструменты для решения этих проблем, уметь собрать дееспособных людей в одну команду, наладить с ними хорошие отношения, поверить в них, дать им возможность свободно мыслить и предлагать решения...самое главное, иметь мужество и характер брать ответственность на себя за последствия этих решений» [4].

Несмотря на то, что между политиком и актером есть принципиальные различия, актерство не является препятствием для политической деятельности. История знает такие примеры: Рональд Рейган, Арнольд Шварценеггер, В. Зеленский и другие. Но талантливые артисты не всегда блестящие политики. История также знает и примеры громких провалов в политике.

В современном мире наиболее отчетливо процесс театрализации в политике прослеживается в организации и проведении избирательных кампаний. Фактически все такие кампании проходят по заранее подготовленному и прописанному «сценарию», в котором четко распределены все роли и расписаны все сцены. Каждая избирательная кампания – это уникальный спектакль, у которого своя аудитория и свой автор.

Современные исследователи отмечают, что «политика, смыкаясь с театром, порождает своеобразные политические перфомансы, обнаруживающие структурное сходство с театральными зрелищами» [5].

Сегодня, как мы видим, процесс театрализации политики становится повседневной практикой и формирует особое политическое пространство, в котором занимают свою нишу политические звезды и их поклонники и фанаты. Ключевую роль в театре политики играют политические деятели. От актеров и неполитических игроков они отличаются тем, что параллельно играют две роли: участник игры и ее создатель. Как участник игры политик настроен на победу, как создатель игры – автор правил, которые он стремится навязать другим игрокам и аудитории.

Как было уже отмечено, наиболее ярко процесс театрализации прослеживается в избирательных кампаниях. В результате парламентских и президентских выборов, прошедших в большинстве европейских стран в 2019-2022 годах, партии и политические лидеры, традиционно имевшие большую поддержку электората, проиграли выборы.

В большинстве случаев это связано с тем, что электорат (особенно молодежь) разочаровался в традиционных формах политики. Политические партии и их лидеры, несмотря на «основные идеи и ребрендинг», не получили поддержку избирателей, так как не смогли справиться с последствиями пандемии и не выполнили большинство своих обещаний. Но есть еще один важный фактор, который сыграл ключевую роль – это тот арсенал, который использовался для проведения агитации и пропаганды.

Многие «новые партии» и лидеры в предвыборной гонке активно использовали телевидение, YouTube, telegram, различные мессенджеры и социальные сети. Именно телевидение и СМИ создают и тиражируют образ новых политических кумиров. Так, в период предвыборной президентской гонки 2019 года в Украине был создан и растиражирован образ В. Зеленского. Телевизионный образ юмориста, подкрепленный сатирическим сериалом «Слуга народа», был превращен в политический бренд, очень нравившийся потребителю – большинству электората, особенно молодежи. Политический спектакль привел главного героя к победе. Эти события показывают, что в политике появилась новая тенденция – стирание четкой грани между развлечением и политикой «и формирование нового тренда на политический театр и на театр политики».

Говоря о театрализации политики, необходимо также отметить, что широкое распространение получило употребление театральной метафоры в политических текстах. Политическая метафора в современной науке рассматривается как «инструмент для осознания, моделирования и оценки политических процессов и как средство воздействия на социальное сознание» [6]. Именно поэтому метафора, как правило, используется для образного представления политика или политики.

Особенно активно этот прием используется в период предвыборных президентских кампаний. Президентские выборы – это всегда важнейшее событие в стране, «пик» политической активности. Главная цель кампании – привлечь на свою сторону как можно больше избирателей. Для этого необходимо активно работать с населением напрямую или через СМИ. Политические лидеры в такой ситуации постоянно должны помнить о том, что они находятся под неусыпным вниманием публики, что заставляет их играть на эту публику. Эта игра сближает политику с театром. Политики здесь выступают в качестве актеров, которым необходимо уметь правильно режиссировать свои действия, постоянно держать публику в напряжении. Современные политические и предвыборные речи характеризуются многообразием метафор, так как именно с их помощью доступным языком для публики отображается реальная действительность.

Наиболее интересными с этой точки зрения представляются метаморфические модели агитационно-политического характера, посвященные выборам главы государства в РФ. В предвыборной кампании В.Путина в 2018 году были, например, использованы следующие метафоры: «Россия – это страна с тысячелетней историей, но мы не должны относиться к ней как к любимой бабушке: вовремя давать ей лекарства, чтобы у нее ничего не болело и на этом ограничиться» [7] или «но когда мы вместе – мы сила» [8].

Кроме этого, еще одной чертой, сближающей избирательную кампанию с театром является ритуальность избирательного процесса, который мы представляем себе как совокупность «обрядов»: предвыборные речи кандидатов, процедура голосования, подсчетов голосов).

Кандидаты в предвыборной гонке должны уметь подать себя так, чтобы избиратель обязательно за него проголосовал. Для этого очень активно используются предвыборные выступления политиков. На протяжении всей истории политические выступления считались и считаются эталоном красноречия. Современная история знает политиков, которые своим выступлением умели и умеют держать внимание публики, при этом умело манипулируют общественным сознанием, например В.В. Жириновский.

В своей первой телевизионной рекламной кампании Жириновский заявил: «Нам не нужна рушащаяся и разлагающаяся Россия. Нам нужна новая Россия, новый курс, новая политика» [9]. Известный своей яркостью и возмутительными трюками, во время предвыборной кампании Жириновский выступал с популистскими лозунгами, часто сопровождаемыми возмутительными замечаниями. Некоторые оценивали его как артиста и клоуна. Но, несмотря на такую оценку, он имел достаточно большую поддержку электората.

Анализируя процесс театрализации современной политики, мы видим, что освещение современных выборов строится по канонам шоу-бизнеса. Перипетии политической борьбы подаются в формате спортивных зрелищ. В этом плане особенно эффективным средством влияния на общественное мнение стали теледебаты, которые обеспечивают персонификацию политических вопросов. Они дают возможность концентрировать внимание зрителей на имидже кандидатов, а не на сути обсуждаемых проблем.

И это естественно, поскольку, когда главная задача телевизионной программы состоит в том, чтобы завоевать и сохранить аудиторию, существует большой соблазн отбросить или изменить скучные факты, людей, события, соответствующим образом подправив и «упаковав» их. Все это способствует увеличению значения «символической политики», «политики театра», основанной на имиджах политических деятелей, специально сконструированных на потребу господствующим умонастроениям и вкусам.

Под воздействием объективных изменений в политическом процессе, а также специфики современных СМИ избирательные кампании выливаются в своего рода спектакли или спортивные репортажи сосвоими победителями и проигравшими. От кандидата, если он хочет добиться успеха, сегодня требуется актерское дарование, умение вести себя перед телекамерами, уверенно играть свою роль в «спектакле».

К настоящему времени утвердилась целая галерея типичных образов, стилей, жестов, мимических движений. К «классике жанра» относятся знаменитая молодежная прическа и спортивная внешность Дж. Кеннеди, простецкие манеры и жесты Дж. Картера, внешний лоск Ф. Миттерана, который вошел в историю как

«великий соблазнитель», не менее знаменитая, почти детская улыбка Р. Рейгана, которая, несмотря на возраст президента, превратилась в его отличительный знак.

Телевидение обладает большей способностью подать личность, нежели идею или программу. В результате политики максимально персонифицируются. Политическая жизнь превращается в арену столкновения личностей. Их можно пригласить в студию, побеседовать с ними. Комментарий к их словам заменяет комментарий к событиям реальной жизни. Вопросы многочисленных журналистов, прямые опросы зрителей, их телефонные звонки в студию свидетельствуют о том, что в политике, которой посвящена передача, оцениваются прежде всего человек, его способности судить о делах, убеждать людей, владеть собой, его психология и характер, но уж никак не его политика.

Театрализация политики далеко не безобидна: СМИ, концентрируя внимание на наиболее драматических событиях, на сенсационных заявлениях второстепенных, но с блеском исполняющих свою роль персонажей политической жизни, значительно обедняют и упрощают действительное положение вещей в стране и в мире.

В такой ситуации победу на выборах может одержать не тот политик, кто действительно осознает реальные проблемы, стоящие перед страной, и предлагает оптимальные пути их решения, а кандидат, способный обеспечить себе наибольшую популярность в глазах общественного мнения и, умело используя СМИ, лучше «продать» себя и свою предвыборную программу как можно большему числу избирателей.

Все это говорит о том, что в политическом пространстве театральность поведения является важнейшим условием конкурентной борьбы за власть. А сама игра, ее приемы и методы – условием и инструментом, определяющим ее исход.

Заключение

В заключении хотелось бы обобщить выводы, к которым пришел коллектив авторов. Итак, игра и театральность сопровождают человечество на протяжении всей жизни. Начиная с мистики древних обрядов и заканчивая политическими реалиями современности, человек включен в игровую деятельность. Если в детском возрасте игра – это закономерный этап развития личности, ее естественное состояние, то в зрелом возрасте игра становится уже серьезнее: это и как часть процесс коммуникации, и как способ проявления креативности, и как профессиональная составляющая.

Игра и театральность, таким образом, это не какое-то отдельное состояние или действие, это – часть обычной жизни современного человека. Она позволяет не просто «примерить» на себя определенные роли, но и, по сути, проявлять себя в тех гранях реальности, которые существуют в современном мире: от повседневности и обрядов инициализации (пусть и не в таких проявлениях, как в тайных обществах) до свадебных обрядов, которые, так или иначе, сохранились в современной практике.

Игра, с одной стороны, если ее воспринимать как определенный вид деятельности, противопоставленный реальности, безопасна и помогает «примерить» на себя определенные роли. С другой стороны, если игру воспринимать как часть реальности, элементы безопасности не совсем к ней применимы. Так, например, если речь идет об игре политической (продвижение, к примеру, политического имиджа в политической борьбе и конкуренции), то риски в такой игре вполне реальны: на кону может стоять совершенно конкретный проигрыш в политическом процессе и потеря дивидендов.

Таким образом, заявленная проблема многогранна, многоаспектна и требует дальнейшего комплексного изучения со стороны различных наук.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

К разделу 1.1

1. Новая философская энциклопедия. Т.2. – М., 2001. – С.67.
2. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Статьи по эстетике. – М. – Л., 1935. – С. 245.
3. Хейзинга Й. Homo ludens / Человек играющий . Статьи по истории культуры / пер. с нидерландского и сост. Сельвестрова. – М.: Айрис-пресс, 2003. – С. 15.
4. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия. – М., 1994. – С. 394.
5. Бояджиев Г. Поэзия театра. – М., 1960. – С. 76.
6. Кобо А. Чужое лицо // Кобо А. Избранное: пер. с японского В. Гривина / Вст. ст. Н.Т. Федоренко. – М.: Правда, 1988. – С. 26.
7. Теория метафоры. – М., 1990.
8. Гадамер Г. Истина и метод. – М., 1988.
9. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч. в 8 т. Т. VI. – М., 1950.
10. Хейзинга Й. НОМО ЛУДЕНС. В тени завтрашнего дня. – М., 1992.

К разделу 1.2

1. Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. – М.: Наука, 2002.
2. Станиславский К.С. Этика. – М., 1981.
3. Бояджиев Г. Поэзия театра. – М., 1960.
4. Ремизов Т. Товарищество Народной драмы // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918. – М., 1997.
5. Евреинов Н.Н. Театр как таковой // Евреинов Н.Н. Демон театральности. – М.; СПб., Летний сад, 2002. – С. 46.
6. Пропп В.В. Исторические корни волшебной сказки / Сост., науч. ред., текстологич. комментарий И.В. Пешкова. – М.: Издательство «Лабиринт», 2004. – С. 39.
7. Ахматова А. Реквием (Электронный ресурс) // <https://www.culture.ru/poems/10174/rekviem> [Дата обращения 08.06.2023]
8. Бентли Э. Жизнь драмы / пер. с англ. Воронина В.; предисл. И.В. Минакова. – М.: Айрис-пресс, 2004. – С.22.
9. Мид. Дж. Интернализированные другие и самость // Американская социологическая мысль: Тексты / под ред. В. Добренкова. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 118.

10. Хейзинга Й. Homo Ludens/ Человек играющий. Статьи по истории культуры / пер. с нидерландского и сост. Д.В. Сильвестрова. – 2-е изд., испр. – М.: Айрис-пресс, 2003.
11. Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
12. Васильев Б.Л. А зори здесь тихие. Повесть. – Волгоград: Ниж.-Волж. книж. изд-во, 1985.
13. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. – М., 1988.
14. Ретюнских Л.Т. Философия игры. – М.: Вузовская книга, 2002.
15. Шекспир В. Гамлет/ пер. с англ. Б.Пастернака. – М.: Издательство «Художественная литература», 1964.
16. Пименов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. – М.: М.И.П., 2001.
17. Пирузян А.А. «Чудесным языком». Детективы Агаты Кристи и мир шекспировских трагедий// Английская литература XX века и наследие Шекспира. – М.: Наследие, 1997.
18. Леви-Строс К. Путь масок/ пер. с фр., сост., вст. ст. и прим. А.Б. Островского. – М.: Республика, 2000. – С. 21.
19. Кристи А. Избранное. Ч. 1. – Свердловск: Лига, 1990.
20. Мамардашвили М. Время и пространство театральности // Театр. – № 4 (Апрель). – 1989.
21. Евреинов Н.Н. Театр для себя // Евреинов Н.Н. Демон театральности. – М.; СПб.: Летний сад, 2002.
22. Степун Ф. Театр будущего // Степун Ф. Основные проблемы театра. – Берлин, 1923.
23. Чаадаев П.Я. Статьи и письма. – М., 1989.
24. Соловьев В.С. Судьба Пушкина // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.
25. Соловьев В.С. Духовные основы жизни // Избранные произведения. – Ростов-на-Дону, 1998.
26. Франк С.Л. Религиозные основы общества // Путь. – 1925. – № 1. – С. 21.
27. Шестов Л. На весах Иова // Соч.: В 2 т. Т.2. – М., 1993. – С. 207-208.
28. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцание и умозрение. – М., 1994.
29. Бердяев Н.А. Духовные задачи русской эмиграции // Путь. – 1925. – № 1. – С. 11.
30. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра: Основы этики. Характер русского народа. – М.: Политиздат, 1991.
31. Андреев Л. Жизнь человека // Андреев Л. Драматические произведения: В 2 т. Т.1. – Л., 1989.

32. Кобо А. Чужое лицо // Кобо А. Избранное: пер. с японского В. Гривина / Вст. ст. Н.Т. Федоренко. – М: Правда, 1988.
33. Чехов А.П. Человек в футляре// Чехов А.П. Дом с мезонином: Повести и рассказы. – М.: Худож. лит., 1983. – (Классики и современники. Русская классическая литература).
34. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990.
35. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. – 1977. – № 3. – С. 56.
36. Есаулов И.А. Юродство и шутовство в русской литературе: Некоторые наблюдения // Литературное обозрение. – 1998. – № 3. – С. 109 – 120.
37. Панченко А.М. О русской истории и культуре. – СПб., 2000.
38. Лихачев Д.С. Заметки о русском. 2-е изд., доп. – М.: Советская Россия, 1984.
39. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни.// Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиция русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство – СПб, 1994.

К разделу 2.1

1. Леонтьев А.А. Язык, речь, речевая деятельность. – М.: Просвещение, 1969.
2. Пассов Е.И. Коммуникативный метод обучения иноязычному говорению. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1991.
3. Вербицкий А.А. Компетентностный подход и теория контекстного обучения [Электронный ресурс] / А.А. Вербицкий. Материалы к четвертому заседанию методологического семинара 16 ноября 2004 года. – Москва, 2004. – 90 с. – Режим доступа: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/npo/20120326010135.pdf>
4. Пахомов А.П., Жильцов В.А. Моделирование поведения как элемент контекстного обучения // Известия УрГЭУ. – 2012. – №3(41). – с.159-164.
5. Психология общения: энциклопедический словарь / под общ. ред. А.А. Бодалева. – М.: Когито-Центр, 2011.
6. Диривянкина О.В. Становление, сущность эвристического обучения в педагогической науке и практике // Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России. – 2006. – №4 (32). – с. 406-413.
7. Москвина, А.В. Эвристический диалог в педагогическом вузе [Электронный ресурс] // Москва: Научная цифровая библиотека PORTALUS.RU, 23 октября 2007. – Режим доступа: http://www.portalus.ru/modules/shkola/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1193139654&archive=1195596785&start_from=&ucat=& (свободный доступ).
8. Алгаев А.Н. Развитие коммуникативной мобильности будущих педагогов-психологов в процессе профессиональной подготовки в вузе: дис. ... канд. псих. Наук. Северо-осетинский гос. ун-т им. К Хетагурова. – Владикавказ, 2013.

9. Король А.Д. Моделирование системы эвристического обучения на основе диалога: дис. ... д-ра пед. Наук. Институт теории и истории педагогики РАН. – Москва, 2009.

10. Король А.Д., Кострица С.Я., Бэкман Е.В. Эвристический подход к развитию коммуникативной компетенции студентов-иностранцев // Современные наукоемкие технологии. – 2016. – №3. – с. 153-156.

11. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб: Питер, 2003.

12. Шаймухаметова Л.Н. Об учебном предмете и программе «Введение в специальность «Музыковедение» // Музыкальное образование: теория, методика, практика. – 2012. – №1 (10). – С. 182-188.

13. Вербицкий А.А. Компетентностный подход и теория контекстного обучения [Электронный ресурс] / А.А. Вербицкий. Материалы к четвертому заседанию методологического семинара 16 ноября 2004 года. – Москва, 2004.

14. Большой психологический словарь / под ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко. – 3-е изд., доп. и перераб. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2006.

15. Сизова Е.Р. Организация и содержание профессиональной подготовки музыканта-педагога в условиях современного социума: монография / Е.Р. Сизова. – М.: АПК и ППРО: Челябинск: ЧГИМ, 2007.

16. Фомина Н.А., Бакова И.В. Сравнительный анализ особенностей социально-психологической адаптации студентов с различной структурной организацией общительности // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т.12. – №3 (2). – с. 447-450.

К разделу 2.2

1. Барышева Т. А., Жигалов Ю. А. Психолого-педагогические основы развития креативности: Учеб. пособ. СПб.: СПГУТД, 2006.

2. Творчество: теория, диагностика, технологии: Словарь-справочник / под общ. ред. Т.А. Барышевой. СПб.: ООО «Книжный Дом», 2008.

3. Маслоу А. «Теория человеческой мотивации» (цит. по: Маслоу А. Мотивация и личность. – СПб.: Евразия, 1999.

К разделу 2.3

1. Свадебные обряды казаков Челябинского уезда // Оренбургский край. 1894. № 220, 223, 226.

2. Иванова М.Н. Песни в системе свадебного обряда посёлка Арсинского Нагайбакского района Челябинской области // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. – 2021. – №1 (1) – С. 68-83.

3. Болдырева В.Г. Русская свадьба Среднего Прикамья: локальные традиции, коды обряда, межэтнические связи: диссертация ... кандидат. искусствоведения:

17.00.02 / Болдырева Вера Геолоновна; [Казан.гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова]. – Ижевск, 2018. – 276 с.

4. Баранов Ф.Н. Песни оренбургских казаков с напевами / Собрал и положил на ноты Н.Ф. Баранов. – Оренбург, 1913.

5. Глинкин А.В., Лазарев А. И. Песни оренбургских казаков: старые и новые записи. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1996. – 266 с., нот.

К разделу 2.4

1. Артемова, О.Ю. Личность и социальные нормы в ранне-первобытной общине (по австралийским этнографическим данным) / О.Ю. Артемова: Академия Наук СССР Ордена Дружбы народов Институт этнографии имени Н.Н. Миклухо-Маклая. – Москва «НАУКА» 1987. – 197 с.

2. Геннеп А., ван Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / пер. с франц. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с.

3. Дебор, Ги Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертас и М. Якубович. Ред. Б. Скуратов. Послесловие А. Кефал. М.: Издательство «Логос» 2000. – 184 с.

4. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / пер. с фр. Б.И. Шаревской. – 2-е изд. – М.: Академический проект, 2020. – 430.

5. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / пер. с фр. Б.И. Шаревской. – М.: Академический проект, 2021. – 428 с.

6. Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры / пер. с англ. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 1064 с.

7. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Джеймс Джордж Фрэзер; пер. с англ. М. Рыклина. – СПб.: Азбука, Азбука – Аттикус, 2021. – 976 с.

8. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Новые плоды (исследование магии и религии) / пер. с англ. А.П. Хомика. – М.: Академический проект, 2019. – 407 с.

9. Хейзинга, Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга; пер. с нидерланд. В. Ошиса. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 539 с.

10. Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза / Мирча Элиаде; пер. с фр. – 2-е изд. – М.: Академический проект, 2022. – 399 с.

К разделу 3.1

1. Грачев М.Н. Политика: коммуникационное измерение (Электронный ресурс) // URL: http://grachev62.narod.ru/Grachev/grachev2011_1_2.html [Дата обращения 05.05.2023]

2. Шомова С.А. Политическая коммуникация: социокультурные тенденции и механизмы. М.: ИНИОН, 2004, С. 114-132.

3. Черный лебедь: под знаком непредсказуемости / Нассим Николас Талеб. - 2-е изд., доп. - Москва: КоЛибри, 2013.

К разделу 3.2

1. Словарь цитат (Электронный ресурс) // <https://dslov.ru/pos/p547.htm> [Дата обращения 10.05.2023]
2. Майер Т., Кампманн К. *Inszenierung des Scheins.* – Frankfurt, 1992; *Politikals Theater.* – Berlin, 1998.
3. Стахорский С.В. Евреинов и утопия «театра для себя» // Стахорский С. В. Искания русской театральной мысли. М., 2007.
4. Путин В.В. О новом украинском президенте. – 08.06.2019 (Электронный ресурс) // <https://www.putin-today.ru/archives/83026> [Дата обращения 05.06.2023]
5. Коваленко В.А. Процесс театрализации политики: автореферат дис. на зан. учен. степени канд. полит. наук. – Ростов-на Дону, 2006.
6. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000): Монография /Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2001.
7. Взгляд: декабрь 2017 (Электронный ресурс) – <https://lenta.ru/news/2017/12/23/putins/> [Дата обращения 05.06.2023]
8. Путин В.В. Выступление на праздничном митинге в Севастополе. – март 2018. – (Электронный ресурс) // <https://russian.rt.com/russia/foto/491845-putin-krym-koncert-rozdravleniya> [Дата обращения 05.06.2023]
9. Жириновский В.В. Порядок, достаток, безопасность. Программа кандидата на пост Президента России В.В. Жириновского. – Москва, 1996 (Электронный ресурс). – <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1684179572&tld=ru&lang=ru&name=1369.pdf&text> [Дата обращения 01.05.2023]

Сведения об авторах

- Балынская Наталья Ринатовна*** Доктор политических наук, доцент, проректор ГБОУ ВО «Южно-уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»
nr@balynskaja.ru
- Гафурова Василя Минсалиховна*** Кандидат исторических наук, доцент ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»
gvm_65@mail.ru
- Кучер Наталья Юрьевна*** Кандидат педагогических наук, доцент ГБОУ ВО «Южно-уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»
nataljakucher@yandex.ru
- Лихонина Ольга Владимировна*** Кандидат культурологии, заместитель директора ГБОУ ПОО «Магнитогорский технологический колледж им. В.П. Омельченко»
gnevnov@gmail.com
- Рахимова Майя Вильевна*** Кандидат философских наук, доцент ГБОУ ВО «Южно-уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»
mayesta@mail.ru
- Роговская Анастасия Викторовна*** Специалист по работе с молодежью ГБОУ ВО «Южно-уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»
rogovskaya1999@gmail.com
- Сергиенко Полина Геннадьевна*** Кандидат педагогических наук, доцент ГБОУ ВО «Южно-уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»
corn-serg@mail.ru
- Сизова Елена Равильевна*** Доктор педагогических наук, профессор, ректор ГБОУ ВО «Южно-уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», член РАЕ
elsizova@mail.ru

Соловьева Ирина Евгеньевна

Кандидат филологических наук, доцент,
методист МАУ ДО «Дворец творчества детей и
молодежи г. Магнитогорска»
soliena@mail.ru

Шкурко Наталья Сергеевна

Кандидат филологических наук, доцент
ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный
университет имени М.К. Аммосова»
nat-shkurko@yandex.ru

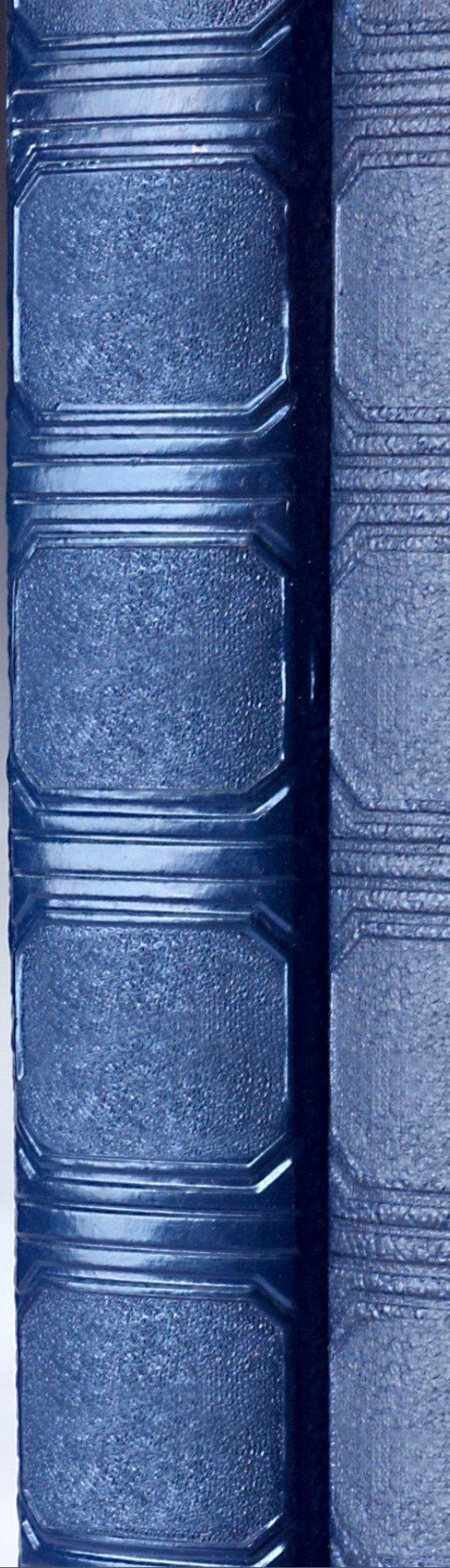
ИГРА И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ФЕНОМЕНЫ КУЛЬТУРЫ

МОНОГРАФИЯ

Балынская Н.Р., Гафурова В.М., Кучер Н.Ю., Лихонина О.В.,
Рахимова М.В., Роговская А.В., Сергиенко П.Г., Сизова Е.Р.,
Соловьева И.Е., Шкурко Н.С.

Главный редактор: Краснова Наталья Александровна – кандидат экономических наук, доцент, руководитель НОО «Профессиональная наука»

Технический редактор: Канаева Ю.О.



ISBN 978-5-907607-32-3



9 785907 607323 >

Усл. печ. л. 5.0.
Объем издания 3,8 МВ
Оформление электронного издания:
НОО Профессиональная наука, mail@scipro.ru
Дата размещения: 10.07.2023 г.
URL: <http://scipro.ru/conf/theatricality2023.pdf>