

Вера Николаевна САДОВНИКОВА / Vera SADOVNIKOVA

**| Феномен «театральной педагогики» в архитектонике социокультурных процессов начала XX века / The Phenomenon of «Theatrical Pedagogy» in the Architectonics of Social and Cultural Processes of the Early XX Century |**

Вера Николаевна САДОВНИКОВА / Vera SADOVNIKOVA

*Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого, Тула, Россия  
Аспирант**Tula State Pedagogical University by L. N. Tolstoy, Tula, Russia  
Postgraduate Student  
silentium6655@yandex.ru***ФЕНОМЕН «ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ» В АРХИТЕКТОНИКЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ НАЧАЛА XX ВЕКА**

В статье рассмотрено понятие «культурные индустрии», его эволюция в исследованиях Теодора Адорно, Макса Хоркхаймера, Бернара Мьежа, А. Флиера. Выделяются основные характеристики понятия «культурные индустрии»: комплексность, амбивалентность, противоречивость, массовость и стандартизированность.

«Культурные индустрии» как явление имеют свою историю и предысторию становления, а в качестве такого предварительного этапа показана история становления в России на рубеже XIX-XX вв. режиссерского театра и специальной подготовки актера для него. Еще в XIX веке театр стал массовым явлением, начала складываться система профессиональной подготовки актера (позиция В. Каратыгина, М. Щепкина и др.). В XX веке театр приобрел новые социальные функции: заявил о себе как о «просветительском проекте» по формированию общественного сознания, воспитанию и перевоспитанию масс, стал активным инструментом социализации. Театр активно «вторгся» в поле «культурного производства» – прежде всего, массового производства идей и смыслов. Как следствие, появились различные театральные течения и театральные школы. Особый вклад внес К. С. Станиславский, ставший создателем универсальной системы профессиональной подготовки актера, также стоит выделить авторские школы подготовки актера для «условного театра» Вс. Э. Мейерхольда и театра М. А. Чехова.

В статье выделены общие черты сложившихся театральных школ, характеризующие их как

явление, в отношении которого можно применить термин «культурные индустрии». Отмечена роль процесса урбанизации и потребность населения в развлекательном искусстве, претендующем на элитарность.

**Ключевые слова:** культурные индустрии, культура, комплексность, амбивалентность, противоречивость, массовость, стандартизированность, театральная сфера, система профессиональной подготовки актера, символическая креативность, инкультуризация.

**THE PHENOMENON OF «THEATRICAL PEDAGOGY» IN THE ARCHITECTONICS OF SOCIAL AND CULTURAL PROCESSES OF THE EARLY XX CENTURY**

The article deals with the concept of “cultural industries”, its evolution in the studies of Theodor Adorno, Max Horkheimer, Bernard Mezza, A. Flier. Highlighted the main features of the concept of “cultural industry”: the complexity, ambivalence, contradictory, mass and standardized.

“Cultural industries” as a phenomenon has its history and prehistory of the formation. In the XIX century theater became a mass phenomenon, began to develop a system of professional training of the actor (the position V. Karatygina, M. Shchepkin, etc.). In the twentieth century, theater acquired a new social functions declared themselves as “educational projects” on the formation of public awareness, education and re-



Вера Николаевна САДОВНИКОВА / Vera SADOVNIKOVA

**| Феномен «театральной педагогики» в архитектонике социокультурных процессов начала XX века / The Phenomenon of «Theatrical Pedagogy» in the Architectonics of Social and Cultural Processes of the Early XX Century |**

education of the masses, has become an active tool of socialization. Theatrical actively “invaded” the field of “cultural production”, the mass production of ideas and meanings. As a result, there were various theatrical trends and schools.

The article shows theater as a phenomenon for which we can apply the term “cultural industries”.

**Key words:** cultural industries, culture, complexity, ambivalence, contradictory, mass, standardize, theatrical sphere, the system of professional training the actor, the symbolic creativity, inculturation.

**В** 1947 году, в Амстердаме вышла в свет книга Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера «Диалектика просвещения» (*Max Horkheimer, Theodor W. Adorno Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*), название ее четвертой главы – *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug* породило новый термин – «культурная индустрия». Авторы утверждали, что в социальной сфере возникло и бурно развивается новое явление – промышленный аппарат по производству единообразных, серийных, стандартизированных новинок в различных сферах культуры, развлечение без ценностной направленности. *Kulturindustrie* под видом всеобщего просвещения занимается «массовым обманом» – она лишает человека необходимости и способности к воображению, берется думать за него, сводит его роль к слепому потреблению. Ее цель – как и любого бизнеса – коммерческий успех. Продукты массовой культуры перестали «притворяться» произведениями искусства, они коммодифицировались, стали вещью, которая открыто продается и покупается<sup>1</sup>.

В конце 1960-х годов сформировалось представление о множественности культурных индустрий, возникло понимание *комплексности* данного явления, была выявлена логика, действующая в разных типах культурного производства. Бернар Мьеж классифицировал культурные индустрии в зависимости от того, как они создают меновую

стоимость: разделил физические объекты с культурным содержанием (книги, кассеты, диски и т.д.) и медиа-продукты (теле- и радиопрограммы), утверждая, что коммодификация в культуре была амбивалентным процессом, гораздо более сложным, чем это допускал пессимизм Адорно и Хоркхаймера<sup>2</sup>. В 1970-е годы понятие «культурные индустрии» вошло в широкий обиход и стало обозначать все отрасли экономики, которые производят и распространяют товары и услуги в сфере культуры: литературу, книгоиздание, музыку, исполнительство, звукозапись, театр, кино, телевидение и т.д.

Сегодня принято считать, что понятие «культурные индустрии» является многозначным, широким по объему и охватывает множество разнородных явлений. Сложность здесь, прежде всего, связана, с тем, что мы вторгаемся в проблемное поле концепта «культуры».

Если понимать «культуру» в широком антропологическом смысле как «цельный образ жизни» определенного народа или социальной группы<sup>3</sup>, то можно сделать вывод, что все индустрии являются «культурными», поскольку связаны с производством и потреблением «культуры». Однако при использовании данного определения возникает опасность «размывания» значения термина – легко упустить его отличительные черты. Термин «культурные индустрии» обычно используется в

<sup>1</sup> Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские наброски// Гуманитарные технологии. Информационно-аналитический портал. <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5521/5525>

<sup>2</sup> Хезмолданш Д. Культурные индустрии/пер. с англ. И. Кушнарева; под науч.ред. А. Михалева; НИУ «Высшая школа экономики». М.: изд.дом Высшей школы экономики, 2014. С. 34.

<sup>3</sup> Там же. С. 27.



Вера Николаевна САДОВНИКОВА / Vera SADOVNIKOVA

**| Феномен «театральной педагогики» в архитектонике социокультурных процессов начала XX века / The Phenomenon of «Theatrical Pedagogy» in the Architectonics of Social and Cultural Processes of the Early XX Century |**

более узком смысле, с имплицитной опорой на определение культуры как «системы означивания», через которую обязательно передается, воспроизводится, переживается и исследуется социальный порядок<sup>4</sup>.

Достаточно часто используют определение, предложенное Департаментом культуры, СМИ и спорта Великобритании в 1998 году, согласно которому, «культурная индустрия» это «... деятельность, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант, и которая несет в себе потенциал создания добавленной стоимости и рабочих мест путем производства и эксплуатации интеллектуальной собственности». Следует отметить, что в рамках данного термина подразумевается, что культура является *продуктом* (преимущественно художественным) *деятельности культуротворческих институтов* (включая индивидуальных авторов)<sup>5</sup>.

На основе работ Б. Мьежа, Д. Хезмолданша, А. Флиера можно выделить существенные отличительные черты культурных индустрий: они имеют комплексный, амбивалентный и противоречивый характер, являются более или менее массовыми по своим объемам и высокостандартизованными по большинству своих характеристик, их продукты производятся в ответ на массовый спрос, они доступны для широких слоев населения, не имеют подлинного утилитарного и эстетического качества, лишь похожи на «элитарные произведения».

В свете проанализированных подходов и выделенных характерных признаков, отметим, что культурные индустрии как явление не появились одномоментно, а имеют свою «историю» и «пре-

дысторию». Везде, где можно говорить о сравнительно массовом и стандартизованном производстве культурных объектов (артефактов и идей), можно вести речь о предтечах «культурных индустрий». Полагаем, что в этом контексте уместной иллюстрацией станет история становления в России на рубеже XIX-XX вв. режиссерского театра и специальной подготовки актера для него.

Еще в середине XIX века театр стал достаточно массовым явлением. Актер Василий Каратыгин, поэт и переводчик Павел Катенин и другие представители творческого «цеха» стали говорить о «профессионализации» подготовки актера: его мастерство достижимо только постоянными репетициями, продумыванием и анализом своей роли, замысла драматурга, чтением и анализом большого количества литературы<sup>6</sup>.

П. Катенин выделял естественность и простоту в качестве основных достоинств драматического искусства, но не имел склонности переоценивать самостоятельную силу этой простоты и естественности. Он писал: «Нужно знать средства и границы искусства — одними пользоваться, из других не выступать; только тогда искусство до обмана подойдет к натуре и удовлетворит вкус просвещенный...»<sup>7</sup>

Задача воспитания актера заключалась для Катенина в том, чтобы научить его сочетать поэтический огонь, пылкость чувств, естественность сценического поведения со строгим отбором выразительных средств, облагороженных «вкусом просвещенным» и оправданных общими требованиями трагедии как героического жанра<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Родина Т. М. Русское театральное искусство в начале XIX века / Отв. ред. Н. Г. Зограф. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1961. С. 228.

<sup>7</sup> Катенин П. А. Размышления и разборы. «Литературная газета», 1830, № 4, 9, 10, 11, 19, 20, 21. Цит. по кн.: С. Бергенсон. П. А. Катенин. СПб., 1909. С. 54.

<sup>8</sup> Родина Т. М. Русское театральное искусство в начале XIX века / Отв. ред. Н. Г. Зограф. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1961. 228 с.

<sup>4</sup> Там же. С. 27.

<sup>5</sup> Флиер А. Я. Культурные индустрии в истории и современности: типы и технологии [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012. № 3 (май — июнь). URL: [http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier\\_Cultural-Industries/](http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Flier_Cultural-Industries/) [архивировано в WebCite] (дата обращения: 15.02.2017).



Вера Николаевна САДОВНИКОВА / Vera SADOVNIKOVA

**| Феномен «театральной педагогики» в архитектонике социокультурных процессов начала XX века / The Phenomenon of «Theatrical Pedagogy» in the Architectonics of Social and Cultural Processes of the Early XX Century |**

Особое место в ряду театральных деятелей того периода времени занимал М.Н. Щепкин. Он впервые выделил элементы системы подготовки и воспитания актера, утверждая, что «актерство не баловство, а серьезная работа», не имеющая ничего общего со «случайным вдохновением». Щепкин повысил планку требований к социальной роли актера, ведь актеры – это «не лицедеи, а воспитатели общества»; призывал уделять усиленное внимание «внутренней» технике, эмоциям и настрою актера; говорил о важности органического взаимодействия актера и театральной труппы; анализировал и использовал воззрения других представителей театральной сферы<sup>9</sup>.

В своей деятельности М.Н. Щепкин выявил важные тенденции в театре его времени, уловил и использовал закономерности в развитии передовой общественной идеологии и эстетических воззрений эпохи.

К концу XIX – началу XX в контексте широких социальных и культурных преобразований начались революционные изменения и в театральной сфере. Театр «присвоил» себе новые социальные функции: заявил о себе как о «просветительском проекте» по формированию общественного сознания, воспитанию и перевоспитанию масс в русле новых общественно-политических идей и иной нравственности, стал неотъемлемым инструментом социализации – посещая театральные постановки, человек, преломляя увиденное через свой индивидуальный опыт, усваивал ценности, знания и модели поведения, принятые в новой общности. Таким образом театр активно «вторгся» в поле «культурного производства» – прежде всего, производства идей и смыслов.

Новая роль театра породила многочисленные авангардные течения, произошел переход от «актерского» театра к «режиссерскому». Вместе с тем, сформировался широкий спрос населения на «продукты» театрального творчества. Создание

большого количества театров привело к необходимости открытия учебных заведений, осуществлявших специальную подготовку актеров, при чем разные модели театра испытывали потребность в разных мастерах сцены. Сложились особые школы подготовки актера: для «психологического» тетра К.С. Станиславского, для театра «биомеханики» Вс.Э. Мейерхольда, для театра М.А. Чехова и т.д.

К.С. Станиславский заложил основы обучения и воспитания актера, выделив соответствующую цель, принципы учебно-воспитательного процесса и методы работы. Он назвал свое творение «системой», полагал ее универсальной и «стандартизированной», здесь впервые решалась проблема сознательного постижения творческого процесса создания роли, а главной целью являлась полная воспроизводимость и контролируемость психологической достоверности актерской игры<sup>10</sup>. Станиславский осуществил своего рода революцию в театральной системе, заложив основы технологизированной системы обучения актера и сумев сохранить эстетическое и творческое начало театра. Константин Сергеевич хорошо осознавал общественную значимость театра, близость искусства к народу и связь с социокультурной ситуацией. Стоит отметить, что он, воплощавший в себе лучшие реалистические традиции русского сценического искусства, заложил основы системы обучения, позволявшей обеспечить массовость профессиональной подготовки актера, которая отвечала всем требованиям времени. Система Станиславского оказала влияние на развитие театрального искусства не только в России, но и во всем мире. Внимания заслуживает не только разработка Станиславским «системы» и основ профессионального образования и воспитания актера, но и изучение и анализ им вопросов эстетики и психологии художественного творчества, путей овладения ими и сознательного построения духовной жизни челове-

<sup>9</sup> Там же. С. 260.

<sup>10</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 2008. 22 с.





Вера Николаевна САДОВНИКОВА / Vera SADOVNIKOVA

**| Феномен «театральной педагогики» в архитектонике социокультурных процессов начала XX века / The Phenomenon of «Theatrical Pedagogy» in the Architectonics of Social and Cultural Processes of the Early XX Century |**

ка. Театр приобретал все большее культурное значения, расширял поле своей деятельности и мог влиять на формирование эстетических вкусов, сознания и мышления все большего числа людей.

Вс. Мейерхольд разработал фундаментальные основы «условного» театра и по ряду вопросов системы воспитания и профессиональной подготовки актера придерживался отличной от Станиславского позиции. «Условный театр» Мейерхольда отличался рядом характерных признаков, формами театральной работы, а в игре актеров применялись «свои» выразительные средства: лицомаска, «застывший жест» и позы-паузы, так называемые «стоп-кадры». Во многом это было связано с новыми историческими и культурными реалиями, когда театр пытался адаптироваться и привлекать широкие массы публики на представления. Стоит отметить, что появление кинематографа также оказало достаточно серьезное влияние на театральную сферу. Мейерхольд искал новые методы и приемы воспитания и обучения актера, игра которого могла бы привлечь публику, удовлетворить ее запросы в культурном продукте и обеспечить экономическую состоятельность спектаклей. Особую значимость в его изысканиях имела специально созданная система упражнений – «театральная биомеханика», направленная на развитие физической готовности тела актера к немедленному включению в творческий процесс. «Биомеханика стремилась экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера»<sup>11</sup>.

Мейерхольд полагал, что творчество актера есть создание пластических форм в пространстве, а раз так, то он должен изучить механику своего тела. Это необходимо, потому что всякое проявление силы (в том числе и в живом организме) подчиняется единым законам механики (а создание акте-

ром пластических форм в пространстве сцены, конечно, есть проявление силы человеческого организма). Основным недостаток современного актера, – писал Мейерхольд, – абсолютное незнание законов биомеханики<sup>12</sup>. В своей деятельности режиссера и педагога он пытался преодолеть этот недостаток, формируя актера как совершенную «биологическую машину», готовую к требуемым стандартным действиям.

Особую роль в становлении системы воспитания и обучения актера сыграл М.А. Чехов, являвшийся учеником К.С. Станиславского. Михаил Александрович основал собственную систему подготовки, сохранив основы, но изменив существенные компоненты «исходной системы». Одним из главных отличий стала концепция имитации (создание актером образа в воображении, а затем имитация внутренних и внешних качеств), поскольку она помогала формировать необходимые профессиональные умения актера и, соответственно, обеспечивать высокий уровень театральной игры.

Система обучения и воспитания актера, разработанная М.А. Чеховым, включала в себя комплекс упражнений для развития психотехники: быстроты реакции, творческого мышления, четкого выстраивания пути от «органики» (подножия искусства) до совершенного образа<sup>13</sup>.

Изыскания многих театральных режиссеров и педагогов совершенствовали систему обучения и воспитания актера, предлагая новые элементы, конкретизируя или меняя имеющиеся. Любая система подготовки актера, будь то «психологический» театр Станиславского, «условный» театр Мейерхольда или театр Чехова, предполагала подготовку значительного числа актеров, в ней были заданы определенные рамки подготовки актера – нужные качества варьировались в зависимости от школы и режиссера. Шли дискуссии между теат-

<sup>12</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Т. II. 488 с.

<sup>13</sup> Юрский С. Ю. Попытка думать. М.: Вагриус, 2003. С. 135-136.

<sup>11</sup> Февральский А. В. Десять лет театра Мейерхольда. М.: Федерация, 1931. С. 27 с.



Вера Николаевна САДОВНИКОВА / Vera SADOVNIKOVA

**| Феномен «театральной педагогики» в архитектонике социокультурных процессов начала XX века / The Phenomenon of «Theatrical Pedagogy» in the Architectonics of Social and Cultural Processes of the Early XX Century |**

ральными режиссерами и педагогами о целесообразности и эффективности того или иного метода или приема. Театральный педагогический процесс технологизировался.

С точки зрения понятия «культурных индустрий» сложившиеся школы подготовки актера имели общие черты. Комплексность проявлялась в построении четкой системы подготовки актера, в которой все компоненты были взаимосвязаны. Массовость и стандартизованность выражались в обучении и воспитании сравнительно большого количества актеров при быстром увеличении числа театров и появлении специализированных учебных заведений. Немаловажную роль в этом сыграл процесс урбанизации, когда стремительно увеличившееся городское население испытывало потребность в развлекательном искусстве, претендующем на элитарность.

Достаточно часто исследователи *не включают* театральное искусство в поле, описываемое категорией «культурные индустрии». Безусловно, феномен театрального действия можно

рассматривать и как единичное явление, которое априори неповторимо. Но полагаем, что все-таки говорить о «культиндустрии» театра допустимо: театр помогает интегрировать широкие слои населения, удовлетворяя их потребности в особо рода «продукции». Подчеркнем усилившуюся коммодификацию в данной области, которая выразилась в том, что театр стал сферой человеческой деятельности, обретшей денежную стоимость, начал массово производить, многократно воспроизводить и продавать свой «товар» – театральные представления. Театр, подобно другим сферам «культурных индустрий», создает продукты с «символической креативностью», где особую роль играет широкий охват публики и ее дальнейшая инкультурация. Т.о. понятие «театральное искусство» обладает основными типовыми признаками «культурных индустрий» и развивается в данном поле. Процесс «индустриализации» театра начался на рубеже XIX-XX вв., в настоящее время мы наблюдаем его расширение и углубление.

