

Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова
пр. Сейфуллина, 407, Алматы, 050000, Казахстан
E-mail: kabyll_khalykov@inbox.ru

«ТЕАТР ХУДОЖНИКА» КАК ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМА (ДРАМАТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ XX ВЕКА)

В данной статье анализируется феномен «театра художника» как философская проблема. Театр художника – определяется как особый вид сценического искусства второй половины XX в., соединивший в себе пластические и другие визуальные средства выразительности. «Театр художника» здесь как утверждение бодрствующего бытия перед лицом человечества, который является способом сохранения сознания и жизни.

Ключевые слова: философия искусства, «театр художника», принцип автономности, картина мира, феномен игры.

Искусство предоставляет идеальную возможность исследовать непрерывно взаимодействующую систему человек – мир в виде реально существующей регулируемой модели. Искусство – это зеркало, в котором человек видит себя в окружающем мире, точнее сказать, видит свой образ в картине мира. И образ, и картина могут в модели произвольно видоизменяться, принимая любые доступные воображению формы. Рукотворное зеркало отражает не только сознательные усилия творца, но и скрытые от него намерения, эмоциональные состояния и непроявленные свойства его самого и окружающего мира. Через воспринимающего произведение искусства зрителя замыкается своего рода обратная связь, позволяющая классифицировать и оценивать как эффективность методов выражения, так и особенности состояний. Невозможно найти иную сферу человеческой деятельности, в которой в такой мере сочеталось бы объективное и субъективное, реальность и вымысел, естественное и искусственное, сознательное и бессознательное, разум и чувства.

На рубеже веков обозначился конфликт классической и инновационной традиции, который длился на протяжении всего XX в. и в недрах которого все ярче обозначается глубинная трансформация искусства, выход его в совершенно новое измерение человеческого существования, достаточно точно выраженное М. Хайдеггером: «Искусство

вдвигается в горизонт эстетики. Это значит: художественное произведение становится предметом переживания и соответственно искусство считается выражением жизни человека». Подобный статус искусства предполагает не классическое строение художественного мира и равноправное сосуществование и коммуникацию разнообразных культурных миров, сопряженных с жизнедеятельностью столь же различных, зачастую динамично меняющихся человеческих существ, самоорганизующихся по политическим, хозяйственно-экономическим, этническим, религиозно-этическим и ценностным принципам. Коммуникативный принцип структуризации художественного (культурного) мира, к концу века принявший тотальный характер, видоизменяет способ и форму бытия искусства, которое становится преимущественно знаковым образованием (дискурсом), несущим (передающим, коммуницирующим) ценностные значения.

Современное искусство представляет собой сложную систему коммуницирующих форм и направлений, нередко объединяемых так называемым «постмодернистским проектом». Особенностью разнообразных «модернистских» артефактов стало непосредственное присутствие автора-исполнителя в реализации художественного акта, который направлен на публичную провокацию, которая завершается вместе с испол-

нением. Что же касается художественной (эстетической) концепции, то она реализуется в модернизме в форме программы, манифеста и антропологических рефлексий. В целом можно констатировать, что феномен «современное искусство» – скорее гуманитарно-антропологический проект, резко, иногда агрессивно направленный против тотально господствующих систем социальных самореференций – политической и экономической. В силу этого возникающие в процессе художественного акта сообщества носят маргинальный и временный характер.

Что такое «Театр художника»?

Театр художника – особый вид сценического творчества, сформировавшийся на протяжении XX столетия и в его второй половине ставший заметным явлением мировой культуры. Начиная с середины 50-х гг., его наиболее последовательными представителями являлись Питер Шуман, Ахим Фрайер, Роберт Уилсон и польские мастера Тадеуш Кантор, Юзеф Шайна, Лешек Мондзик. При достаточно существенных различиях индивидуальных методов, этих мастеров объединяет то, что их постановки представляют собой пластическое творчество, развернутое в сценическом пространстве и времени. Оно формирует с нею композиционную структуру сочиняемого режиссером-художником сценического действия актеров-исполнителей, в которую могут быть включены и остальные, традиционно присущие театру, средства выразительности: вербальные, туковые, музыкальные. Иначе говоря, эти режиссеры-художники при создании своих спектаклей мыслят прежде всего в категориях пластического творчества и строят драматический сюжет по законам визуального искусства.

Именно здесь пролегал типологическая граница между мастерами театра художника и теми их коллегами, которые, будучи по своей первоначальной профессии сценографами, переходили к занятию режиссурой (сохраняя за собой функцию также и сценического дизайнера), но при этом оставались в рамках традиционного понимания драматического литературного или музыкального оперного театров и лишь приносили в них более высокий, по сравнению с другими постановщиками, уровень визуальной культуры (примеры: Г. Крэг, С. Лазарадис – в англ-

ийском театре, И. Шлепянов, Н. Акимов – в русском, Ф. Дзеффирелли – в итальянском, Я. Коккос – во французском, А. Маевский, Е. Гжегожевский, К. Лупа – в польском, В. Минкс, Х. Вернике, К.-Э. Германн, М. Марелли, Э. Тоффолутти, А. Шлееф и др. – в немецком). Тем более далеки от театра художника, как особого вида сценического творчества, примеры, когда в спектаклях доминирующее значение обретало искусство сценографа (что нередко бывало на разных этапах истории XX в., не говоря уже о предшествующих столетиях, например, об эпохах декорационного барокко или романтизма).

Итак, двуединая эстетическая «формула» театра художника выглядит следующим образом: он говорит со зрителями на языке пластического творчества и сам является создателем сценической композиции спектакля. Это можно проследить у самих авторов – представителей данного направления. Так говорит, например Юзеф Шайна: «Человек на сцене не должен быть элементом, кардинально отличающимся от всех остальных элементов, должен сопрягаться с пластической средой естественно и полностью. Фигура актера на нашей сцене, по сути, оказывается скульптурой, она – плоть от плоти окружающего ее мира. Человек на сцене – такой же осколок цивилизации, как и многие другие пластические объекты». Лешек Мондзик: «Думаю, однако, что наиважнейшим мотивом моих очередных “редукций” (слово, актер, конкретность) в спектаклях является сильное убеждение, что истинность главных средств выразительности искусства адекватна их правде. Я окружал зрителя моим сценическим дизайном. Это было развитие пространства таким способом, что формировало образ бесконечно. Пришло время для сценического дизайна подняться к размышлению о драматургии театра образа» [Березкин, 2004].

В театроведческой литературе тех стран (Польша, Германия, США), где этот вид сценического творчества наиболее проявился, его терминологические определения основываются чаще всего на первой части данной «формулы» – на специфическом характере его языка. У поляков он определяется как «пластический театр», или «театр пластического, визуального повествования». В Германии и США – «визуальный театр», или «театр картин» («Bildteater», «The

Visual stage», «The Theatre of Visions» или «The Theater of Images», последние два использованы как названия книг об Р. Уилсоне). Однако под такого рода определения, как показывает практика, могут подходить также спектакли, в которых на языке пластики и визуальных образов пытаются говорить и режиссеры, по своему творческому мышлению вовсе не являющиеся художниками и не выходящие за рамки обычного.

Театр художника как особый вид сценического искусства

Театр художника как особый вид сценического искусства второй половины XX в., соединивший в себе, наряду с собственно пластическими и всякими иными средствами визуальной выразительности, в том числе и все те типы сценографии, родился в 1956 г., когда в краковской галерее Кристофора состоялось представление группы Крико-2 «Каракатица» по С. И. Виткевичу. До этого был длительный, растянувшийся на все четыре предшествующих десятилетия, период разнообразных поисков в этом направлении, осуществлявшийся крупными представителями мирового пластического авангарда: К. Малевичем и В. Кандинским, П. Пикассо и Ф. Леже, итальянскими футуристами, немецким Баухаузом, П. Челищевым и С. Дали. Однако их постановки в духе театра художника носили экспериментальный характер. К тому же некоторые из них производились вообще на территории обычного театра, режиссерско-актерского, музыкального или драматического. Да и сами художники по большей части рассматривали эти свои сценические опыты как кратковременные эпизоды и вовсе не помышляли о том, чтобы сделать театр основной сферой своего пластического творчества. «С создания Крико-2 началась качественно новая стадия развития театра художника. Теперь он формировался как уже в полной мере самостоятельный вид сценического творчества, а для его руководителя, художника Т. Кантора – становился главным делом жизни» [Березкин, 2001. С. 92].

Принцип автономности в театре художника Кантора. Общим определяющим принципом своего театра Кантор считал автономность. Автономность в том смысле, что его театр отказывался от обычной роли

интерпретатора драматургии и решал задачу создания спектакля, как самоценного произведения визуального творчества, в котором, однако, важное место занимало и своеобразно понятое актерское творчество, – в отличие от идей вообще безактерского театра, разрабатывавшихся некоторыми авангардистами довоенных лет. Драматургия (а в первый, рассматриваемый здесь, период Крико-2 это пьесы Виткевича) использовалась художником наравне со всеми остальными, собственно сценическими, средствами выразительности, т. е. в качестве материала для существенного высказывания художника-режиссера относительно, говоря словами самого Кантора, «новой современной ситуации в искусстве (вообще)». При этом каждому такому высказыванию придавалось значение некоего рубежного этапа. Ему предшествовал длительный подготовительный период разработки новых средств выразительности, включая сюда и акции сугубо пластического характера, проводимые Кантором на стыке театра и собственно визуального творчества, как с актерами своего театра, так и отдельно от них, в экспозиционном пространстве выставки. Спектакль был результатом и итогом этого процесса поисков, и в нем найденные средства выразительности проигрывались, – до тех пор, пока их воздействие не начинало себя исчерпывать и не возникала потребность в их обновлении соответственно новой ситуации в искусстве. Отсюда, из такого понимания театра, проистекала немногочисленность его премьер – до 1967 г. это «В маленькой усадьбе» (1961), «Сумасшедший и монахиня» (1963) и «Водяная курочка» (1967). Каждая из них предвोरялась программным манифестом художника и отражала действительно определенный этап его понимания современного состояния искусства: «В маленькой усадьбе» Театр Информель, «Сумасшедший и монахиня» – Театр Нулевой, «Водяная курочка» – Театр События, Хеппинга, Путешествия. Он ощутил неспособность таким путем выразить новую современную проблематику. Особенно порожденную войной. Он обратился к языку реальности, причем реальности самого низшего ранга. Это стало одной из основ поэтики его театра художника. В этом смысле началом канторовского театра художника были постановки военных лет и более всего «Возвращение Одиссея».

Проблема соотношения иллюзорной фиктивной реальности. Именно здесь Кантор впервые задумался над проблемой соотношения иллюзорной фиктивной реальности, воссозданной драматургом в пьесе, с подлинной реальностью окружающей действительности, в которой жили и сам художник, и его артисты, и собравшиеся на представление зрители. В данном случае это была суровая реальность оккупированной и разоренной нацистами Польши. В такую реальность возвращался герой этого спектакля. Возвращался не с мифической троянской войны, а из сферы драматургической фикции (которая, по Кантору, есть территория смерти, «тот свет»), – в мир жизни. И хотя в спектакле этот мир во многом еще создавался искусством художника, тем не менее он уже не имел ничего общего с театральной декорацией, воспроизводящей место действия. Он был пустым пространством полуразрушенной комнаты с отвалившейся, отбитой от кирпичной кладки штукатуркой, сплошь засыпанной пол. В этом типичном для польской действительности 1944 г. пространстве и разместил художник действие своего спектакля. Зрители располагались на кучах мусора и грудях кирпича. В той части, которая была отведена под сцену, на полу лежал железный ствол пушки, валялись дощатые останки палубы потерпевшего крушение корабля, а сверху свисал рупор военного мегафона, изрыгавшего из себя лающие звуки немецких команд. В углу, у стены, спиной к зрителям, сидел, скрючившись, солдат в грязной шинели и каске. Он пришел сюда, в это пространство, словно прямо с улицы, окончательно удостоверив принадлежность этого пространства (как и времени происшедшего в спектакле действия) к реальности именно и конкретно 1944 года. Солдат поворачивался к зрителям и произносил: «Одиссей вернулся из Трои» [Березкин, 2001].

Таким образом, уже в самом начале своего творчества Кантор под воздействием жестокой действительности войны и оккупации избрал принцип максимальной и полной подлинности вещественной фактуры и предметной натуральности. Отсюда – место, в котором должен происходить спектакль, более не создается с помощью декораций или каким-либо иным способом, а является совершенно реальным, априорно существ-

вующим в повседневной жизни и относящимся к самым прозаическим, сниженным, бедным ее (жизни) уровням. Само собой разумеется, что такое реальное место даже не пыталось изображать указанное в драматургической ремарке место действия самой пьесы, – оно было естественной «окружающей средой», которую художник избирал для представления и которая при этом практически ни в чем им не изменялась, оставалась такой, какова она была вне и помимо спектакля. Отсутствовало и разделение на сцену и зрительный зал – реальное место, как любая «окружающая среда», едино и для актеров и для публики: они находятся в общем пространстве.

Им может быть, к примеру, железнодорожный вокзал, который, как считал Кантор, хорошо подходит для разыгрывания сюжета возвращения Одиссея: зрители и актеры ожидают прихода поезда, встречают героя, возвращающегося с войны. Почтовое отделение давало возможность создать еще одну естественную ситуацию ожидания, только на сей раз уже не самого персонажа, а известия от него или о нем. А прачечная для художника – это место, где совершается стирка белья, как ежедневный обряд очищения, равнозначный античному катарсису, только многократно сниженный, опущенный до предельного бытового прозаизма, происходивший в клубах пара, среди горячей воды и мыльной пены, под ругань прачек, выкрикивавших заголовки газетных новостей: о катастрофах и военных сражениях, о бракосочетаниях и погребениях. Еще одно очень подходящее для театра Кантора реальное место – кафе, где официанты будут обслуживать сидящих за столиками зрителей и актеров, а последние представят спектакль на сюжет какой-либо пьесы Виткевича. Наконец, реальным местом, в котором Кантор показывал действие всех своих спектаклей 60-х гг., стало помещение краковской галереи Криштофора (низкое сводчатое подземелье каменной кладки).

Следуя логике своих театральных исканий, Кантор пришел к хеппенингам, в которых его понимание реального места, как главного условия для совершения реального действия, получило воплощение уже на стыке театра и акций мастеров визуального творчества, которые проводились на рубеже 50-х и 60-х гг. особенно активно в США,

а также в некоторых странах Европы. В 1965 г. он показал едва ли не первый в Польше хеппенинг в зале варшавского Общества изящных искусств. Затем последовала серия хеппенингов: «Линия раздела», «Большая упаковка», «Урок анатомии после Рембрандта», наконец, «Панорама моря», осуществленный на побережье Балтики.

Идея био-объекта в «Крико-2». Решив с помощью обращения к реальному месту задачу освобождения театра от иллюзорности и фикции, Кантор сделал следующий шаг в этом направлении – к реальному предмету как основе игры-действия актеров. Реальный предмет – самостоятельный действенный элемент структуры спектакля, не имеющий никакого отношения ни к его оформлению, ни к обычному театральному реквизиту. Главная его особенность – то, что он составлял единое целое с актером. Без актера он просто теряет какой-либо содержательный смысл. С другой стороны, и существование актера в спектакле не мыслилось Кантором вне предназначенного ему предмета. Такое соединение предмета и актера Кантор назвал био-объектом.

Если Кантор пришел к созданию Крико-2, имея за плечами не только опыт работы в театре в качестве сценографа, но также и первые собственные постановки 1942 и 1944 гг., то Йозеф Шайна до того, как сесть самому за режиссерский пульт и приступить к разработке языка своего театра художника, занимался лишь оформлением спектаклей других режиссеров. «Тем более, что от спектакля к спектаклю все отчетливее утверждалась главная и, в сущности, единственная моно-тема искусства Шайны – человек в ситуации концлагеря, понимаемого как обобщенный мир самых ужасных человеческих страданий, как предельное воплощение унижения и обреченности человека, как образ насилия и смерти. Вместе с тем, у Шайны этот мир по всему его облику воспринимался и как совершенно конкретный, мгновенно узнаваемый современными зрителями, создаваемый художником сквозь призму личного трагического опыта пребывания в Освенциме под 1972» [Березкин, 2004]. Со всей отчетливостью и страстностью заявленная в «Акрополе», эта монотема так или иначе просматривалась в последовавших следом постановках – от «Ревизора» и «Дон Кихота» до «Мистерии Буфф» и «Они – Новое Освобождение»

С. И. Виткевича (1967), где в действие включались изувеченные двойники людей – куклы в человеческих рост.

Спектаклем же, в котором эта монотема Шайны получила формирования его театра художника наиболее прямое и полной выражение, стала, наряду с «Акрополем», постановка «Пустое поле» Т. Пэлуя (1965). «Шайна превратил пространство сцены театра Людовы в концлагерь: с помощью тех же, что и в «Акрополе», крематорских труб, колючей проволоки и сторожевых прожекторов, следивших за заключенными, которые, стуча деревянными башмаками, катали свои скрипящие, скрежещущие тачки, в финале складывали из них своего рода лагерный поп-артовский «памятник», а сами становились кучей трупов. Подлинность происходившего удостоверялась проекцией на передний экран-занавес документальных кадров Освенцима и на заднюю кирпичную стену сцены сотен фотографий лиц умерщвленных там людей – прототипов спектакля. Однако главные воплощения монотемы искусства Шайны были еще впереди, – как и спектакли канторовского «Театра Смерти» [Березкин, 2004].

Нужно ли возрождать в Казахстане традицию «театра художника»?

Театральная ситуация в Казахстане по поводу «театра художника» переживает кризис. Нет постановок, где художник решает за режиссера и за себя. Когда на сцене идет визуальный ряд пластического действия, очень тяжело синхронно передать игру актеров с монологами в унисон. Не всегда удается философски осмыслить современную картину мира, охватить все культурные течения и тенденции, найти «изюминку» в этом хаосе, способ передачи и форму бытия. В Казахстане традиция «театра художника» необходима. Вместе с тем философия и искусство связаны с социальным, с общественным и публичным существованием человека. Философия как непременно вслух высказанное, явленное сознание, театр как утверждение бодрствующего бытия перед лицом всех, на агоре; и философия, и искусство являются способами сохранять и продлевать сознательные состояния, делая культуру живой. Без всего этого культура превратилась бы в

имитацию, в застывшее и мертвое собрание памятников культуры.

Состояние сценографии в Казахстане

Современные процессы, проходящие в художественных кругах Казахстана, можно разделить на несколько уровней. Одни продолжают прежние социалистические традиции, традиции народного творчества, другие активно используют хорошо известные художественные направления, существующие в арсенале мирового художественного наследия. Большую популярность получили в последнее время неоабстракционизм, сюрреализм, неоэкспрессионизм и т. д. Наконец, часть творческой интеллигенции пытается внедрить наиболее радикальные «достижения» из области современных тенденций мировой художественной культуры. Последние в большей степени связаны с тенденциями развития новых направлений в рамках постмодернизма, так называемых перформансов. Для казахстанского искусства – это новая, неведомая ранее форма выражения художественной мысли. По большому счету, это фактически стиль жизни современных людей, желающих общаться между собой на том языке, который без ущерба для других, позволяет сохранить свое видение мира [Гуруспекова, 2006]. Но здесь идет разговор о перформансах, где-то близкое к «театру художника», но не более.

Не раз в театральных семинарах обсуждался вопрос о современной сценографии как таковой, но ни разу не прозвучала проблема «о театре художника». Например, журналист *Гульназ Кыдырова* высказывает свое мнение: «Не надо забывать о двух проблемах. Что интересно зрителю? Наравне с постановками произведений классиков, надо говорить и о проблемах современности, о том, что творится у нас. Не где-то там, в России или за рубежом, а что происходит здесь, в Казахстане. Я думаю, это будет больше волновать зрителей». О «Традиции и модерне в казахском театральном искусстве» *Сания Кабдиева*, театровед: «Вопрос, я думаю, поставлен провокационно. Здесь, наверное, имеется в виду не модерн, а вообще поиски, театральные поиски. По крайней мере, для меня такой театр, который работает в этом направлении – это Немецкий драматический театр. Я хочу, чтобы не

воспринимались традиции и поиски, как нечто противоречащее друг другу. Посмотрите на творчество Брука, который спокойно ставит Шекспира. Причем он ставил его совершенно не в авангардной манере и при этом он ведет те поиски, которые говорят о том, что это режиссер мирового масштаба. Для меня очень показательно, что в репертуаре наших театров сегодня вообще нет спектаклей о современной жизни. Это проблема не только наша, но и всех стран СНГ. Мы ушли в историю, и мы пытаемся оградиться от современной жизни» *Ахметжан Кадыров*, театровед: «Сегодня был разговор о том, нужна ли критика. Режиссер Роберт Чули говорит, что на Западе нет театральной критики, и 98 % не воспринимают критику. Это неправда. Если бы сейчас в Париже не было критики, наверное, театр Мольера существовал бы по-другому. То, что мы видели вчера нельзя назвать явлением. Был театр абсурда 15 лет тому назад, начатый тем же Бруком, который ставил эту же пьесу. Но диктовать в каком варианте сегодня работать, по-моему, непозволительно. Каждая личность – режиссер, актер, художник – в свое творчество вносит коррективы времени». *Борис Преображенский*, художественный руководитель ТЮЗа: «Модерна здесь как такового нет. Мы же сейчас говорим не о моде. Никакого движения в искусстве не будет, если рюкзак пустой. Самое главное – мышление художника. В зависимости от мышления меняется форма, и у того же Брука, которого все тут склоняют как большие специалисты, была формулировка “бедный театр”. Но это не говорит о том, что стоят две палки на сцене или костюмы сшиты из марли, не об этом речь идет. В первую очередь надо говорить о том, куда направлены мысли художника, ради чего он существует. Если у нас есть какая-то искренняя ситуация, без суеты, “Служенье муз не терпит суеты”, вот такая ситуация должна нас всех волновать. Вы сказали, что у нас главный театр, справляющийся с современными позициями – это Немецкий театр... Но, мне кажется, что в Алматы достаточно театров, кроме Немецкого, и все занимаются поиском».

Как и в предыдущих вопросах, где мы рассматривали «театр художника» как сложный феномен, укорененные в специфическом для каждого из них экзистенциальном опыте, попытаемся выявить специфику того

опыта, из которого вырастает искусство. Мы видели, что «реальная философия» – это опыт обостренного сознания и предельного вопрошания, здесь человек «выговаривается до последней ясности и ведет последний спор» (М. Хайдеггер). Серьезное, очень серьезное, смертельно, – или спасительно – серьезное дело: философствовать, чтобы выполнить свое человеческое предназначение. Но таково ли искусство? Ведь здесь, напротив, главное – удовольствие, легкость, игра...

Систематическому изучению феномен игры подвергся только в конце XIX в. в антропологии, культурологии, философии, хотя понятие (или метафора) игры встречалось в философии с давних пор. И. Кант в «Критике способности суждения», имея в виду искусство, говорит о «свободной игре способностей представления», игре душевных сил. В основе всех изящных искусств, по Канту, лежит игра тех или иных духовных сил человека, которая доставляет удовольствие, лежит в основе эстетического суждения вкуса и в конечном счете ведет к постижению внерациональных сущностей. Шиллер считал, что из «рабства зверского состояния» человек выходит только с помощью эстетического опыта, когда у него развивается способность наслаждаться искусством. Три глобальных «побуждения» свойственны человеку: чувственное побуждение, основывающееся на законах природы, побуждение к форме, понуждающее дух с помощью «законов разума», и побуждение к игре – самое высокое. Оно дает человеку свободу, как в физическом, так и в моральном отношении. Смысл и главное содержание человеческой жизни Шиллер усматривает в игре: человек бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет. Ницше определял искусства как подражание «игре универсума». «Сверхчеловеческая» культура будущего имеет под собой, по мысли Ницше, идеал духа, который наивно, от избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным. Определенный итог исследования на тему игры подвел в своем фундаментальном исследовании «Homo ludens» Й. Хейзинга. Свою цель он определил как доказательство правомерности обзора всей человеческой культуры *sub specie ludi*, с точки зрения игры. Игра относится к сущностным харак-

теристикам человека наряду с разумностью и созидательной способностью. Игра старше культуры, культура возникает и развивается в игре, как игра. Хейзинга показывает и обосновывает игровые принципы культуры, включая не только сферы религиозных культов, искусства, праздника, спортивных состязаний, но и философию, правосудие, войну, политику. Краткая дефиниция игры, по Хейзинге, гласит: «Игра есть добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием иного бытия, нежели обыденная жизнь» [Хейзинга, 2004. С. 41]. Акцент на эстетической сущности игры сделал опиравшийся на Хейзингу Г.-Х. Гадамер в книге «Истина и метод». Классифицируя различные виды игры, высшей ступенью человеческой игры, ее «завершением», достижением идеального состояния он считает искусство; игра на этой стадии преобразуется в искусство, «преобразуется в структуру». Искусство потенциально заложено в игре, составляет ее сущностное ядро. «Явление произведения искусства – это снятие обыденной, непреобразованной действительности, ее преобразование в истинное, освобождение, возвращение в истинное бытие. Этот краткий обзор показывает тенденцию к универсализации игры как подлинно человеческого способа бытия, дающего доступ к истинному бытию, преобразению действительности, трансцендированию за пределы обыденности; искусство же рассматривается как высшая форма игры [Гадамер, 1988].

Таким образом, несерьезная игра принимает на себя важную функцию осуществления человечности, что роднит ее с философией. Действительно, тот обостренный опыт сознания, о котором мы говорили как о реальной философии, осуществляется часто в сфере игры, в частности, например, в театре. Целостность трагического действия, пишет А. В. Ахутин, анализируя поэтику греческой трагедии, сосредоточена вокруг некоторого эпицентра, точки трагической амехании, невозможности действия. Именно эта невозможность действия возвращает героя к изначальному недоумению, герой как бы сталкивается с самим собой и вступает в неразрешимую распрю. Таков Эдип в «Царе

Эдипе» Софокла или Пеласг в «Молящих» Эсхила. В трагическом конфликте ставится под вопрос не просто судьба героя, но и правомерность всего божественного космоса, поскольку «справедливого» решения конфликта не существует, сталкиваются на равных две противоположные справедливости, и весь мир ждет решения смертного. Так, по мысли Ахутина, трагедия открывает несоизмеримость человека с его собственным миром. «И в этом фундаментальнейший урок трагической эсхатологии: мир, порядок, законы, боги и судьбы – весь божественный космос существует на основании решающего действия и слова смертного. Трагедия лишь открывает в мире его онтологическое основание – загадочную амеханию, ждущую решения, изначальную и вековечную тяжбу. Лишь поскольку сущее стоит в этой тяжбе с собой, возможно в нем такое сущее, как человек – сознающий, мыслящий, волящий, свободный, ответственный, сосредоточивающий в себе или представляющий собой саму онтологическую неразрешенность, лежащую в основании сущего» [Ахутин, 1997. С. 139]. А. В. Ахутин считает, что рождение сознания, обустроенное в театре как зрелище, как раз и состоит в открытии этой беспочвенности, покинутости человека, необходимости решать самому. Озадаченность бытием, раз поразившая человека в самом средоточии его внимательного обитания, недоумение, однажды озарившее странным светом весь строй его добротного, казалось, быта, отныне будет царить в его бытии [Там же. С. 160]. Таким образом, мы видим, что игра и серьезность не исключают друг друга, и что театр в частности и искусство в целом не просто доставляют радость чувствам, но и провоцируют, «наводят» мысль, причем ту самую Мысль, которая и есть фундамен-

тальнейший вопрос человеческого бытия. «Игровой» эстетический опыт и философский опыт обостренного сознания, удивления, изумления – оказываются в своем средоточии чем-то единым – духовным поиском, в котором разделение на департаменты чувства, воли и мысли оказывается относительными. Как философский текст, так и произведение искусства являются своеобразными «машинами» смысла: их задача, их язык и внутреннее «устройство» призваны «навести» человека на мысль, выбить его из седла привычных языковых, мыслительных и прочих штампов и вывести в бодрствующее, собранное, обостренное, внимательное существование.

Список литературы

Ахутин А. В. Рождение сознания. Древнегреческая трагедия и философия // Тяжба о бытии. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 117–161.

Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. М., 2001.

Березкин В. И. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик. М.: Аграф, 2004. 336 с.

Гадамер Г.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.

Турсупбекова Х. Х. Мировой опыт художественного творчества и современное искусство Казахстана: Материалы конф. ГиАР КазГАСА. Алматы, 2006.

Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерланд. В. Ошиса. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. 539 с. (Philosophy).

Материал поступил в редколлегию 09.11.2009

K. Z. Khalykov

«THEATRE OF THE ARTIST» AS A PHILOSOPHICAL PROBLEM (A DRAMA PLOT OF THE XXth CENTURY)

In given paper the phenomenon «theatre of the artist» as philosophical problem is analysed. Defined as special type scenic art second half XX age, the «Theatre of the artist» is connected in itself, plastic and other visual facilities expressive. «Theatre of the artist» here as statement vigorous being before person mankind, being way of the conservation conscious condition to lifes.

Keywords: art philosophy, «theatre of the artist», autonomy principle, world picture, game phenomenon.