

3. Van Yuykhe. Nasledie, innovatsii i natsional'nyy kharakter [Heritage, Innovation and National Character]. *Natsional'naya muzyka [National Music]*, 1982, no. 4, pp. 12-18. (In Chin.)
4. Su Sya. Istoriya i sovremennoe polozhenie natsional'noy muzykal'noy garmonii [History and the Present Position of National Musical Harmony]. *Muzykalnye issledovaniya [Musical Studies]*, 1981, no. 3, p. 26. (In Chin.)
5. Tong Daodzhin. *Issledovanie fortepiannogo iskusstva [Study of piano art]*. Beijing, Narodnaya muzyka Publ., 2003, pp. 213-216. (In Chin.)
6. *Fortepiano. Dva fortepiano: Vsekitayskoe professional'noe metodicheskoe posobie dlya vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Piano. Two pianos: the All-China professional methodical manual for higher musical education]*. Shanghai, Shanghayskaya muzyka Publ., 2012. 136 p. (In Chin.)
7. Chzhao Syaoshen. Kitayskoe fortepiano [Chinese piano]. *Fortepiannoe iskusstvo [Piano art]*, 2003, no. 1, pp. 161-164. (In Chin.)
8. Chzhao Syaoshen. *Natsional'nyy konkurs molodykh spetsialistov "Tsvetok gosudarstva Tutyana" [National contest of young specialists "Flower of the State of Tutyans"]*. Beijing, Muzykal'noe obrazovanie Publ., 1997, pp. 88-89. (In Chin.)
9. Yuy Idan'. Proshloe i budushchee - razvitie fortepiannogo dueta v Kitae [The past and the future - the development of the piano duo in China]. *Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]*, 2014, no. 1, pp. 7-10. (In Chin.)

УДК 792

ТЕНДЕНЦИИ ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВАХ

Слесарь Евгений Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

Кибардин Артём Александрович, преподаватель, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: atmosgroup@yandex.ru

Статья посвящена вопросам жанрообразования в зрелищных искусствах и фокусируется на осмыслении существующих жанровых моделей, сложившихся на рубеже XX–XXI веков. В работе выявляются критерии, положенные режиссером в основу жанровой характеристики произведений зрелищных искусств. Рассмотрен художественный статус жанра как постмодернистского конструкта, направленного на предвзвешивание горизонта зрительских ожиданий и разрушение художественных иерархий. В работе рассмотрены маркеры жанра, подвергающиеся в условиях постмодернистского дискурса «радикальной множественности» (В. Вельш) и выявляющие «экспозиционную ценность» представления (В. Беньямин). Цель настоящей статьи – раскрыть принципы, генеральные и периферические элементы, лежащие в основе современной жанровой характеристики театрализованных представлений.

Статья выполнена на материале драматургии современных зрелищных практик и на искусствоведческой литературе, отражающей современную театральную ситуацию.

Важное место отведено в статье праздникам, ставшими каноническими для режиссуры массовых театрализованных форм. Среди них: VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов (1957, режиссер И. М. Туманов), театрализованное спортивное представление на стадионе С. М. Кирова, посвященное 250-летию Ленинграда, «Петербург-Петроград-Ленинград» (1957, режиссер И. М. Туманов) и др. В работе определены не только узловые моменты формирования жанровых конструктов, но и уделяется внимание выделению в отдельную профессиональную режиссерскую подсистему профессии режиссера театрализованных представлений и праздников. Кроме того, рассматривается влияние пространственно-временных топосов, их инициатический характер в связи с термином Д. М. Генкина «праздничная ситуация» (1975).

Методология исследования базируется на культурно-историческом, сравнительном методах, разработанных отечественным театроведением.

В результате исследования выделены основные принципы жанрообразования, элементы, составляющие жанровую модель, их связи и художественно-эстетическое влияние жанровой характеристики на современную зрительскую рецепцию.

Ключевые слова: театр, театрализованное представление, жанр, жанровые модели, зрелищные искусства, технический код.

TRENDS OF GENRE GENESIS IN PERFORMING ARTS

Slesar Evgeniy Aleksandrovich, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Foreign Arts, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

Kibardin Artem Aleksandrovich, Instructor, Department of Production of Theatre Performances and Festivals, St. Petersburg State University of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: atmosgroup@yandex.ru

The article is concerned with the issues of genre genesis in performing arts and focused on comprehension of present genre models, formed at the turn of XXI century. Director's criteria assumed as a basis of genre characteristics of performing art works are revealed in the article. An artistic status of genre is considered as post-modern construct aimed at anticipation of audience's expectations and destruction of artistic hierarchies. The article touches upon the markers of genre, which within post-modern discourse are subjected to "radical plurality" (W. Welsch) and reveal "exhibition value" of performance (W. Benjamin).

This article is aimed at revealing principles, central and peripheral elements, which underlie the contemporary genre characteristics of theatrical performances. The article is based on drama of contemporary performance practices and art literature representing the present-day theatre situation. The article features festivals which became canonical to the direction of mass theatrical forms. There are the VI World Festival of Youth and Students theatrical sports performance in S.M. Kirov Stadium, dedicated to 250th anniversary of Leningard "St. Petersburg-Petrograd-Leningrad" (1957, directed by I.M. Tumanov), etc. Not only main aspects of genre construct formation are identified, but also the attention is given to forming director of theatrical performances and festivals as standing out in a separate professional director subsystem. Moreover, the influence of space and time topoi and their initiative character in view of D.M. Genkin's term "festive situation" (1975) are considered.

The methodology of this paper is based on cultural and historical, and comparative methods elaborated by the native theatre studies.

As a result, the main principles of genre genesis, elements constituting the genre model, their relations and artistic and aesthetic impact of genre characteristics on the contemporary audience's reception are distinguished.

Keywords: theatre, theatrical performance, genre, genre models, performing arts, technical code.

Проблема формирования жанров в зрелищных искусствах остается одной из острых в современном искусствоведении. На протяжении многих лет определение «жанр» было распространено как наиболее стабильная дефиниция лишь в литературоведении. Но и там остается множество проблемных сфер, так, например, не до конца прояснен вопрос о принадлежности жанра к категории содержания или формы.

Теория жанра часто не способна охватить всю систему жанрообразования, указать место произведения в системе, предлагаемой различными исследователями (от Аристотеля и Г. В. Ф. Гегеля до М. С. Кагана). Терминология, предлагаемая авторами, достаточно условна, порой противоположна одна другой. Так, например, и роман, и поэма, и комедия в современном определении имеют множество вариантов, зачастую взаимоо-

трицающих друг друга. Но для того, чтобы разобратся в вопросе жанровых моделей зрелищных искусств, необходимо обратиться к истокам формирования жанровых критериев.

Аристотель в трактате «Поэтика» предлагает жанровую дифференциацию: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, – все это в целом не что иное, как подражания» [1, с. 646], – он лишь задает родовые различия, но самого понятия «жанр» не называет. Стагирит отмечает, что перечисленные выше виды поэтического искусства различаются друг от друга в трех отношениях: «или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают». Таким образом, Аристотель задает три критерия: *предмет, средство и способ подражания*. Эти элементы, выстраиваясь в эстетически обусловленную иерархию, в разные исторические периоды и являлись конструктом для жанровой модели, становясь то доминантой данной модели, то оказываясь на ее периферии.

На протяжении практически всего времени существования советского государства, а именно с конца 40-х до середины 80-х годов, отечественная зрелищная культура существовала в рамках установленной идеологической картины мира. По «генеральному плану» осуществлялась и праздничная политика. М. Рольф в работе «Советские массовые праздники» справедливо замечает, что «Советский Союз был не только “пропагандистским государством”, но и “инсценирующей диктатурой”» [6, с. 7]. В послевоенные годы прочно вошло в традицию праздничной культуры театрализованное представление как кульминация многих массовых праздников или центральная их часть. Изначально театрализованное представление было связано со значительными общественными событиями или знаменательными датами. Проводились они, как правило, на эстрадах, площадях, аренах, открытых сценах, стадионах, в аллеях и на прудах парков. Являя собой синтез всех видов искусств, театрализованные представления завоевывают прочное место как самостоятельная и самодостаточная форма, опирающаяся на эстетику театрального искусства. Также развитию театрализованных представлений способствовало развернувшееся в годы пятилеток, начиная с 1930-х годов, масштабное строительство сооружений культуры – открытых театров, стадионов,

парков культуры и отдыха. Так, например, в Зеленом театре Центрального парка культуры и отдыха в Москве было организовано множество театрализованных представлений, общей численностью зрителей до 20 000.

Таким образом, зрелищная культура не только институализируется, но и носит тотальный характер.

В 1957 году успешно состоялся VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, главным режиссером которого являлся И. М. Туманов, главным художником – Б. Г. Кноблок. Как отмечает директор и режиссер ЦПКиО им. Горького Б. Н. Глан, «семнадцать праздников [фестиваля] стали каноническими в зрелищной отечественной культуре, определив характер и направление многих театрализованных представлений и праздников на последующие годы» [5, с. 146]. Многонациональный состав участников, его разнородность, большое количество исполнителей, жанровая полифония требовали от постановщиков поиска новых выразительных средств и особых плакатных и монументальных форм воплощения. Одновременно точных и обобщающих. Формирование праздничного канона, институализация праздничной культуры, выраженная не только в появлении новых институций, генерирующих новые зрелищные практики, но и выделение в отдельную профессиональную режиссерскую подсистему профессии режиссера театрализованных представлений и праздников, потребовало и установления новой жанровой системы этих зрелищных практик. Начиная с 1957 года в жанровой системе театрализованных представлений начал формироваться единый канон, всецело отражающий идею тотальной унификации зрелищных форм. Система жанров театрализованных представлений, как форм репрезентации идеологии, не только изымалась из сложившейся художественной традиции театрального искусства, но и переходила из категории поэтики в историко-идеологическое поле. Маркерами в жанровой характеристике стали выступать пространственно-временные топосы (места). В самом жанре заявлялась связь представления с пространственно-временным топосом (местом или отмечаемой датой): парки, улицы, города, стадионы. В работе «Массовые праздники» Д. М. Генкина (1975) данная связь представления с пространственно-временным топосом обозначается как «праздничная ситуация» [4, с. 48].

В основу жанрообразования театрализованного спортивного представления на стадионе С. М. Кирова, посвященного 250-летию Ленинграда, «Петербург-Петроград-Ленинград» (1957) положен принцип обозначения праздничной ситуации. Она и ориентирует зрителя на конкретный пространственно-временной топос, указывающий зрителю предмет подражания. В жанровых характеристиках очень часто встречается слово «посвящение». «Посвящено», «посвящается», «посвященное» – эта структурная единица языка выполняет в жанровой характеристике несколько функций. Во-первых, она служит элементом, через который режиссером декларируется связь историческая и культурная между историческим событием, местом и современностью. Таким образом, в жанре не только заявлялась историческая и культурная преемственность событий прошлого с современной действительностью, но власть таким образом легитимизировала себя в истории, объявляя себя, на символическом уровне, законным владельцем дат, имен и мест. Во-вторых, инициатический характер слова «посвящение» маркирует переход пространственно-временного топоса в новое культурно-историческое измерение. Разумеется, мы видим тут заявленный предмет подражания, ибо очевиден миф, положенный в основу жанровой характеристики, но вместе с тем, самой жанровой характеристикой осуществляется новый обряд инициации этого мифа, в процессе чего через жанр возникает перерождение пространственно-временного топоса, перекодировка места, времени, героя и события.

Таким образом, с начала 60-х годов предмет подражания продолжает доминировать. Наряду с мотивами посвящения в жанрах продолжают маркироваться пространственно-временные топосы, а также индустриализация и успехи советского государства. Временно-пространственный топос в жанре театрализованного представления и праздника представлен в 60-е социальными и научно-техническими достижениями. В 1961 году СССР покорил космос, и на целое десятилетие эта тема прочно вошла в театрализованные представления и празднества. Космос, ставший предметом подражания, отражал в жанровой характеристике предельный, абсолютный пространственно-временной топос. Космическая тотальность, заявлявшаяся в жанре, воплощала идею верховенства

и первенства социалистического государства. Например, театрализованный праздник, посвященный первым победам Страны Советов в освоении космоса, с названием «Космический карнавал» (1964), являлся гимном дерзновенности идей и открытий выдающихся русских ученых Циолковского, Кибальчича, Цандера, самоотверженности и смелости русских людей, воплотивших эти идеи в жизнь. Жанр в данном примере сформулирован по принципу «предмета подражания», где в названии обозначается предмет представления – праздничная ситуация – посвящение первым победам Страны Советов в освоение космоса, а также в самом жанре уже заявлена инициатическая идея первенства, закрепляющая за СССР право первого выхода в новую реальность, за которой последуют и другие победы. В этом же 1964 году представление в Центральном парке им. С. М. Кирова, поставленное режиссером С. Якобсоном, жанрово характеризующееся как «Большое театрализованное представление “К звездам”», так же будет отражать тотальный характер предмета празднования, его имперский размах.

И если тема космоса в празднике – это вертикальный вектор достижений, то социальные успехи советского государства – горизонтальный вектор побед. Все пространственно-временные топосы (горизонтальные и вертикальные) предметно становились элементами жанрового конструкта. К примеру, если государство объявляло и подчеркивало самобытность и самодостаточность советских курортов и здравниц, сразу эта тема, а точнее, уже сформулированная идея, становилась центральной в зрелищной культуре. Набравшее силу движение здравниц и санаториев в 70-е годы рассматривалось наряду с успехами в космосе. Поэтому этот топос тут же входит в жанровые характеристики праздников и представлений. Возникает целая серия представлений и праздников, объединяемая жанром театрализованные представления на курортных карнавалах в Геленджике в 1977 году и в Сочи в 1978 году. Предмет подражания, представленный в жанре через пространственно-временные топосы, превращает явление действительности в базовый элемент жанрового конструкта.

С середины 1960-х по 1970-е годы массовые театрализованные представления с особой силой обнаруживают свое мобилизующее, воспитатель-

ное и организующее воздействие. В жанрах являются основные пропагандистские идеи государства, отображаются политические подтексты, возникают места действия как знаковые места, отображающие статус праздника. Таким образом, советская зрелищная культура генеральным элементом жанровой модели выдвигает предмет подражания, который вошел в обиход практиков как «праздничная ситуация», выраженная в пространственно-временных топосах. Периферическими в иерархии элементов *жанровой модели «праздничная ситуация»* выступают средство и способ подражания, что совершенно логично, потому что способ подражания унифицирован для всех, все одинаковым образом и одинаковыми средствами достигают взаимодействия со зрителем.

Иерархия элементов в жанровой модели в театрализованных представлениях и праздниках изменяется и усложняется после распада СССР.

В 90-е годы рухнувший советский миф отменил и ценностную картину мира. Вследствие чего и идеологема, составляющие основу праздничной культуры, подверглись значительной трансформации. Само понятие праздничного канона было отменено социально-политическим контекстом. Демократизация действительности привела к освобождению от больших нарративов предмета подражания. Можно сказать, что в отборе предмета подражания наступила демократия, то есть он демократизируется, как и сам праздник, и как способы подражания в нем.

Исчезает понятие равнения на праздничный центр, идея унификации праздника перерождается в «радикальную множественность» праздника и жанра. Идеологическая децентрализация создала условия, при которых разные социальные группы начали стремительно изобретать свои новые, свободные от идеологии праздники, среди которых: дни российских фермеров, обилие профессиональных праздников и др. В созданных локальных праздничных субкультурах жанровый канон также расслаивается. Как верно отмечает автор монографии «Театральная режиссура: от шестидесятников к поколению *post*» П. Богданова, «идеологическая функция в современном обществе теперь стала принадлежать внехудожественным институтам» [3, с. 193]. Театр возвращается к самому себе, впервые за очень долгий

период начинает выполнять миссию независимого учреждения культуры и больше не претендует быть в авангарде общественного процесса.

Постмодернистские тенденции, характеризующиеся цитатностью, мозаичностью, фрагментарностью, ризомным характером зрелища в сочетании с демократизацией зрелищной культуры переориентируют жанровую модель театрализованных представлений и праздников. Фокусируясь на коллажности и цитатности, основанной на номерах и уже созданных кем-то фрагментах, театрализованное представление ориентируется на клиповую зрительскую рецепцию и «монтаж аттракционов». Смена культурной парадигмы и стремление зрелищных практик и драматургии к артикуляции собственной автономности превратили жанровую характеристику в элемент, если не рыночной борьбы, то в аттрактант, задачей которого становились артикуляция: уникальности, современности, злободневности, дискуссионности, провокации – всего того, что делает произведение вырвавшимся из художественной нормы.

Апгрейд жанра в театре начался с драматургов, на которых, безусловно, распространилось влияние постмодерна, поскольку в жанровых формулировках мы можем увидеть принципы коллажирования и заимствования из смежных видов искусств: «квартира в двух действиях», «драматическое путешествие во времени», «колониальная драма», «жизнь без антракта», «правдивые зарисовки с природы в городе», «опера первого дня», «альбом» и др. Это в полной мере демонстрирует бессистемный подход к жанрообразованию, разрыв с нормативными теориями жанросложения.

Театральные формы стремятся разрушить границы своего искусства и определить свой художественно-эстетический статус понятиями и категориями из других видов искусств, то есть переназвать себя и намеренно смешаться не только с другим видом искусства, но и стереть границы элитарных и массовых художественных практик.

И подобно тому, как в спектаклях и представлениях происходит синтез всех видов искусств с привлечением внетеатральных форм и практик, так же и в жанровых формулировках все чаще возникают заимствования из других видов искусств. Так, например, представление М. Диденко «Второе видение» (2013) имеет жанровую характеристику «экспозиция на тему картин Н. Гон-

чаровой и М. Ларионова». Такое жанровое определение спектакля отражает сам ход представления – экскурсия. Семь помещений палат в стиле лофт, семь проекционных решений, семь пластических актерских этюдов, семь картин художников Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова – составляют свободный ассоциативный ряд, названный на «контекст» авангарда. В качестве предмета выступает живопись, поэтому композиция будет справедливо заменена словом экспозиция. Как только в канву спектакля вплетается живопись, основой спектакля являются картины, сценарно-режиссерским ходом становится экскурсия. Таким образом, доминирующим принципом, положенным в основу жанровой модели, является способ подражания.

Другое представление этого режиссера «Маленькие Трагедии» (2014) по произведениям А. Пушкина имеет жанровую характеристику «месса-парафраза». Соединение мессы как литургического песнопения и парафраза как переложения чего-то известного на что-то новое, в данном случае – это художественный путь переложения канонического текста А. С. Пушкина на свободное взаимодействие актеров в музыкальном ритме литургического песнопения. Таким образом, сам сценарно-режиссерский прием (способ подражания) становится маркером этого жанра.

В спектакле «Алиса» А. Могучего (2013) жанровая характеристика – это «бег по кругу в двух действиях». Вынесенное в жанровую характеристику режиссерское решение – путешествие во времени и пространстве, бегство по памяти к самому себе – задает способ организации композиции спектакля.

Данные тенденции синтеза жанров различных видов искусств как отражения режиссерского приема прослеживаются во многих работах современных режиссеров. В спектакле «Конармия» (2014) – жанровая формулировка «балет-оратория» указывает одновременно и на основное выразительное средство балетного искусства – пластику, и на музыкальный способ организации спектакля, выстраивая жанровую модель на соединении двух доминирующих элементов – средства и способа подражания. «Война и мир Толстого» (2015) – спектакль В. Рыжакова имеет жанровую характеристику «путеводитель по роману», где в роли «экскурсовода» выступи-

ла народная артистка СССР Алиса Фрейндлих, являющаяся хранительницей памяти о тексте Толстого. Сценарно-режиссерский прием, в большей степени, предполагает размышление над темами романа и сам становится маркером жанра.

Подобные примеры жанровых характеристик в современной зрелищной культуре многочисленны: «небывалое путешествие», «сценическая версия театра», «наивный реализм», «революционный концерт», «история мифа в трех частях», «клоунада-нуар» и др. Все эти жанры вскрывают и предвосхищают внутренний механизм построения спектакля. В данном случае у жанровых характеристик появляются вполне конкретные режиссерские функции, через реализацию которых режиссер вступает в особые драматические отношения со зрителем. Одними маркерами, заявленными в жанре, режиссер не только заключает договор об эстетических принципах спектакля, но и устанавливает этим горизонты зрительских ожиданий от предстоящего спектакля, проясняя жанровой характеристикой их зрительские проекции на увиденное. Другие маркеры очень часто, напротив, дезориентируют зрителя, сознательно играя с горизонтами его ожидания, выполняя провокативно-аттрактивную функцию, запутывая его и ведя с ним постмодернистскую игру. Третьи, являясь лишь продолжением самого названия режиссера, служат ему художественным фоном или комментарием к названию спектакля или представления. Таким образом, жанр в современной зрелищной культуре постмодерна очень часто является самым субъектом творческого акта, системой подвижной и игровой, выстраивающей непосредственно драматические отношения, источником эти отношения порождающим. Необычная жанровая характеристика выступает часто в качестве самоидентификатора художественного произведения и служит характеристикой, не проясняющей эстетику представления, а, напротив, вуалирующей ее, выступая в качестве активного субъекта интриги со зрителем, что прежде было невозможно. Таким образом, разрушение привычной иерархии и влияние эстетики постмодернизма подготовили почву для образования еще одной жанровой модели, использующей маркеры из смежных видов искусств, в соединении которых и реализуется игровой и драматический потенциал жанра. При этом, очевидно, что не меня-

ется набор элементов модели: предмет, средство и способ. Однако, оставаясь неизменными, они сознательно вводятся режиссером в драматические, игровые отношения, которые, объединяясь, делают жанр отдельным творческим высказыванием.

Изменения, происходящие в мире, диктуют новые принципы восприятия окружающей действительности. После технической революции произошли колоссальные перемены во всех сферах деятельности человека, в том числе и в искусстве. С появлением первого прототипа фотографии – дагерротипа Луи Дагера в 1838 году – процесс развития и усовершенствования технологий уже невозможно было остановить. Если ученые добились статичной картинки – зафиксированного куска реальности, им сразу же хотелось осмыслить и зафиксировать движение. Так появляется хронофотография Эдварда Мэйбриджа, который придумал, каким образом соединить камеры сначала для 12-кадровой серии фотографий, затем 24-кадровой, чтобы зафиксировать и осмыслить движение. Постепенное развитие киноиндустрии, телевидения, свободная продажа камер и фотоаппаратов, появление проекционной техники для демонстрации снятого материала ускорили процесс становления цифрового искусства. Оно проникло во все сферы человеческой деятельности, на всем оставило свой отпечаток.

С появлением технологий визуализации любого изображения в плоскости спектакля, технических возможностей работы со светом, возможностей перемещения актеров в цифровое пространство спектакля (без действия реальных актеров на сценической площадке), с появлением 3D-голограмм изменились и принципы жанрообразования современных представлений. Именно цифровое искусство, предъявляя миру новые средства подражания, влияет не только на баланс предмета, способа и средств в жанровой модели, но и на характер их отношений в театрализованных представлениях и праздниках. Художественная гегемония технологий – требование времени, но и оно, предлагая новые средства отражения действительности, выступает уже в качестве того самого аттрактанта. В связи с этим мы видим смену устоявшихся элементов в иерархии жанровых моделей. Выступая в качестве конструктора новой визуальной реальности в зрелищной

культуре, доминирующим становится не предмет, а средство, которое позволяет отразить любой предмет любым способом. Это доказали шоу конца XX – начала XXI века, которые погружаются в море световых, лазерных спецэффектов, видеопроекций, мэппингов и т. д. Содружество зрелищных искусств с техническим прогрессом – это ось движения во времени и пространстве. Достаточно обратиться к списку лауреатов Высшей профессиональной премии «Грани театра масс». Там среди заявленных формулировок за последние 5 лет представлен широкий спектр жанров от «пиротехнического-огненного балета-спектакля» до «балета строительной и коммунальной техники». С каждым годом жанровая модель театрализованного представления или праздника приращивается маркерами технических характеристик, спецэффектов. Среди жанров такие, как: «огненное шоу» и «пиротехника», «пиротехника на льду» и др. Это говорит о том, что техническая эра не стоит на месте, и подобно тому, как быстро развиваются технические спецэффекты, так же быстро расширяются жанровые характеристики театрализованных представлений. Код технических характеристик маркирует наличие тех или иных технических возможностей в представлении, способных оказать на зрителя воздействие. Теперь в качестве доминирующего элемента все чаще выступает «технический код» как некий заявленный набор средств, посредством которого и будет воплощаться новая реальность театрализованного представления. Мультимедийные, световые, лазерные, пиротехнические технологии выполняют теперь функцию аттрактанта жанра. Как мы видим, образуется третья *жанровая модель*, доминирующим элементом которой выступает *технический код* представления, то есть средство подражания.

Обобщая, можно заключить, что жанр как динамическая категория выражает себя не в устойчивости канонов жанрообразования, а в сдвигах и столкновениях жизненного и традиционного. Жанр перестает быть сугубо литературной или сугубо театральной закрытой структурой. Жанр растворяется и становится частью режиссерского замысла, являясь собственно таким же самостоятельным и творческим как само художественное произведение, которое он призван обслуживать.

Литература

1. Аристотель. Соч.: в 4 т. / пер. с др.-греч. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: 1996.
3. Богданова П. Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post. – М.: Академ. проект, 2017. – 479 с.
4. Генкин Д. М. Массовые праздники. – М.: Просвещение, 1975. – 140 с.
5. Глан Б. Н. Праздник всегда с нами. – М.: СТД, 1988. – 191 с.
6. Рольф М. Советские массовые праздники. – М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН): Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2009. – 439 с.

References

1. Aristotel. *Sochineniya: v 4 t. [Compositions: in 4 volumes]*. Moscow, Mysl' Publ., 1983, vol. 4. 830 p. (In Russ.).
2. Benyamin V. *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti [The work of art in the era of its technical reproducibility]*. Moscow, 1996. (In Russ.).
3. Bogdanova P. *Kul'turnyy tsikl: teatral'naya rezhissura ot shestidesyatnikov k pokoleniyu post [Cultural cycle: theatrical direction from the sixties to the generation of post]*. Moscow, Akadem. proekt Publ., 2017. 479 p. (In Russ.).
4. Genkin D.M. *Massovye prazdniki [Mass celebrations]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1975. 140 p. (In Russ.).
5. Glan B.N. *Prazdnik vseгда s nami [The holiday is always with us]*. Moscow, STD Publ., 1988. 191 p. (In Russ.).
6. Rolf M. *Sovetskiye massovye prazdniki [Soviet mass holidays]*. Moscow, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSP-EN): Fond Pervogo Prezidenta Rossii B.N. Eltsina Publ., 2009. 439 p. (In Russ.).

УДК 7

**О БРЕХТЕ И ЕГО МЕТОДЕ «ОЧУЖДЕНИЯ»
(СПЕКТАКЛИ-ЭКСПЕРИМЕНТЫ В. Л. КЛИМОВСКОГО
В КЕМЕРОВСКОМ ТЕАТРЕ ДРАМЫ)**

Берсенева Елена Витальевна, старший преподаватель, кафедра театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Aneegma@mail.ru

Данная статья посвящена актуальным вопросам исследования советского театрального искусства периода 1960-х годов в Кузбасском регионе. Кемеровский драматический театр рассматривается как центр культурной и духовной жизни региона. В связи с этим представляется актуальной работа, направленная на выявление конфликта между властью (идейно-политические мотивы), которая по-прежнему видела в театре массовое искусство, понятное и доступное для всех и новый театр (нравственно-эстетические мотивы), который осознавал себя как искусство авторское, где главное в нем – личностное самовыражение режиссера-художника. В статье рассматривается один из самых ярких периодов жизни Кемеровского драматического театра имени А. Луначарского, связанный с творчеством В. Л. Климовского. Режиссер-новатор, стремившийся в своих экспериментах расширить рамки жизни периферийного театра, и на базе областного драмтеатра создать свою «Таганку». Поиски новых форм общения со зрителем вели к обновлению всей системы художественных средств. Работая над классической пьесой «Ромео и Джульетта» В. Л. Климовский, совместно с художником театра М. Т. Ривиним, поставил спектакль, в котором очевидно просматривался конфликт власти и народа. И, как следствие, неприятие партийным руководством нестандартных вариантов интерпретации классического материала. И в то же время рецензия столичного театрального критика В. Сечина, который поставил спектакль Климовского в один ряд с «Гамлетом» В. Пансо и «Сном в летнюю ночь» М. Туманишвили.

Ключевые слова: драматический театр, театр периода «оттепели», театры Кузбасса, условный театр, метод «очуждения», «Ромео и Джульетта».