

На правах рукописи



Бараниченко Наталья Васильевна

Антропология театра в субкультурном измерении

09.00.13 – Философская антропология, философия культуры

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата философских наук

Белгород 2020

Работа выполнена на кафедре философии, культурологии, науковедения
ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»

Научный руководитель

Борисов Сергей Николаевич, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, культурологии, науковедения ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры», директор института общественных наук и массовых коммуникаций ФГАОУ ВО «Белгородский государственный национальный исследовательский университет»

Официальные оппоненты

Гриценко Василий Петрович, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры педагогики, философии и психологии ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Дмитрийчук Ангелина Юрьевна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры русского языка и деловых коммуникаций АНО ВО «Белгородский университет кооперации, экономики и права»

Защита состоится 24 апреля 2020 г. в 14.00 на заседании совета по защите докторских и кандидатских диссертаций БелГУ. 09.01 по философским наукам на базе НИУ «БелГУ» (308600 г. Белгород, ул. Преображенская, 78).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке НИУ «БелГУ» (308015 г. Белгород, ул. Победы, 85).

Автореферат разослан «__» _____ 2020 г. и размещен на сайте НИУ «БелГУ» (<http://www.bsu.edu.ru>).

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук



С.В. Резник

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Современная философская антропология и философия культуры не часто обращают внимание на конкретные виды искусства. Исследуемая нами тематика находится в междисциплинарном пространстве между академическими проблемами институционализации сообществ, онтологии события, труда, свободы и не столь академичными, но достаточно популярными вопросами осмысления постмодернизма, субкультур, визуального, игры в различных её интерпретациях и вариантах бытования. Вместе с тем, в большинстве российских городов недалеко от центральной площади или непосредственно на ней находится театр, культурное пространство, вновь получившее в последние годы пристальное внимание самой широкой публики. Театр может быть более или менее привлекательным для проведения досуга горожан, занимать центральное или периферийное место в культурной жизни города, давать удачные или не вполне удачные представления, но неизменно оставаться местом, о жизни которого известно достаточно мало.

Еще более неизвестными остаются его основные обитатели – актеры, которые образуют достаточно закрытое сообщество, занимающееся специфической деятельностью, говорящее на особом языке, сохраняющее собственную, давнюю мифологию. Подобная закрытость и автономность актёрских сообществ тем более удивительна на фоне эксплозивного роста кинематографа и феномена масс-медиа. Размывание границ приватного мира зрителя и актерского сообщества, на первый взгляд, не оставляет неизученных и незримых территорий, подобных театру. Актеры охотно сами показывают свою профессиональную и частную жизнь. В этом контексте антропология театральной субкультуры является более чем актуальной и важной для осмысления современной культуры, самого актерского сообщества, понимания «режимов видимости» в тотально видимой современной культуре, в «обществе спектакля» (Ги Дебор).

Не менее значимыми являются проблемные поля, которые пересекаются в той условной точке, которая возникает в фокусе философско-антропологического подхода к фигуре театрального актера и связана с перформансом. Театр оказывается тем «пространством перевоплощения», из которого перформанс мигрирует в сферу религии, политики и культурной повседневности, становясь актуальной проблемой, способной собрать через анализ практик перформативности понятие события и смысла, игры и свободы.

Степень научной разработанности проблемы. В философской антропологии, философии культуры и эстетики вопросами искусства, театра, игры, перевоплощения, представления (репрезентации), перформанса занимались А. Бадью, Р. Барт, М.М. Бахтин, Д. Бенсаид, В. Беньямин, Г. Гадамер, Ги Дебор, Р. Кайуа, Б. Массуми, М.К. Отан-Матье, В.В. Савчук, Ж.-П. Сартр, В. Тёрнер, М. Хайдеггер, Й. Хейзинга и другие. Некоторые наблюдения относительно антропологии игры можно встретить в работах К. Леви-Стросса, Э. Тайлора. Вопросы истории театральной антропологии раскрываются в работах А.В. Шестаковой. Ряд известных театральных деятелей, режиссёров, таких как А. Арто, Э. Барба, Е. Гротовский, Н.Н. Евреинов, В.Э. Мейерхольд, К.С. Станиславский, М.А. Чехов, внесли свой вклад в понимание театра и места человека в нём.

В ходе исследования мы активно обращались к понятию «перформанс» и через него определили дефиницию «артистическая субкультура». В его трактовках мы отталкивались от идей В. Тёрнера, который изучал перформанс в широком смысле этого слова – как практики перевоплощения. В русскоязычной научной литературе это понятие довольно часто употребляется в самых разных контекстах, иногда очень далёких друг от друга. Под перформансом мы понимаем различного рода перевоплощения, которые существуют, конечно, не только в пространстве театра. Помимо театрального перформанса можно выделить социальный (в работах О.А. Шнырёвой, Е.Г. Тихомировой), политический (Дж. Батлер,

Л.О. Терновая), цифровой перформанс (С. Диксон, М.А. Игнатов), религиозный перформанс и т.д.

Наиболее часто под этим термином понимают представление (чаще всего драматического плана), носящее эпатажный, экстравагантный характер; имеющее своей целью потрясти зрителя оригинальностью, необычными ощущениями, идеями; вид и жанр современного театра. Однако, если взять точный перевод этого слова с английского языка (исполнение, представление, выступление), становится понятно и допустимо употребление понятия «перформанс» по отношению к любым перевоплощениям и лицедейству, в том числе – и по отношению к формам репрезентации, присутствующим в древней культуре, когда театра ещё, как такового, не было. Иными словами перформанс – это момент самовыражения в чистом виде, в самых разных ситуациях и ради другого субъекта – зрителя. Причём «зритель» здесь должен пониматься также широко – как субъект, имеющий отношение к коммуникации и сотворчеству в данный момент (пусть даже он и не вступает в непосредственную вербальную коммуникацию).

Об особенностях современного театра можно узнать из работ Б. Боймерс, М. Липовецкого, Г.А. Шматовой, О.И. Шустровой. Для определения исторических трансформаций сценического искусства мы обратились к источникам по истории театра. Процесс становления европейского театра исследовали А.В. Бартошевич, Г.Н. Бояджиев, А.А. Гвоздев, А.К. Дживелегов, С.С. Мокульский, В.Ю. Силюнас, Г. Эмихен и др. Сведения об этапах развития русского театра можно найти в работах Б.Н. Асеева, А.Н. Веселовского, Л.Я. Гуревич, А.А. Кизеветтер, А.А. Плещеева, М.И. Пыляева и других.

Важное место в исследовании театра занимают работы отечественных исследователей, посвящённые эстетике театра и философии искусства. Здесь можно назвать такие имена, как Л.А. Ахмыловская, А.Ю. Барыш, Ю.Б. Борев, М.С. Каган, А. Павленко, Н.А. Хренов, К. Чухров, Н.И. Шевченко и другие.

Специфику деятельности артистов, определяемую игровыми практиками и перевоплощениями, можно рассматривать, обращаясь к теории субкультур, которая раскрыта в работах В.П. Бабинцева, М.М. Белоусовой, Ю.Н. Давыдова, А.Н. Ильина, И.С. Кона, Е.Л. Левашовой, В.А. Лукова, Ю.М. Мельник, Е.Л. Омельченко, Ю. Осокиной, В.П. Римского, О.Н. Римской, И.Б. Роднянской, К. Соколовой, Т.Б. Щепанской и других отечественных исследователей.

Артистическая субкультура рассматривается лишь как второстепенный феномен при изучении истории театра, что несправедливо, поскольку она является самостоятельным явлением, отражающим общие культурные установки эпохи, а также указывает на множество других характеристик развития культуры. Равно как в рамках дисциплинарного поля антропологии периферийной является и тематика перформативных практик локализованных театром. В данном диссертационном исследовании представлена попытка объединить указанные периферии в проблеме выявления антропологических смыслов артистической субкультуры.

Объектом исследования является *профессиональная субкультура как культурно-антропологический феномен.*

Предметом исследования являются *философско-антропологические смыслы артистической субкультуры театра в пространстве развития западноевропейской цивилизации.*

Цель работы: *философско-антропологическая дескрипция артистической субкультуры театра, особенностей её перформативных практик и культурного кода.*

Для достижения намеченной цели автором были поставлены следующие **задачи:**

- осуществить критический анализ артистической субкультуры в её философско-антропологической модальности;
- выявить философско-антропологические смыслы перформативных практик в европейской культуре;

- определить антропологические особенности артистической субкультуры, локализованной отечественным театром;
- выявить антропологическую специфику и мифологемы современной артистической субкультуры в России.

Теоретические и методологические основы исследования.

Теоретический фундамент исследования составили следующие научные концепции и подходы: философско-антропологическая рецепция теории субкультур, семиотическая (М. Бахтин) и игровая концепции культуры (Р. Кайуа, Б. Массуми), структурный и социально-антропологический подход (В. Тёрнер), теории общества потребления и массовой культуры (Ги Дебор), а также ключевая для нашей работы концепция события (А. Бадью).

Применялся сравнительно-исторический метод (сравнительный анализ профессиональных представлений, суеверий и мифологем западной (англоязычной) и российской артистической субкультуры, сравнение условий развития и отличительных черт российской артистической субкультуры); культурно-антропологический анализ при выявлении специфики отечественных и зарубежных перформативных практик, в том числе, в различных исторических периодах.

Научная новизна диссертационного исследования раскрывается в следующих положениях:

- дано определение артистической субкультуры, которую характеризует производство коллективной перформативности и наличие зрителя;
- реконструированы философско-антропологические смыслы перформативных практик в общеевропейской культуре, фундированные имманентным противоречием перформанса между событием и игрой;
- выявлены антропологические особенности отечественной артистической субкультуры, обусловленные её заимствованным характером;
- определена антропологическая специфика и мифологемы современной артистической субкультуры в России, определяемые сочетанием собственной

логики развития театра в России и общемировыми культурно-антропологическими практиками.

Положения, выносимые на защиту:

1. Под артистической субкультурой мы понимаем профессиональное сообщество людей, главной целью которого является производство перформанса (осуществление перформативных практик) как вида творческой художественно-игровой деятельности. Главный отличительный признак артистической субкультуры – наличие коллективного игрового перформанса и потребность в зрителе (воспринимающем субъекте).

2. Древнегреческий театр зародился из обрядовых игр и культа поклонения богам, создав первичное соединение, лежащее в основе перформанса – игры и события. Автономность перформанса возникает уже в культурном феномене древнеримского театра. Избыточная витальность игры и преображающий характер события обусловили ламинальное положение актеров среди средневековых сообществ и их пространственную подвижность. Фигура артиста манифестировала скрытый культурный конфликт между смеховым (явным) и разумным (скрытым) началами средневековой культуры, между народной и элитарной культурой, а также имманентно содержала его в себе. В эпоху модерна артистическая субкультура занимает позицию «субъекта без места» уже в социально-политической и социально-экономической системе координат.

3. Особенность отечественной артистической субкультуры связана с её заимствованным характером. Исходное противостояние игровых перформативных практик в лице скоморохов и христианства содержало в себе многоплановый конфликт между хаосом и порядком, свободой и контролем, избыточностью игры и ограничением ритуала, низовой культурой и высокой, язычеством и христианством. Начиная с XVII века, возникает достаточно долгое «иностранный влияние», длящееся вплоть до XIX века, которое позволяет говорить о привнесении самой театральной актерской субкультуры, в которой частично снимаются противоречия, маркированные

религиозно, и актуализируются другие, социально-экономические. «Человек перформативный» этого периода решает противоречие между свободой игры и необходимостью капитализации зрелища. Октябрьская Революция 1917 года претендовала на решение этого противоречия. Основной задачей актера становилось просвещение народных масс, его перформативная практика была присвоена событием революции, идеологией и политикой.

4. Российская артистическая субкультура за последние десятилетия претерпела качественные изменения. Некоторые из них были связаны с трансформацией перформанса в целом, что нашло отражение в ключевых трендах эпохи постмодерна: игровом характере культуры, стирании границ, в том числе между культурой и субкультурой, проникновением перформативных практик в различные профессиональные среды и повседневность. Несмотря на значимость изменений, отечественная артистическая субкультура сохранила свою целостность, достаточно традиционную в своих практиках и мифологемах, к которым мы относим мифологему «проклятой пьесы», «призрака» театра, «великого актера» и «великого режиссера», мифологему «простоты великих», мифологему «зрителя», «роли», «таланта актера», «спектакля-легенды», «покровителя театра», «живой сцены», мифологемы «верности» театру.

Научно-теоретическая значимость исследования определяется раскрытием специфики театрального перформанса, состоящей в соединении избыточной витальности игрового начала и преобразующего событийного; экспликацией антропологических смыслов перформативных практик европейского театра с момента зарождения в античности до современности, что позволяет уточнить и критически осмыслить перформативные основания современной культуры, выходящие за рамки театра и театральной субкультуры.

Практическое значение состоит в том, что изучение антропологических смыслов артистической субкультуры тесно связано с разработкой культурной политики, в том числе и её регионального

компонента; возникают возможности включения результатов диссертационного исследования в курс различных учебных дисциплин («История театра», «История русского театра», «История и теория режиссуры», «Культурология») для обучающихся по специальности «Культурология», «Теория и история культуры», «Актёрское искусство», «Режиссура театрализованных представлений и праздников» и т.д.

Личный вклад автора заключается в оригинальном определении артистической субкультуры как профессионального сообщества людей, главной целью которого является производство перформанса (осуществление перформативных практик) как вида художественной (творческой) деятельности; а также в выявлении философско-антропологической специфики театральных перформативных практик, раскрывающихся в понятиях трансформирующегося коллективного субъекта, «захваченного» игровым событием.

Апробация основных результатов исследования. Основные положения и выводы диссертационного исследования докладывались на методологических семинарах и заседаниях кафедры философии, культурологии, науковедения ГБОУ ВО «Белгородского государственного института искусств и культуры», на всероссийских и международных научных конференциях: Международной научной конференции «Что такое сообщество? Социальная герменевтика. Власть и медиа» (21-22 октября 2019 г.), Международной научной конференции «Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики» (21 марта 2018 г.), Всероссийской научно-практической конференции «Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики» (25-26 февраля 2016 г.), IV Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных «Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям» (14-15 апреля 2016 г.), Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы и перспективы развития хореографического образования: создание модели специалиста XXI века» (21

марта 2014 г.), областном научно-практическом семинаре «Искусство балетмейстера на современном этапе» (21 апреля 2014 г.), региональной межвузовской научно-практической конференции «Современное социокультурное пространство регионов России: актуальные проблемы и перспективы развития» (2008 г.).

По теме диссертации опубликовано 8 научных работ (в том числе 3 статьи в журналах из списка ВАК РФ) общим объемом 3,1 п.л.

Диссертационное исследование соответствует пунктам 2.8. Феномены человеческой субъективности, 2.9. Понятие человека в различных философских системах, 2.10. Антропологические конфигурации философии, 2.18. Культурно-философская антропология, 3.11. Универсум культуры, паспорта специальности 09.00.13 Философская антропология, философия культуры.

Структура работы. Диссертационная работа состоит из введения, двух глав (по два параграфа), заключения и библиографического списка.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, формулируются его объект, предмет, цель и задачи, определяется степень разработанности проблемы, научная новизна и практическая значимость, представляются основные положения, выносимые на защиту.

В *первой главе* **«Феномен артистической субкультуры в европейской цивилизации»** осуществлена попытка определить феномен артистической субкультуры, проанализировать историю её существования в европейской культуре и цивилизации.

В *первом параграфе* **«Артистическая субкультура: философско-антропологические смыслы»** автор диссертации предпринимает попытку концептуально-теоретической проработки проблемного поля исследования, обращается к анализу понятий «игра», «событие», «перформанс», обращение

к которым позволяет дать определение артистической субкультуры в её философско-антропологической модальности.

Среди многих профессиональных сообществ артистическое занимает особенное место, включая в себя широкий круг людей, связанных со сценическим искусством. Отметим, что наше исследование затрагивает только часть этого сообщества, относящееся к театру, локализованное им как специфическим пространством. При этом артистическую субкультуру в целом мы определяем как сообщество людей, главной целью которого является производство перформанса. Основное отличие от других субкультур, также производящих перформанс (например, политической субкультуры), состоит в том, что для артистической субкультуры перформанс является основной целью и главным результатом деятельности.

Феноменология перформанса неразрывно связана с его антропологией, поскольку стремится к инициации события (А. Бадью), преобразующего человека. Действие по созданию перформанса, задаёт специфические пространственно-временные границы-разрывы, которые намеренно изымают субъекта из сферы обыденного и профанного, а также «подвешивают» привычные практики (Б. Массуми) в избыточности игрового, жизненного начала. Пределы указанных трансформаций охватывают не только актеров, самых очевидных представителей субкультуры, но также зрителей, сидящих в зале и также вовлеченных в событие, являющихся актёрами со-участниками, живой и эмоциональной «поверхностью» записи разворачивающегося события.

Вопрос о возникновении артистической субкультуры является также вопросом о воспроизводстве актеров, о возникновении перформативных практик и специфического «интерьера» деятельности (М.К. Петров), который позволяет успешно транслировать знание от одного поколения актеров к другому. На наш взгляд, в ответе на этот вопрос можно опираться на наличие следующих признаков артистической субкультуры.

1. Коллективная, совместная игра-представление (перформанс), исполняемая на добровольной основе (последнее важно, поскольку в истории случались проявления коллективной истерии, бессознательного поведения, рождённого эмоциональным заражением людей). Отметим, что игра и перформанс не совсем тождественные понятия. Перформанс есть игра, но игра не всегда есть перформанс. Отсюда мы выводим тезис о том, что перформанс возник позже игры, как более сложная деятельность, связанная с целеполаганием и, как максимум, попыткой присвоения смыслом игровой стихии. Обращаясь к работам Р. Кайуа, мы определяем перформанс как игру (*mimicry*), в ходе которой временно принимается некая иллюзия. Такая игра несёт в себе удовольствие быть принятым за другого, но также игра-перформанс несет на себе избыточность игры как таковой, заразительность витальности.

2. Культурный код. Устойчивые культурно-антропологические практики и отражающий их символический код, который, по нашему мнению, стал локально образовываться с обустройством крупных европейских театров и особой требовательностью публики к качеству представления. Визуальный код артиста основывался на выражении лоска, гармоничности, внешней красоты, томности, романтичности, загадочности, чувствительности и многих других характеристик.

3. Признание субкультурного сообщества социумом, что является не только оценкой, отражением коммуникации одной социальной группы с другой, но также показателем пересечения перформативной деятельности как самоцели с другими антропологическими практиками (политические (властные) практики или практики потребления). В отношении самой артистической (театральной) субкультуры подобные маркеры выражаются в системе званий, имеют отношение к конкретной институции (драматический театр или опера, балет, кинематограф, телевидение, работа в доме культуры, частном, кукольном театрах) и т.д. В такой позиции возможно разделить профессиональную субкультуру на «центр», «ядро», который составляют

самые известные, именитые и любимые публикой артисты; «периферию», в которой оказываются артисты с небольшим заработком и небольшими карьерными возможностями; субпрофессиональное сообщество – т.е. артисты-любители, получающие профессиональное образование, или обходящиеся без него. Кроме этого, артистическую субкультуру окружает околотеатральное сообщество, которое также имеет несколько составляющих его групп.

4. Наличие документов, регламентирующих отношения и деятельность какой-либо профессиональной группы, например, юридические договоры. Однако юридическая практика не всегда могла осуществляться и существует вполне понятная закономерность: чем более ранняя история культуры изучается исследователями, тем меньше таких юридических свидетельств возможно найти. И всё же, раннюю историю артистической субкультуры сопровождают различные юридические свидетельства. Например, косвенным фактом того, что в 14 веке, в Средневековой Европе уже существуют субкультуры, основанные на профессиональных сообществах, является факт постройки в Париже часовни в Св. Юлиана – покровителя менестрелей. Кроме этого, существуют различные документы, запрещающие или регулирующие деятельность бродячих артистов. Такие документы подтверждают полноценное существование профессиональных субкультур, но появляются гораздо позже «рождения» субкультур и не могут точно отмечать период их возникновения.

Во *втором параграфе ««Человек перформативный»: возникновение и развитие европейского театра»* выявляются особенности возникновения актёра («человека перформативного») и актерских сообществ в истории европейской культуры, реконструируются философско-антропологические смыслы перформативных практик в античности и средневековой Европе.

Древнегреческий театр зародился из обрядовых игр, из культа поклонения богам – виноделия Дионису, плодородия – Деметре, Коре. Перформанс, как действие, служил воспеванию богов, в нём присутствовало

изображение подвига и героизма, образы богов, богинь, мифологических персонажей. Участниками мистерияльных представлений были только посвящённые, которые были свидетелями разыгрываемого бракосочетания Зевса и Деметры, похищения Кору Плутоном и прочих сакральных сюжетов. Религиозный перформанс не всегда нуждается в зрителе, а ранний древнегреческий перформанс, который ещё не вполне стал театром, был обращён не к людям, а к богам. Тем не менее, он создал первичное соединение, лежащее в основе перформанса – игры и события. Автономность перформанса возникнет достаточно рано, уже древнеримский театр в поздний период своего существования представлял собой исключительно зрелище, а не ритуальную практику.

Несмотря на это, оценка раннехристианской церкви артистических представлений и самих артистов полна отрицательных примеров. Артистическая субкультура периода средневековья представляла собой сообщество, организованное под демократическим началом. Свидетельства гонений дают наглядное представление, почему артистическая субкультура так быстро обретает свои нормы и границы – это реакция на вызов остального общества, доминирующей духовной христианской и противостоящей ей светской, придворной культуры. В этих культурно-социальных, а часто и религиозных конфликтах (между духовенством и властью, между обездоленными и обеспеченными, между грамотными и безумными, одержимыми), артистическая субкультура всегда оказывалась, как бы, посередине, играя культурную роль трикстера или медиатора. Перформанс, как практика ситуативной организации сообщества в ограниченном хронотопе представления, с полным правом наделял актёра (или актерское сообщество как коллективный субъект) способностью репрезентировать все общество и говорить от имени (или под именем – маской) любого.

Средневековая и ренессансная европейская культура, достаточно статичная, сформировала тип профессионального «бродячего артиста».

Именно в ренессансной Европе начинается гастрольная практика, сопровождающаяся, нередко, интенсивной передачей профессионального опыта и культурными заимствованиями. Избыточная витальность игры и преобразующий характер события, характеризующие театральный перформанс, не только обуславливают лиминальное положение актеров среди средневековых сообществ, но также и их пространственную подвижность. Наряду с другими «кочевниками» средневековой Европы (пилигримами, студентами, представителями воюющей аристократии рыцарством) бродячие актеры – гистрионы, менестрели, труверы, шпильманы, трубадуры, минизингеры, жонглёры, скоморохи, дудецы, игрецы, глумники, и т.д. – интенсифицируют культурную динамику этой эпохи, процессы культурной трансформации и трансмутации, передачи смыслов и создания нового знания.

Символический код перформативных практик средневековья, по которому можно идентифицировать артиста, также недвусмысленно отсылает к избыточности – яркий костюм, нелепый внешний вид, музыкальные инструменты, броскость. Шутовской костюм отличали «дьявольские» символы – высунутый язык, рожки и т.д., все указывало на избыточную витальность актерской игры, противостоящей застывшей серьезности культуры.

Фигура артиста не просто являлась проекцией скрытого культурного конфликта между смеховым (явным) и разумным (скрытым) началами средневековой культуры, между народной и элитарной культурой, но внутренне, диалектически содержала его в себе. Конфликт имманентно был заключен в событии как носителе смысла и игре – произвольной деятельности, «подвешивающей» все смыслы и дающей волю свободной силе самой жизни. Тем самым «человек перформативный» персонифицировал собой конфликт между различными нормами средневекового общества и приобрел свое, пусть и весьма условное, подвижное место в процессе профессионализации артистической

субкультуры, когда в качестве артистов стали выступать не случайные люди, перебивающиеся различными заработками или просто представляющие свою основную профессию в театрализованной игре, а люди, целенаправленно и обдуманно, осознанно выбиравшие артистический труд. С профессионализацией артистической субкультуры в эпоху Нового времени связано другое противоречие, между игрой как свободной деятельностью и трудом, как деятельностью регламентированной и подчиненной.

Во *второй главе «Антропологические смыслы отечественной артистической субкультуры»* изучен вопрос об особенностях отечественной артистической субкультуры, интенсифицированной влиянием западных артистов, запросами элитарной культуры в создании российских театров.

В *первом параграфе «Перформативные практики в истории русского театра»* отмечается, что в России профессиональная артистическая субкультура возникла достаточно поздно, через отрицание самобытной народной традиции и заимствование развитых театральных западных форм. Примерами могут служить многочисленные царские указы об ограничении деятельности скоморохов и документы Стоглавого собора, отражающие ситуацию, во-многом симметричную с западноевропейской. Противостояние игровых перформативных практик в лице скоморохов и христианства содержало в себе многоплановый конфликт между хаосом и порядком, свободой и контролем, избыточностью игры и ограничением ритуала, низовой культурой и высокой, язычеством и христианством.

По утверждению Ю.А. Бахрушина, первый профессиональный актер появляется в России в 1629 г. и им был Иван Лодыгин. Он создает профессиональный коллектив из юношей мещанского сословия. Другой театральный коллектив был набран пастором Иоганном Грегори в Немецкой слободе, что позволяет говорить об активном участии иностранцев в формировании первых актерских групп. Так возникает достаточно долгое «иностранное влияние», длящееся вплоть до XIX века, которое позволяет

говорить о заимствовании театральных перформативных практик и привнесении самой театральной актерской субкультуры. В ней частично снимаются противоречия (уже изжитые западной традицией) маркированные религиозно, но актуальны другие, более социального и экономического характера.

Несмотря на то, что профессиональная артистическая субкультура в России зародилась с середины XVIII века при непосредственном участии интеллигенции и дворянства (Л.Я. Гуревич датирует это зарождение началом 1740-х годов, когда в дворянском Сухопутном шляхетском корпусе было организовано Общество любителей русской словесности), последующий период развития театра связан с феноменом крепостных театров. За актерами закрепляются характеристики «подневольных», а порой и «неблагополучных» людей (даже среди тех, кто являлся по происхождению свободным). «Человек перформативный» этого периода решает противоречие между свободой игры и необходимостью капитализации зрелища. Если для непрофессионалов дворян увлечение актерством было выражением только первого, то для актеров крепостных преимущественно второго порядка. С XVIII века можно говорить о целенаправленном развитии отечественного театра и актёрского искусства, что способствовало формированию артистической элиты. Она стала формироваться под покровительством аристократии особенно талантливым артистам, а также с увеличением известности отечественных артистов за рубежом, с повышением зарплат артистов. К концу XIX века разрыв в материальных средствах у разных представителей артистической среды был весьма существенен, что волновало профессиональные круги.

Октябрьская Революция 1917 года привнесла серьезные изменения в театральную среду, трансформировав артистическую субкультуру и претендуя на решение противоречия между свободой творчества и социально-экономическими ограничениями. Первая Всероссийская конференция пролетарских культурно-просветительских организаций

выдвинула задачу строительства пролетарского театра, которая начиналась с создания актёрских кадров. Они должны были выйти из пролетарской среды и отражать идеологию своего класса. Это было возможно сделать через создание при пролеткультах рабочих драматических студий, а инструктирующая работа должна была вестись такими профессиональными актёрами, которым были бы близки идеи пролетариата. Кроме других задач, была также выдвинута идея учёта всех артистических объединений для последующего распределения их по стране.

Просвещение народных масс становилось основной задачей актёра, перформативная практика которого была присвоена событием революции и подчинена его репрезентации. Избыточность игры вновь сталкивается с подчинением смыслу и попыткой сублимации этой энергии жизни уже идеологией, событием революции. В ответ артистическая субкультура получила значительную поддержку от государства, выраженную в создании комфортных профессиональных условий: создан профсоюз, обустроены дома отдыха, санатории для работников культуры, создана система поощрений и наград и т.д. Артистическая профессия стала довольно популярной, поскольку образ артиста связывался со многими положительными моментами: известность, уважение, слава, интересная работа, хороший заработок, интересный образ жизни и широкий круг общения, поездки по стране.

Во *втором параграфе «Антропология современного российского театра»* отмечается, что российский профессиональный театр претерпел качественные изменения, часть из которых обусловлена собственной логикой развития театра, вернувшего себе автономию от идеологического аппарата государства. К таким изменениям можно отнести новаторские, экспериментальные постановки, приглашение в театр зарубежных режиссёров и активное сотрудничество с иностранными театрами, большая мобильность, смена репертуара, поиск нового прочтения классики, поднятая

тема насилия (перформанс насилия), однако отодвинутая тема труда, производства, достижений.

Но также и те изменения, которые связаны с общекультурными трендами эпохи постмодерна, выражающиеся в игровом характере культуры, стирании границ, в том числе между культурой и субкультурой. В проникновении перформативных практик в отличные от актерских профессиональные среды, в повседневность обывательского мира. «Человек перформативный» все ещё сохраняет статус привилегированного субъекта, как и актерское сообщество, но все чаще в него оказываются включёнными люди, далёкие от мира искусства и не имеющие профессионального актерского образования (например, успешные спортсмены). Диалог артистов и зрителей интенсивно разворачивается вне пределов театральной сцены посредством использования массовых коммуникаций, что и определяет дальнейшее развитие перформативных практик. Часто они становятся ориентированными на социальные, политические, религиозные и иные проекты, теряя свою автономность.

К особенностям российской артистической субкультуры можно отнести большую плотность профессионального сообщества, ориентированного на взаимное сотрудничество, этичное поведение по отношению к коллегам и зрителям. Выражена абсолютная ценность профессионального партнёрства и взаимопонимания, что объясняется структурой профессионального сообщества структурированного системой постоянных театральных коллективов, в которых артисты работают длительное время; меньшей профессиональной мобильностью актёров по сравнению с их коллегами за рубежом; традициями сотрудничества и дружбы, берущими своё начало в прошлом и общими этическими правилами профессии.

Артистическая субкультура имеет также специфический визуальный код, который включает в себя внешнюю привлекательность актёра (осанка, культура речи, жестикуляции, эстетичный внешний вид, яркость одежды и

креативность имиджа), остроумие, органичность/наигранность поведения. Артист может специально демонстрировать наигранность в поведении, а также оставаться искренним, но как внешний облик, так и речь однозначно распознаются как избыточные, отсылающие к избыточности самой игры. Профессиональная принадлежность отражается и в речевой деятельности. Своеобразным отличительным признаком актёрской субкультуры выступает профессиональный жаргон, которым широко пользуются актёрами как в «кулуарном» общении, так и в коммуникациях вне самой субкультуры.

В российской артистической среде, как и ранее, поддерживаются некоторые распространённые представления о профессии. Условно их можно назвать профессиональными мифологемами, т.е. такими формами творчества, которые, сохраняя часть объективной реальности, содержат долю фантазии и позволяют объяснить некоторые аспекты бытования актёра и его стиль жизни. Мы выявили следующие мифологемы: мифологема «проклятая» пьеса, «призрак» театра, «великий актёр» или «великий режиссёр», близко к предыдущей мифологеме стоит следующая мифологема «простота «великих», мифологема «зритель», «роль», «талант актёра», мифологема «лучшая (худшая) постановка или спектакле (постановка-легенда)», мифологема «покровитель театра», «живая сцена», «театр – особенное пространство», мифологема «интеллигентность актёра», мифологема «верность» (театру, профессии, преданность учителям). Мифологема, циркулирующая в артистической среде, позволяет чувствовать общность, связи с прошлым, позволяет артистично, каждый раз с новыми акцентами воспроизводить существующее представление, получая от этого творческое удовольствие. Многие мифологемы, циркулирующие в среде артистов кино, идентичны «театральным» мифологемам.

В заключении представлены основные выводы и намечаются перспективы дальнейшего исследования антропологических смыслов артистической субкультуры.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

Статьи в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК

1. Человек и сцена: перформативные практики в антропологии мирового театра // Научные ведомости БелГУ. Серия Философия. Социология. Право. – № 10 (231). – Вып. 36. – Белгород, 2016. – С. 53-61. (0,5 п.л.)
2. Трансформация перформативных практик в истории мирового театра // Научные ведомости БелГУ. Серия Философия. Социология. Право. – № 24 (245). – Вып. 38. – Белгород, 2016. – С. 141-144. (0,4 п.л.)
3. Артистическая субкультура: история и современность // Научные ведомости БелГУ. Серия Философия. Социология. Право. – Том 43, № 1. – Белгород, 2018. – С. 161-169. (0,4 п.л.)

Публикации в научных журналах и сборниках

4. Артистическая субкультура как феномен современности // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: сб. докл. Междунар. науч. конф. (г. Белгород, 21 марта 2018 г.). – Белгород, 2018. – Т.4. – С. 110-114. (0,4 п.л.)
5. Основные антропологические особенности современного театра // Наука. Искусство. Культура. – № 2(10). – Белгород, 2016. – С. 5-10. (0,5 п.л.)
6. Человек и сцена: перформативные практики в антропологии мирового театра // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: сб. докл. Всерос. науч.-практ. конф. (Белгород, 25-26 февраля 2016 г.): в 4 т. / Отв. ред. С.Н. Борисов. – Белгород, 2016. – Т. 1. – С. 207-211. (0,3 п.л.)
7. Художественный образ – проблемы, перспективы // материалы Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Проблемы и перспективы развития хореографического образования: создание модели специалиста XXI века». – Белгород, 2014. – С. 14-18. (0,4 п.л.)
8. Воплощение действительности посредством создания художественного образа // Научно-методический сборник «Пути сохранения и развития хореографического искусства». – Белгород, 2008. – С.61-62. (0,2 п.л.)