


Современный молдавский театр: возвращение к истокам

DOI 10.31483/r-96534

УДК 792

Катерева И.Е.

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Кишинев, Молдова. <https://orcid.org/0000-0001-9734-4413>, e-mail: caterevi@mail.ru

Резюме: в статье рассматривается одна из тенденций развития современного молдавского театра. Как сложное и многогранное явление, он испытывает на себе влияние направления развития общества в целом. Его развитие на современном этапе обусловлено влиянием двух одновременно существующих и противоположно устремленных течений. Одно направлено вовне, расширяя спектр его контактов с театрами других стран и отражая принцип транскультурности. Начиная с 90-х годов прошлого столетия, искусство актеров в молдавском театре, специфика их выразительности апеллируют к опыту мирового театрального искусства во всей его целостности, где архаика и современность, Восток и Запад, дополняя друг друга, служат взаимному развитию.

Другой вектор развития, основополагающий, направлен вовнутрь. Он связан с глубинными процессами, затронувшими драматическое искусство Молдовы. Театр устремился к своей внутренней опоре, к истокам, из глубины которых произрастает национальная театральная традиция и где нераздельно властвуют миф, ритуал, архетип. На стыке архаики и современности театр ищет возможность раскрыть душевное пространство народа, мир родовых архетипов, аутентичное бессознательное. Посредством актерского искусства выразить непреходящие черты души, «этнический космос».

Методы исследования: теоретический анализ, обобщение научных изданий, материалов сети Internet, системный анализ театральной практики. Автор приходит к *выводу*, что современный молдавский театр развивается под влиянием двух взаимно обуславливающих векторов развития, существующих одновременно и направленных в противоположные стороны.

Ключевые слова: молдавский театр, миф, ритуал, архетип, ремифологизация, дионисийское начало.

Для цитирования: Катерева И.Е. Современный молдавский театр: возвращение к истокам // Этническая культура. – 2020. – № 4 (5). – С. 11-16. DOI:10.31483/r-96534.

Modern Moldovan Theatre: A Return to the Origins

Irina E. Katereva

Academy of Music, Theatre and Fine Arts,
Chişinău, Moldova. <https://orcid.org/0000-0001-9734-4413>, e-mail: caterevi@mail.ru

Abstract: the article examines one of the trends in the development of modern Moldavian theatre. Being complex and multifaceted phenomenon, it is generally influenced by the direction of society's development. At the present stage its development is based on the influence of two simultaneously existing and opposing directions. One is directed outwards, expanding the range of his contacts with theaters of other countries and reflecting the principle of transculturalism. Since the 90s of the previous century, the art of actors in the Moldovan theater, the specificity of their expressiveness appeals to the experience of world's theatrical art in all its integrity, where archaic and modernity, East and West, complementing each other, serve mutual development.

Another vector of development, fundamental, is directed inward. It is connected with the deep processes that affected the dramatic art of Moldova. The theatre rushed to its inner support, to the origins, from the depths of which the national theatrical tradition grows and where myth, ritual, archetype reign inseparably. At the junction of archaic and modernity, the theatre is looking for an opportunity to reveal the spiritual space of the people, the world of ancestral archetypes, the authentic unconscious. Through the art of acting to express the enduring features of the soul, the «ethnic cosmos».

Research methods: theoretical analysis, generalization of scientific researches, Internet materials, systematic analysis of theatrical practice. *Author concludes* that modern Moldovan theatre develops under the influence of two interrelated vectors of development, existing simultaneously and oppositely directed.

Keywords: moldovan theatre, myth, ritual, archetype, remithologization, Dionysian origin.

For citation: Katereva I.E. (2020). Modern Moldovan Theatre: A Return to the Origins. *Etnicheskaya kultura = Ethnic Culture*, 4(5), 11-16. (In Russ.) DOI:10.31483/r-96534.

Введение

Современный молдавский театр – сложное и многогранное явление. Последнее тридцатилетие, начиная с 90-х годов прошлого века, внесло свои коррективы в его репертуар, эстетику, сценическое существование актеров, их выразительность. Развитие театра на современном этапе обусловлено влиянием двух течений. С одной стороны – значительно расширился спектр его контактов с театрами других стран, поскольку географические границы театрального искусства перестали восприниматься изолированными друг от друга. На это повлиял уровень развития современного общества, революционный прорыв в области компьютерных технологий, интернета, средств связи и транспорта, свобо-

ды передвижений. С другой стороны – его устремленностью к своим метафизическим корням, к духовной сущности театрального искусства, где господствуют миф и ритуал. Это направление стало естественной альтернативой доминирующему рациональному восприятию мира, ведущему к утрате извечных понятий, затрагивающих сферу души, общечеловеческого.

В соответствии с этим современное актерское искусство Молдовы находится под влиянием двух одновременно существующих и противоположно направленных векторов развития. Первый – направленный вовне, знакомит с разными традициями актерских школ Востока и Запада, привнося их элементы в актерскую технику. Второй – направлен вовнутрь, к национальным корням

театрального искусства, зарождение которого тесно связано с народными представлениями, уходящими корнями в глубокую древность. Такими как «Маланка», «Парпурда», «Плугушор» и другие. Трансцендентальные по своей природе, базирующиеся на мифе и ритуале, они отражают этнокультурные откровения об Универсуме месте человека в нем, сохраняя в национальном подсознании пласты архаического мировосприятия. В этой связи особую актуальность обретает вопрос о возможности актера передать с помощью своего искусства уникальную ментальность и мифологическое мироощущение персонажей национальной драматургии.

Сложившееся противоречие, когда, с одной стороны, искусство актера вбирает в себя различные актерские техники мирового театра, а с другой стороны – стремится к своим национальным истокам, обусловило актуальность данного исследования.

Перед автором стояла цель – выявить направления развития молдавского театра, определяющие тенденции развития актерского искусства. Важно было понять, что вызвало их к жизни и какова их перспектива.

Безусловно, связь театрального искусства со своими духовными корнями в той или иной степени существовала и ранее. Еще в первой половине XX века творчество режиссера Виктора Герлака, стоящего у истоков молдавского театра, в значительной мере было обусловлено мифологическим восприятием мира. Актеры в его спектаклях, раскрывая образы народных персонажей, органично существовали в массовых сценах с этническими песнями и танцами [1, с. 254]. В 1937 году в спектакле «Гайдуки», поставленном на основе старинных легенд и преданий (режиссер И. Едельман, Молдавский драматический театр), искусство актеров было инспирировано ритуальностью народных песнопений и танцев. В начале второй половины прошлого столетия в спектакле «Сынзьяна и Пепеля» (1956, режиссер В. Герлак), основанном на молдавском фольклоре, миф и ритуал проявились в символических сценах как «ген народной души». Гротесковость и символичность действий актеров определялись, с одной стороны, мифологизмом персонажей, таких как Сынзьяна, Пепеля, Злой змей; с другой – ритуальностью сцен, как, например, танец феи и русалок в первом действии [2]. В начале 70-х годов игра актеров театра «Лучафэрул» соединила в себе эстетические принципы вахтанговской театральной школы со свойственным им южным темпераментом, лиричностью и мифологическим мироощущением [3, с. 54]. Несмотря на индивидуальность сценического языка ведущих молдавских режиссеров, дионисийство так или иначе окрашивало актерское искусство с 1930 года по 2010 год в спектаклях, раскрывающих духовность народа на основе национальной драматургии [6]. Научную новизну данной работы определяют современные тенденции развития актерского искусства, обусловленные его устремленностью к духовной сущности на стыке актерских техник Востока и Запада.

Материал и методы исследования

В основе исследования лежит междисциплинарный подход (театроведение, антропология, психология).

Автор использовал комплекс взаимодополняющих методов исследования: теоретический анализ и обобщение научных изданий, материалов сети Internet; системный анализ театральной практики.

Материалом исследования стала практика Национального театра имени «М. Эминеску», Национального Театра имени «Э. Ионеско», Национального Театра «Сатирикус» имени И.-Л. Караджали, Театра «Лучафэрул». Автор основывался на постановках спектаклей «Ревизор» (1997, режиссер П. Вуткарэу, Национальный Театр имени «Э. Ионеско»), «Гамлет» (1998, режиссер С. Василяки, Национальный Театр имени «М. Эминеску»), «Мастер и Маргарита» (2000, режиссер А. Греку, Национальный Театр «Сатирикус» имени И.-Л. Караджали) и других.

Результаты исследования и их обсуждение

Географическое пространство гастролей молдавского театра, начиная с 90-х годов прошлого века, распространилось от России, Беларуси, Украины, до Румынии, Болгарии, Италии, Греции, Испании, Польши, Германии, Венгрии, Франции, вплоть до Ирака, Японии, США. Кроме того, он стал активным участником многочисленных международных театральных фестивалей в различных странах, среди которых Авиньонский и Эдинбургский фестивали. Например, Национальный театр имени «М. Эминеску» участвовал в международных театральных фестивалях в Румынии (1993, 1994, 1995, 2000, 2004, 2005), России (1998), Словакии (1998), Украине (1998), Каире (1996, 2001, 2005). Национальный театр имени «Э. Ионеско» стал участником и многократным призером международных фестивалей в Румынии (1990), Египте (1992), Франции (1994, 2002), Испании (1996), Италии (1997), Венгрии (1999), Англии (2000), Польше (2002), Японии (2003), Турции (2006). Театр «Лучафэрул» неоднократно был отмечен наградами международных театральных фестивалей в Румынии, Беларуси (2002, 2003, 2005), Албании (2007). Национальный Театр «Сатирикус» имени И.-Л. Караджали принимал участие в международных театральных фестивалях в Румынии (1993, 1994, 1995, 1999, 2000, 2001), Швеции (1996), Франции (1996, 1997), Ираке (1998), Украине (2000), Болгарии (2000, 2001, 2002). Следует отметить, что он первый в Молдове осуществил гастроль в США (1995).

С 90-х годов в театрах Молдовы появилось немало спектаклей, поставленных режиссерами разных стран. Например, в Национальном Театре имени «М. Эминеску» были поставлены спектакли: «Школа жен» (Мольер) – российским режиссером А. Кирющенко; «Крестные» (М. Трэмблай) и «Кому нужен театр?» (Т. Вертенбакер) – канадским режиссером П. Бокор; «Закат солнца» (Б. Делавранча) – румынским режиссером Н. Тойя; «Процесс» (по Ф. Кафка) и «Мастер и Маргарита» (по М. Булгакову) – итальянским режиссером А. Батистини. В Национальном Театре имени «Э. Ионеско» постановки спектаклей осуществлялись: российским режиссером В. Ваха – «Крик» (Т. Уильямс); грузинским режиссером Н. Лордкипанидзе – «Мизантроп» (Э. Лабиш); румынскими режиссерами

И. Сапдару – «Гамлет» (У. Шекспир) и А. Берчану – «Образ огня» (М. Майенбург); французским режиссером Ч. Ли – «История коммунизма, рассказанная душевнобольным» (М. Вишнек); американскими режиссерами К. Кембл – «Самое приятное после» (Д. Гуаре), «Шаль» (Д. Мамет) и М. Ясур – «Будущее в яйцах» (Э. Ионеско). В Национальном Театре «Сатирикус» имени И.-Л. Караджали спектакль «Люди и мыши» (Д. Стейнбек) поставил американский режиссер Н. Флэкман. Очевидно, такие тесные и расширяющиеся с каждым годом контакты современного молдавского театра, оказывают большое влияние на его развитие. Осознавая себя неотъемлемой частью мирового театрального искусства и вбирая его опыт, он ищет новые возможности актерского искусства быть понятным любому зрителю независимо от языковой, культурной или религиозной принадлежности.

Однако наиболее важным, по мнению автора, представляется второй вектор развития молдавского театра, направленный внутрь, к духовной сущности театрального искусства. Он связан с глубинными процессами, затронувшими драматическое искусство, поскольку особую силу обрел процесс его возвращения к национальным корням. Театр устремился к своей внутренней опоре, изначальным истокам, из глубины которых произрастает национальная театральная традиция, где нераздельно существуют миф и ритуал, способствуя самоидентификации. Раскрывая откровения о мироздании и, формируя картину мира людей – представления об Универсуме, его сущности, законах и месте человека в нем, – они поддерживают их связь с миром архетипов. В этом контексте актуальной представляется мысль театроведа А. Рошки, что театр, существуя в мифо-ритуальном пространстве, возвращает свой метафизический потенциал, прямую связь с миром и выходит на универсальный план, где не теряет своей самобытности и идентичности и где национальный элемент развивается больше [7].

Мифологическую картину мира с уникальным своеобразием универсальных образов коллективного бессознательного, создает каждая национальная культура. В этом смысле миф, легенда, сказка как, например, «Миорица», «Мастер Манолес», «Молодость без старости и жизнь без смерти», «Пэкалэ и Тындалэ» и так далее, раскрывают мир родовых архетипов. Ритуал, являясь изначальной основой всех архаических форм театра, воспроизводящей миф, стал неотъемлемой частью народных театральных представлений, таких как «Мэртишор», «Маланка», «Колинде», «Свадьба» и других. Символическим языком действий, например: надевание масок козы, медведя, шествие с Маланкою, движение по кругу в танце или пение, он раскрывает сакральные моменты из жизни людей, характеризуя их мироощущение и миропонимание.

Миф и ритуал, заменивший со временем язык магии на художественный, раскрывают душевное пространство народа, аутентичное бессознательное. Философ и драматург Л. Блага назвал его пространством-матрицей, миоритическим пространством [5]. В соответствии с этим, персонажи-архетипы мифов, народных

театральных представлений, такие как Фэт Фрумос, Пэкалэ и Тындалэ, Змей, Коза, Медведь, Олень, Папаруда и другие, несущие информационное поле этого пространства, связывают невидимой нитью на уровне бессознательной души молдавских артистов и зрителей. Без этой связи с архетипическими персонажами современное драматическое искусство существовать не может. Таким образом, актеры, раскрывая персонажи-архетипы с помощью своего искусства, связывают их с духовным пространством зрителя, объединяя, тем самым, их на уровне души – тонкой энерго-информационной структуры.

Важно отметить, что актерское искусство в современном молдавском театре в той или иной степени неразрывно связано с дионисийством. Об этом свидетельствуют многочисленные театральные постановки, раскрывающие на основе национальной драматургии духовность народа. Например, в спектаклях Национального театра «Сатирикус» имени И.-Л. Караджали, искусство актеров, несущее дионисийское начало, как жизненный дух европейского театра, как особое душевное состояние, растворяло в родовом единстве их и зрителей. Так было в спектакле «Чуляндра» (1996, Л. Ребряну), где актеры, гармонично сочетая фантазмагорическую пантомиму в сценах сновидений и ритуальность народных танцев, материализовали невидимый микрокосмос этнической души; в спектаклях «Метаморфозы» (2000, Овидия) и «Карнавал» (2003, И.-Л. Караджали) – где они транслировали магическую энергию ритуальности национальной танцевальной пластики и ритма. Немного ранее, виртуозная пластическая выразительность П. Вуткарэу в роли Короля Беренжера I в спектакле «Король умирает» (1993, Э. Ионеско), поставленном им в соавторстве с М. Фусу, производила впечатление экстатического шаманского танца силы. Мощные выбросы дионисийской энергии переходили в полное расслабление в конце спектакля. И просветленный Король, обретя душевный покой, исчезал по чистому как снег пути в вечность.

Безусловно, насыщенность спектаклей ритуальными сценами требует иного качества актерского искусства. Например, в спектакле «Ревизор» (1997, режиссер П. Вуткарэу, Национальный Театр имени «Э. Ионеско»), в разгульной сцене в сауне, оно символически отразило «нравственные устои» и «мораль» 90-х годов. Движения, жесты и звуки актеров, лишённые натурализма и бытовых подробностей, раскрыли мир посетителей сауны, где царит пьяное буйство, цинизм, разврат и ненормативная лексика. Строгий ритуальный рисунок этой сцены, с постепенно закручивающимся ритмом и повторами, доводили собравшихся до полного безумия. Однако ритуал, как форма посвящения человека в более высокие степени осознания, здесь используется в другом значении. Это ритуал наоборот – акт, низвергающий в бездну. Подобно демоническим вакханалиям, его спираль опускается вниз. Словно ключ от дантовских кругов ада, он погружает персонажей в «преисподнюю». Ниспускаясь до уровня животных, толпа мужских и женских тел, словно вихрь, кружат вокруг Городничего. Это пик максимального накала,

острие спирали, момент, когда должно открыться «тайное знание», момент прозрения. И оно наступает – «К нам едет ревизор». Так с помощью ритуала через шок и потрясение, перед сидящими в зрительном зале открывается «тайна» низжайшей степени духовного падения, духовной деградации, духовной смерти. Зритель словно погружается в бездну, чтобы в конце спектакля открыть «дверь» навстречу.

В спектакле «Гамлет» (1998, режиссер С. Василяки, Национальный Театр имени «М. Эминеску»), искусство актеров, пронизанное духом метафизики, завораживало отточенностью движений и пластичностью. Находясь на грани медитации и осознанного сценического бытия, их действия порой напоминали шаманов. Так сцена, в которой приезжие актеры разыгрывают спектакль по просьбе Гамлета, ритуальна по своей природе. Актер в белой одежде, подобно адепту Мистерий, подходит к Гертруде. Точнейшим образом он воспроизводит жесты и движения старого короля. В момент его прикосновения к ней, происходит магическое таинство – он превращается в отца Гамлета. Трансформация, происходящая на глазах у всех присутствующих, леденит души: ведь тот, кто раскрывает тайну убийства, вернулся из мира Теней. Разыгрывая действие в точности похожее на убийство отца Гамлета, актеры словно совершают мистический акт, соединяя два мира – мир живых и мир Теней. Их действия лишены бытовизма и создают подобие магического танца. Так с помощью ритуала актеры посвящают зрителей в тайну смерти короля.

В спектакле «Мастер и Маргарита» (2000, режиссер А. Греку, Национальный театр «Сатирикус» имени И.-Л. Караджали), Воланд в исполнении актера В. Корнеску, не был мистическим персонажем, а наоборот, совершенно обычным человеком. Однако сквозь его телесную оболочку «просвечивалась» как на рентгеновском снимке, душа Дьявола. Движения, жесты, речь актера мистическим образом делали «видимой» эту внутреннюю сущность, ее силу и мощь. Воланд, разговаривая на разных языках, предстал как часть безграничной истинной Реальности, пронизывающей всю Вселенную, где Добро и Зло существуют неразлучно, как две стороны одной медали, как знак равновесия. В этом контексте автору представляется важным личное свидетельство актера С. Финити (Аззелло), что экстатическое сценическое существование, рождающее его хохот, слезы, танец, позволило ему открыть для себя Сатану и его мир [8, с. 96].

Таким образом, очевидно стремление молдавского театра к своим корням, духовным истокам, неразрывно связанным с мифологией, ритуалом, несущим в современное драматическое искусство национальное мироощущение. На стыке архаики и современности он ищет возможность посредством актерского искусства выразить непреходящие черты души, «этнический космос» и его знаковость. Ритуальный характер действий актера, символическим языком раскрывая истинную природу вещей, вызывает настоящее очищение, подобно аполлоническому катарсису. Опираясь на метафизику, составляющую суть мифа и ритуала, на дионисийский

дух актерского искусства, молдавский театр, не разделяя мир духовный и физический, стремится отразить подлинную Реальность, скрытую за повседневностью.

Вместе с тем, возвращаясь к своим национальным корням, он следует одному из главных принципов постмодернизма – транскulturности. Осознавая свое местоположение как мост между Востоком и Западом, между Западом и Византией, с одной стороны, и мирами славянским, восточным и средиземноморским – с другой, он обращается к опыту мирового театрального искусства, чтобы впитывая его архаические и внеевропейские формы, найти средства выразить собственное духовное наследие: франко-славяно-римское и одновременно протоисторическое и восточное [4].

Искусство актеров в молдавском театре, начиная с 90-х годов прошлого столетия апеллирует к опыту мирового театрального искусства во всей его целостности, где архаика и современность, Восток и Запад, дополняя друг друга, служат взаимному развитию. Наиболее ярким примером, на взгляд автора, представляется Национальный Театр имени «Э. Ионеско». Открытый передовым театральным веяниям, он жадно вбирает в себя опыт мировых театральных традиций прошлого и современности. Например, выразительность актеров в спектаклях «В ожидании Годо» (1991, С. Беккета), «Елизавета I» (2004, П. Фостера), «Урок» (2005, Э. Ионеско) органично соединяла условность восточного театра и гротеск Комедии дель'Арте; в спектакле «Лысая певица» (1991, Э. Ионеско) – Комедию дель'Арте, крѳговский символизм, пластику национального танца и ритуальности; в спектакле «Король умирает» (1993, Э. Ионеско) – восточный театр, Комедию дель'Арте, национальную танцевальную пластику и ритуал; в спектаклях «Ревизор» (1997, Н. Гоголь), «Кирица в провинции» (2007, В. Александри) – основывалась на приемах Комедии дель'Арте, архаического ритуала, национальной танцевальной пластике и чувстве ритма; в спектакле «Машинерия Чехова» (2002, М. Вишнек) – архаического ритуала, метафизического театра, стилистики театра Е. Гротовского; в спектакле «Иоанна и огонь» (2009, М. Вишнека) – восточного театра, Комедии дель'Арте.

Национальный Театр имени «Э. Ионеско» первым в стране начал создавать спектакли в сотрудничестве с театрами других стран, объединяющие творческие усилия актеров разных театральных школ и эстетик. Наиболее интересным представляется его опыт работы с актерами из Японии. Так, например, молдавские артисты выступали с ними вместе во время проведения «Дней японской культуры в Молдове» (2013). В другом случае, в спектакле «Гамлет» (2004, У. Шекспир), поставленном режиссером Петру Вуткарѳу в Токио, вместе с японскими артистами, играющими на своем языке, были задействованы актеры театра имени «Э. Ионеско» – А. Меньшикова (Гертруда) и А. Струнгару (Клавдий), говорящие на румынском языке. Другой совместный спектакль – «Человек, который умер на улице» (2007, Д. Фуджица) игрался японскими и молдавскими актерами соответственно на японском и румынском языках. Ритуальный символический ха-

ракет действий актеров, например, зажигание спичек в полной темноте в начале спектакля, или несколько разных ритуалов омоложения, как символ связи омоложения тела и очищения души, и «дождь» из льдинок, обрушившийся на людей с окаменевшими сердцами в конце спектакля – обнажал внекультурные и внеисторические общечеловеческие ценности, превращая их в понятный всем язык. И в то же время – действия, жесты, речевые интонации молдавских актеров несли национальную матрицу театрального искусства.

Неотъемлемым элементом театральной жизни Молдовы стал Международный театральный фестиваль – «Биеннале» театра «Э. Ионеско» (BITEI), проводимый с 1994 года. Набираясь сил и развиваясь с каждым годом, он занял достойное место в рядах мирового фестивального движения. «Биеннале» знакомит с традициями и новаторскими тенденциями драматического искусства разных стран не только молдавских деятелей театра, но и широкую зрительскую аудиторию. Значительно расширился круг его участников. Например, в 1994 году его гостями были театры из Албании, Испании, Латвии, России, Румынии, Франции, Швеции; в 1999 году – из Италии, России, Румынии, Франции, Чехии, Японии; в 2001 году – из Англии, Беларуси, Испании, Румынии, Украины, Японии; в 2006 году – список гостей пополнили театры из Польши и Северной Кореи.

В рамках фестиваля не раз проводились семинары, круглые столы и конференции на темы: «Техника актера: национальный японский театр», «Комедия дель'Арте» (1997); «Традиционный японский театр» (1997); «Японское театральное искусство» (1999); «Путешествие в мир выразительности тела» (1999); «Японские театральные традиции в современном театре» (2001); «Между Востоком и Западом» (2006); «Испанский современный театр» (2006) и т. д.

Выводы

Исходя из вышеизложенного, становится очевидным, что современный молдавский театр развивается под влиянием двух взаимно обуславливающих векторов развития, существующих одновременно и направленных в противоположные стороны. Один – вовне,

стирающий границы театрального искусства в пространстве, расширяющий его контакты с театрами других стран, привносящий универсальные составляющие разных актерских техник и школ. Второй – внутрь, к тому, что является общечеловеческой сутью театра – к его духовной сущности, способности выражать невидимый духовный мир человека, раскрывая подобие между ним (микрокосмос) и Вселенной (макрокосмос). Для этого вектора характерна ремифологизация театрального искусства, где миф, управляя коллективным поведением и реакциями людей, даже если человек этого не осознает, выступает как универсальная коллективная модель, схема, архетип, живущий в коллективной психике. Также это направление характеризуется ритуальной основой театрального действия, которая требует от актера поведенческого символизма, знаковости. Она позволила актеру существовать одновременно на двух уровнях – на уровне подсознания и сознания, тем самым стала для него способом ухода от привычного социально обусловленного поведения: способом открытия в человеке его истинной Реальности, скрытой за установленными социумом правилами.

В соответствии с этим актерское искусство характеризуется двумя одновременно существующими тенденциями: устремленностью к своим духовным истокам, неразрывно связанным с национальной мифологией, ритуалом, несущими национальное духовное пространство и стремлением органично соединить традиции актерского искусства Востока и Запада. Раскрывая персонаж-архетип, действия актера определяются обобщенным, символическим, знаковым характером, отсутствием какой-либо конкретики в ее бытовом понимании, поскольку архетип относится к тонкому миру, где существуют только абстрактные понятия и качества.

Все вышесказанное позволяет определить *практическую значимость* данной работы, материалы и выводы которой могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях по театроведению, истории и теории театра, применены в учебном процессе при составлении курсов лекций для будущих специалистов в области театрального искусства.

Список литературы

1. Королева Э. Театр и время / Э. Королева. – Кишинев: Инесса, 2006. – 272 с.
2. Прилепов Д. Молдавский театр. Очерк истории / Д. Прилепов. – М.: Искусство, 1967. – 156 с.
3. Чемортан Л. Становление молдавского советского театра: страницы истории / Л. Чемортан. – Кишинев: Штиинца, 1986. – 166 с.
4. Элиаде М. Испытание лабиринтом: беседы с Клодом-Анри Роке / М. Элиаде // Иностранная литература. – 1999. – №4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/eliade_mircha/ispitanie_labirintom_besedi_s_klodomanri_roke.html#0
5. Blaga L. Spațiul mioritic. – București: Humanitas, 1994. – 223 с.
6. Coroliov E. Regizor. Actor. Spectacol. – Chișinău: UNITEM, 2016. – 272 с.
7. Roșca A. Limba și identitatea în spațiul mitico-ritualic al teatrului // Francopolifonia: limbă și identitate. Colocviu Internațional. – Chișinău: ULIM, 2007. – С. 345–349.
8. Ungureanu L. A fi actor. – Chișinău: Bons Offices, 2012. – 150 с.

References

1. Koroleva E. (2006). Teatr i vremia., 272. Kishinev: Inessa.
2. Prilepov D. (1967). Moldavskii teatr. Ocherk istorii., 156. Moskva: Iskustvo.
3. Chemortan L. (1986). Stanovlenie moldavskogo sovetskogo teatra: stranitsi istorii., 166. Kishinev: Shtiintsa.

4. Eliade M. (1999). Ispitanie labirintom: besedi s Klodom-Anri Roke. Inostrannaia literatura, 4. URL: https://royallib.com/read/eliade_mircha/ispitanie_labirintom_besedi_s_klodomanri_roke.html#0
5. Blaga L. (1994). Spațiul mioritic, 223. București: Humanitas.
6. Coroliov E. (2016). Regizor. Actor. Spectacol. 272. Chișinău: UNITEM.
7. Roșca A. (2007). Limba și identitatea în spațiul mitico-ritualic al teatrului. Francopolifonia: limbă și identitate. Colocviu Internațional, 345–349. Chișinău: ULIM.
8. Ungureanu L. (2012). A fi actor. 150. Chișinău: Bons Offices.

Информация об авторе

Катерева Ирина Евгеньевна – доктор искусствоведения, преподаватель Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинев, Молдова.

Information about the author

Irina E. Katereva – doctor of art history, lecturer, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chișinău, Moldova