

М.С. Молчанова

кандидат философских наук,

доцент кафедры истории театра и кино РГГУ

kuvshinova.maria@gmail.com

ТЕАТР-ТЕАТРАЛЬНОСТЬ-ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ: В ПОИСКАХ ДЕФИНИЦИЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Статья посвящена попыткам найти определение понятию «театральность», которое представляет собой перспективное поле исследования как для театроведческой науки, так и для широких междисциплинарных исследований. Автор выделяет три модели «театральности»: как эстетическая категория; как соотношение повседневных и эстетических форм культурной практики; как способ типологизации культурных и ментальных процессов того или иного периода.

The article is dedicated to the problems with definition of “theatricality” as a cultural phenomenon. Based on the significant works of modern European theatre reseachers, three types of theatre “signs” were constructed: as an aesthetics category, as a number of relations between everyday and metaphysic forms of cultural practice, as a way to classify cultural and mental processes in the specific period of time.

Ключевые слова: театральность, театрализация, театральная герменевтика, теория театра

Keywords: theatricality, theatre hermeneutics, theatre theory

Термин «театральность» непосредственно связан с самим феноменом театра и в повседневной практике трактуется в смысле «наличия элементов, характерных для сценической постановки (театра) в том или ином явлении», то есть центральную роль тут играет схожесть с театром. Такое весьма расплывчатое определение не оценивает саму суть причин схожести, которые напрямую зависят от культурных, социальных и исторических процессов той или иной рассматриваемой эпохи эволюции феномена театра. При этом совершенно очевидно, что понимание термина «театральность» следует отделять от «театральщины», явления преимущественно повседневной репрезентации индивида, трактуемого зачастую в негативном ключе. «Театральное» поведение понимается как преувеличенное, чересчур явное, вычурное позиционирование в социуме, причем в известной мере искусственно сконструированное.

В целом, стоит отметить, что любой случай, когда что-то или кто-то сознательно публично репрезентирует себя, начинает содержать в себе и театральное измерение, сценический уровень бытования. Современные исследования, так или иначе изучающие феномен «театральности», стремятся выделить основополагающие категории и ключевые элементы «театрального», чтобы создать эвристические модели, с помощью которых изучаемое явление можно будет структурировать и всесторонне изучать.

Для европейского театроведения последних 20-30 лет подобная актуализация проблем «театральности» привела к существенному расширению объектов научного интереса, увеличению горизонта вопросов, если пользоваться герменевтической терминологией Х.-Г. Гадамера. Изучение театрального характера культурных и социальных взаимоотношений связано с рассмотрением повседневных действий индивида. Парадигма культурной жизни как «спектакля» получила весомость в 1980-90-е годы, когда аспекты саморепрезентации, эстетики правдоподобия (жизненности) и медиальные симуляции приобрели гораздо более существенное значение, чем в предыдущий период. Ключевыми словами стали понятия «общество спектакля», «культура

M. Molchanova *Theatre, theatricality and theatricalization:
in search for theater hermeneutics definition*

спектакля» или «медиакратия», которые в некоторых аспектах затрагивали проявления театрализации частного и публичного существования индивида. В то время, как репрезентативные техники политического характера часто критиковались за их манипулятивность, возникла точка зрения (не без оглядки на повседневные отношения потребления), что конечной целью становится побег из искусственно созданного, «инсценированного» социального окружения.

Говоря о поле интерпретации понятия «театральность», следует выделить три значимых дефиниции:

1. Театральность как эстетическая категория
2. Театральность как соотношение повседневных и эстетических форм культурной практики
3. Театральность как способ типологизации культурных, дискурсивных и художественных процессов

С антропологической точки зрения, вероятно, театральность затрагивает суть амбивалентности существования индивида в конфликте между свободой и необходимостью. Понимание этой двойственности человеческого существа может отсылать и к пессимистическим теориям начала XX века (Георг Зиммель, Хельмут Плеснер, Вальтер Беньямин), и к интеллектуальным трудам барокко (Бальтасар Грасиан, Николо Макиавелли), и к метафоре *theatrum mundi*, корни которой уходят в античность. Театральность с точки зрения эстетики позволяет описать первичные качества произведений искусства или художественных процессов. Емкое и точное определение было дано Роланом Бартом и сводится к формуле «театр минус текст = театральность» [Барт, 2014, с. 17]. Барт, который, пожалуй, был единственным противником чисто искусствоведческого подхода к изучению феномена театральности, имел в виду одновременно и своеобразие театра как вида искусства и довольно критически им оцениваемую сценическую традицию, охватывающую не только аспекты бытования вербального драматического текста. Театральны, таким образом, те знаки и события (“*signes et sensations*”), которые в процессе представления сознательно репрезентировались. Подобное понимание театрального искусства, основанное на доминировании визуального начала, апеллирует к оппозиции театральности (театрализации) и самого сценического действия. Так, исследователи склонны интерпретировать дистанцию между авангардным театром и драматургией как процесс «возврата к театральности», а перформативное искусство обозначать как «театральную форму культуры». В обоих случаях имеет место довольно радикальная постановка вопроса о значимости и роли обыгрываемой театральной традиции, понимая при этом под «театральностью» наиболее естественные элементы театрального искусства. Ни отделение сцены от зрительного зала, ни традиции исполнительского мастерства, ни репрезентация драматического текста не смогли удержать свои позиции, после того, как авангардный театр уничтожил эти конвенциональные условия бытования сценического зрелища.

Говоря о театральности в перформативном искусстве, интересны идеи канадского театроведа Жозетт Фераль, которая, опираясь на Лакана, рассматривает театральность как фактор развития субъект-ориентированного, психодинамического потенциала театра. С одной стороны, в театральном процессе в игру вовлекается реальность воображаемого, что, в первую очередь, свойственно перформативному искусству. С другой стороны, речь идет также о заранее установленных символических структурах, которые визуализируются с помощью традиционных театральных форм. Так, субъект приобретает возможность выразить (вербализировать) поток своих собственных осознанных или неосознанных желаний (“*flows of desire*”) путем работы воображения. Однако, этот же субъект и его сокровенные интенции погружаются в особую структуру означающих (сигнификантов), в которой символическое играет роль своеобразного «закона» (“*law*”). Театральность, по Фераль, возникает из игрового поведения между этими двумя измерениями и связана как с желающим субъектом, так и с Другим в форме Закона, от которого субъект зависит: «Театральность не может просто быть, она должна быть для кого-то. Другими словами, она должна существовать для Другого» [Feral, 1982].

М.С. Молчанова *Театр-театральность-театрализация:
в поисках дефиниций театральной герменевтики*

В социальных дисциплинах театральность зачастую имеет негативные коннотации, связанные с иллюзорностью, преувеличением, излишней гиперболизацией или даже обманом, введением в заблуждение – размышления, чуждые театроведческой науке. Феномен театральности можно отождествить с прямо противоположным уровнем бытования, не уступая по значимости самому произведению искусства. Определение и четкая дефиниция видов искусства опирается таким образом на те способы, какими театральность преодолевает или встраивается в повседневные практики. Эта точка зрения наилучшим образом сформулирована в эссе Майкла Фрида «Искусство и объектность». Фрид выступает против искусства, которое доступно для понимания публики или пытается вовлечь, приобщить ее к определенному видению мира. Произведение искусства не должно представляться функциональным объектом, обладающим театральной структурой, теряя все те особенности, которые Фрид считает наиболее значимыми: автономность, злободневность, независимость от взгляда наблюдателя. Правдоподобие традиционного искусства апеллирует к вуайеризму зрителя-наблюдателя, пребывающего в ситуации этического дефицита. Модель действительности сама по себе приобретает театральный характер, где воспринимаемое объективируется и дистанцируется, чтобы не вступить в конфронтацию с устоявшимися этическими конвенциями.

Категорию «театральность» можно понимать в контексте театрального действия как «всеобщую деятельность», которая «может проявляться в различных общественных областях» [Фибах, 2004, с. 181], устанавливая систему отношений между этими разнообразными сферами манифестации театра как такового. Если понимать театральность как одно из проявлений человеческой деятельности, исчезают границы между искусством, политикой, повседневностью, нравами и другими областями практики. Интересным представляется вопрос, какие аспекты театрального действия связывает, разделяет, на что оказывает влияние, сравнивает или дифференцирует. В тех случаях, когда искусство и повседневность пересекаются, соответствующие эстетические и антропологические исследования могут создать универсальный инструмент для анализа некоторых культурных практик.

Возникновение подобного рода размышлений было инспирировано, в первую очередь, теорией и практикой Бертольта Брехта: в 1940 году его концепция «эпического театра» обозначила появление особой формы театра повседневности («уличная сцена»), а политическая реальность стала воплощаться по законам жизни сценической. Немецкий театровед Рудольф Мюнц в начале 1980-х предложил свою типологию театральности, которая существенным образом повлияла на методологию описания всей истории театра [Мюнц, 2004, с. 206]. Ученый выделяет 4 типа театрального действия:

- 1) театральное искусство
- 2) театр повседневности, а именно «саморепрезентация индивида или сообществ в повседневности (модели поведения, одежда, мэйк-ап), социальная ролевая игра, этикет массовых мероприятий (церемоний, парадов, торжественных встреч), элементы повседневных развлечений»
- 3) анти-театр, куда относятся враждебные театру действия и мысли, например, театральная цензура
- 4) рефлексивно-игровой театр, который критикует искусство и повседневность, перемешивая и реорганизуя их. Сюда относятся, например, арлекинады, трагедии, политическое кабаре или карнавал.

По мнению Мюнца, цель заключается в том, чтобы выработать обусловленные историей взаимоотношения между этими четырьмя типами проявления театральности. Так, цензурное регулирование несомненно вредит драматическому театру как институту своего времени. Стоит также ожидать, что такой амбивалентно-искаженный праздник как карнавал может приобрести новые смыслы, когда модифицируются формы повседневной и политической саморепрезентации, к которым карнавал апеллирует. Таким образом, театральность определяется как сложный комплекс

взаимоотношений и отсылок (вероятно, можно их сравнить с ризомой Делеза). Подобная модель выявляет четкое соотношение между синхронными процессами и явлениями диахронными, позволяя с разных сторон изучить особенности каждой конкретной театральной культуры. Сами по себе общественные формы трансформируются и развиваются в рамках этих четырех областей бытования театрального.

Театровед Андреас Котте вывел из этой гипотезы формулу «театральность конструирует общество, а общество – театр» [Котте, 2004, с. 221]. Театральные взаимоотношения в повседневной жизни учреждают необходимый стержень, который формирует общество и порождает такие его институты, как драматический театр, сумев тем самым дестабилизировать общество и инициировать обновление. Так, попытки найти методологические фреймы определения «театральности» свидетельствуют о наличии саморегулирующегося механизма функционирования этого феномена.

Попытки структурировать модель «театральности» можно расширить до применения сугубо философских категорий к типизации проявлений театрального начала, рассматривая сам театр с точки зрения его эвристического значения как инструмента, с помощью которого возможно проанализировать определенные аспекты действительности. Опираясь на исследования немецкого культуролога Хельмара Шрамма, можно рассматривать театр как целый комплекс факторов «энергии культуры», которые можно обозначить как «эстезис» (восприятие), «кинезис» (движение) и «семиозис» (язык) [Шрамм, 2004, с. 238]. В концепции немецкого ученого все эти элементы связаны друг с другом по принципу «магического треугольника». Такое абстрагирование и расширение границ изучения феномена «театральности» позволяет исследовать модели театральных отношений не только с действенной или событийной точек зрения, но и конструировать новые дискурсивные формы и горизонты понимания того или иного явления культуры.

Сфера распространения театра как действия может затрагивать все социальные институты и общественные отношения, что несколько конфликтует с искусствоведческими корнями театроведения, однако, открывает новые возможности для междисциплинарных исследований, основанных на театроведческом инструментари. Конечная цель подобных исследований могла бы сводиться к рассмотрению театроведения в более широком контексте культурологии, где театр является одним из культурных институтов, что позволяет дефинировать комплекс взаимоотношений между функционированием феноменов репрезентируемого (экспонируемого) и зрителя-наблюдателя. Театроведение как наука, принимая этот постулат, с одной стороны, обретает нежелательную расплывчатость своего предмета изучения, однако, с другой стороны, открывает весьма перспективное направление исследований, находящихся в мейнстриме современной культурной практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. О театре. / пер с фр. – Москва, 2014.
2. Котте А. Театральность: понятие в поисках собственного предмета // Театроведение Германии: Система координат. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 215-232.
3. Мюнц Р. «...падаль, которую еще следует прикончить». Лейпцигская театральная концепция как методический принцип историографии старого театра // Театроведение Германии: Система координат. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 199-214.
4. Фибах И. «Уличная сцена» Брехта. Попытка определить степень влияния одной театральной модели // Театроведение Германии: Система координат. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 177-198.
5. Шрамм Х. Измерение ада: о связи театральнойности и образа мыслей // Театроведение Германии: Система координат. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 233-240.
6. Feral J. Performance and Theatricality. The Subject Demystified // *Modernes Drama* 1, 1982.

М.С. Молчанова *Театр-театральность-театрализация:
в поисках дефиниций театральной герменевтики*

REFERENCES

1. Barthes R. *O teatre* [On theatre]. Moscow, 2014.
2. Feral J. Performance and Theatricality. The Subject Demystified. In *Modernes Drama* 1, 1982.
3. Kotte A. *Teatral'nost': ponjatie v poiskah sobstvennogo predmeta* [Theatricality: the concept in search for its object] in *Teatrovedenie Germanii: Sistema Koordinat* [Theatre studies in Germany: the coordinates]. Saint-Petersburg, 2004. Pp. 215-232.
4. Mjunc R. "...padal', kotoruju eshhe sleduet prikonchit". *Lejpcigskaja teatral'naja koncepcija kak metodicheskij princip istoriografii starogo teatra* ["Carrion to be destroyed after": Leipzig theater conception as methodical principle of old theater historiography] in *Teatrovedenie Germanii: Sistema Koordinat* [Theatre studies in Germany: the coordinates]. Saint-Petersburg, 2004. Pp. 199-214.
5. Fibah I. "Ulichnaja scena" Brehta. *Popytka opredelit' stepen' vlijanija odnoj teatral'noj modeli* [Street scene by Brecht: an approach to measure the impact of a theater model] in *Teatrovedenie Germanii: Sistema Koordinat* [Theatre studies in Germany: the coordinates]. Saint-Petersburg, 2004. Pp. 177-198.
6. Shramm H. *Izmerenie ada: o suzazi teatral'nosti i obraza myslej* [Hell vector: how theatricality and mentality are connected] in *Teatrovedenie Germanii: Sistema Koordinat* [Theatre studies in Germany: the coordinates]. Saint-Petersburg, 2004. Pp. 233-240.