

УДК 130.2

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ПЕРФОРМАТИВНЫХ ПРАКТИК
В ИСТОРИИ МИРОВОГО ТЕАТРА¹****THE TRANSFORMATION OF PERFORMATIVE PRACTICES
IN THE HISTORY OF WORLD THEATRE****Н.В. Бараниченко
N.V. Baranichenko***Белгородский государственный институт искусств и культуры, Россия, 308033, Белгород, ул. Королева, 7**State Institute of arts and culture, 7 Queen St, Belgorod, 308033, Russia**E-mail: bgiki31@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена определению театральных перформативных практик и их трансформациям в истории мирового театра. Автор поясняет, что существует множество вариантов определений перформанса, перформативных практик и многое зависит от того, что мы подразумеваем под понятием «театр». Театральные перформативные практики – это разновидность социального перформанса. Их трансформация основывается на разном опыте, реализованном социумом, отдельными группами или индивидом.

Resume. The article is devoted to definition of theatrical performative practices and their transformations in the history of world theatre. The author explains that there are many definitions of performance art, performative practices, and much depends on what we mean by «theatre». Theatrical performance practices is a kind of social performance. Their transformation is based on the different experiences implemented by the society, specific groups or an individual.

Ключевые слова: перформанс, театр, история театра, антропология театра, перформативные практики, социальный и индивидуальный опыт.

Key words: performance art, theater, history theatre, anthropology of theatre, performance practices, social and individual experience.

В настоящее время существует множество концепций перформативности, разработанных как отечественными, так и зарубежными авторами. Существующий обширный концептуальный набор нельзя недооценивать, а следует считать значимым достижение современной антропологии культуры и культурологии. Эти концепции способствуют пониманию перформативных практик как в религиозных культурах, театральных представлениях, так и во многих других сферах социальной жизни человека (перформативная концепция гендера). Известны, например, работы, описывающие все грани понятия, созданные такими исследователями, как Дж.Остин, В.Тернер, Р.Шехнер, К.Чухров (К.Чухрукидзе), и т.д. Осознанные, целенаправленные действия, игра – прерогатива человека, именно поэтому перформанс интересует антропологическую науку, а перформативные практики изучаются в русле антропологии культуры.

Использование понятий «перформативность», «перформанс» является продуктивным шагом в осуществлении различных гуманитарных исследований. Это признают представители научного сообщества, работающие в русле лингвистики, философии, культурологии, социологии, политологии, религиоведения. В тоже время, многие авторы указывают на многозначность распространённых терминов и множество вариантов их использования. Например, подробно этот вопрос рассмотрен в работе С.А. Мироненко [1: 69-74]. В статье автор приводит мнение зарубежных исследователей К. Вульфа и Е. Цирфаса о том, что характерные признаки перформанса – это то, что он является «феноменальным событием (совершением чего-либо)», процессом и «созданием действительности» [1: 72]. Для перформанса «определяющим фактором является наличие не только актеров, но и зрителей» [1: 73].

На наш взгляд, для создания перформанса (в широком смысле слова) требуется минимум условий. Если попытаться найти наиболее краткую «формулу перформанса», то мы обнаружим, что, порой, необходим только субъект-исполнитель – человек, осуществляющий перформанс. Совсем необязателен зритель – ведь исполняющий субъект может воображать его, но не находить в реальности (возможно, именно так действовал первобытный человек, осуществляя свой древний перформанс перед природой, также можно, наверное, рассматривать поведение психически больного человека, видящего галлюцинации и общающегося с ними, как «болезненный перформанс»). А если представить перформанс как попытку коммуникации, то совсем необязательно такая коммуникация привлечёт зрителя, но она может быть исполнена сама по себе. Заметим, что понятие «зритель»,

¹ Публикация осуществлена в рамках внутривузовского гранта Белгородского государственного института искусств и культуры «Антропология перформативности: человек в пространстве театра»

возможно заменить «внимателем», ведь любой радиоспектакль, являясь перформансом, «зрителя», как такового, не имеет (хотя мы мысленно представляем происходящее действие и персонажей).

Существует и обратная ситуация, когда для существования перформанса нужен только зритель («вниматель»), и совсем необязателен исполнитель. Так, например, мы садимся смотреть у окна грозу, ожидания настоящего «свето-представления» от природы. Перформанс начинает существовать, когда мы сознанием понимаем наличие какого-либо действия и внимательно за этим начинаем следить. При желании, перформанс возможно зафиксировать – посредством творчества в различных видах искусства. Тогда перформанс превращается в *образ*, хотя, сам по себе, мог и родиться из образа (если мы одушевляем природу и воспринимаем её характеристики целостно, как во время упомянутой грозы, мы начинаем воображать её образ, а затем смотрим «разворачивающееся» действие). Выявляется также взаимозависимость перформанса и *текста*: текст может создать перформанс и наоборот, сам перформанс – это какой-то текст, который интерпретируется.

Ещё одним условиям перформанса может быть наличие маски – не как вещественного объекта, но как способа создания образа, изложения, атрибута игры. Как отмечает Е.Г. Тихомирова, маска – это явление, отражающее результат взаимоотношения человека и мира через образы [2: 3]. То есть маска – условие коммуникации, и как «коммуникативное» (фактически «социальное») явление, она пригодна в перформансе. Это наводит на мысль, что коммуникация – основной результат перформанса. Ниже мы вернёмся к этой идее, попытавшись проследить аккумуляционную историю в перформансе. Как маска [2: 4], так и перформанс – это формы выстраивания проекции.

В пространстве театра все перечисленные условия перформанса могут встречаться и использоваться одновременно. В театре мы находим и маску, и исполнителя, и коммуникацию, и зрителя, и текст.

Немаловажным моментом в попытках определить истинное содержание театрального перформанса, является вопрос «как определять театр?».

Поскольку некоторые исследователи раскрывают перформативность и перформанс как процесс создания действительности (см. выше), напрашивается вопрос: может ли театр, активно использующий пространство воображаемого, полностью принадлежать действительности, реальному. Театральный перформанс можно возводить в другую категорию – например, как не-повседневную практику (театр как священнодействие), воображаемую реальность, даже рассматривать как не-реальность, созданную в противовес реальному, либо как действительность, созданную искусственными средствами, параллельную обычной действительности и т.д. (внимательный читатель этой статьи может представить свои варианты определения). Если отойти от традиции рассматривать театр как искусство, связанное с реальностью, общественными установками, идеологией, уровнем развития общества и культуры, можно обнаружить возможность изучать его как что-то абстрактное и как объект, который не реализуется идеально, так, как был задуман. Наверное, такая научная дискуссия ещё ждёт своего воплощения. И поскольку нет никакой возможности решить этот вопрос в пределах одной статьи, обратимся к традиционному пониманию театра как пространству коммуникаций. В таком случае театральный перформанс – это средство, возможность коммуникации, а перформативные практики – квинтэссенция опыта (социального и индивидуального).

Мы предлагаем рассматривать перформативные практики, осуществляемые в пространстве мирового театра, понимая под этим совокупность следующих компонентов:

- собственно игру, представление, манеру исполнения роли, трансформации образа;
- цели и задачи, ради которых создаётся представление, пространство высказываний, адресованных кому-либо;
- дискурс театральной сцены, которая репрезентирует идеи режиссёра, оформителя, звуко-режиссёра – то есть «перформанс» людей, создающих театр не в меньшей степени, а иногда – и в большей, чем актёрский состав.

Необходимо выделить два уровня театральных перформативных практик. Первый уровень – это собственно спектакль, представление, театрализация – иными словами перформанс, момент полного или неполного погружения в роль, в заданные условия, игра ради зрителя. Второй уровень – это перформанс «внутренней жизни» театра, где также присутствуют роли – режиссёра, актёра (исполнителя), костюмера, гримёра и т.д.; то есть «театр в театре». В непрофессиональной среде иногда можно услышать такое мнение: «Актёр всегда играет, даже в жизни». Процесс подготовки постановки имеет свои законы, а любая репетиция – это представление ради представления. Таким образом, рассматривая историю театральных перформативных практик, мы должны говорить о большом количестве совокупных явлений: истории актёрского мастерства и режиссуры, развитии культурных тенденций в театре, истории игры и отношения к ней, основных идей драматургии той или иной эпохи, театральном этикете, принципах работы с ролью и многое другое.

Мы предполагаем, что второй уровень театральных перформативных практик возник гораздо позже первого, а именно когда театр стал представлять собой сугубо закрытое профессиональное пространство, недоступное для посторонних людей, и когда уже сформировалась актёрская профессиональная субкультура (которая, опять же, по нашим предположениям, возникла не раньше периода Средневековья). Например, косвенным фактом того, что в 14 веке, в Средневековой Европе постепенно начинают складываться субкультуры, основанные на профессиональных сообществах, является факт постройки в Париже часовни в Св.Юлиана – покровителя менестрелей. С. Иванова указывает: «14 сентября 1321 года в Париже был подписан известный устав братства Св. Юлиана, регулировавший отношения между городскими официальными лицами и менестрелями – мужчинами и женщинами, а также жонглёрами – мужчинами и женщинами» [3: 160]. Следует отметить, что не только Античный

театр, но и в некоторых случаях – европейский средневековый театр производился на «открытом» пространстве, включая в себя моменты импровизации. По такому принципу устраивались миракли, мистерии на рыночных городских площадях, организовывался испанский театр, комедия дель арте.

О том, что только в эпоху Возрождения стал формироваться «закрытый театральный мир» свидетельствуют и данные Е. Артамоновой, которая пишет об устройстве театра в испанских закрытых дворах – корралях. Только с 1550 по 1580, и только в Севилье появляется 4 корралля [4: 217].

Театральный перформанс как представление внутр-театральной жизни – явление эпохи Ренессанса. Ещё одним фактом, указывающим на развитие такого театрального перформанса, являются многие произведения английского драматурга У.Шекспира, который создал большое количество строк об актёрах, игре, словно заглядывая, вместе с читателем, в эту таинственную «жизнь кулис» через свои пьесы. У.Шекспир выводит актёров и как случайных, и как важных персонажей своих произведений, мастерски организывает тот самый «театр в театре», «перформанс в перформансе» в пьесах «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», а также в пьесах с перевоплощениями главных персонажей: «Двенадцатая ночь, или Что угодно», «Венецианский купец», «Мера за меру», «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Как вам это понравится» и др. Хотя и следует признать, что во времена У.Шекспира, сюжеты с перевоплощением главных персонажей в образы других людей не были редки, только английский драматург показывает такое глубокое знание актёрской жизни. Для того, чтобы организовать такой «театр в театре», ему даже не нужны огораживающие театральные стены, граница, отделяющая сцену от зала – достаточно полого леса, двора замка, тёмного времени суток.

Мы можем проследить трансформацию перформативных практик (в пространстве мирового театра) используя одну из их характеристик – осознание, трансляцию, репрезентацию опыта в самом перформансе. Наша гипотеза заключается в том, что только с конца XIX века, в театральных перформативных практиках стал необходим индивидуальный жизненный опыт человека (приблизительно – с момента создания основных принципов системы К.С. Станиславского), в то время как ранняя история мирового театра подразумевала театральные перформативные практики, реализующие сначала социальный (общественный), а затем и коллективный (групповой), опыт. Во многих культурах ясно проявилась тенденция зарождения театра из общественного и коллективного опыта.

Античный перформанс (как театральный, так и не театральный) реализовывал общественный опыт (рождаясь из мифологических представлений), причём носителями такого опыта были не только современники, но и ушедшие предки. На это предположение указывают следующие факты: большое значение хора в раннем греческом театре и появление ведущей роли актёра-исполнителя значительно позднее (Г.Эмихен указывает, что поэты сами выступали протагонистами [5: 59]), рождение театра как коллективного действия (как известно – из массовых шествий в честь бога Диониса), театрализация разных сторон жизни, когда даже похоронный обряд являлся перформансом.

Гай Светоний Транквилл в «Жизни двенадцати цезарей» упоминает о похоронном обряде, в частности осуществлённом после смерти Гая Юлия Цезаря. Похоронную процессию сопровождали лица в масках предков. Похоронный обряд был устроен таким образом, как будто это было театральное представление, большую роль в котором играли предки [6]. Сущность этого действия позволяет предположить, что в театрализованном представлении реализовывался, прежде всего, опыт прошедших поколений (об этом свидетельствуют и мифологические сюжеты, активно используемые в Античном театре).

Как утверждает В.В. Деметьева, погребальная процессия римлян служила, не личному прославлению умершего, она была направлена на то, чтобы показать престиж всей семьи, момент «удаления» предка и введения его в группу ещё более древних предков (основываясь на мнении Хельескампа), которые как бы присутствовали на этой церемонии. В.В. Деметьева приводит мнение, что похороны были мощным коммуникативным средством, «...при помощи которого выполняла коллективная память свою важнейшую общественную функцию: сохранение идентичности *populus Romanus* через соблюдение континуитета *respublica*» [7: 3].

Следующий период в развитии мирового театра характеризуется трансляцией опыта просвещённых групп в перформативных практиках. О продолжающемся формировании интеллектуала (и интеллектуальной субкультуры, складывающейся вокруг университетов) пишут Е.А. Бондаренко, С.Н. Борисов, В.П. Римский [8: 178-190]. Помимо литургической и полулитургической драмы, которыми занимались духовенство – самый образованный класс Средневековья – существовала практика постановок городских мистерий, осуществлённых, нередко с участием того же духовенства. Организация мистерий осуществлялась также при участии членов городского совета, и лишь отдельные эпизоды поручаются для исполнения различным ремесленным цехам [9: 131-132].

Индивидуальный опыт стал использоваться в практике театрального перформанса лишь в начале XX века, когда постепенно стали распространяться принципы системы К.С. Станиславского, предполагающая обращение актёра к собственному опыту (в том числе чувственному – искусство переживания). Конец XVIII – начало XIX века характеризовались в театральном искусстве приходом сильных актёрских личностей, способных своим темпераментом (и в следующей степени – мастерством) поднять исполнение роли на невероятную высоту убеждения (Девид Гаррикс, Эдмунд Кин, Франсуа Тальма, Ипполита Клерон, Павел Мочалов). Система К.С. Станиславского, в какой-то степени, подтвердила наметившуюся, более чем вековую, тенденцию театра искать убедительных чувств из опыта своей жизни. В дальнейшем, эта система подготовки актёра получила широкое распространение во всём мире, благодаря нескольким факторам культурно развития: европейской культуре был интересен индивидуализм (но, порой, без глубины переживания); рус-

ской культуре, уже обозначенной феноменом интеллигенции, были важны внутренние «думы» и переживания человека, его внутренний мир, стремления, нравственность.

С точки зрения использования индивидуального опыта на театральных подмостках, современный театр представляет собой такую же практику интенсивного задействования личных переживаний, с той лишь разницей, что в настоящее время актёр не избегает получать их сразу же, прямо на сцене. Это характерная черта театра Постмодерна, когда и режиссёр и исполнитель находятся в постоянном поиске, эксперименте, создают рискованное или сложное физическое действие на сцене. Такой порой «экстремальный» опыт может быть не связан с высоким профессионализмом актёра, богатством его жизненных впечатлений, а связан с тем, что здесь и сейчас происходит. В театре утверждается интенсивность событий (событийность), сиюминутные переживания, проходящие ощущения. Перформанс как отдельное направление изобразительного искусства тоже демонстрирует схожие тенденции: например творчество М.Абрамович, которая рискуя собой, предлагает совместный эксперимент зрителю, никогда не подозревая чем он может закончиться. Принцип системы К.С. Станиславского «здесь и сейчас» находит своё буквальное выражение – именно здесь и сейчас рождается действие. Мы видим, что перформанс «второго уровня» порой исчезает за ненадобностью (поскольку нет представления до представления), а режиссура отчасти усложняется, поскольку необходимо придумать, в каких, возможно ещё никогда не созданных условиях, может получиться абсолютно новый опыт для актёра и зрителя.

Вывод: Итак, подготовка системы К.С. Станиславского, его этика позволила преобразиться театральным перформативным практикам за счёт раскрытия индивидуального опыта. Успех этой реформы вполне может быть объясним с точки зрения разных культур: европейский и американский театр заинтересовался системой поскольку в западной культуре были достаточно хорошо развита философия индивидуализма, и западный театр быстрее попал в нарочитое экспериментирование, исторически раньше проникся эпатажными, а порой и мало понятными постановками. Русский театр воспринял личное, индивидуальное, отражённое в театральном перформансе в результате богатейшей духовности, особенно сконцентрированной в среде интеллигенции, традиции душевного саморазвития. И эпатажное экспериментирование в пространстве театральных постановок появляется в России только тогда, когда этот ресурс духовного был истощён социальными проблемами переходного времени. Точно также и этика К.С. Станиславского, сравнение игры со «священнодействием» отсылают нас к традиции коллективности в русской культуре, духовным практикам, душевной чистоте – в этом и заключается обаяние идей великого театрального реформатора.

Список литературы References

1. Мироненко С.А. Определение понятий «перформативность» и «перформанс» в научно-исследовательском дискурсе // Вестник АГУ. 2014. №1 (134). С.69-74.
Mironenko S.A. Opredelenie ponyatij «performativnost'» i «performans» v nauchno-issledovatel'skom diskurse // Vestnik AGU. 2014. №1 (134). S.69-74.
2. Тихомирова Е.Г. Маска как форма репрезентации смыслов культуры. Дисс. на соиск. уч. ст. доктора философских наук. Ростов/Д. 2016. С.557
Tihomirova E.G. Maska kak forma reprezentacii smyslov kul'tury. Diss. na soisk. uch. st. doktora filosofskih nauk. Rostov/D. 2016. S.557
3. Иванова С. Женщины-творцы в свтеской музыкальной культуре Средневековья. /С. Иванова// Музыкальная академия. - 2010. - № 1. - С. 158-161.
Ivanova S. Zhenshchiny-tvorcy v svteskoj muzykal'noj kul'ture Srednevekov'ya. /S. Ivanova// Muzykal'naya akademiya. - 2010. - № 1. - S. 158-161.
4. Артамонова Е. Возникновение кораллей. К истории театрального дела в Севилье. Севилье /Е. Артамонова// Вопросы театра. - 2014. - № 1/2 (вып. XV). - С. 217-226 : рис. - Библиогр. в сносках.
Artamonova E. Voznikновение korallej. K istorii teatral'nogo dela v Sevil'e. Sevil'e /E. Artamonova// Voprosy teatra. - 2014. - № 1/2 (vyp. XV). - S. 217-226 : ris. - Bibliogr. v snoskakh.
5. Эмихен Г. Греческий и римский театр. Изд.2. – М.: Книжный дом «Либроком», 2012. – 312с.
Emihen G. Grecheskij i rimskij teatr. Izd.2. – М.: Knizhnyj dom «Librokom», 2012. – 312s.
6. Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. /пер. М. Л. Гаспарова// [Эл. ресурс]. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1354635514#84>
Gaj Svetonij Trankvill. Zhizn' dvenadcati cezarej. /per. M. L. Gasparova// [Эл. resurs]. – Rezhim dostupa: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1354635514#84>
7. Деметьева В.В. Гентильно-генеалогическая мемориальная практика римлян: laudatio funebris в современных исследованиях // Ярославский хронограф: доклады научной конференции, посвященной 20-летию исторического факультета ЯрГУ/ В.В. Деметьева, проф. Ю.Ю. Иерусалимский (отв. ред.). Ярославль, 2008. С. 3-8.
Dement'eva V.V. Gentil'no-genealogicheskaya memorial'naya praktika rimlyan: laudatio funebris v sovremennyh issledovaniyah // Yaroslavskij hronograf: doklady nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 20-letiyu istoricheskogo fakul'teta YArGU/ V.V. Dement'eva, prof. YU.YU. Ierusalimskij (otv. red.). YAroslavl', 2008. S. 3-8.
8. Бондаренко Е.А., Борисов С.Н., Римский В.П. Интеллектуальные субкультуры в Средние века и эпоху Возрождения // Наука. Искусство. Культура /БГИИК. Белгород, 2014. №4. С.178-190
Bondarenko E.A., Borisov S.N., Rimskij V.P. Intellektual'nye subkul'tury v Srednie veka i ehpoху Vozrozhdeniya // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura /BGIIK. Belgorod, 2014. №4. S.178-190
9. Гвоздев А.А. История европейского театра: Театр эпохи феодализма. Изд. 2-е. М.: Книжный дом «Либроком», 2012. – 336с.
Gvozdev A.A. Istoriya evropejskogo teatra: Teatr ehphoi feodalizma. Izd. 2-e. M.: Knizhnyj dom «Librokom», 2012. – 336s.