

УДК 82.09

UDC 82.09

**К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ ПОНЯТИЯ
«ТЕАТРАЛЬНОСТЬ»**

**TO THE QUESTION OF THE MEANING OF
THE “THEATRICALITY” CONCEPT**

Чвалун Роза Владимировна
преподаватель кафедры иностранных языков
*Ставропольский государственный аграрный
университет, г.Ставрополь, Россия*

Chvalun Roza Vladimirovna
teacher of Foreign languages department
Stavropol State Agrarian University, Stavropol, Russia

В статье представлен анализ содержания понятия
«театральность» в поле лингвистический и
экстралингвистических контекстов

This article gives the review of the analysis of the
content of the concept of “theatricality” in both
linguistic and extralinguistic contexts

Ключевые слова: ТЕАТРАЛЬНОСТЬ, ЗНАК,
СЕМИОТИЗАЦИЯ, ЯЗЫК, ТЕКСТ

Keywords: THEATRICALITY, SIGN,
SEMIOTIZATION, LANGUAGE, TEXT

Для определения семантического объема понятия «театральность» необходимо выявить ключевые элементы лингвистического и экстралингвистического контекстов. Истоки теории театральности можно найти еще у Аристотеля (Поэтика), Дидро (Парадокс об актере), они рассматривали театральность относительно театра. Наиболее распространенным является понимание театральности, включающее в себя отображение специфики жанров и таких специальных понятий, как знак, семиотизация, остенсия, дистанция, перемещение.

В XX веке основы театрального искусства были нарушены. Вся театральная эстетика была перевернута и изучена вновь. В это время сцена театра стала дистанцироваться от театрального текста, а сам текст стал новым пространством для театрального представления. Таким образом, необходимо выявить специальные характеристики театрального действия, в особенности в ситуации, когда на театр влияли различные виды представлений: танец, опера, балет и т.д.

Возникновение театральности в областях, коррелирующих с театром, стало следствием стирания границ между жанрами, что являлось отличительной чертой эпистемиологического пространства начала XX века. Предпосылками этого стали идеи, появившиеся ещё в романтическую эпоху, стремившуюся к преодолению границ между литературными

жанрами и родами, между различными видами искусств, а также наук и искусств.

В романтической эстетике театр играл роль философского синтеза, о чем свидетельствуют рассуждения Ф. Шеллинга о драме как последнем синтезе поэзии или Г.В.Ф. Гегеля, считавшего драму высшей ступенью поэзии и искусства вообще. Рихард Вагнер привнес идею общего произведения искусства будущего **Gesamtkunstwerk**, которое должно воплотить в себе сразу идею создания **универсального**, или «**синтетического**» искусства. В толковом словаре немецкого языка Der kleine Duden дается следующее определение этого слова:

1. Это слово – композит, т.е. оно состоит из трех компонентов, а именно: Gesam (весь, целый), kunst (искусство), werk (произведение, сочинение). Duden: 1. Kunstwerk (Musikdrama, Oper), in dem Dichtung, Musik, Tanz- und bildende Kunst vereinigt sind "произведение искусства (музыкальная драма, опера), в котором **объединены поэзия, музыка, танец и изобразительное искусство**"; 2. Kunstwerk, in dem verschiedene bildende Künste, künstlerische Mittel vereinigt sind «произведение искусства, в котором **сочетаются различные виды** изобразительного искусства, художественные средства» (Здесь и далее перевод наш. – Чвалун Р.В.) [24].

Театрализация была переосмыслена Р. Вагнером и воплощена в представлении о драме как о «тотальном произведении» (что коррелирует с латинским theatrum mundi), где происходит синтез целого комплекса искусств – прежде всего музыки, мифа и живописи. Вагнеровская «драма» обусловила или предвосхитила многие новаторские тенденции культуры революций конца XIX в. и всего XX в., суть которых заключалась в преобразовании театрального представления, в глобальном пересмотре традиционных отношений театра и литературы, в развитии режиссерского театра. Одновременно идея «**синтеза искусств**» проникала и в литературу, где театральная метафора может играть одну из основополагающих ролей.

С этого момента специфичность театральности уже не была очевидной. Связь театральности с литературой предполагает ее языковое определение, т.е. сумму характеристик лингвистического характера, однако и здесь не следует отступать от театральной специфики как основной. Для этого следует вычлениить детерминирующие элементы театральности, ее суть. Первое, что составляет театральность, это сам театр, а именно театральное действие, которое имеет место на сцене (сцена как таковая, лист, улица и т.д.), т.е. существенным для театральности является сценическое *пространство*, где знаки находятся на своих местах. Семиотизация пространства направлена на привлечение внимания зрителя и предполагает раскодировку или интерпретацию. В театре, на театральной сцене – это осознанное действие, в других пространствах – это невидимая или неосознанная театральная деятельность.

Согласно С. Малларме, Р. Вагнер творит на **сцене «чудо»**, **«священнодействие»**, создает **«почти культ»** благодаря **«взаимодействию всех искусств»**: **«Cérémonies d'un jour qui gît au sein, inconscient, de la foule : presque un Culte !..... Voici à la rampe intronisée la Légende»** **« Церемонии дня, которые бессознательно покоятся на груди толпы: почти Культ!...Вот Легенда, возведенная на престол у рампы»** [19, 125]. Прежде всего, С. Малларме стремился к достижению того, что он называет **синтетическим** или **интегральным** искусством, посредством поэзии. В цикле «Заметок о театре» (Crayonné au théâtre) С. Малларме совмещает размышления о вагнеровском театре и о том, чем должна стать поэзия. Если обобщить мысль С. Малларме, Театр и Поэзия невозможны друг без друга. И речь не только о поэзии на сцене, но и еще об одном синтезе, о внутреннем театре.

С. Малларме продолжил идею синтеза, применяя ее одновременно и к Театру, и к Книге: «Я верю, что Литература, обращенная к своим истокам, коим является Искусство и Наука, подарит нам Театр, представления

которого будут воплощением настоящего современного культа». Вместе с тем, С. Малларме открывает и другую перспективу развития идей Р. Вагнера о драме. В статье «Рихард Вагнер. Грезы французского поэта» (Richard Wagner, *Rêverie d'un poète français*, 1885) он доводит идею тотального произведения до логического абсолюта, абстрагируя ее от соотношения со сценой. Таким образом, вагнеровское произведение искусства будущего превращается у С. Малларме в стремление к «абстрактному» театру без декораций и актеров. Предложенная С. Малларме идея синтеза театра и поэзии приводит к тому, что текст в театре становится сценой, происходит *пространственная реализация текста*.

Следствием развития основных философских учений на рубеже XIX-XX и в XX веке (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр) стало появление авангарда в художественной культуре эпохи, приведшее к разработке радикально новой авангардной эстетики. Основателем авангардного театра стал Альфред Жарри. А. Жарри не оглядывается на каноны и рамки, он говорит о бесполезности традиционной театральности («*De l'inutilité du théâtre au théâtre*» – «О бесполезности театра для театра»). Новая театральность А. Жарри начинается с эстетики шока. Это также является характерной чертой театральности. Как любая знаковая система, театральность включает в себя и законы, по которым происходит кодировка и раскодировка, представление и интерпретация театрального действия. Таким образом, существует свобода передачи, имитации, трансформации, деформации, но существуют и рамки, границы, за которые нельзя переступать, иначе действие не будет иметь должного эффекта, но само попираание этих рамок заставляет зрителя испытать шок. Это явление насилия в театре, насилия над законами, рамками коррелирует с основными течениями в искусстве начала века, основными тенденциями

которых были презрение к прошлым идеалам и неуважение к прежним правилам и рамкам.

Идея бесполезности, ненужности традиционных атрибутов театральности была лейтмотивом театральных теорий французского символистского театра. Изменение представлений о театре, произошедшее на рубеже XIX – XX вв., привело к бурному развитию так называемого режиссерского театра, для которого характерны отказ от доминирования драматургического текста и развитие всех остальных художественных средств сценического искусства. Идея Р. Вагнера порождала стремление выявить «чистое искусство», точнее автономные «чистые искусства», что выразилось в эпоху символизма в бурном развитии не только «универсальных» творений, но и в расцвете каждого из видов искусств – поэзии, живописи, архитектуры, театра и др. Слом границ между искусствами и жанрами, который только усугубился в связи с возникновением авангарда, оставил в силе необходимость саморефлексии, что выразилось в философском осмыслении «сущностей» тех или иных видов творчества [3, 178].

Театральная революция рубежа XIX-XX вв. сопровождалась большим количеством рефлексий по поводу театрального искусства. В 1908 г. русский актер, режиссер и теоретик театра Николай Николаевич Евреинов выпускает статью-манифест «Апология театральности». Проблематизация традиционных форм театрального искусства привела к тому, что основной темой рефлексии стали те свойства и качества театра, которые отделяют его от других видов искусства. Теория театральности Н.Н. Евреинова возникает в контексте русского авангарда.

Понятие театральности, данное Н.Н. Евреиновым в книге «Театр как таковой: Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни» (1912 г.), претерпевало определенную эволюцию: от всеобщей эстетизации в духе жизнетворчества Р. Вагнера и

Ф. Ницше («Апология театральности») к пониманию театра как инстинктивной (а не волевой), то есть преэстетической деятельности, где большую роль играет бессознательное. В творческом союзе с художником-футуристом Н.И. Кульбиным, который сам тем временем участвовал в разработке основ заумной поэзии ранних русских футуристов (В. Хлебников, А. Крученых и др.), выпустивших одним-двумя годами позже знаменитые манифесты с красноречивыми названиями «Слово как таковое», «Декларация слова как такового», «Буква как таковая», Н.Н. Евреинов поставил в центр своей теории понятие «театрального инстинкта» или «чувство театральности», он переворачивал барочную идею «*theatrum mundi*» («театр мира») в идею «жизнь есть театр» и тем самым, как пишет В.В. Иванов, «перемещал «театральность» из сферы эстетики в сферу антропологии», жертвуя «тем, что называется «произведением искусства» во имя действия, целостностью во имя динамики» [7, 127]. «Театральность» в понимании Н.Н. Евреинова это термин антропологический, во многом, но не во всем аналогичный понятию «игры» у Й. Хейзинги, а также поискам новой театральности у А. Арто. Н.Н. Евреинов выводит понятие «театральность» за пределы театра и искусства вообще. Таким образом, театральность у Н.Н. Евреинова – это знаковая система, коррелирующая с театром, имеющая в своей основе предэстетический элемент, дотеатральный, где происходит невидимое, неосознанное театральное действие в общем жизненном пространстве. Театральность напрямую присуща театру, но театр косвенно взаимодействует с театральностью, т.е. она может коррелировать с театральным полем не напрямую, а посредством эпистемиологического пространства.

Необходимо учитывать принципиально различные позиции, с которых определяется природа понятия: Р. Якобсон ищет формальные, структурные критерии, Н.Н. Евреинов в большей степени интуитивен.

Театральной философии А. Арто не чужды поиски глубинных истоков поэзии, осуществляемые В. Хлебниковым и воплощенные в «самовитом слове» и «зауми». Впоследствии Р. Якобсон уточнит свое определение в статье «Лингвистика и поэтика» (1960), представляя литературность как «поэтическую функцию» произведения. К определению «театральности» приспособить «поэтическую функцию» довольно сложно, тем не менее, некоторые французские исследователи попытались это сделать [14, 275]. Ив Торе в его книге «Театральность, фрейдовское исследование» по аналогии с «поэтической функцией» определяет «сценическую функцию», у которой ось комбинаций проецирует принцип смежности на ось селекции, выявляя аналогию с моделью анализа мифов, предложенной К. Леви-Строссом.

Р. Барт впервые ввел понятие «театральность» в работе «Театр Бодлера» (1954). Предтечей понятия «театральность» у Р. Барта стала театральная теория Антонена Арто, получившая свое воплощение в книге «Театр и его двойник» (*Le Théâtre et son Double*, 1938). А. Арто стремился избавить театр от преобладания в нем текста: «Как получается, что в театре, или по крайней мере том театре, какой мы знаем в Европе, или на Западе, все, что является специфически театральным, то есть то, что не подчиняется словесному выражению <...> или выражению посредством диалога, <...> оказывается отброшено на второй план?» [15, 55]. Ш. Бодлер создал четыре проекта театральных пьес, но ни один из них не был завершен, Р. Барт обращает внимание на то, что некая особая соотношенность с театром глобально пронизывает все его творчество. Так возникает бартовское слово театральность: «*Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène...*» «Что же такое театральность? Театральность – это театр минус текст, это густота знаков и ощущений, выстраивающихся на сцене...» [2,194]. Р. Барт рассматривает в

театральности еще и «театрализацию языка», как отдельную ступень в создании «нового языка». М. Мориарти по этому поводу пишет следующее: «...То **«theatricalize»** is the fourth step in the construction of a new language, after isolating, articulating, arranging» «**Театрализовать** – это четвертая ступень в создании нового языка после изолирования, артикуляции и компоновки» [20, 178]. Следуя дефиниции Р. Барта, театральность – часть процесса создания театрального произведения, насыщенная знаками с преобладанием внешних признаков.

Французский семиолог П. Пави в «Словаре театра» определяет театральность как «специфически театральное (или сценическое) в представлении или драматургическом тексте» [9, 388]. Из статьи П. Пави следует, что его интересует не столько термин театральность, сколько его валидность в анализе театрального представления. Поэтому наряду с «театральностью» используются близкие по значению «театральное», «театр» и др. Исходной точкой для П. Пави является упомянутое высказывание А. Арто об утрате «специфически театрального» в западном театре, что имело место ещё в начале века, когда границы между жанрами были размыты, т.е. это следствие воплощения в жизнь идеи вагнерианского абсолютного театра. В качестве методологической основы П. Пави избирает высказывание Р. Барта «театральность – это театр минус текст». Не стремясь дать канонического определения «театральности», П. Пави ассоциирует это понятие с бартовской идеей «плотности знаков», специфическими «оптикой» и соотношением с текстом или словом, а также особой телесной выразительностью. Похожей точки зрения на «театральность» придерживается А. Юберсфельд в кратком словаре «Основные термины театрального анализа», ссылаясь на приведенную фразу Р. Барта.

В «Энциклопедическом словаре театра», созданном под руководством Мишеля Корвена, наряду с общепринятым определением в духе А. Арто и

Р. Барта, театральность выступает как «свойство адекватно подходить для сценической репрезентации», автор статьи Ж.М. Пьен упоминает и о возможной «театральности текста» [19, 820], доказательством которой является тот факт, что театральные режиссеры зачастую обращаются к нетеатральным произведениям.

Статья Р. Барта открывала и другую, более широкую возможность интерпретации термина «театральность», который оказывался применим к несценическим произведениям. Р. Барт замечает, что эта самая театральность как раз совершенно отсутствует в театральные наброски Ш. Бодлера, но обильно «растекается» по всему остальному его творчеству, «выплескиваясь там, где ее никто не ожидает; прежде всего, и в особенности в «Искусственном рае» [17, 242].

Во всех определениях понятия «театральность» речь идет о системе знаков, т.е. о семиотизации пространства. Пространство в театральности – это часть действия, в котором строится отображение реальности. Таким образом, реальность и воображаемое являются базовыми элементами театральности. Корреляция этих двух понятий рассматривалась в начале века неоднозначно. Так, К.С. Станиславский настаивал на том, что зритель должен забыть, что он в театре, и полностью погрузиться в выдумку, представление. Театральность с этой точки зрения – это вид дистанцирования от реальности. С другой стороны, В.Э. Мейерхольд верил, что главной целью театрального действия является процесс, когда актер и режиссер постоянно напоминают зрителю, что он в театре. Для В.Э. Мейерхольда репрезентация и реальность не равны, сцена говорит на своем языке и живет по своим законам. Таким образом, В.Э. Мейерхольд рассматривает театральность как автономный дискурс, продолжающий театр. Так разница между театральностью и реальностью определяет пространство, в котором независимо от связи с реальностью все становится знаком.

Таким образом, можно определить ключевые элементы, формирующие семиотическое поле понятия «театральность», которые коррелируют с понятиями, течениями и представлениями художественного пространства начала XX века. Значимыми для понимания «театральности» является пространство сцены, а также пространственная реализация текста, знак (языковой), корреляция кодирования и декодирования, нарушение норм («насилие над законами»), театрализация языка как способ создания нового языка.

Литература

1. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. – М.: Наука, 1974.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.
3. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
4. Великовский С. Французская поэзия XIX – XX веков. – М., 1982.
5. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989.
6. Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н.Евреинова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., СПбГАТИ, 2007.
7. Иванов В.В. От ретеатрализации театра к театральной антропологии//Театр XX века. Закономерности развития. М., 2003
8. Обломиевский Д. Французский символизм. – М., 1973.
9. Павис П. Словарь театра. М., 2003.
10. Семиотика и авангард. Под ред. Ю.С. Степанова. – М., 2006
11. Степанов Ю.С. В трёхмерном пространстве языка. – М.: Наука, 1985
12. Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. – СПб. – Ставрополь: СГУ, 1993.
13. Штайн К.Э. Гармония поэтического текста. – Ставрополь: Издательство СГУ, 2006.
14. Якобсон Р.О. Работы по поэтике М., 1987.
15. Artaud A. Le Théâtre et son double. P., 1991.
16. Bablet D. Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914. P., 1983.
17. Barthes R. Oeuvres complètes. T.1. P., 1993.
18. Corvin M. Dictionnaire encyclopédique du théâtre. P., 1991.
19. Mallarmé S. Igitur, Divagations, Un coup de dés. P., 1993.
20. Moriarty M. Roland Barthes. Stanford University Press. Stanford, 1991
21. Somville L. Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique. Genève, 1971.
22. Thoret Y. La théâtralité Etude Freudienne. P., 1993.
23. Ubersfeld A. L'école du spectateur. Lire le Théâtre 2. P., 1981.
24. www.duden.de