

ЧЕЛОВЕК. КУЛЬТУРА. ОБЩЕСТВО

УДК 130.2

ЧЕЛОВЕК И СЦЕНА: ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ В АНТРОПОЛОГИИ МИРОВОГО ТЕАТРА¹

THE MAN AND THE SCENE: PERFORMATIVE PRACTICES AND ANTHROPOLOGY WORLDS THEATRE

Н.В. Бараниченко
N.V. Baranichenko

*Белгородский государственный институт искусств и культуры, Россия, 308033, Белгород, ул. Королева, 7
Belgorod State University of Arts and Culture, 7 Korolev St, Belgorod, 308033, Russia*

E-mail: bgiki31@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается понятие «перформанс». Сделана попытка проследить развитие театрального перформанса в разные эпохи с точки зрения антропологического подхода. Автор предлагает концепцию «еще одного зрителя», которая рассматривает театральный перформанс как средство коммуникации, обращенное не только к непосредственному зрителю, но и зрителю, воображаемому, представляемому из ракурса сцены. Таким «наблюдающим зрителем» в разные времена выступали боги, власть, общество, личность и т.д.

Resume. The article discusses the concept of "performative practices". The author made to trace the development of theatre performances in different eras from the point of view of anthropological approach. The author proposes the concept of "another viewer", which examines theatrical performance as a means of communication, addressed not only to the immediate viewer, but viewer, imagined, represented from the perspective of the scene. Such a "another viewer", "spectator" be nature, gods, state, society, personality etc.

Ключевые слова: перформанс, перформативные практики, антропология перформанса, театральный перформанс, театр, зритель.

Keywords: performance, performative practices, the anthropology of performance, theatrical performance, theatre, viewer.

Представление, лицедейство, перевоплощение – одна из самых древних практик в истории человечества. К настоящему времени написаны сотни научных работ, посвященных различным культурно-историческим аспектам становления мирового театра. Общеизвестно, что театр зародился в древности на основе поклонения богам и силам природы (конечно, не как искусство, а большей частью – как ритуальная практика). Однако его развитие было предопределено не только религиозными культами, обществом или историческими событиями, но и потребностями человека, развитием его сознания и самосознания в культурно-историческом процессе. Тем не менее, при описании развития театрального искусства, авторы традиционно ориентируются на такие факторы, (несомненно, влияющие на театр), как политическая и культурная ситуация, исторические события, уровень развития общества и т.д. В таком подходе может быть упущено описание философско-антропологической подоплеку перформативных практик субъекта той или иной культуры и времени, (представленных, помимо всего прочего и в форме театрального искусства), утеряна возможность исследовать пространство воображаемого. Можно заметить, что серьезного философско-антропологического анализа, в настоящее время, удостоился только современный театр со всеми его экспериментами постмодерна.

Обращение к теме антропологии мирового театра поможет открыть новую страницу в исследовании этого вида искусства и перформативных практик, предполагая не только философско-антропологический анализ феномена театра, но и, возможно, предугадывая новую философскую концепцию мирового театра. Необходимо более подробно описать сущность обращения человека к такой форме деятельности, как перевоплощение и лицедейство. Настоящая статья частично восполняет недостаточную философскую рефлексию перформативной деятельности человека разных

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

эпох. Актуальность статьи заключается в том, что изучение проявлений человеческой природы, различных форм творчества – способствует изучению развития культуры, с ее закономерностями, историческим процессом и спецификой. Второе обстоятельство, образующее актуальность темы исследования, заключается в давних и славных традициях русской театральной школы, которая сама по себе есть философский феномен. Школа актерской игры в России предполагает кропотливую работу актера «над собой» и «с собой», она психологична, откуда и происходят ее глубины, ее мировая слава. Тем не менее, до сегодняшнего дня не представлена даже попытка сколь-нибудь подробно описать трансформации «Человека представляющего», «перформативную личность» в потоке стремительного развития искусства мирового театра.

Как отмечает крупный знаток театра М.-К. Отан-Матье, первыми первопроходцами театральной антропологии были зарубежные деятели культуры, режиссеры Е. Гротовский, Э. Барба, А. Арто. Французская исследовательница ссылается на работы Э. Барбы, который утверждал, что «театральная антропология изучает физиологическое («биос») и культурное поведение человека-актера в ситуации представления, когда физическое и духовное существование актера на сцене происходит согласно принципам, отличным от тех, что руководят его повседневной жизнью. Театральная антропология интересуется «техникой тела» по выражению этнолога Марселя Мосса, но тела, вырванного из своего повседневного контекста. Это «театральное» тело, «тело-дух», как называет его Барба» [Отан-Матье].

Но существуют и другие исследования, которые позволяют приблизиться к пониманию «человека, играющего на сцене». Английский и американский антрополог В. Тернер изучал перформанс в широком смысле этого слова – как практики перевоплощения. В работах немецкого философа Г. Гадамера можно найти размышление о праздничности театра, которое позволяет определенное приближение к философскому пониманию театрального искусства. Писал о театре и французский философ Ж.-П. Сартр. Тем не менее, в «академической» философии и философской антропологии так и не был представлен масштабный теоретический проект изучения театра и трансформации актера, лицедея, исполнителя.

Конкретная цель этой статьи – представить концепцию, которую условно назовем «еще один зритель». Если кратко описывать ее смысл, то она заключается в том, что театр в ней рассматривается, прежде всего, как средство коммуникации; но не обязательно только между исполнителем и зрителем. На наш взгляд, именно в исполняемой коммуникационной функции перформанса заложена предпосылка развития театрального искусства. Мы полагаем, что европейский театр на всем протяжении своей истории представлял собой связанную коммуникацией триаду «исполнитель-зритель-еще кто-то» (общество, власть, церковь, монарх, бог, природа и т.д.). Несложно заметить, что исполнитель театрального перформанса не всегда обращается или отвечает зрителю, непосредственно наблюдающему представление. А зритель, сидящий в зале, не всегда подготовлен для восприятия режиссерской философии или идей драматурга; его зрительская установка – может быть, развлекательная. Он не всегда сразу может осознавать происходящее на сцене, между тем, как для актера (исполнителя), рефлексия уже состоялась, состояние определено, остается прожить его снова и снова. Театральное слово летит дальше подмостков, оно целится далеко, а исполнитель неосознанно представляет своих воображаемых оппонентов-наблюдателей.

Задача философско-антропологического исследования театра, в таком случае, заключается в том, чтобы найти «еще одного зрителя» - третье лицо, «незримо», «неощутимо» включенное в процесс развития перформативных практик на театральной сцене. Постараемся наглядно обнаружить т.н. «еще одного зрителя» - то есть того субъекта, явление, институт, к которому, подсознательно, обращается в своих перформативных практиках «Человек играющий» и которого он сам для себя создает силой сознания.

Для начала, следует пояснить, что именно мы будем понимать под термином «перформанс» и какое отношение он имеет к театру. В русскоязычной научной литературе это слово довольно часто употребляется в самых разных контекстах, иногда очень далеких друг от друга. Под перформансом мы понимаем различного рода перевоплощения, которые существуют, конечно, не только в пространстве театра. (Некоторые словари по эстетике предлагают малоупотребимое написание «перформенс» [Эстетика, С.255]). Но интересовать нас, будет, прежде всего, театральный перформанс – то есть, перевоплощение ради игры и зрителя. Помимо театрального перформанса можно выделить социальный (например, О.А. Шнырева изучает феномен «маски» в социальной коммуникации» [Шнырева, С.18]), политический (например, Л.О. Терновая пишет об истории перформативных поворотов в политике Восточной Европы [Терновая, С.172-179]), религиозный перформанс и т.д. (С. Диксон пишет о цифровом перформансе [Диксон]).

Наиболее часто под этим термином пониманое представление (чаще всего драматического плана), носящее эпатажный, экстравагантный характер; имеющее своей целью потрясти зрителя оригинальностью, необычными ощущениями, идеями, вид 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 любого рода перевоплощениям и лицедейству. Словарь по эстетике, хоть и придерживается трактовки термина перформанса как вида «концептуального искусства, специализирующийся на изображении переживаний, состояний сознания, социально-психологических явлений, возникающих в

процессе человеческого общения» [Эстетика, С. 255], далее указывает, что «...средством и материалом творчества в перформансе служат тело, внешний вид, жесты, поведение художника, берущего на себя роль актера» [Там же.]. Иными словами перформанс – это момент самовыражения в чистом виде, в самых разных ситуациях и ради другого субъекта – зрителя или ради какой-то цели. Причем «зритель» здесь должен пониматься также широко – как субъект, имеющий отношение к коммуникации в данный момент (пусть даже он и не вступает в непосредственную вербальную коммуникацию).

На наш взгляд, самое наглядное явление перформанса осуществляется в пространстве театра (как явления). В театре возможен и политико-идеологический и социальный, а может быть – и религиозный перформанс (в Белгородском государственном академическом драматическом театре им. М.С. Щепкина была осуществлена постановка спектакля «Сказание об Иоасафе», приуроченная к юбилейным торжествам в честь Святого Иоасафа, епископа Белгородского Чудотворца).

Конечно, для искусствоведческих исследований предельно важно различить перформанс и другие виды театра как искусства, но для философско-антропологических поисков более удобным, на наш взгляд, является использование этого понятия по отношению ко всем возможным проявлениям внутренней сущности человека в виде «игры-ради-другого» (и на - сцене и вне – сцены). Перформативные практики – объективно наблюдаемый философский феномен широкого распространения.

Ф.Дж. Кором, ведя свою исследовательскую работу, приходит к выводу, что идея «жизнь – это сцена, мы все – актеры» [Korom Frank, P.1], дает возможность размышлять о том, как люди выразительно и эстетически создают свои культурные миры через взаимодействие с другими людьми. Такое повседневное взаимодействие требует от нас использовать все наши способности. Далее автор вспоминает теорию о том, что первый язык, созданный человеком, возможно, своим появлением связан с выражением чувств – таких, как гнев, агрессия, враждебность, которые затем сложились в слова брани. По его мнению, навык вести словесные дуэли у мальчиков еще в детском возрасте, может способствовать повышению конкурентоспособности в обществе [Там же.]. Выражение чувств – и есть основа перформанса. Таким образом, умело выполненный перформанс – с давних времен и до сегодняшнего дня – это возможность поддерживать статус и конкурентоспособность, а навыки артистизма ценятся высоко во многих ситуациях и сферах деятельности, например в политике, преподавании, торговле. Тем не менее, следует вспомнить, что на протяжении многих веков актерская профессия считалась (в европейской культуре) легкомысленным и недостойным трудом, в чем можно увидеть некоторую социальную зависть и потребность принизить человека «умело предающегося перформансу».

Молодой исследователь Д.Демехина, изучая деятельность американского театроведа и режиссера Р.Шехнера и работы антрополога В.Тернера указывает: «Театр – это домен исполнителя, в то время как перформанс является, прежде всего, полем зрителя» [Демехина]. Следуя этой мысли, можно утверждать, что найти адресата перформанса (не только реального, но и воображаемого исполнителем), действительно важно. По сведениям Д.Демехиной, Р. Шехнер рассматривает театр, «...акцентируя внимание на его процессуальной структуре: подготовка, представление (расслабление), последствия (реакция). Каждый из этапов включает как потенциального зрителя, так и актера» [Там же.].

Отметим, что все слагаемые перформанса (тело, внешний вид, жесты, поведение исполнителя, зритель, пространство перформанса) претерпели немало трансформаций в процессе развития мировой культуры. Если «Человек играющий (исполняющий)» поначалу обращался к силам природы, то позднее он нес свою игру – богам, затем – властителям, потом – обществу, и наконец – самому себе. Актерствуя и лицедействуя, будь то сцена профессионального театра или природный пейзаж, «Человек исполняющий» не изменяя своей природе – менял игру.

Итак, как уже было заявлено, театральные перформансы представляют собой момент коммуникации. Следует, конечно, оговориться, что под понятие театра попадают разные феномены культуры – можно говорить об оперном, драматическом или балетном театре, о Комедии дель Арте или деятельности бродячих испанских трупп эпохи Возрождения. Все это будет театр, но разного характера, направленности и уровня развития. Поскольку театр – искусство синтетическое, он многолик в своем выражении. Безусловно, театр – рупор общества и культуры. Нет необходимости спорить с очевидным утверждением, что театральные представления адресованы, прежде всего, публике, представляющей общество в миниатюре. Но все же, театральные перформансы создавались не только во имя публики и ради нее.

В нашей концепции «еще одного зрителя» подразумевается, что перформанс содержит в себе не только обращение к присутствующему субъекту, но и обращение еще к кому-либо, иногда к «не присутствующему», эфемерному зрителю-наблюдателю, не обязательно существующему в реальности. В зависимости от специфики развития культурно-исторического процесса, «еще одним зрителем», может быть общество, власть, бог и т.д. Изучение тенденций развития мирового театра, его истории демонстрирует разные типы театра и перформанса. Эти различия, возможно и обнаруживают разные адресатов перформативных практик. Изучая научную литературу по истории культуры, можно заметить, что перформанс, осуществляемый в первобытно-общинном строе предполагал обращение к силам природы, а «еще одним зрителем» выступал мир духов, отвечающих за природные явления, мир ушедших предков (зачатки анимизма). Театр Античности есть

не что иное, как обращение к богам (а впоследствии - и к племени), театр Средневековья - вновь обращается к сакральному, он затрагивает религиозно-мистическую сторону сознания средневекового человека. Театр Возрождения (Ренессанса) обращался не только к разностатусной публике, но и к власти, ища поддержки, или критикуя ее. Эпоха Просвещения открыла патриотический перформанс, обращенный к обществу, гражданам. Перформанс Модерна отличается обращением субъекта к самому себе, погружение в себя, а в Постмодерне мы наблюдаем перформанс ради перформанса, который не спешит что-либо констатировать или к кому-либо обращаться.

Ритуально-перформативные, религиозно-перформативные практики подразумевают обращение только к «незримому зрителю», наблюдателю (в качестве которого выступает Бог или боги, сверхъестественное) и, чаще всего, не предполагают (но допускают) наблюдения со стороны обычного человека-зрителя (толпы мирян, паствы и т.д.). В этом, пожалуй, главное, отличие театрального и религиозного перформансов. Политический перформанс (его можно причислить к социальному перформансу), наоборот, не подразумевает «третьего» зрителя, он напрямую, и порой директивно (посредством политических лозунгов и плакатов) обращается к каждому. Театральный перформанс выносит свое обращение дальше зрителя. Вероятнее всего, перформанс на заре человеческой культуры был единым, целостным явлением, которое невозможно было бы разделить. Рассмотрим теперь подробнее исторические вехи развития театрального перформанса.

Перформанс в доисторическую эпоху (как обращение к природе, бытию, духам). А.Р.Демирханян, Б.А. Фролов отмечают, что в XX в., в науке преобладала магическая концепция происхождения первобытного искусства. В настоящее время первобытное творчество рассматривается, прежде всего, как средство общения людей [Демирханян, С.150]. На наш взгляд, нельзя недооценивать потребности первобытного человека и в отношении объединения, и в отношении объяснения мира сквозь призму мистических представлений. Перформанс позволял сознанию доисторического человека быть не сторонним наблюдателем непонятных природных процессов, а активным, вмешивающимся субъектом, инициирующим коммуникацию как с природным, так и непознанным. Ссылаясь на К.Бюхера («Работа и ритм»), А.Р.Демирханян, Б.А. Фролов пишут о том, как, возможно, зарождалось драматическое действие, основу которому мог положить ритм, сопровождающий труд, создающий первую, в истории человечества, музыку [Демирханян, С.151]. Таким образом, ритм мог являться одним из языков, при помощи которого можно было разговаривать с природой (существуют и природные ритмы). Возможно, игра «задавание ритма - следование ритму» есть одна из первых перформативных практик. Создание ритма может служить цели обратить на себя внимание, привлечь, подчинить невольного наблюдателя, заразить его. Интуитивная манипуляция зрителем при помощи ритма осуществляется и в современном театре, на эстраде, в режиссуре театрализованных представлений, в практике работы аниматоров; заданный ритм вовлекает в круг танца, заставляет подпевать и хлопать.

С другой стороны, первобытные перформативные практики могли не преследовать цель привлечение внимания членов группы, ведь как указывает, Т.А. Шкурко, занимающаяся изучением первобытного танца, не существовало строго разделения между зрителем, исполнителем и сочинителем танца [Шкурко, С.4]. На наш взгляд, первобытный танец не адресовался непосредственному наблюдателю, поскольку такого «выраженного» наблюдателя-зрителя, противопоставляемого исполнителю, в некоторых случаях, могло просто не быть (хотя, в «охотничьих» танцах противопоставление исполнитель-зритель напрашивается само собой - по гендерному признаку [Там же, С.7]).

Т.А. Шкурко указывает, что Э.А.Королева бытовым танец производит от ритуального, который представляет собой обрядовый танец без какого-либо магического значения. «Таким образом, исходной формой танца был обрядовый, ритуальный танец, неразрывно связанный с религиозными, мифологическими, мистическими представлениями и жизнедеятельностью первобытного общества» [Там же, С.5].

Перформанс как обращение к богам и толпе (театр Античности). Древнегреческий театр зародился из обрядовых игр, из культа поклонения богам - виноделия Дионису, плодородия - Деметре, Коре, затем, постепенно игры превратились в культовую драму [Тинина, С.11]. Изначально, перформанс, как действие, служил воспеванию богов. В нем присутствовало изображение подвига и героизма, образы богов, богинь, мифологических персонажей. З.П. Тинина утверждает, что «В городе Элевсине, во время мистерий, то есть таинств, на которых присутствовали лишь посвященные, устраивались игры, где изображались бракосочетание Зевса и Деметры, похищение Коры Плутоном, скитание Деметры в поисках дочери и возвращение Коры на землю» [Там же.]. Таким образом, можно увидеть, что религиозный перформанс не всегда ищет зрителя, а ранний древнегреческий перформанс, который еще не вполне стал театром, был обращен не к людям, а к богам.

И хотя древние греки ушли от обязательного обращения перформанса к богам, все же дальше, в этом плане, продвинулся древнеримский театр, который в поздний период своего существования представлял собой исключительно зрелище. Существуют сведения, из которых становится ясно, что древнеримский театр мог родиться уже как зрелищная форма, а не ритуальная практика. Одно из первых театрализованных представлений в Риме, было дано этрусскими актерами-плясунами в 364 г. до н.э. Они были приглашены в город с целью отвлечь жителей от какого-то серьезного морового поветрия, которое распространилось на тот момент [Там же, С.28]. Таким об-

разом, древние римляне уже представляли социальное воздействие зрелищ и умели их использовать в разных ситуациях. Что же говорить о позднем древнеримский театр – он был насыщен эффектами, трюками, в нем использовалась настоящая кровь и демонстрировались как сатирические моменты, так и сцены агрессии и насилия. Такой театр был обращен только к толпе (представления устраивались и к государственным праздникам). «Очень скоро римский плебс стал смотреть на эти игры не как на милость императора, а как на свое право, и каждый новый правитель должен был устраивать игры. Сатирик II в. н.э. Ювенал говорит, что от каждого нового императора римские люмпен-пролетарии требовали «хлеба и зрелищ». (По-латыни... «panem et circenses». Последнее слово указывает, что речь идет именно о цирковых играх). Обязанность устройства игр лежала преимущественно на сословии сенаторов» [Бояджиева, С.76].

Перформанс как обращение к мистическому, сакральному, непознанному (театр Средневековья). Эпоха Средневековья – время создания и воображения аллегорических фигур, образов, часто тревожных, иногда – ужасных, возможно даже до конца непонятных в своей сакральности (и очень архетипичных по сути). Это фигуры Фортуны [Там же, С.88], Смерти [Там же, С.89], Болезни, Голода, Случая, Нужды [Там же, С.294] (такие фигуры присутствовали и в театре Возрождения, например – у М.Сервантеса в Алжирских нравах». «Моральные фигуры» играли у Сервантеса иную роль, чем в средневековом моралите, где аллегорические образы представляли собой воплощение внешних по отношению к человеку сил, не связанных с его внутренними переживаниями. Он вводит «моральные фигуры» как воплощение определенных внутренних душевных движений» [Там же.] и т.д. Средневековый театр был наводнен такими образами, а ведь на сцене еще были выведены и святые, и божественные силы, представлялись также аллегорические образы черт характера, пороков, добродетелей, привычек. Театр Средневековья предельно отделен от реальности, ограничен, огражден от происходящего в конкретный момент. Он насчитывает несколько видов представлений (литургическая и полулитургическая драмы, миф, мистификация, моралите, фарс). Пожалуй, общее между некоторыми видами представлений – использование, в большей или меньшей степени, аллегорий, персонажей «божественного происхождения». Театр давал возможность прикоснуться к мистическому и сакральному, поскольку волшебным образом мог материализовать мысль, как начертанную в священных книгах, так и рожденную в голове христианина.

Еще одна особенность Средневекового театра – постепенная вовлеченность зрителя в игру. Литургическая и полулитургическая драмы как вид перформанса были сродни церковной службе, священнодействию. Однако еще в средневековой полулитургической драме, а тем более и в других видах театральных представлений впоследствии, стало возможно участие прихожан, населения, которые, хотя и могли исполнять небольшие роли, все же, таким образом, «прикасались к священному», участвовали в священнодействии; приобретали и имели опыт обращения с сакральным, взаимодействия с ним. Такой опыт мог быть доступен почти всем желающим.

Перформанс как обращение к власти (театр Возрождения) и как обращение к обществу (театр Просвещения и Нового времени). Доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова Н.Э. Микеладзе отмечает, что европейская средневековая культура характеризовалась коммуникативностью, а общество, разделенное на сословия, пользовалось вертикально-горизонтальной коммуникативной структурой с преимуществом вертикали. Искусство позволяло эту вертикаль преодолеть. Автор пишет: «...Вертикаль становится проницаемой и ломается в таких сферах средневековой жизни, как жизнь религиозная, средневековый карнавал и связанные с ним смеховые и пародийные жанры, а также общедоступный массовый театр» [Микеладзе]. Театр в Англии служил распространению знаний о мире, новостей, информировал об исторических событиях. Так, в Ренессансной Англии вспыхивает интерес к прошлому, и в исторических пьесах В.Шекспира видится выполненный социальный заказ (об этом упоминали несколько отечественных исследователей).

Н.Э. Микеладзе продолжает: «...Риторический топос о мире, который является театром, содержит в себе, допускает и даже провоцирует многозначительную инверсию: следовательно, и театр есть не что иное, как мир. Так представляла себе современный мир английская королева Елизавета, когда утверждала: «Мы, государи, выведены на подмостки на обозрение всему миру». Так воспринимал значение театра английский драматург Уильям Шекспир, когда называл свой театр «Земным шаром» (Globe)» [Там же.]. Н.Э. Микеладзе пишет о том, что по мнению С. Гринблата, «в основе самой власти королевы лежал театральный эффект сопричастности: «Как в театре аудитория мощно вовлекается в происходящее за счет видимого присутствия героя на сцене, сохраняя одновременно определенную уважительную дистанцию», - так и власть Елизаветы держалась на ее привилегии постоянного (театрализованного во многом) присутствия и видимости (privileged visibility) для подданных» [Там же.].

Соглашаясь с тем, что театр всегда нес в себе, по крайней мере, две функции - коммуникативную и развлекательную, автор утверждает, что эти функции не были на равном положении в разные времена, и одна брала вверх над другой [Там же.].

Театральные труппы елизаветинского времени вынуждены были искать себе покровителей, что и заставляло их обращаться к правящим кругам, людям, близким двору (например, В.Шекспир «с 1594 по 1613 год был постоянным членом труппы лорда Камергера, с 1603 года удостоенной титула «слуг его величества» [Бояджиева, С.424]). Это обращение было выражено как в просьбах, так

и в творчестве (иногда в завуалированной и лживой форме). Театр обращался к власти, а человек на сцене, «оборачивался» в ее сторону. У монарха в этом периоде европейской истории, возникает возможность получить, как бы мы сейчас сказали, общественную поддержку посредством искусства, присутствия своей персоны на театральных представлениях. Постепенно и широко начинает использоваться прием аллегии, когда монаршая особа выводилась в тексте пьесы в виде античной богини или бога. Так, уже более поздние попытки Петра I обустроить в России театр в период абсолютизма, включали представления с аллегорическим изображением самого императора. Завуалировано со сцены шел призывы к реформам, демонстрировался блеск военных побед, подтверждающие и утверждающие всю политику императора. Б.Н.Асеев приводит следующие сведения: «...уже в одном из первых представлений московского школьного театра – «Страшное изображение второго пришествия господня на землю» (1702) – наряду с аллегорическими изображениями Церкви, Милосердия, Гордыни и Ярости появился «торжествующий Марс роксоланский», олицетворяющий Петра и Россию, «до него же Фортуна и Победа пришедшие, знамения победы тому вручают» [Асеев, С.131]. Народная драма «Царь Максимилиан» перекликалась с историческими событиями – конфликтом Петра I и царевича Алексея [Там же, С. 136-137], закончившегося трагично. Коронационные торжества Екатерины II включали аллегорическое действие в форме маскарада «Торжествующая Минерва» [Там же, С.247], где под видом древнеримской богини мудрости была изображена просвещеннейшая императрица). Император, царь, монарх заменяют в пьесах собой фигуры святых, богов, размещаясь в центре сюжета.

Театр приобретает особое значение в период Великой французской революции – в нем бушуют страсти и споры, а представители публики часто вступает в серьезный конфликт друг с другом. Можно сказать, что столкновение двух миров французского общества того времени существовало не только в пространстве социального и политического, но и в пространстве воображаемого и театрального. О творчестве представителя революционного классицизма М.Ж.Шенье и его трагедии «Карл IX, или урок королям», Дантон сказал так: «если «Фигаро» [пьеса П.О.Бомарше – прим. автора] убил дворянство, то «Карл IX» убьет королевскую власть» [Французский театр, С.63].

Г.Н. Бояджиев пишет, что в период Французской буржуазной революции в театрах шли классические пьесы Корнеля, Расина, Мольера со значительными изменениями, «...которых требовал политический момент, - из пьес изымалось употребление феодально-аристократических титулов: вместо «мосье» и «мадам» говорилось «гражданин» и «гражданка» и т.д.... «Тартюф» заканчивался тем, что представитель революционной власти арестовывал лицемера со словами «Прошло то время, когда низкий клеветник мог распоряжаться жизнью настоящих патриотов. Следуйте за мной!» [Бояджиева, С.20].

Европейский театр переживает, по сути, момент нового рождения в период Просвещения. Создаются новые сюжеты, профессионализм актеров постепенно растет, открываются учебные заведения, подготавливающие исполнителей. Драматурги Ж.-Б. Мольер, Ф.М.А. Вольтер и П.О. Бомарше в своих произведениях представляют уже не развлекательные традиции, а воспитывающие общество идеи, остро-социально звучащие темы и повороты сюжетов. Гражданский пафос звучал в русском театре в 1812 году, когда на фоне исторических событий создавались и представлялись публике как специальные постановки (патриотические балеты), так и интерпретированные публикой по-новому известные сюжеты.

Перформанс служил обществу и войне. Неслучайно, Наполеон Бонапарт, вступив в Москву, озадачивает своих подчиненных распоряжением создать для своих войск театр, хотя бы из оставшихся в столице французских актеров. Интересно, что по сведениям М.И.Пыляева, французские актеры, отступая из России вместе с солдатами наполеоновской армии, испытали множество бед и несчастий, а одна из актрис, несмотря на свое бедственное положение, взяла на воспитание русскую девочку. Впоследствии этот благородный случай стал сюжетом драмы Э.Скриба «Ольга, русская сирота» [Пыляев].

В Санкт-Петербурге во время 1812 года ставились пьесы с сюжетами из русской истории «Пожарский», «Дмитрий Донской». А.К. Нарышкин писал: «...когда в последней пьесе вестник, вбегая на сцену, восклицал: «Россия спасена!» – театр стонал от избытка душевных потрясений. Тогда особенно сочувствовали пьесе Висковатого «Ополчение» и присоединенному к ней балету Кавоса под названием «Любовь к Отечеству». В балете одно появление знамени, с надписью: «За отечество», также доводило зрителей до громкого, одушевленного восторга: кто плакал, кто кричал: «Браво, ура!», кто рукоплескал, одни вскакивали с мест своих, другие бросали на сцену кошельки с деньгами, крича: «В пользу ополченцев, в пользу раненых!» Эти представления давали сразу несколько раз; многие после того спешили в комитет записываться в ополчение» [Нарышкин]. В этот же период времени театральный перформанс удачно приобретает черты и функции карикатуры, политической сатиры. «В Лондоне, – писал П.П. Свиньин, – победы над французами доставили тамошнему Дрюриленскому театру много удачных представлений; Бонапарте в них являлся обыкновенно карликом, в арлекинском костюме, в ботфортах, с длинной косой и в высокой треугольной шляпе. Во всей Англии, в лубочных театрах, на ярмарках, для забавы черни выводили Наполеона на сцену по несколько раз и заставляли его карикатурно плясать. Иногда, забывая, что на сцене дурачится один из их единоземцев, а – не сам Бонапарт, зрители бросали в него гнилыми

яблоками. «Мы так много пьем за здоровье русских, – говорили англичане, – что у нас скоро вздохнет вино» [Там же.].

Перформанс как обращение к самому себе (театр Модерна). Погруженный в себя Модерн, возникающий после романтизма и сентиментализма, стал вопрошать о внутреннем состоянии человека. Возникает феномен искусства, уже не приукрашающего, а констатирующего, обнаруживающего, в том числе и душевные состояния субъекта. В качестве яркого отражения культуры этого периода можно привести феномен танца модерн, экспрессионистского танца. Как указывает И.Ф. Яцковская, в центре внимания такого танца – «идея свободной личности, равенство полов, стремление к естественности, органичности» [Яцковская]. Рассуждая о причинах появления и широкого распространения новой культурной практики, автор указывает, что «В этот период укрепляется в своих правах буржуазный класс, возникают такие духовные ориентиры, как развитие личности, свобода, саморефлексия, капитал, благополучие. За рубежом танец модерн развивался в течение относительно короткого периода времени, его развитие в XX веке совпало с крупными историческими событиями (Первой и Второй мировыми войнами)...» [Там же.].

Схожие культурные трансформации, искания и эксперименты происходят и в драматическом театре, но происходят они несколько позже. Подорванный войнами, растущим уровнем насилия, стремительным наступлением прогресса, ростом городов, индустриализацией и стремительной сменой ценностей, человек XX века стремился найти в себе новые духовные ресурсы, обращаясь к перформансу как к терапии искусством. Интересно, что в некоторых школах танца модерн присутствовала попытка придать движениям исполнителя подобие механичности, представить их похожими на автоматические движения машин и технических устройств; как будто сам исполнитель искал в себе машину, открывая новые стороны личности и возможности человека как «биомеханизма».

Перформанс без обращения (театр Постмодерна). В Постмодерне театральные перформансы распространились далеко за театральные подмостки (представления устраиваются на заброшенных фабриках и заводах, на улицах, в лесу, на природе, в окружении древней архитектуры и т.д.). Парадоксальной ситуацией является то, что перформанс демонстрирует, что ему не нужен зритель, или по крайней мере, не важна зрительская реакция. Он репрезентирует, представляет, без какой-либо конечной цели, без внимания на результат, без морального вывода в конце сюжета и остается без ясной концовки.

В театральные постановки режиссеров, ставящих постмодернистские эксперименты, можно увидеть и эпатаж, и попытку шокировать окружающих, использование непристойностей, отсутствие желания придерживаться общепринятой этики. Конечно, такая практика хоть и скандальна, но иногда может быть оправдана из-за большого воспитательного воздействия на социум (постановки спектакля «Монологи вагины» по работе И. Энцилер). Анекдотичными случаями выступают некоторые «новаторские» постановки, либо глубоко непонятные зрителю, либо принимаемые в культурном вакууме мегаполисной жизни (когда практически не существует свободного времени, а следовательно, и незначителен опыт приобщения к настоящему профессиональному искусству).

Напомним, что в перформансе важен исполнитель. Но он «частично исчезает» в Постмодерне или обладает какими-либо изъянами. Профессионализм современного актера может заключаться в том, что он не выглядит профессиональным, либо одухотворенным. Исследователи культуры заговорили о телесности и новом феномене современного искусства – «теле-без-органов». Как утверждают источники, «идея тел-без-органов» впервые была обозначена А. Арто: «Тело есть тело, // оно одно, // ему нет нужды в органах...» [Новейший философский словарь]. Идея «теле-без-органов» встречается и у других авторов, например у Ж. Делеза. Н.В. Курюмова, изучая современный танец, выявила самые разные модели телесности и пришла к следующим выводам: «Культурологический анализ классического танца, рассматриваемого в качестве оппозиционного современному танцу, позволяет выявить... модель телесности «идеальное тело». Культурологический анализ раннего модернистского (свободного) танца позволяет выявить модель телесности «тело-порог». Культурологический анализ модернистского танца позволяет выявить... модели телесности: «тело-машина», «тело-симптом». Культурологический анализ танца постмодерн позволяет выявить... модели телесности: «повседневное тело», «феноменологическое тело», «тело-без-органов». Культурологический анализ так называемого «contemporary dance» позволяет выявить... модели телесности: «реальное тело» и «экстремальное тело» [Курюмова].

Соответственно, исполнитель, дошедший до формы существования «тело», да еще «тела без органов» существует не совсем так, как обычный человек, и диалог зрителя-человека с «телом» уже затруднителен.

Итак, театральные перформансы отличаются ориентацией не только на непосредственного зрителя, но и коммуникация, вынесенная за пределы театрального пространства, коммуникация с воображаемым зрителем. Возможно, мировой театр менялся в течение многих столетий посредством смены коммуникативных установок исполнителя, актера (и драматурга, и режиссера), которые были обращены к различным субъектам и явлениям.

Список литературы References

1. Отан-Матъе М.-К. Первопроходцы театральной антропологии / Новые российские гуманитарные исследования [Эл. ресурс]. – Код доступа: <http://nrgumis.ru/articles/147/>
Otan-Mat'e M.-K. Pervoprokhodtsy teatral'noy antropologii / Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya [El. resurs]. – Kod dostupa: <http://nrgumis.ru/articles/147/> (in Russian)
2. Эстетика: Словарь // Под общ. ред. А.А.Беляева и др. – М., 1989.
Estetika: Slovar' // Pod obshch. red. A.A.Belyaeva i dr. – M., 1989. (in Russian)
3. Шнырева О.А. Феномен «маски» в социальной коммуникации // автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филос. наук. Ижевск.: 2005. – 18с.
Shnyreva O.A. Fenomen «maski» v sotsial'noy kommunikatsii // avtoref. diss. na soisk. uch. st. kand. filos. nauk. Izhevsk. : 2005. – 18 s. (in Russian)
4. Терновая Л.О. История перформативных поворотов в политике Восточной Европы // Этносоциум и межнациональная культура. М.: Этносоциум, 2014. №1(67). С.172-179.
Ternovaya L.O. Istoriya performativnykh povorotov v politike Vostochnoy Evropy // Etnosotsium i mezhnatsional'naya kul'tura. M.: Etnosotsium, 2014. №1(67). S.172-179. (in Russian)
5. Диксон С. Цифровой перформенс: История новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции [Эл. ресурс]. – Код доступа: <http://lib.vkarp.com/2013/04/>
Dikson S. Tsifrovoy performens: Istoriya novykh media v teatre, tantse, spektakle i installyatsii [El. resurs]. – Kod dostupa: <http://lib.vkarp.com/2013/04/> (in Russian)
6. Korom Frank J. An Introduction // The Anthropology of Performance. A Reader. Edited by Frank J. Korom. - Wiley-Blackwell. 2013. P.1.
7. Демехина Д. Концепция перформативности Р. Шехнера в контексте театральной теории В. Тернера // Ежегодная конференция школы Философии. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». ФЯК-2015: тезисы докладов [Эл. ресурс]. – Код доступа: <https://phil.hse.ru/plc/abstracts2015>
Demekhina D. Kontseptsiya performativnosti R. Shekhnera v kontekste teatral'noy teorii V. Ternera // Ezhegodnaya konferentsiya shkoly Filosofii. Natsional'nyy issledovatel'skiy universitet «Vysshaya shkola ekonomiki». FYAK-2015: tezisy dokladov [El. resurs]. – Kod dostupa: <https://phil.hse.ru/plc/abstracts2015> (in Russian)
8. Демирханян А.Р., Фролов Б.А. Ритм и символ в первобытном искусстве // Историко-филологический журнал. 1986. №3. С.150-151.
Demirkhanyan A.R., Frolov B.A. Ritm i simvol v pervobytnom iskusstve // Istoriko-filologicheskii zhurnal. 1986. №3. S.150-151. (in Russian)
9. Шкурко Т.А. Психологические функции танца. Методические указания к спецкурсу «Основы танцевально-экспрессивного тренинга». Ростов-н-Д., 2003.
Shkurko T.A. Psikhologicheskie funktsii tantsa. Metodicheskiiye ukazaniya k spetskursu «Osnovy tantseval'no-ekspressivnogo treninga». Rostov-n-D., 2003. (in Russian)
10. Тинина З.П. История европейского театра от Античности до Новейшего времени. Ч.1. Античность. Средневековье. Возрождение. : Учебно-методическое пособие / З.П. Тинина. – Волгоград, 2005.
Tinina Z.P. Istoriya evropeyskogo teatra ot Antichnosti do Noveyshego vremeni. Ch.I. Antichnost'. Srednevekov'e. Vozrozhdenie. : Uchebno-metodicheskoe posobie / Z.P. Tinina. – Volgograd, 2005. (in Russian)
11. История зарубежного театра. Театр Западной Европы. Учебник для культ.-просвет. и театр. учебн. заведений, Ч.1. Под общ. ред. проф. Г.Н. Бояджиева. М., 1971.
Istoriya zarubezhnogo teatra. Teatr Zapadnoy Evropy. Uchebnik dlya kul't.-prosvet. i teatr. uchebn. zavedeniy, Ch.I. Pod obshch. red. prof. G.N. Boyadzhieva. M., 1971. (in Russian)
12. История западноевропейского театра: Т.1. / под ред. Г.Н.Бояджиева. М., 1981-1987.
Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra: T.I. / pod red. G.N.Boyadzhieva. M., 1981-1987. (in Russian)
13. Микеладзе Н.Э. О чем трубят театральные трубы? (Публичный театр как среда и средство коммуникации века Шекспира). Шекспировские чтения 2004. М., 2006.
Mikeladze N.E. O chem trubyat teatral'nye trubyy? (Publichnyy teatr kak sreda i sredstvo kommunikatsii veka Shekspira). Shekspirovskie chteniya 2004. M., 2006. (in Russian)
14. История западноевропейского театра: Т.1. / под ред. Г.Н.Бояджиева. М. 1981-1987.
Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra: T.I. / pod red. G.N.Boyadzhieva. M. 1981-1987. (in Russian)
15. Асеев Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. Учебник для студентов театроведческих факультетов театральных институтов. Изд. 2, перераб. и допол. М., 1977.
Aseev B.N. Russkiy dramaticheskiiy teatr ot ego istokov do kontsa XVIII veka. Uchebnik dlya studentov teatrovvedcheskikh fakul'tetov teatral'nykh institutov. Izd. 2, pererab. i dopol. M., 1977. (in Russian)
16. Французский театр эпохи Просвещения. Т.1. М., 1957.
Frantsuzskiy teatr epokhi Prosveshcheniya. T.1. M., 1957. (in Russian)
17. История зарубежного театра. Театр Европы и США XIX-XX вв. Учебник для культурно-просветит. Учебных заведений. Ч.2. Под общ. ред. проф. Г.Н.Бояджиева. М., 1972.
Istoriya zarubezhnogo teatra. Teatr Evropy i SShA XIX-XX vv. Uchebnik dlya kul'turno-prosvetit. Uchebnykh zavedeniy. Ch.2. Pod obshch. red. prof. G.N.Boyadzhieva. M., 1972. (in Russian)
18. Пыляев М. И. Наш театр в эпоху Отечественной войны.// Старое жительство [Эл. ресурс]. – Код доступа: <http://coollib.com/b/318896/read>
Pulyaev M. I. Nash teatr v epokhu Otechestvennoy voyny.// Staroe zhit'e [El. resurs]. – Kod dostupa: <http://coollib.com/b/318896/read> (in Russian)
19. Нарышкин А.К. Заметки о театре времен Отечественной войны 1812 года. [Эл. ресурс]. – Код доступа: http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Borodino_conf/2013/article43.pdf
Naryshkin A.K. Zametki o teatre vremen Otechestvennoy voyny 1812 goda. [El. resurs]. – Kod dostupa: http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Borodino_conf/2013/article43.pdf. (in Russian)

20. Яцковская И.Ф. Этапы развития танца модерн и его стилевое разнообразие // Культура и образование. – Февраль 2014. - № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://vestnik-rzi.ru/2014/02/1395> (дата обращения: 02.03.2014).

Yatskovskaya I.F. Etapy razvitiya tantsa modern i ego stilevoe raznoobrazie // Kul'tura i obrazovanie. – Fevral' 2014. - № 2 [Elektronnyy resurs]. URL: <http://vestnik-rzi.ru/2014/02/1395> (data obrashcheniya: 02.03.2014). (in Russian)

21. Тело без органов // Новейший философский словарь. Постмодернизм. [Эл. ресурс]. – Код доступа: http://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/225/Gricanov_-_Noveyshiy_filosofskiy_slovar._Postmodernizm.html

Telo bez organov // Noveyshiy filosofskiy slovar'. Postmodernizm. [El. resurs]. – Kod dostupa: http://www.e-reading.club/chapter.php/1027780/225/Gricanov_-_Noveyshiy_filosofskiy_slovar._Postmodernizm.html. (in Russian)

22. Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века : смена моделей телесности : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Курюмова Наталия Валерьевна; [Место защиты: Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина].- Екатеринбург, 2011.

Kuryumova, N. V. Sovremennyy tanets v kul'ture XX veka : smena modeley telesnosti : dissertatsiya ... kandidata kul'turologii : 24.00.01 / Kuryumova Nataliya Valer'evna; [Mesto zashchity: Ur. feder. un-t imeni pervogo Prezidenta Rossii B.N. El'tsina].- Ekaterinburg, 2011. (in Russian)