

ФОРМИРОВАНИЕ ПОНЯТИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ И СОСТАВЛЯЮЩИХ ЭТОГО ФЕНОМЕНА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XX — НАЧАЛА XXI ВВ.

Н. М. Заварницына

Самарский государственный институт культуры

Поступила в редакцию 10 августа 2020 г.

Аннотация: в настоящей статье рассматривается явление театральности в искусстве и литературе, выявляются формы и способы театрализации недраматургического текста. Автор исследует категорию театральности в отечественной науке XX — начала XXI вв. Актуальность поднятой в статье проблемы определена интересом современного литературоведения к театральному коду художественного произведения. В статье изучаются структурообразующие компоненты литературного текста — мотивы игры, маски, балагана.

Ключевые слова: феномен театральности, театрализация, литературный текст, театрализация жизни, игра, зрелищность, маска, балаган, визуальность, авторская маска, маскарадность, декоративность, ассоциации и аллюзии.

Abstract: in the present article the phenomenon of theatricality in art and literature is considered, forms and ways of dramatization of the non-dramaturgic text are revealed. The author explores the category of theatricality in the domestic science of the XX-early XXI centuries. The relevance of the problem raised in the article is determined by the interest of modern literary criticism to the theatrical code of a work of art. The article examines the structural elements of a literary text — based on games, masks, buffoonery.

Keywords: the phenomenon of theatricality, theatrical, literary text, theatricality of life, the game, entertainment, mask, circus, visual, copyright mask, mascarades, decorative, associations and allusions.

Интерес отечественных деятелей науки и искусства к проблеме театральности актуализируется в начале прошлого столетия. В первые десятилетия XX в. появляется ряд исследований, в которых предпринимались попытки создать теоретический базис современного театра. Понятие «театральность» претерпело существенную эволюцию на протяжении XX — начала XXI вв.

Художественный и научный статус «театральности» утверждается в теоретических изысканиях Николая Николаевича Евреинова. Выдвинув идею «театрализации жизни», он подчеркнул необходимость распространения философии и законов театра на любые жизненные процессы. Евреинов выводит театральность на инстинктивный уровень, утверждая, что человеку свойственно играть ту или иную роль.

Основная теоретическая работа Евреинова — «Театр как таковой». В ней термин «театральность» получает более широкую трактовку: «инстинкт преобразования, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы» [1]. Театральность здесь превращается в один из принципов бытия. «Отеатрлить жизнь,—

вот что станет долгом всякого художника» [2, 13]. Н. Евреинов признает преэстетизм театральности: «в эволюции человеческого духа развитие чувства театральности постоянно предшествует развитию эстетического чувства» [2, 28].

Важным представляется тезис о том, что человек инстинктивно продолжает играть ту или иную роль не только на публике, но и оставаясь наедине с самим собой: «Мы любим себя только театрализованными. Доказательство этому найдете в вашем подходе к зеркалу, в которое вы смотрите, всегда мимируя значительность, привлекательность, импонирующую серьезность, решительность и т.п. Мы ищем в зеркале не столько объективной правды, сколько лесты, утешения, подбадривания. И мы сами, того не замечая, порой помогаем зеркалу “польстить” нам, утешить нас или подбодрить» [3, 12]. В контексте теории «театрализации жизни» Евреиновым создается работа «Театр для себя» (1915–1917). Основное внимание автора сосредотачивается на философско-эстетической концепции театрократии — господстве Театра над человеком как «законе общеобязательного творческого преобразования, воспринимаемого нами» [4, 120].

Размышления о детской игре, сновидениях, фантазии приводят Евреинова к выводу о том, что с их помощью неудовлетворенность человека миром и со-

бой трансформируется в благотворную театральную иллюзию, побеждающую иллюзию жизненную. «Большая часть человеческой жизни проходит под знаком Театра, убежден Евреинов, и таким образом народонаселение планеты имеет на самом деле театрократическое правление. Проявление театрокрации он видит в науке, философии, медицине, публицистике, литературе и поэзии» [5, 91].

Таким образом, маска, поза, форма явления оказываются для автора более значимыми, чем его реальное содержание, более того, они подчиняют себе это содержание, трансформируя сущность явления в соответствии с его видимостью. Это еще раз подтверждает возможность и необходимость осознанного проигрывания определенных ролей каждым человеком.

Мимесисом в природе Евреинов называет и игры животных («Театр у животных (О смысле театральности с биологической точки зрения)» (1924). Игра (воля к театру) — первоначальное к эволюции. «От бессознательной маски (мимикрии) к сознательному лицедейству — таков, в частности, путь от животного к человеку» [6, 301].

Если Евреинов для объяснения жизненных явлений повсюду, включая игры и сновидения, искал театральность, то Максимилиан Александрович Волошин в своей театрално-критической практике, напротив, пытался объяснить закономерности собственно театра, используя работы о детской игре и о сновидениях. В наиболее концентрированном виде его «сновиденческая» концепция восприятия сценического искусства представлена в статье «Театр как сновидение» (1912).

Волошинская идея тождественности логики сна и логики сцены несет на себе следы влияния рассуждений Ф. Ницше о дионисийском безумии, теории бессознательного З. Фрейда, интуитивизма А. Бергсона, исследований Вяч. Иванова, посвященных античной мифологии. При этом, по определению Н. Б. Маньковской, ее своеобразие заключается в «собственно эстетическом подходе к вопросу о гипнотической сущности театра как ритмизированного сновидения» [7]. С точки зрения М. Волошина, театр создается из трех порядков сновидений, взаимно сочетающихся: «из творческого преображения мира в душе драматурга, из дионисической игры актера и пассивного сновидения зрителя» [8]. Так поэт преображает действительность мира в своем творческом сне. Актер переживает тип сновидения, напоминающий дионисийскую оргийность или детские игры в войну и в разбойников. «Чем искреннее актер играет в пьесе, играет в то действующее лицо, которое он изображает, тем убедительнее будет пассивное сновидение зрителя» [8]. Зритель же в свою очередь ближе всех стоит к психологии простого физиологического сна. «Он спит с открытыми глазами. Его дело в театре — не противиться возникновению видений в душе. Он

должен уметь внимательно спать, талантливо видеть сны» [8]. В результате именно сновидение зрителя решает судьбу театра, так как от его воспринимающих и преображающих способностей зависит объединение всех элементов, образующих театр.

Данные элементы соответствуют трем видам игры, также описанным в анализируемой статье. Следует заметить, что в концепции Волошина игра как одна из форм сновидения («сновидение с открытыми глазами») являлась важнейшим эстетическим понятием.

В 1910-е гг. М. Волошин работает над статьей «Лицо, маска и нагота», в которой содержатся ценные замечания по поводу театрализации личности, обусловленной как общественной мимикрией, так и стремлением к личной неприкосновенности. Волошин демонстрирует механизм возникновения маски («условной лжи»), являющейся защитной одеждой лица и гарантом дальнейшего развития личности: «Когда человек сознает себя вдруг чем-то отдельным, непохожим на других, то он прежде всего по особому инстинкту самосохранения спешит скрыть свою особенность от других <...> Лишь с того момента, как лицо приучается лгать, скрывая свои истинные чувства за маской, начинается настоящее развитие лица. Лицо начинает лгать только потому, что оно вдруг сознало свою способность раскрывать правду более глубокую, которую опасно раскрывать перед всеми» [9].

Варианты общественных масок, исторически выработанных бытом и модой, множественны. Самая простейшая их форма представлена масками профессий, высшая культурная форма — масками индивидуальных типов и темпераментов, воплотивших в себе известные идеалы моды или литературы. «Общество, которое инстинктивно опасается всякой эксцентричности, насмешкой, недоверием, иногда просто физической силой неволит принять ту или иную маску, официально им признанную» [8]. Подобное давление социума может привести к тому, что люди средние, «сознающие свое “я” только на поверхности своей одежды», становятся рабами своих масок, автоматически повторяя предусмотренные ими жесты, мысли и чувства.

С другой же стороны, для натур скрытных и не желающих ежеминутно выявлять себя и обнаруживать каждое свое душевное движение, маска является убежищем, раковиной, в которую они прячутся, своего рода «правом неприкосновенности личности». В данном случае, согласно Волошину, маска является важной ступенью в культуре личности.

В восприятии Всеволода Эмильевича Мейерхольда театральность оказывается тесно связанной с игрой и зрелищностью, свойственными народному театру, балагану. Его концепция изложена в статье «Балаган» (1912) и сборнике «О театре» (1913). Полемизируя с натуралистическим театром, олицетво-

рением которого являлся Московский Художественный театр, Мейерхольд указывал на недооценку им роли зрительской фантазии как элемента эстетического действия: «Стремление во что бы то ни стало *показать* все, боязнь Тайны, недосказанности превращает театр в *иллюстрирование* слов автора» [10]. В противовес натуралистической традиции он выдвигает традицию народного театра, в котором театральность связана с игрой и зрелищностью. Продолжая и развивая эту традицию в современном театре, Мейерхольд формулирует «наиболее естественный» метод «сознательной условности»: «Режиссер Условного театра ставит своей задачей лишь направлять актера, а не управлять им. Он служит лишь мостом, связующим душу автора с душой актера. Претворив в себе творчество режиссера, актер — *один* лицом к лицу со зрителем, и от трения двух свободных начал — творчество актера и творческая фантазия зрителя — зажигается истинное пламя» [10]. Условный метод предполагал наличие в театре четвертого после автора, режиссера и актера творца — зрителя. Задачей условного театра оказывается, в свою очередь, создание такой инсценировки, при которой зрителю приходится своим воображением творчески дорисовывать намеки, данные сценой.

Процесс театрального преобразования Мейерхольд связывал с мастерством импровизации и старинной актёрской техникой каботинажа. «Возможен ли, однако, театр без каботинажа и что это такое этот ненавистный для Бенуа каботинаж? Cabotin — странствующий комедиант. Cabotin — сородич мимам, гистрионам, жонглёрам. Cabotin — владелец чудодейственной актерской техники. Cabotin — носитель традиций подлинного искусства актера. Это тот, при помощи которого западный театр достиг своего расцвета (испанский и итальянский театры XVII века)» [10].

Мейерхольд разводит понятия театральности и литературности, подчеркивая приоритет мимизма и движений в условном театре, так как на сцене реальное действие, зрелище обладают неоспоримыми преимуществами перед словами, являющимися «лишь узорами на канве движений» [10]. Чтобы спасти русский театр от «стремления стать слугою литературы», от беллетризма, он предлагает во что бы то ни стало вернуть сцене культ каботинажа в широком смысле слова.

Именно условный метод позволяет осуществить близкие режиссеру символистские проекты создания театра, воплощающего жизнь духа на сцене.

Помимо «режиссёрских» концепций театральности, ориентированных преимущественно на актёрскую технику и невербальную коммуникацию, на рубеже 1910–1920-х гг. имели место поиски «театра слова», предпринятые формальной школой (П. Г. Богатырёв, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум).

Применяя к театральному искусству и драматур-

гии свой основополагающий принцип остранения, формалисты создали собственную оригинальную концепцию «условного театра», внесли вклад в развитие понятия театральности прозы.

Вклад в развитие понятия театральности прозы на рубеже 1910-х — 1920-х гг. вносят ученые-формалисты (П. Г. Богатырёв, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум), предложившие свое видение «условного театра». Применив к театральному искусству и драматургии свой основополагающий принцип остранения, они создают собственную оригинальную концепцию «театра слова». Значимой составляющей театральности признается игра слов, синтез вербальной и жестовой эксцентрики.

Соединение историко-литературного и историко-культурного осмысления феномена театральности наблюдается в трудах Ю. М. Лотмана. Обратившись к русской дворянской культуре начала XIX в., он исследует модели театрального поведения и механизмы театрализации эпохи. Бытовое поведение в трудах ученого выступает в качестве одного из вариантов маски (социальной роли). Стремление осмысливать свое бытие как «сюжетный текст», с точки зрения Лотмана, свидетельствует о том, что театральность и литературность пронизывают реальную жизнь, сливаются с ней воедино и композиционно организуют ее. Ученый прослеживает, как жесты и поступки представителей данной эпохи складываются в поведенческие тексты, ключом к которым зачастую служат литературные сюжеты, типовые литературные ситуации. Таким образом, он подчеркивает значимость художественной словесности первой четверти XIX в., предоставлявшей готовый набор поведенческих моделей для различных жизненных сценариев. Лотман также вводит в терминологический аппарат гуманитарных дисциплин понятие «театральный код».

Закрепление за литературным произведением функции отражения театральных начал, присутствующих в реальности, принадлежит Валентину Евгеньевичу Хализеву.

В. Е. Хализев в книге «Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование» (1986) рассматривает театральность как двусторонний процесс: «театральность самораскрытия» и «театральность самоизменения». «Театральность самораскрытия» осуществляется главным образом в патетическом слове и жесте, которым сопутствуют экстазы и аффекты (поведение жрецов и пророков, политических и судебных ораторов, религиозных проповедников и служителей культа, юродивых и публично кающихся людей). В случае «театральности самоизменения» «человек преобразует себя и демонстрирует окружающим совсем не то, что являет собой на самом деле. Таковы игровая эксцентрика, шутовство, клоунада, стихия обмана» [11, 67]. Последнему типу театральности сопутствует оперирование маской в прямом и переносном смысле. «Нередко театральность са-

моизменения определяется стремлением вывернуть наизнанку и осмеять высокую патетику. Как показано в работе М. Бахтина о Рабле, лицедейская, игровая, "масочная" театральность имеет карнавальные корни и органически связана с гротеском. Интонационно-жестовый гротеск наряду с патетикой являет исторически первичную разновидность театрального действия» [11, 67].

Хализев характеризует театральность как «жестикуляцию и ведение речи, осуществляемые в расчете на публичный массовый эффект», как своего рода «гиперболу человеческого общения» [11, 64]. Принципиально важным для нас является утверждение литературоведа о том, что театральным является не только публичное в прямом смысле слова, но и могущее сделаться публичным поведение, готовое продемонстрировать себя всем и каждому. «Первооснова театральности — это те грани внутреннего мира человека, которыми он хочет "заразить" (или не может не заразить) любого из присутствующих» [11, 72].

Художественные произведения (литература, живопись, скульптура, кинематограф) отражают присутствующие в реальности театральные начала. Таким образом, Хализев подчеркивает общехудожественный, искусствоведческий характер категории театральности.

Первое десятилетие XXI в. отмечено всплеском исследовательского интереса к проблеме театральности, отразившимся в ряде работ, посвященных творчеству отдельных писателей. Е. С. Шевченко рассматривает понятия театральности и театрального кода применительно к прозе С. Д. Довлатова, отмечая, что театрализация как специфическое свойство довлатовского реализма определяет специфику изображения действительности, героя и его отношения к миру, а также влияет на механизмы наррации. Г. А. Жиличева предлагает классификацию приемов визуализации как одного из принципов театрализации прозаического текста, проблематизирующего отношения повествуемого мира и вненарративной реальности. По мнению П. В. Шлапакова, обратившегося к роману К. К. Вагинова «Бомбочада», театрализация литературы является характерным феноменом авангарда, размывающего границы не только между жанрами, но и между отдельными видами искусства. Перевод литературно-повествовательного плана в план представления, театрализации анализируется О. В. Шиндиной на материале романа К. К. Вагинова «Козлиная песнь». Попытка обобщения литературоведческих представлений о специфических приемах театрализации содержится в статье З. Н. Серовой, направленной на изучение проблем театральности современной прозы. Существенным вкладом в разработку понятия театральности применительно к художественной литературе на рубеже XX–XXI вв. стали исследования О. Ю. Осьмухиной, по-

священные феномену авторской маски как элементу авторской стратегии.

Указанные исследования существенно повлияли на развитие отечественного театра прошлого столетия.

Несмотря на то что понятие театральности прозаического текста до сих пор не имеет четко очерченных границ, современное литературоведение ведет активные исследования в этом направлении применительно к конкретным произведениям и авторам.

Принципиально значимым для нашего исследования стало определение театральности, данное в работах Е. А. Поляковой [12, 13]. Полякова предлагает понимать под театральностью в литературе «специфический театральный, сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажа, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, так и особый ракурс восприятия действительности — с другой» [13, 37]. Кроме этого, по мнению исследовательницы, понятие «театральность» включает в себя «определенную эстетику, связанную с принятием некоторой роли с представлением, т.е. с актерством, шутством, клоунадой, со стихией обмана» [13, 37]. Таким образом, речь идет о некотором модусе поведения, о транспонировании сценического за пределы театрального пространства, об «актерствовании во внехудожественной реальности», о «театральном хронотопе» вне театра. Полякова подчеркивает необходимость восприятия театральности не только как некоторого атрибута драмы и ее сценического воплощения, но и как особой формы изображения действительности.

Дискуссия о театральности и поиски нового концептуального содержания этого понятия в настоящее время выходят на новый уровень и обретают новые формы. В частности, хочется привести в пример функционирование виртуальной площадки (www.theatrumundi.org), отражающей работу лаборатории «Театр. Пространство. Культура», организованной в 2007 г. Ю. Лидерман и М. Неклюдовой совместно с кафедрой Истории и теории культуры РГГУ. Деятельность лаборатории ведется в двух основных направлениях: реконструкция культурных условий существования театра и описание эффекта, который оказывают на культуру разнообразные театральные практики и исторически меняющаяся концептуализация «театральности».

Особый интерес для нас представляют материалы круглого стола «Театральность в границах искусства и за его пределами» (2010), участники которого попытались определить характер театральности на сегодняшний момент. Привлекает внимание позиция О. Гавришиной, поставившей вопрос об историчности понятия «театральность». Проследивая взаимодействие театра с другими культурными формами, в том числе с формами популярного зре-

лица, и соотношение значимости зрелищных форм и текста, она условно выделяет три периода: 1) XVI–XVIII века, когда театр является основной формой популярного зрелища; 2) XIX — начало XX века, когда театр вступает во взаимодействие, в первую очередь, с повествованием, с романом; 3) XX век, когда театр определяет свое место по отношению с таким формам популярной зрелищной культуры, как фотография, кинематограф, видео. Констатируя постоянное смещение зоны «театральности», Гавришина утверждает, что в современной ситуации функции театральности демонстрируются экспериментальным театром, базирующимся на принципах соучастия и солидарности. «В такой перспективе театральность оказывается разновидностью “общественного договора”, заключаемого между создателями и участниками театрального события» [14].

Вполне очевидно, что рубеж XX–XXI вв. актуализировал феномен театральности, что позволяет говорить о начале нового периода в ее истории. Размытие границ театральности, установка на перформативность искусства, присутствие театрального кода в повседневной жизни по-новому ставят вопрос о функциях театральности в литературе, формах и способах театрализации недраматургического текста. Категория театральности признается важной литературно-художественной характеристикой, позволяющей осмыслить как особенности художественного строя произведения, так и смыслообразующие художественные приемы, формирующие содержательный план произведения.

На уровне прозаического текста под формами театральности принято понимать зрелищность, повышенную визуальность, маскарадность, декоративность, экспрессивность, подчеркнутую игривость и искусственность, прямые театральные ассоциации и аллюзии. Театральность может определять и нарративные механизмы прозаического текста, примером чего, в частности, является авторская маска.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евреинов Н. Н. Театрализация жизни / Н. Н. Евреинов. — Режим доступа: <http://www.gnozis.info/?q=node/565>

*Самарский государственный институт культуры
Заварницына Н. М., кандидат филологических наук, декан театрального факультета, доцент кафедры философии и филологии
E-mail: zavar@smrgaki.ru*

2. Евреинов Н. Н. Театр как таковой: обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни / Н. Н. Евреинов. — СПб.: Издательство Н. И. Бутковской, 1912. — 118 с.

3. Евреинов Н. Н. Театрализация жизни / Н. Н. Евреинов. — Режим доступа: <http://www.gnozis.info/?q=node/565>

4. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов. — М.: СПб.: Летний сад, 2002. — 535 с.

5. Лисакова Ю. Б. Игра как культурный феномен в театральной концепции Н. Н. Евреинова: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Ю. Б. Лисакова. — Великий Новгород, 2006. — 27 с.

6. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах / Н. Н. Евреинов. — М.: Совпадение, 2005. — 399 с.

7. Маньковская Н. Б. Театральная эстетика Максимилиана Волошина в контексте художественной жизни XX века / Н. Б. Маньковская. — Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/yestetika-vchera-segodnya-vsegda/vyp2-2006/7914-teatrnaya-yestetika-maksimiliana-voloshina-v-kontekste-xudozhestvennoj-zhizni-xx-veka.html>

8. Волошин М. Театр как сновидение / М. Волошин. — Режим доступа: http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0510.shtml

9. Волошин М. Лицо, маска и нагота / М. Волошин. — Режим доступа: http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0510.shtml

10. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая (1891–1917) / В. Э. Мейерхольд. — Режим доступа: http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml#_Toc158265590

11. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М.: Высш. шк., 2002. — 437 с.

12. Полякова Е. А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе «Идиот» и «Анна Каренина» / Е. А. Полякова. — М.: РГГУ, 2002. — 328 с.

13. Полякова Е. А. Театральность в литературе / Е. А. Полякова // Новый филол. вестник № 2 (7). — М.: РГГУ, 2008. — С. 37–38.

14. Лидерман Ю. От составителей / Ю. Лидерман, М. Неклюдова, О. Рогинская // По ту сторону театральности или прощание с мимесисом. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/li21.html>

*Samara state Institute of culture
Zavarnitsina N. M., Candidate of philological Sciences, Dean of the theatre faculty, sassociate Professor of philosophy and Philology
E-mail: zavar@smrgaki.ru*