

УДК 008

DOI: 10.17223/22220836/24/3

М.В. Бубенкова

ДРАМАТУРГИЯ ТЕАТРАЛИЗОВАННОЙ ФОРМЫ «ПЕРФОРМАНС» В КОНТЕКСТЕ РЕАЛИЗАЦИИ ОСНОВНЫХ АСПЕКТОВ ПОСТМОДЕРНИЗМА

При переходе из сферы искусства в сферу театрализованных форм «перформанс» сохранил многие из своих характерных особенностей: телесность, междисциплинарность, доминирование визуальных образов, синтез искусств, функционирование на границе реального и художественного, спонтанность, вариативность, соучастие аудитории, унаследовав в то же время признаки основных аспектов постмодернизма. В статье делается вывод, что плюральность, ризоматичность, интертекстуальность, спонтанность способствуют появлению множества параллельных, отдельно развивающихся сюжетов, основанных на взаимодействии с аудиторией; множеству путей развития этих сюжетов; нелинейному, мультиинтерпретативному восприятию драматургической концепции; снижают уровень сценарности по сравнению с традиционными театрализованными формами; выражаются в фрагментарности, гетерогенности драматургии перформанса, её склонности к заимствованию, «коллажном» принципе работы.

Ключевые слова: сфера театрализованных форм, постмодернизм, перформанс, драматургия, сценарность.

Ни один вид искусства не принадлежит постмодернизму настолько, насколько принадлежит ему искусство перформанса. Оно формировалось на протяжении нескольких десятков лет прошлого века, вбирая в себя все идеи, принципы и установки постмодернизма. Перформанс и сегодня реализуется как искусство, однако научный интерес данной работы сосредоточен на его ответвлении в сферу театрализованных форм, под которой мы понимаем особую сферу культуры, деятельность по художественно-эстетическому преобразованию наиболее значимых моментов социокультурного бытия и воплощению возникающих на этой основе образно-символических конструкций в театрализованных действиях.

Чтобы проследить, откуда растут «корни» трансформаций в драматургии театрализованной формы перформанс, нужно обратиться к его первоначальной сущности, связанной с искусством. К основным особенностям искусства «перформанса» можно отнести следующее. 1. В центре – высказывание художника, его акт самовыражения. 2. Основным выразительным средством, инструментом и материалом этого высказывания является тело художника. Искусствовед Ю.В. Кривцова актуализирует концепт тела как центральный жанрообразующий элемент перформанса, используя в его характеристике термин А. Юберсфельд «письмо тела» [1]. 3. Перформанс «функционирует на границах различных искусств» [Там же]. Эту мысль поддерживает немецкий театровед Х.-Т. Леман в концепции о «постдраматическом театре», включающем перформанс, который «становится местом встречи разных искусств» [2. С. 50]. 4. Обязательным компонентом искусства перформанса является

соучастие аудитории, «диалог художника с публикой». Как пишет американский искусствовед Р. Голдберг, «в перформансе видели средство преодоления отчуждения между исполнителем и зрителем – ведь тот и другой одновременно испытывали на себе его действие» [3. С. 189]. 5. Преобладание визуальных образов. 6. Эпатажность, экспрессивность, провокационность, парадоксальность. 7. Многообразие мест действия. 8. Отсутствие прямолинейного нарратива. 9. Полифонический характер интерпретации. Многие из этих особенностей заключены в ёмком высказывании Ю.В. Кривцовой: «Перформанс – «дерзкая двусмысленная история-коммуникация, разыгранная на стыке искусства и повседневного потока жизни» [1]. 10. Его суть в спонтанном действии, которое изначально не репетировалось и не обладало литературным сценарием. Здесь уместно упомянуть «характерное для драматургии XX в. стремление преодолеть зависимость от текста, в широком смысле – от вербальности» [4. С. 24], обозначенное театроведами и исследователями перформанса. В представленном описании основных особенностей искусства перформанса прослеживаются признаки плюральности, ризоматичности, интертекстуальности, спонтанности, спектакулярности, отрефлексированные в своё время как основные аспекты постмодернизма.

Для театрализованной формы «перформанс» также характерны доминирование визуальных образов, телесность, междисциплинарность, синтетический характер, функционирование на границе реального и художественного, спонтанность, вариативность, соучастие аудитории. Эти качества унаследованы от искусства перформанса, которое получило наибольшую популярность в эпоху актуализации постмодернизма в культуре и искусстве (последняя треть XX в.). Поэтому аспекты постмодернизма заложены в этой театрализованной форме генетически.

Цель данной статьи – исследовать трансформации в драматургии театрализованной формы «перформанс», вызванные воплощением в её пространстве основных аспектов постмодернизма.

В данной статье перформанс рассматривается как театрализованная форма, основанная на импровизации и взаимодействии исполнителей с аудиторией; организуемая в честь какого-либо значимого для этой аудитории события, для которой характерны преобладание визуальных образов, синтетический междисциплинарный характер, акцент на создании атмосферы, костюмирование, спонтанность, фрагментарность, интертекстуальность.

Сегодня можно выделить несколько типов перформанса, исходя из особенностей взаимодействия исполнителей с аудиторией и из преобладающих в нём выразительных средств. Это так называемый «Wellcom» (встреча гостей), арт-перформанс, интеллектуальный перформанс, перформанс-вечеринка, живые статуи, мимы, перформанс ростовых кукол, медиа-перформанс, леди-фуршет, смешанный тип.

Состоятельность любого типа перформанса во многом зависит от артистичности, обаяния, харизмы исполнителей, их внешнего вида, умения импровизировать. Художественный руководитель уличного Театра господина ПЭЖО, в творческом «банке» которого не только спектакли, но и перформансы, А. Шишкина приводит целый перечень качеств, которыми должен обладать актёр. Среди них «сообразительность», «навыки саморежиссуры»

и «сканирования ситуации», чувство и понимание пространства, «периферийное зрение», «темпорирование действия», «навыки манипуляций», «внутренняя наполненность», «адресный посыл» [5. С. 34] Однако не стоит недооценивать и роль драматургии. Драматургия определяет форму и концепцию перформанса, исходя из тематики события, места, масштаба его проведения и особенностей аудитории. Драматургия перформанса – это всегда драматургия взаимодействия исполнителей с аудиторией и часто драматургия, не требующая фиксации на стабильном носителе, воплощающаяся в художественно-эстетической концепции события. Её невозможно спланировать заранее на сто процентов, но можно разработать образную концепцию события, продумать, какие выразительные средства смогут её воплотить и создать необходимую атмосферу, а также направить импровизацию в нужное русло, обозначив некоторые простые правила игры с аудиторией. Роль драматургии в перформансе возрастает ещё и в связи с повышением уровня его сценарности при переходе в сферу театрализованных форм. Под сценарностью мы понимаем свойство социокультурного явления, выражающееся в предварительной разработке (планировании, моделировании, упорядочивании), структурировании и словесной фиксации замысла какого-либо действия средствами, аналогичными средствам создания сценария. Тем более если «в искусстве перформанса автор является автором концепции, которую сам же и реализует», «он – одновременно тот, кто представляет идею и исполняет её» [6], то в театрализованной форме перформанс это далеко не всегда так. Автор художественно-эстетической концепции и её исполнители могут быть разными людьми.

Ключевыми компонентами драматургии в целом и драматургии театрализованных форм в частности являются конфликт и композиция.

Композиция, как построение художественного произведения, олицетворяет целостность всей театрализованной формы. Она соподчиняет и выстраивает эпизоды и структурные элементы драматургической основы для определённого восприятия, учитывая логику развития действия и необходимость эмоционального нарастания. Благодаря влиянию идей и принципов постмодернизма эти явления (конфликт и композиция) претерпевают трансформации. Отрицающий единство и целостность постмодернизм «воспевает» «бесконечный и непрерывный процесс борьбы с обобщениями, который ведёт к бесконечной множественности», обозначенный Ж. Деррида понятием «деконструкция» [7]. В связи с этим можно упомянуть анализ движения отдельных частей тела в хореографических практиках перформанса; «Швейцарский панк» В. Вайнгарта (постмодернистское направление в дизайне – комбинирование фрагментов фотографий, надписей и рисунков по принципу коллажа), популяризацию творческого приёма монтажа. Нельзя сказать, что композиция как инструмент создания целостности совсем исчезает из драматургии перформанса, однако она сильно размывается. Перформанс требует свободы взаимодействия с аудиторией, которое выстраивается не заранее, а в момент реализации. Часто в перформансе несколько параллельных очагов действия, у которых нет начала и нет конца: композиция минимально организует их отношение друг к другу и к пространству. Из классических элементов композиции в некоторых перформансах сохраняется яркий массовый финал.

Исследователи драматургии выделяют ключевую роль конфликта как основы, стимулирующей развитие действия, которое представляет собой борьбу. Драматургический конфликт – это столкновение конкретных персонажей при выполнении их «жизненных задач». Другой конфликт театрализованной формы более абстрактен, в его основе лежит неразрешимое социально-нравственное противоречие, в котором автор занимает какую-либо сторону и формирует исходя из этого свою идею. Конфликт такого рода «проявляется при монтаже различных художественных фрагментов, при сопоставлении различных идейных установок» [8. С. 11]. Конфликт в перформансе по-прежнему является двигателем действия, но это конфликт между аудиторией и перформером, вовлекающим в процесс взаимодействия, его шалостями и провокациями; это конфликт между ценностью пребывания аудитории в состоянии комфорта (в роли стороннего наблюдателя) и желанием перейти в новое состояние участника перформанса, получить новые эмоции, погружаясь в определённую атмосферу, одновременно поддерживая и создавая её. В перформансе присутствует конфликт между вымышленным персонажем, которого изображает перформер, и окружающей реальностью. В самом широком смысле можно выделить конфликт между художественным и реальным, запланированным и спонтанным, которым приходится сосуществовать в ситуации перформанса, сталкиваться и в то же время подпитывать друг друга. В перформансе может возникать бесконечное количество разных более мелких конфликтов при взаимодействии перформера с каждым отдельным членом аудитории в зависимости от его эмоций, намерений, мыслей, интеллекта, уровня воспитания и многих других составляющих. Среди практикующих режиссёров театрализованных форм также бытует мнение о современной тенденции «размытия конфликта»: становится всё сложнее определить его как две конкретные противоборствующие силы; борьба полифонична, изменчива или вовсе невидна.

Когда драматургия перформанса подразумевает несколько точек действия в пространстве, развивающихся параллельно, взаимодействие между исполнителями и аудиторией носит в высшей степени ризоматичный характер. В силу этого у автора перформанса нет возможности оперировать традиционными формами записи сценария при его разработке. Среди современных сценаристов, режиссёров, перформеров, осуществляющих деятельность в сфере театрализованных форм, нет единой официально принятой формы записи драматургической разработки перформанса. Но можно выделить несколько ключевых моментов, обозначаемых авторами в различного рода записях.

Один из них – цель – создание определённой атмосферы. На то, что «атмосфера является важнейшим элементом перформативного пространства», театр и перформанс-арт обратили внимание ещё в конце 1960-х, пишет Э. Фишер-Лихте [9. С. 220]. Однако в сфере театрализованных форм это становится ключевым элементом драматургии, после событийной основы. Важность коллективного сопереживания формирует эту особую цель перформанса – создание атмосферы как особой среды, которая сразу же захватывает и готовит аудиторию к настоящему событию (не исключая добавочность других целей). В описании определённой атмосферы перформанса, как правило, заключена и его образная художественно-эстетическая концепция. В качестве

определяющего фактора её создания выступает событие. В соответствии с целью и темой события подбираются и используются определённый материал и выразительные средства «искусств- и дисциплин-помощников».

Следующий ключевой момент – драматургия места, т.е. концепция оформления пространства, которая способствует реализации цели и включает в себя световое и цветовое решение, логику расположения и перемещения персонажей. Это преобразование, меняющее стереотипное восприятие места. Автор задумывается над адаптацией и неожиданными находками в использовании и оформлении уже имеющихся элементов пространства, учитывает траекторию движения аудитории. Выразительные средства подбираются для преобразования пространства, а не для его отягощения (если только это не приём), они часто бывают мобильными, способствующими взаимодействию исполнителей с аудиторией и одновременно максимальной просматриваемости этого импровизационного зрелища.

Огромную роль в создании атмосферы и драматургии перформанса играет звуковое оформление: музыкальное, шумовое или речитативное, вещательное, которое сразу же «окутывает» присутствующих, помогая окунуться в определённую атмосферу.

Другими опорными точками в драматургической разработке перформанса являются характеристика персонажей и их взаимодействие с аудиторией. Первое представляет собой короткое описание персонажа, отвечая на вопросы «кто?» и «какой?», включает его внешний вид. Второе – описание действий персонажа: «что делает?», «как делает?», иногда «когда делает?». Приведём в пример студенческие драматургические разработки перформанса, созданные, а затем воплощённые на базе Челябинской государственной академии культуры в 2010 г. под руководством поэта и драматурга С.К. Рубинского. Перформанс «Исторический музей времени» замышлялся и был проведён в затемнённом коридоре академии. Возле стен было расставлено шесть постаментов, на которых стояли оживающие фигуры. Каждый постамент освещался отдельно. Возле каждой фигуры стоял пюпитр с кратким описанием персонажа. В драматургической разработке характеристика персонажей и их взаимодействие с аудиторией выглядело следующим образом.

ПЯТИКАНТРОП. Описание на пюпитре: «Пятикантроп неандертальский. Мезозой. Агрессивен, голоден, холост». Внешний вид: одет в шкуры, в руке – каменный молоток. Процесс взаимодействия: «оживает» при вспышке фотоаппарата; начинает возбужденно прыгать, махать молотом.

КАЗАК. Описание на пюпитре: «Казак уральский. XVI–XVIII вв. Сподвижник Ермака, участник военных походов, вследствие чего легко теряет душевное равновесие.» Внешний вид: одет в казачий костюм, на боку – сабля; стоит, протянув вперед правую руку, словно для рукопожатия. Процесс взаимодействия: «Оживает», когда пожимают руку. Выхватывает из-за пояса саблю, начинает ею рубить воображаемых противников.

ДЕВИЦА. Описание на пюпитре: «Девушка благовоспитанная. XVIII в. Знает 365 приемов этикета, 58 поклонов, 4 французских слова». Внешний вид: платье, характерное для того времени, в руке платочек; стоит в полупоклоне. Процесс взаимодействия: девушка роняет платочек; «оживает», когда его кладут ей в руку; делает поклон тому, кто поднял.

Наличие и фиксация всех обозначенных компонентов драматургического замысла: «цель», «драматургия места», «звуковое оформление», «характеристика персонажей и их взаимодействие с аудиторией» не обязательна, но это опорные точки, на которых строится драматургия перформанса, о которых задумывается автор, разрабатывая перформанс. Такие элементы упорядочивания являются признаками сценарности. Чем подробнее продуманы эти моменты, тем выше уровень сценарности данной театрализованной формы, которая вступает во взаимодействие с основными аспектами постмодернизма.

Однако стоит добавить ещё один ключевой компонент драматургии театрализованной формы перформанса – финал, который представляет собой завершающее массовое действие. Это особенно часто проявляется в арт-перформансе, предполагающем совместное творчество исполнителей и участников, наблюдение за этим процессом других членов аудитории, выбравших роль зрителя. Результатом этого сотворчества могут быть различного рода арт-объекты (воздушные змеи, рисунки, фигурки оригами), появление которых становится лишь промежуточным драматургическим звеном, ведущим к финальному действию с этим объектом, которое, как правило, носит всеобщий массовый характер. Например, сложенных из бумаги журавликов раздают прохожим, расписанного воздушного змея – запускают в небо.

К трансформациям, вызванным влиянием основных аспектов постмодернизма, можно отнести следующее. Плюральность размывает композицию перформанса, множит конфликты, движущие импровизационное действие и взаимодействие перформеров с аудиторией, выражается: а) во множестве параллельных, отдельно развивающихся сюжетов, основанных на взаимодействии с аудиторией; б) во множестве путей развития каждого из этих сюжетов, которые рождаются здесь и сейчас в соавторстве с аудиторией, в) в нелинейном, мультиинтерпретативном восприятии драматургической концепции.

Ризоматичный характер развития действия в перформансе снижает его уровень сценарности по сравнению с традиционными театрализованными формами, делает традиционную форму записи драматургической разработки невозможной. К основным элементам сценарности в перформансе можно отнести: 1) концепцию, которая выражена основным художественным образом события, создающим определённую атмосферу; 2) указание основных персонажей с их характеристикой и описанием внешнего вида; 3) достаточно простые указания или правила взаимодействия с аудиторией; 4) драматургию места, т.е. запланированную адаптацию и оформление пространства; 5) финал. При этом фиксация на стабильном носителе, как и наличие всех перечисленных элементов, не носит обязательный характер.

Утверждать, что драматургия перформанса как текст в высшей степени интертекстуальна, представляется возможным, во-первых, исходя из ключевого тезиса Ролана Барта: интертекстуальность – «необходимое предварительное условие для любого текста» [10. С. 78]. Во-вторых, такие особенности интертекстуальности, как фрагментарность, гетерогенность, склонность к заимствованию, «коллажный» принцип работы, повторное использование «осколков и обрывков чужих текстов» ради трансляции заложенных в них смыслов и порождения новых, свойственны драматургии перформанса как театрализованной форме, где вступают в полилог и взаимодействуют подоб-

ным образом сюжеты достоверной реальности и художественные тексты. В-третьих, следует подчеркнуть важную роль аудитории, каждый член которой интерпретирует смыслы, рождающиеся из взаимодействия текстов, по-своему. Интертекстуальность драматургической разработки перформанса воплощается в его эклектичности и нелинейном прочтении соединяемых в ней смыслов: полисмысловая многозначность делает драматургический текст принципиально «мультиинтерпретативным».

Таким образом, в относительно новой актуальной театрализованной форме «перформанс», основанной на принципах плюральности, спонтанности, интертекстуальности, формируется новый тип драматургии, который требует от его авторов нового типа драматургического мышления, умения мыслить монтажно, векторно; лаконичности в широком смысле слова – как способности с помощью минимальных указаний направить взаимодействие исполнителей и аудитории в нужное русло, добиться создания необходимого образа – атмосферы, а также высокого уровня доверия к исполнителям.

Литература

1. *Кривцова Ю.В.* Перформанс в пространстве современной культуры : дис. ... канд. искусств. Ярославль, 2006. 189 с.
2. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М. : Изд. программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева. 2013. 311 с.
3. *Голдберг Р.* Искусство перформанса: От футуризма до наших дней. М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. 320 с.
4. *Липовецкий М.* Перформансы насилия : литературные и театральные эксперименты «Новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. М.: Новое литературное обозрение. 2012. 376 с.
5. *Матушка* Медоуз о законах улицы и том, как важно «быстро соображать» [Электронный ресурс] // Альманах «Двери». 2013. № 3 (9). С. 27–37. URL: https://is-suu.com/dverifest/docs/almanah_dveri_09_63mb (дата обращения: 14.03.2016).
6. *Шувакович М.* Искусство перформанса и новые теории искусства. Минск : ЗЕРНЕ, 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekcija-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva/> (дата обращения: 07.03.2016).
7. *Деррида Ж.* О грамматологии. М. : Ad Marginem, 2000. 512 с.
8. *Шилов Н.П.* Сценарное мастерство. Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2004. 68 с.
9. *Фишер-Лухте Э.* Эстетика перформативности. М. : Изд-во Канон+, 2015. 376 с.
10. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1994. 616 с.

Bubenkova Maria V. Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation).
E-mail: Masha-aissur@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (4) 24; 34–41 pp.

DOI: 10.17223/22220836/24/3

DRAMA OF THEATREALISED FORM «PERFORMANCE» IN THE CONTEXT OF THE MAIN ASPECTS OF POSTMODERNISM

Key words: theatrealised form, drama of theatrealised forms, performance, postmodern.

In the transition from the sphere of art to the field of theatrical forms performance has kept many of its particular qualities: physicality, interdisciplinarity, the dominance of the visual images, the synthesis of the arts, the operation on the border of real and artistic, spontaneity, variability, complicity audience, – inherited at the same time signs of major aspects of postmodernism of plurality, rhizome, intertextuality. Investigating the transformation in the drama of theatrealised form «performance» the author draws the following conclusions. Such elements as the composition and the conflict become blurred in the drama of performance. The main reference points of dramatic developments are: artistic and aesthetic concept – the image of the event, the specific performance goal – the creation of a certain atmosphere, characteristic of the characters and the process of their interaction with the audience, the

final. Availability and fixing all of these structural elements are not necessary. Plurality, rhizome, intertextuality, spontaneity contribute to the set of parallel, separately developing plots based on the interaction with the audience; a variety of ways to develop these subjects; nonlinear perception of dramatic concept; reduce the level of scripting compared to theatrealised theatrical forms; expressed in the fragmentation, the heterogeneity of drama performances, her propensity to borrow, «collage» principle works.

References

1. Krivtsova, Yu.V. (2006) *Performans v prostranstve sovremennoy kul'tury* [Performance in contemporary culture]. Art Studies Cand. Diss. Yaroslavl.
2. Leman, H.-T. (2013) *Postdramaticheskiy teatr* [Postdramatic theatre]. Moscow: Drama Theater Development Fund of Anatoly Vasilyev.
3. Goldberg, R. (2014) *Iskusstvo performansa: Ot futurizma do nashikh dney* [Performance art: From futurism to the present day]. Moscow: Ad Marginem.
4. Lipovetskiy, M. & Boymers, B. (2012) *Performansy nasiliya: literaturnye i teatral'nye eksperimenty "Novoy dramy"* [Performances of violence: The literary and theatrical experiments of the "New Drama"]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
5. Shishkina, A. (2013) *Matushka Medouz o zakonakh ulitsy i tom, kak vazhno "bystro soobrazhat"* [Mother Meadows of street law and how it is important to "think fast"]. [Online] Available from: https://issuu.com/dverifest/docs/almanah_dveri_09_63mb. (Accessed: 14th March 2016).
6. Shuvakovich, M. (2013) *Iskusstvo performansa i novye teorii iskusstva* [Performance art and new art theory]. Minsk: ZERNE. [Online] Available from: <http://ziernie-performa.net/blog/2013/09/29/lekciya-mishko-shuvakovicha-iskusstvo-performansa-i-novye-teorii-iskusstva/>. (Accessed: 7th March 2016).
7. Derrida, J. (2000) *O grammatologii* [Grammatology]. Translated from French by N. Avtonomova. Moscow: Ad Marginem.
8. Shilov, N.P. (2004) *Stsenarnoe masterstvo* [Screenwriting]. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts.
9. Fisher-Lichte, E. (2015) *Estetika performativnosti* [Aesthetics of performativity]. Moscow: Kanon+.
10. Bart, R. (1994) *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress.