

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЯК ПЕРЦЕПТИВНА КАТЕГОРІЯ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Стаття присвячена розгляду стратегій концептуалізації поняття театральності в контексті сучасних міждисциплінарних досліджень.

***Ключові слова:** театральність, репрезентація, репрезентативність, перцепція, перцептивна динаміка, мімесис.*

В статье рассматриваются стратегии концептуализации понятия театральности в контексте современных междисциплинарных исследований.

***Ключевые слова:** театральность, репрезентация, репрезентативность, перцепция, перцептивная динамика, мимесис.*

This article proposes the analysis of the Modern interdisciplinary approaches to the concept of theatricality.

***Key words:** theatricality, representation, representativeness, perception, perceptive dynamics, mimesis.*

Полісемантичність поняття театральності зумовила наявність великої кількості підходів до його вивчення у межах різних гуманітарних дисциплін: філософії культури, соціології, семіотики, мистецтвознавства, театрознавства, літературознавства. За влучним спостереженням Н. Прозорової, «діапазон значень цього поняття - з одного боку, містить в собі онтологічний універсалізм, котрий відкрився вже античності, коли народилася відома метафора «весь світ – театр». Із того часу ця метафора проходить крізь всю історію європейської культури, трансформуючись та набуваючи нових смислових відтінків. Із іншого боку, це поняття має більш конкретне вузьке значення, сформоване за типом опозиції «література – літературність», коли під театральністю розуміють специфічну мову театру як виду мистецтва» [Прозорова, 93].

Розширене тлумачення театральності як всезагального «буттєвого ферменту» виявилось достатньо принагідним для культурної свідомості ХХ ст. «Театральність» у цю добу розуміють як філософсько-естетичну та соціально-психологічну категорію, пов'язану з осмисленням соціального і внутрішнього життя людини як певного ігрового простору, де вона може водночас

відчувати себе в різних ролях та моделювати життєві ситуації за законами зрежисованої дії, розрахованої на глядача.

Водночас, можна говорити про безсумнівну спорідненість театрального зі святково-ігровим, ідею, яку філософія культури ХХ ст. активно розвиває, тим самим забезпечуючи універсалістський підхід до потрактування поняття театральності, розкриваючи його культуротворчу функцію та онтологічну природу. Саме в такому ключі інтерпретували це поняття видатні філософи Й.Г. Гейзінга, Г.-Г. Гадамер, П. Флоренський, Г. Шпет, М. Мамардашвілі.

Актуалізація театральності як ігрової поведінки реалізується також у соціокультурних підходах, які фокусують свою увагу на *поведінці* персонажів на сцені і в житті. У цьому випадку театральним називають такий тип поведінки як «жестикауляція і ведення мови, здійснювані у розрахунок на публічний, масовий ефект, свого роду гіперболу «звичайної» людської поведінки»; а театральність розуміють як демонстративність і відводять їй «почесну функцію соціально-інтегруючого начала в загальному складі культури» [Хализев, 66, 70].

Втім, починаючи з останньої третини ХХ ст. і до сьогодні все частіше актуалізується розуміння театральності як перцептивної категорії. Це пов'язано з перенесенням уваги з дії актора на перцепцію глядача, чи то йдеться про сцену театру, чи сцену життя. У випадках, коли поведінка актора усвідомлюється глядачами як дія, до того ж не так з інструментальної, як із символічної позиції, театральність виявляється «терміном глядачів» - її можуть приписувати будь-якому типу поведінки, котра сприймається іншими та описується в театральних термінах [Прозорова, 94].

Приміром, мексиканська дослідниця Ана Гутман розглядає театральність як результат перцептивної динаміки, що поєднує суб'єкта (того, що споглядає) з об'єктом споглядання й таким чином формує єдність: суб'єкт-об'єкт. Це означає, що об'єкт (побачене) сприймається суб'єктом споглядання (глядачем) як акт театральної репрезентації, реконструкція фікції. У цьому випадку театральність виникає як злиття фікції з репрезентацією у просторі відмінності, що ставить віч-на-віч спостерігача з об'єктом спостереження [Goutman, 130]. Втім, ключем для розуміння театральності, на думку дослідниці, стає не просто наявність суб'єкта-глядача, але його чітке й обов'язкове усвідомлення того, що об'єкт споглядання є фікцією, грою, виконанням ролі, тобто театальною репрезентацією.

Слушною в цьому сенсі також постає думка британської дослідниці Елізабет Бернс, котра стверджує, що «присутність глядача, свідомого того, що він глядач, трансформує будь-яку ситуацію у театральну» [Burns, 4], а відтак «.. театральність визначається специфічною позицією, способом пер-

цепції» [Burns, 11]. Подібним чином потрактовує театральність іспанський теоретик Хуан Вільєгас. На його думку, «театральність не конститує певний тип поведінки. Навпаки, будь-яка поведінка може перетворитися на театральну, коли інші інтерпретують її як таку» [Villegas, 11].

Втім, окремої уваги у визначенні театральності як перцептивної категорії в контексті новітніх культурологічних підходів заслуговують праці іншого іспанського дослідника Оскара Корнаго. Концепція театральності, що її пропонує Корнаго, вибудовується, з одного боку, на її співвідношенні з поняттям «літературності», а з іншого, – з концептом репрезентації. На його думку, основна відмінність між театральністю і літературністю як інструментами вивчення культури полягає в тому, що в той час як літературний підхід нав'язує образ дійсності й історії як «тексту», тобто як фіксованої структури, придатної для інтерпретації; театральний підхід породжує ідею культури як процесу перш ніж результату. Історія вже не розглядається виключно як набір текстів, перетворених у пам'ятки, але також як набір різних видів діяльності, сценічних постанов і церемоній, типів репрезентації і способів їх сприйняття суспільством. Йдеться про динамічну та перформативну концепцію, котра передбачає розуміння реальності як постійного становлення, а не як чогось завершеного [Cornago, 157]. У зв'язку з цим, виникає необхідність у розумінні всієї дійсності як процесу інсценізації, котрий функціонує лише тією мірою, у якій він продукується, тобто в процесі сприйняття глядачами. З огляду на це, дослідник виокремлює три складники театральності, що, в свою чергу, підкреслюють перцептивність цієї категорії: Точкою відліку у конструюванні театральності є погляд іншого, без якого театральність не може існувати. Цей підхід дозволяє протиставити театральність літературності, адже будь-який текст (письмовий, сценічний, кінематографічний чи культурний) існує незалежно від того, хто його сприймає. Його існування, відтак, передре моменту інтерпретації. Варто звернути увагу на те, що кожен естетичний феномен, як і будь-який твір мистецтва, створюється у розрахунок на ефект, який він має справити на того, хто його сприймає. Однак, у випадку з театральністю враховується не лише ефект, що його може справити на іншого той чи інший феномен культури, але й те, що він не існує як реальність поза моментом сприйняття; коли глядач припиняє дивитись, театральність зникає.

Таким чином, протагонізм глядача зумовлює наявність другого складника театральності - її процесуальності. Будь-яка театральна ситуація стає можливою лише в момент свого функціонування. Як приклад театральної ситуації в будь-якій культурі дослідник розглядає перевдягання. Ситуація з перевдяганням театралізується за рахунок погляду іншого. Якщо перевдя-

гання не потребує погляду іншого, воно сприймається не як перевдягання, а як специфічний одяг у конкретній ситуації.

Третій складник театральності, за Корнаго, - це феномен репрезентації, тобто динаміка обману та удавання, що лежить в основі акторської гри: актор, що ховається за персонажем, або персонаж, роль якого виконує актор.

Враховуючи наявність цих складників, дослідник пропонує своє визначення театральності як якості, якою чийсь погляд наділяє людину (рідше предмет або тварину), котра виставляє себе на показ, усвідомлюючи, що за нею спостерігають під час реалізації гри обману та удавання. Розглянемо, яким чином функціонує цей механізм.

Основоположною ознакою театральності є те, що динаміка обману та удавання стає видимою, тобто погляд глядача виявляє за маскою персонажа актора. У випадку з перевдяганням театральність репрезентації не спрацьовує у разі, коли вона настільки досконало виконана, що глядач не може виявити, хто насправді за нею приховується. Якщо обман стає невидимим, театральна гра не зреалізовується. У цьому полягає основна відмінність театральності від репрезентації. У той час як репрезентація конституює стан, театральність – це якість, якої набувають деякі репрезентації. Репрезентація, на відміну від театральності, не передбачає багаторівневості, тобто не може бути більшою або меншою, вона є або ж ні. Театральність передбачає непрямий погляд на репрезентацію, завдяки чому функціонування театральності стає видимим. Таким чином, спрацьовує ефект подвоєння репрезентації, щось на кшталт репрезентації репрезентації. Розглядаючи цей механізм на прикладі трагедії Корнаго наголошує на тому, що чоловік, перевдягнений у жінку, не репрезентує сутність жінки. Підбори, одяг, макіяж, зачіска перетворюються на знаки жіночої сутності. У випадку з трагедією ці знаки настільки перебільшені, що гра стає видимою; отже, йдеться не про репрезентацію жіночого, а про репрезентацію репрезентації жінки. З огляду на це, театральність проектує специфічний погляд на факт репрезентації, що стає свідомою, і глядач насолоджується процесом цієї гри, невідповідністю ідентичностей, коли я один, але репрезентую іншого, тобто це я, але насправді не я. Таким чином, театральність виводить репрезентацію на поверхню, але її правда не збігається з правдою театральності, якою є гра, підміна, удавання, а її реальність - це не реальність репрезентованого, але реальність процесу репрезентації, що має місце. Репрезентація ж – це результат цього механізму. Тому говорячи про репрезентацію маємо на увазі репрезентований продукт, образи або сцени, однак, розглядаючи їх під кутом зору театральності, стає очевидним процесуальний характер цього механізму, його внутрішнє функціонування, і саме тут потрібно шукати його зміст.

«У межах цієї парадигми театральності та її концепції реальності як системи репрезентацій у своєму функціонуванні виявляє себе, - на думку іспанського дослідника, - сучасна культура» [Cornago, 165]. Виходячи з біблейського міфу про первородний гріх і покарання за бажання пізнання, божественне око кладе початок історії репрезентації. Людина відчуває себе оголеною перед поглядом Бога, стаючи об'єктом нагляду/спостереження у театрі світу цього, приреченою сприймати себе водночас і суб'єктом, і об'єктом репрезентації, розірваною між своєю кінчністю і безмежністю свого бажання, між своєю сутністю і репрезентацією, між бути і здаватися. Втім, відмінність від класичного образу «світу-театру» полягає у тому, що репрезентація вже не розглядається з позиції її зовнішніх результатів, але її внутрішнього функціонування, гри нечіткостей та порожнеч. Тому світ вже не мислиться як репрезентована сцена, але як механізм, що продукує репрезентації і в якому основним стає не так результат цих репрезентацій, як механізм сам по собі. Відтак, питання щодо будь-якого типу репрезентації як то витвору мистецтва чи певного соціального феномену полягає вже не в тому, *що він означає*, але як *функціонує*. Важливою стає не правдоподібність кінцевого результату, оскільки з самого початку відомо, що це фікція, як будь-яка репрезентація, але правда самого процесу, механізму взаємодії між тим, що бачимо, і тим, що від нас приховане; у цьому полі нестабільності й розігрується у наш час правда реального.

Отже, театральність - це механізм, що унаочнює одні речі й приховує інші, але важливим є не кінцевий образ, продукт репрезентації, а функціонування самого цього механізму, що виявляє себе у сценічному просторі, у якому він здійснюється. Саме у цьому функціонуванні міститься його зміст, зміст репрезентованої реальності.

З іншого боку, концептуалізація театральності як механізму функціонування репрезентації стає також об'єктом прискіпливої уваги у новітніх підходах до теорії мімесису. Зокрема, канадська дослідниця Жозетт Фераль у своїй праці «Щодо театральності» поглиблює й висвітлює цей концепт у його співвідношенні з мімесисом, здійснюючи їх перегляд в історичній перспективі та вивчаючи їх функціонування у межах репрезентації.

Гіпотеза, що її висуває Фераль, полягає в тому, що між поняттями мімесису та театральності встановлюються неабиякі зв'язки як на рівні теоретичних засад (філософія, метафізика), так і прагматичних, оскільки обидва поняття скеровують сценічне функціонування тексту, акторської гри та сценографії. Водночас, дослідниця ставить питання про доцільність розуміння театральності як однієї зі специфічних модальностей мімесису. Ретельний аналіз спільних і відмінних ознак між цими двома поняттями дозволив до-

слідниці зробити висновки щодо репрезентативності та перцептивності категорії театральності:

По-перше, театральність має мало спільного з природою об'єкта чи подією (актор, простір). Важливим стає не результат, видимість чи ілюзія, а сам процес, трансформація, що дозволяє її ідентифікувати (що також можна застосувати принагідно мімесису, адже головним стає міметичний процес).

По-друге, театральність головним чином пов'язана з поглядом глядача. Цей погляд встановлює, ідентифікує та створює потенційний простір, у якому оприявнюється театральність. Погляд іншого завжди є подвійним: він розпізнає реальне й вигадане, продукт і процес. Іншими словами, театральність передусім належить глядачеві. Театральність потребує глядача, без нього міметичний та театральний процеси не мають жодного значення.

І по-третє, цей погляд виявляє ряд опозицій, що встановлюються у процесі театралізації: 1) між реальним і не реальним, реальним і вигаданим; 2) між повсякденним простором і потенційним (під яким мається на увазі простір сцени), у площині якого оприявнюється інша опозиція реальне-театральне; 3) на рівні суб'єкта у процесі ідентифікації акторської гри чи то трансформації, що їх зазнають об'єкти і події, а також виявлення гри в самому суб'єкті. Таким чином, ця гра є не що інше як зв'язок численних опозицій, завдяки яким глядачеві вдається сприйняти за грою комедіанта актора і людину, так зване «я –не-не-я» актора («not-not me» Ріхарда Шехнера).

Відтак, говорити про наявність театральності чи мімесису для глядача означає розпізнати в акторові гру зіткнень між символічним та семіотичним, порядком та хаосом тощо. Саме у цих зіткненнях та відмінностях акторам і глядачам вдається отримати естетичну насолоду.

З огляду на це, театральність виявляється включеною у мімесис. Вона потребує його на самому початку, завдяки чому мімесис стає однією з модальностей театральності. Але театральність намагається демонтувати мімесис тією мірою, якою вона демонтує процес, показуючи гру трансформації, відмінності, опозицій, що їх встановлює. Іншими словами, театральність наполягає на ігровому там, де мімесис акцентує свою увагу на його зв'язках із дійсністю. Таким чином, театральність наближається до того, що дослідники визначають як активний мімесис. Театральність виявляє, демонструє та руйнує сценічну ілюзію або мімесис. Вона базується на ньому і виводить його на сцену.

Отже, продемонстрований вище досвід осмислення театральності як перцептивної категорії може стати напрочуд корисним на шляху літературознавчої концептуалізації цього поняття, що, у свою чергу, розширить як сферу інтерпретації способів оприявнення та функціонування театральності

в літературних текстах як феноменах культури, так і інтермедіальну методологію їх дослідження під кутом зору театральності.

1. *Burns Elizabeth*. Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life. Published / Created: [London] Longman, 1972. - 246 p. 2. *Óscar Cornago*. «La teatralidad como paradigma de la Modernidad: Una perspectiva de análisis comparado de los sistemas estéticos en el siglo XX», *Hispanic Research Journal* 6. 2 (junio 2005b), - p. 155-170; 3. *Feñral, Josette*, Acerca de la teatralidad / Josette Feñral. Published/Created: Buenos Aires: Editorial Nueva Generación: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003. - 108 p.; 4. *Goutman Ana*. Estudios para una semiótica del espectáculo / Ana Goutman. Edition: 1. ed. Published/Created: México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. - 100 p.; 5. *Прозорова Н.И.* Понятие театральности и проблемы типологии европейской драмы XX века // Сравнительное литературоведение: Теоретические и исторические аспекты. – М., 2003. – С. 93-98; 6. *Хализев В.* Драма как род литературы. Поэтика, генезис функционирования. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1986. – 260 с.; 7. *Juan Villegas*. «GESTOS 21: De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria», *Gestos* 21 (1996). - pp. 7-19. (Monographic Issue «Theatricality as Multidisciplinary Strategy»).

Є.В. Шкуров, магістр
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ФУТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ФАНТАСТИКИ ЮРІЯ НІКІТІНА (на матеріалах романів «Транслюдина», «Я – сингуляр» та «Надлюдина»)

У статті розглянуто футурологічні аспекти фантастики сучасного російського письменника Юрія Нікітіна. Проаналізовано характер образів та мотивів у романістиці письменника.

Ключові слова: наукова фантастика, футурологія, майбутнє, трансгуманізм, надлюдина.

В статье рассмотрены футурологические аспекты фантастики современного российского писателя Юрия Никитина. Проанализирован характер образов и мотивов в романистике писателя.

Ключевые слова: научная фантастика, футурология, будущее, трансгуманизм, сверхчеловек.