

УДК 792.01:7.01

*Шумакова Светлана Николаевна,
кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры режиссуры
Харьковской государственной академии культуры
svetlana-klr@ukr.net*

«ТЕАТР СОСТОЯНИЙ»: СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ДЕЙСТВЕННО-ЭНЕРГЕТИЧЕСКОГО НАЧАЛА

Цель работы – совершить актуальный экскурс в мир современного театрального искусства, апеллирующего к идеям времени как «царству визуальности» и усложнению форм вплоть до выражения оппозиции противоречащих устремлений, что предстает действенным инструментом преобразования мира и человека, формирующим собственную смысловую надстройку как многомерный, но неочевидный диалог с художественным процессом. **Методология** исследования базируется на использовании аналитического и гипотетико-дедуктивного методов для раскрытия и осмысления природы рассматриваемого феномена как совокупности глубинных отношений между элементами целого, многоуровневого пересечения и наложения плоскостей единого смыслового поля. Анализируются сущностные и содержательные черты «театра современности», понимаемого автором как превращающий опыт переживания в эстетическое видение «энергетический театр», «театр сил», «театр состояний», задающий новые ракурсы переосмысления, новый опыт эстетической рефлексии. **Научная новизна** заключается в том, что попытка разобраться в насущных тенденциях соотносится с маркированием доминантного аспекта осмысления «театра современности» – его действенно-энергетического плана, выступающего, по мнению автора, главным импульсом,двигающим театральный эксперимент – соединения визуальной риторики с полемической смысловой сущностью и полифонической формой самоиронии. **Выводы.** Выявляется детерминированность действенно-энергетического плана «мыслетворчества» рассматриваемого театра эмоциональной синестезией – образно-межчувственной интерпретацией.

Ключевые слова: «театр современности», «театр состояний», «энергетический театр», действенно-энергетический план, визуальная природа, синестезия, процессуальность, инновационные художественные принципы.

Шумакова Світлана Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри режисури Харківської державної академії культури

«Театр станів»: синестетична природа дієво-енергетичного початку

Мета роботи – здійснити актуальний экскурс у світ пов'язаного з ідеями часу сучасного театрального мистецтва, що констатує «царство візуальності» й ускладнення форм аж до вираження опозиції суперечливих прагнень, що постає дієвим інструментом перетворення світу і людини, формуючим власну смислову надбудову як багатовимірність, але неочевидність діалогу з художнім процесом. **Методологія** дослідження базується на використанні аналітичного та гіпотетико-дедуктивного методів з метою розкриття і осмислення *розглядуваного феномена* як сукупності глибинних відносин між елементами цілого, багаторівневого перетину і накладання площин единого смыслового поля. Анализуються сутнісні і змістовні риси «театру сучасності», що розуміється автором як перетворюючий досвід переживання в естетичне бачення «енергетичний театр», «театр сил», «театр станів», що задає нові ракурси переосмыслення, новий досвід естетичної рефлексії. **Наукова новизна** полягає у тому, що спроба розібратися в актуальних тенденціях співвідноситься з маркуванням доміантного

аспекту осмислення «театру сучасності» – його дієво-енергетичного плану, який виступає, на думку автора, головним імпульсом, що рухає театральний експеримент – з'єднання візуальної риторики з полемічною смисловою сутністю і поліфонічною формою самоіронії. **Висновки.** Виявляється детермінованість дієво-енергетичного плану театру, що апелює до думки-творчості, емоційною синестезією – образно-міжчуттєвою інтерпретацією.

Ключові слова: «театр сучасності», «театр станів», «енергетичний театр», дієво-енергетичний план, візуальна природа, синестезія, процесуальність, інноваційні художні принципи.

Shumakova Svetlana, PhD in Arts, lecturer of the Art directing chair, Kharkiv State Academy of Culture

«Theatre of states»: synesthetic nature of action and energy-related origin

Purpose of Article. This study reflects an attempt to give another insight into the world of modern theatrical art appealing to ideas of time as «the kingdom of visibility» and complication of forms up to the expression of opposition of contradictory aspirations. **Methodology.** The research methodology is based on the use of analytical and hypothetical-deductive methods for revealing and explaining the nature of this phenomenon as a combination of the deep relationship among the elements of the whole, multi-level intersections and overlay planes single semantic field. It analyzes intrinsic and substantive features of the «theatre of contemporaneity», which the author perceives as turning emotional experience into esthetic vision of the «energy theatre», «theatre of forces», «theatre of states» setting new angles of rethinking and a new experience of esthetic reflection. **Scientific Novelty.** The scientific novelty lies in the fact that the attempt to get better understanding of contemporary trends correlates with the marking of the dominant aspect of comprehending the «theatre of contemporaneity» – its action- and energy-based plan serving, in author's opinion, as the main force that drives theatrical experiment – visual connection with polemical rhetoric semantic entity and polyphonic form of self-irony. **Conclusions.** The determination of the action- and energy-based plan of «thinking creativity» of the theatre is manifested via emotional synesthesia – imagery and inter-sensual interpretation.

Keywords: «theatre of contemporaneity», «energy theatre», «theatre of states» action- and energy-based plan, visual nature, synesthesia, procedurality, innovative artistic principles.

Актуальність теми дослідження. Современная культурная ситуация динамически меняющегося мира, устойчиво сталкивающая человека с необходимостью противопоставления трансформирующемуся образу мира своего «образа Я», содержательно заключается не в отчуждении и отстранении мира, проблемы, идеи, а напротив в «присвоении мира себе», что релевантно и реализуют актуальные художественные проекты искусства как области концентрации и представления смыслов, среды раскрытия оснований механизмов культуры, созидающих «всеобъемлющий мир культуры как дом бытия» [5, 2].

Напряженный поиск новых путей мировосприятия актуализирует отличный от иных форм культуротворческих практик существенной весомостью предъявляемых материалов и художественных средств современный, по Ж. - Ф. Лиотару, «энергетический театр», снимающий иерархичность привычных внешне-внутренних связей и становящийся центром эстетики сценического искусства – «театр состояний», «театр сил», напряжений и сиюминутных аффектов. Ибо театр разделяет с другими искусствами вкус к эстетическому бунтарству постмодернизма, саморефлексии и самополаганию тем. Тенденция движения, направленного на преодоление границ между жизнью и искусством проявляет состояние яркого сценического эксперимента, перманентного стре-

мления к выходу за границы предшествующих художественных форм, восприятие новых европейских перформативных интенций, которые либо накладываются на существующую локальную и более архаичную театральную традицию, либо превращаются в вынесенные из присущего им контекста обособленные высказывания; соответственно, театр предстает средством создания актуального сценического высказывания, нивелирующего семиотическую логику и распадающегося на фрагменты и уровни. В художественный арсенал, другими словами, включаются средства выражения, которые служат тому, чтобы обеспечить театральный ответ на изменившуюся ситуацию в условиях всепоглощающего преобладания информационных технологий, присущих общественной коммуникации, по сути, – радикальная трансформация сценического элемента в двусмысленном свете нынешней медиаккультуры [3; 6; 7; 8].

Попытку разобраться в актуальных театральные тенденции следует соотносить с важным аспектом осмысления «театра современности», а именно – его *действенно-энергетическим планом*, выступающим, по мнению автора, главным импульсом, двигающим театральный эксперимент.

Театр ныне – не столько «место «тяжелых тел» («Körper»), искушающее художника выдать сырой хаотический материал за окристаллизованную сознанием символическую форму, сколько «место реального собирания воедино» («Realen Versammlung»), где происходит уникальное пересечение эстетически организованной и, вместе с тем, реальной жизни с его сценическими смыслоформами, где основополагающим является непосредственное присутствие творящего себя человека [6; 3].

Конвергентное «мысле-творчество» «театра современности» становится все более неоднозначным, даже парадоксальным, что нельзя отрицать, вместе с тем, более настоятельной становится и потребность его осмыслить. Взгляд на то, в каких границах может существовать и существует апеллирующий к искусству мысли театр, не нашедший исчерпывающего отражения в классической театроведческой риторике поныне, предстает исследовательской оптикой его осмысления в актуальном контексте. Основываясь на концепции Х.-Т. Леманна, попытаемся выявить содержательные черты рассматриваемого театра. Исследование касается «театра современности», однако всеохватность «взаимосвязанной картины» во всех репрезентационно-игровых формах невозможна сама по себе, – по прагматической причине того, что его поливариативность едва ли может быть ограничена.

Цель работы – совершить актуальный экскурс в мир современного театрального искусства, апеллирующего к идеям времени как «царству визуальности» и усложнению форм вплоть до выражения оппозиции противоречащих устремлений, что предстает действенным инструментом преобразования мира и человека, формирующим собственную смысловую надстройку как многомерный, но неочевидный диалог с художественным процессом.

Изложение основного материала. Театр сегодня – отнюдь не реликт некоей «древности», скорее, креативный «творец», который пытается представить

театральную реальность как одухотворенную поэтически-чувственную действительность сценического языка в «формате» инновационного ажиотажа.

Театр, формируя собственную смысловую надстройку как многомерный, но неочевидный диалог с художественным процессом, рефлексивует над ускоренным темпом жизни, уходя от логики драмы как искусственного конструирования мира в виде последовательности вытекающих друг из друга событий, что следует определить в качестве его конституирующего признака, влекущего за собой означивание театрального высказывания свойством многоуровневости, а также неподчиненностью семиотической логике: компоненты сценического действия перестают быть «удвоением действительности», становясь принципиально значимыми сами по себе [6]. Одновременно интенсифицируется первозначимость взаимовлияния актерско-зрительского диалога, превращающего понимание и переживание сценического произведения *в новую процессуальность*, которая не имеет окончательного завершения. Следствием «перереформирования» театральной модели становится *фокусирование на текущем*, обесценивающим интригу и эффект неизвестности: в предугадывании дальнейшей логики отпадает необходимость в свете того, что *доминанта процессуальности* театрального действия детерминируема *наращиванием концентрированной доли его визуальной архитектуры и аудиально-ритмического алгоритма*. Таким образом, рассматриваемый театр можно определить как *«театр состояний»*, превращающий опыт переживания в эстетическое видение, задающее новые ракурсы переосмысления, опыт эстетической рефлексии [5; 6].

Присущая сценическому искусству необходимость *зрительского достраивания* на современном этапе становится принципиальной, образующей *контекстуальность поэтико-образной синестезии* – межчувственной связи, отличающейся неоднородностью, непривязанностью к одному чувству, скорее, глобальностью, соединяющей и глубину, и поверхностность взгляда. Синестезия как сущностный признак художественного мышления, *детерминирующая действенно-энергетический план театра*, являет собой способ преодоления ограниченности ассоциативно-метафорических связей; создаваемые ассоциации в непосредственно чувственно-образной форме формируют целостный образ, гармоничный в своей основе.

Синестезия, по Б. М. Галееву, осуществляется путем произвольного либо целенаправленного сопоставления, сравнения разномодальных впечатлений по признаку структурного, смыслового, преимущественно, эмоционального подобия – *синестетических аналогий*: «мелодия – рисунок», «тембр – цвет», «тональность – колорит», которые реализуют метафорическое «удвоение», передающее «сгущающий» информацию «уплотненный» смысл, что воспринимается как энергетически заряженный смысловой узел, способный генерировать концептуально значимую информацию, выступающую ключом к постижению порождаемых смыслов художественного – стилистических фигур [1, 200–201; 2, 163].

Иными словами, это – *концентрированная и симультанная актуализация чувственности в широком спектре ее проявлений, что, собственно, находит свое воплощение в метафорическом образном строе.*

Эмоциональная синестезия обуславливает диффузное единство – взаимопроникновение различных ощущений межчувственной интерпретации, выстраиваемую аудиально-визуальную полифонию с тем, чтобы достичь эффекта контрапункта, другими словами, «силового поля», порождающего новые художественные ценности. Эмоционально-чувственный фон создается посредством наслоения образов, содержащих разные уровни восприятия и познания действительности через синестезийное переживание, межчувственные переносы, а далее – перевод из синестетически-слитного единства чувств: «*зрение ↔ эмоция ↔ слух*» – к дифференцированным ощущениям.

Усиление потока информации на основе инновационных технологий, моделирующих театральную среду «изнутри наружу» в формате неограниченности иллюзии трехмерного виртуального пространства, усложняет воздействие на зрителя и заставляет его реагировать на множество параллельных импульсов, и вербальный поток сценического действия оказывается уже не самой насыщенной информационной линией.

Каждый элемент художественной ткани спектакля, обреченный на усвоение в игровой, эстетской форме, дополняет и изменяет общую картину: «будь то подчеркнутая телесность, характер жестикуляции, сценические перестановки <...> элементы, даже если они ничего не «обозначают», но акцентируются во время представления, могут быть восприняты как «знаки» – проявления и жесты, привлекающие внимание. Жесткие требования «осмысленности» к таким элементам можно не предъявлять [6, 82]. Соответственно, в свете ныне довлеющего вытеснения необходимости цельности сценического художественного высказывания диалог с публикой предстает продуцируемым не посредством понимания-осмысления, а на основе стимуляции воображения реципиента – *синестезийного вчувствования*. Какой именно смысл зритель сможет вложить в обретаемый эстетический опыт сложно точно предугадать, но несомненно, что опыт преодоления знаковой избыточности-растворенности – опыт отбора – неизбежно получит помимо воли, что и определяет особый характер *ситуативности конструирования театрального действия как события*.

Визуальный аспект «театра современности» выносятся в качестве глубинной эстетико-содержательной ипостаси, следовательно, выстраивающуюся на основании избыточности художественных средств ныне наблюдаемую репрезентационную революцию «нужно понимать как установление новой реальности, как манифестационный жест, <...> как след <...> конкретный и реальный». Соответственно, и *восприятие становится иным*: осознанным переживанием превалирующей «чистой визуальности как таковой, независимой от какой-либо действительности» [6, 36; 165] – без преувеличения – отражением кардинального изменения живого образа театра.

Пространство «театра современности» предлагает отказаться от восприятия мира по принципу «что? и почему?»: каузальные связи уступают место

орбите состояний, эмоционально чувственному способу зрительского восприятия. Строго говоря, «театр современности» становится более присутственным, чем репрезентативным актом, более процессом, чем результатом воплощения, более манифестацией, чем обозначением, энергетическим импульсом, чем информацией» [6, 85]. Театр по существу переносит драматические отношения из пространства сценического в пространство между сценой и залом; сильной его стороной, безусловно, нужно считать рецептивную вовлеченность – провокативность в отношении зрительского внимания и воображения внешней аффектацией материала.

Выводы. Игра с границами в конечном счете приводит к вопросу о границе театра как такового. Новые приемы формообразования, инновационные принципы художественного обобщения и структурирования на языковом уровне предопределяют некую визуальную линию увеличения информационно-образного потока, ставящего на одну ступень и точку отсчета и точку высшего развития «театра современности». Обнаруживая свою визуальную природу, сценическое действие коррелирует с опосредованным СМИ стремлением преодолеть оторванность человека от мира, что, собственно, переводит театр из привычного претворения сценического произведения *в событие, понуждающее зрителя сконцентрироваться на текущем моменте, совершая некий аналитический прорыв в сфере придания смысла происходящему.*

Сценическая практика «театра современности» усиливает акценты визуально-виртуального характера, последовательно продвигаясь по пути разрушения традиционных границ театра, сдвигая его в новое, массмедийное культурное поле как совокупность глубинных отношений между элементами целого, их многоуровневое пересечение и наложение.

Таким образом, умонастроение театра – соединения визуальной риторики с полемической смысловой сущностью и полифонической формой самоиронии – в первую очередь ориентированное на рефлекссию мировосприятия и изучение человека, расширение сознания и утончение чувств, сосредотачивается не на отражении, а на моделировании действительности путем экспериментирования с воплощаемой реальностью как соединением с позабытым в суете Вечным. Единство и взаимодействие чувств, предустановленное синестезийными связями, соединяясь с контуром преподносимого сценического рисунка, обусловленного новейшими арт-технологиями, задействованными в театральном пространстве, формирует целостность образа мира, «формульных» приемов миропонимания и принятия актуальной картины мира как живого дыхания, живой энергии.

Литература

1. Галеев Б. М. Синестезия / Б. М. Галеев, И. Л. Ванечкина // КорнеВиЩе ОА : книга неклассической эстетики ; редкол. : В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. – М. : РАН ; Ин-т философии, 1999. – С. 200–202.

2. Галеев Б. М. Синестезия в искусстве : «драма идей» или торжество предрассудков / Б. М. Галеев // *Философия и будущее цивилизации : матер. IV Рос. филос. конгр. ; Т. 4.* – М. : Современные тетради, 2005. – С. 163–164.
3. Исаева Н. Театр и его сумерки : о книге Ханс-Тиса Леманна «Постдраматический театр» / Н. Исаева // *Театр : литературно-художественный журнал.* – 2013. – № 10. – С. 169–174.
4. Лидерман Ю. По ту сторону театральности, или Прощание с мимесисом / Ю. Лидерман, М. Неклюдова, О. Рогинская // *Материалы круглого стола «Театральность в искусстве и за его пределами» (Лаборатория «Театр в пространстве культуры», РГГУ, ноябрь 2010 г.). – Новое Литературное Обозрение.* – № 111. – С. 202–233.
5. Fischer-Lichte E. *Theatricality : a Key Concept in Theatre and Cultural Studies* / E. Fischer-Lichte // *Theatre research international.* – 1995. – Vol. 20. – № 2. – Pp. 85–90.
6. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre* / H.-T. Lehmann ; translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby. – London & New York : Routledge, 2006. – 214 p.
7. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition : a Report on Knowledge* / J.-F. Lyotard. – Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1984. – 135 p.
8. Keith M.-S. *Art, Postmodern Criticism, and the Emerging Integral Movement* [Электронный ресурс] / M.-S. Keith // *Integralworld net : exploring theories of everything.* – Режим доступа : <http://www.integralworld.net/martin-smith.html> (дата обращения: 01.11.2016).
9. Schramm H. *The surveying of hell. On theatricality and styles of thinking* / H. Schramm // *Theatre Research International.* – Vol. 20. – № 2. – Pp. 114–118.
10. Weber S. *Theatricality as Medium* / S. Weber. – New York : Fordham UP, 2004. – 424 p.

References

1. Galeev, B.M. (1999). *Synesthesia. Rhizomes OA: book of non-classical aesthetics.* V.V. Bychkov, N.B. Mankovskaya (Ed.). Moscow: Russian Academy of Sciences & Institute of Philosophy [in Russian].
2. Galeev, B.M. (2005). *Synesthesia in Art: «drama of ideas» or the triumph of prejudice.* Proceedings of the IV Russian Philosophy Congress «Philosophy and the future of civilization». Vol. 4. (pp. 163-164). Moscow: Modern notebooks [in Russian].
3. Isayeva, N. (2013). *Theatre and its twilight: about the book of Hans Lehmann Tisa «Postdramatic Theatre»* Theatre: literary journal, 10, 169-174 [in Russian].
4. Liderman, Yu., Neklyudova, M. & Roginskaya, O. (2010). *Beyond the Theatrics, or Farewell to mimesis.* Proceedings of the round table «Theatricality in art and beyond» (Laboratory of «Theatre in the space of culture», Russian State Humanitarian University). *New Literary Review*, 111, 202-233 [in Russian].
5. Fischer-Lichte, E. (1995). *Theatricality: a Key Concept in Theatre and Cultural Studies.* *Theatre research international*, 20/2, 85-90 [in English].
6. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre.* (K. Jürs-Munby, Trans). London & New York: Routledge [in English].
7. Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge.* Minneapolis, MN: University of Minnesota Press [in English].
8. Keith, M.-S. (2016). *Art, Postmodern Criticism, and the Emerging Integral Movement.* *Integralworld net: exploring theories of everything.* Retrieved from: <http://www.integralworld.net/martin-smith.html> [in English].
9. Schramm, H. (1995). *The surveying of hell. On theatricality and styles of thinking.* *Theatre Research International*, 20/2, 114-118 [in English].
10. Weber, S. (2004). *Theatricality as Medium.* New York: Fordham UP [in English].