

УДК 316.7(075.8)

СООТНОШЕНИЕ АРТИСТИЗМА И ТЕАТРАЛЬНОСТИ: ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Р.К. Бажанова

Аннотация

В статье дан анализ явлений артистизма и театральности, недостаточно полно исследованных в философско-культурологическом аспекте. На основе компаративного и феноменологического подходов выявляются особенности, позволяющие отнести художественный объект к артистической целостности.

Ключевые слова: культура, театральность, артистизм, множественность, присутствие, превращение, маскировка.

Появление в современной культуре разнообразных форм, имитирующих способ расположения творческой личности, характерный для артистизма, заставляет обратиться к его основополагающим, онтологическим характеристикам. Артистизм является таким способом жизнедеятельности, одной из основных характеристик которого следует признать публичность. Достижение эстетического эффекта при этом зависит от умения выделиться. Артист вынужден выглядеть лучше, чем он есть, или иначе, чем он есть на самом деле. Свойство казаться «другим», «иным» отражено также в понятиях «театральность», «театральное». Явление театральности требует отдельного рассмотрения в контексте нашей проблемы, поскольку в современной культурной индустрии часто происходит подмена понятий и артистизму предпочитается театральность в бессодержательном, но ослепительном, «гламурном» варианте.

Помимо публичности театральность предполагает активную, гиперболизированную форму проявления натуры любого человека. Индивид, избравший театральный стиль поведения, показывает себя выразительно и открыто, броско и эффектно. Театральность всегда оказывается соотносенной с вероятностью явления Другого: это другие манеры, не похожие на обычные, это другая, патетичная, громкая и выразительная речь, это эффектное жестово-мимическое поведение, не принятое в обычной жизни. Все это выразительно, значимо и ориентировано на произведение впечатления. Театральность предполагает «сделанность»: внешняя форма гиперболизируется, укрупняется, шлифуется в соответствии с эстетическими канонами времени, культуры и индивидуальными представлениями о ней.

А.Н. Островский в своих пьесах изобразил стиль поведения бедных актеров Шмаги, Счастливецва и Несчастливцевва. Когда этот стиль стал штампом, культура прибегла к решительному обновлению театральности. Актеры мхатовской

школы подчеркнуто по-иному вели себя на сцене и в повседневности. Они следили за тем, чтобы их облик отвечал представлениям об интеллигентности и достоинстве актеров, призванных нести свет высокой культуры. Подобный подвижнический облик наших артистов во многом был намеренной антитезой французским образцам. Замечательная актриса Сара Бернар, первая театральная суперзвезда, за пределами сцены демонстрировала еще более интересное для прессы и массового зрителя шоу. Газетные репортажи о гастролях напоминали военную сводку, в которой сообщалось о передвижениях актрисы, сопровождаемых скандалами и оригинальными выходками. Она совершала во имя одиозной славы такие подвиги, как написание романов, создание скульптур и живописных полотен, ужин в веселой компании на аэростате на высоте 2300 м, содержание в парижской квартире диковинных зверей, интервью на фоне глазетового гроба и скелета. В противовес подобной искусственности К.С. Станиславский выдвинул аскетически выдержанный, этически определенный, «веристский» идеал внешней театральности.

Театральность визуально «начинается» с костюма, который служит социокультурным маркером. Фактически одежда и есть переодевание, обряживание, поскольку с этого начинается процесс превращения в другое существо. По определению В.А. Подороги, «вторая кожа» подвергается изменению. Вторая кожа – это дополнительный жесткий покров, превращающий первую, уязвимую кожу в чисто психическую форму и позволяющий ее, первую кожу, телесно индивидуализировать, возвести на некий пьедестал [1, с. 47]. Свойство второй кожи может проявиться в наряде, а может и в культивировании определенных телесных форм, например в героическом теле греческого атлета, в пластических превращениях японцев, добывающихся приобретения европейской внешности при помощи хирургии и косметики, в неоднократных изменениях параметров женской фигуры на протяжении XX века, в явлении культуризма.

Театральность позволяет выделить, выставить, преобразовать, переоформить наличный предмет, усиливая качества, необходимые субъекту. Это, по сути, возведение на некий пьедестал. В артистизме также предполагается превращение, собственно оно и составляет матрицу артистизма, но здесь развертывается по сравнению с театральностью искусная, затейливая игра. *Суть артистизма – в сокрытии, маскировке и одновременно в обнажении и открывании.* Что прячется, уводится в тень, а что резко и неожиданно выставляется на свет, на всеобщее обозрение? Выдвинем предположение, что в разных типах культур разрабатывается особая конфигурация этой игры, когда меняются местами такие концепты, как вещь или факт, значение и сущность. Последовательность *сокрытие – обнажение* воспроизводится внешне с минимальными усилиями, но с максимальным эффектом воздействия.

Приведем пример из древнегреческой вазописи. Он дан в работе замечательного антиковеда Ю.В. Андреева «Цена свободы и гармонии». На краснофигурном килике начала V в. до н. э., вышедшем из мастерской известного керамиста Брига, изображена прелестная жанровая сценка. Мастер выбрал, казалось бы, крайне неэстетичный сюжет, изобразив юного афинского щеголя в состоянии тяжелого похмелья после симпозиона. Опираясь на длинный посох, молодой человек извергает наземь все выпитое и съеденное. В это время девушка

с коротко подстриженными светлыми волосами (рабыня или гетера) поддерживает заботливо обеими руками его голову. Греческий мастер превратил физиологический казус в маленькое чудо. Экономия художественных средств, лаконизм композиции, изящество силуэтов, гибкость линий, миловидность облика, точная передача душевных движений (угнетенность юноши и внимательная забота девушки) – все это, вместе взятое, «создает впечатление изысканной непринужденности и блестящего графического артистизма этого маленького шедевра греческой вазописи» [2, с. 280–281]. Красота тела и духа обнажена, безобразное скрыто, дано как факт. Малый голландец, например Ван Остаде, по замечанию автора, превратил бы данный факт в нечто отталкивающее.

Понятие *театральность* долгое время не было ни самостоятельной категорией, ни эстетическим или научным термином. Слово использовалось в качестве оценочного суждения. Довольно часто оно употреблялось с оттенком осуждения: театральным называли поведение напыщенное, рассчитанное на произведение эффекта или состоящее из набора актерских штампов. Феномен театральности, действительно, содержит нечто трудноуловимое, мистическое, и даже такой специалист, как П. Пави, выделяет лишь некоторые ассоциации идей, которые вызывает данный термин [3, с. 365]. Между тем содержание понятия *артистизм* можно выявить только в соотнесенности с театральностью. Артистизм – это ядро театральности. Театральность, скорее всего, относится к внешней форме (чаще публичного плана) проявления артистизма. Оба явления отчасти совпадают: театральность, как правило, определяется как активность, броскость, эффектность речевого и жестово-мимического поведения человека, выразительность которого внятна значительному количеству присутствующих [4, с. 14]. Однако это традиционное, как полагает П. Пави, понимание не позволяет обнаружить точку схождения артистизма и театральности. Следует согласиться с П. Пави, когда он пытается дать дефиницию в аспекте событийности, феноменальности [3, с. 365].

Театральное, театральность содержат в себе указание на событие, на разворачивание процесса. Они означают не просто зрелищную и яркую сцену, действие на подиуме, рассчитанное на произведение эффекта. Они по своему расположению событийны, настроены на передачу чувств, сопровождаются *катарсисом*, другими словами, расположены эстетически позитивно. Правда, иногда тезис о позитивном значении для культуры феномена театральности обсуждается только в аспекте интегрирующей функции. Считается, что главное предназначение театральности – в объединении людей. Действительно, создававшие театральное действо жрецы, пророки, плакальщицы, вестники, политические и судебные ораторы, религиозные проповедники, юродивые и люди, публично кающиеся, воодушевляли публику высокой мыслью, объединяли всех благодаря силе выраженных чувств. Без сомнения, в первую очередь театральность запечатлевает и стимулирует ситуацию единения личности с ее социальным кругом. Она является рупором коллективных умонастроений [4, с. 13]. Однако не будем забывать, что *в личностном плане театральное поведение доставляет человеку своеобразное удовлетворение: он «рисует» и ощущает силу собственного воздействия на публику, упивается собственной игрой, привлекательностью*. В то же время необходимо заметить, что при всей генетически

обусловленной близости театральности и артистизма довольно часто «громогласность» театральности гасит артистическое «сфумато».

Хотя театральность и артистизм – явления и понятия родственные, очень важно подчеркнуть, что между ними существуют различия. Не всякая театральность артистична. Для театральности важен примат гиперболы, для артистизма – подвижность, гибкая вариативность (здесь можно и нужно сочетать гиперболу и натуральность; их контраст, сопоставление обеспечиваются артистизмом). Кроме того, артистизм предполагает прорыв, продвижение к некоему трудно достижимому состоянию вещей или порядков. Так, в классической фазе культуры, ярко выраженной в античном типе образности, артистизм сосредоточен на установлении гармонии в каждой ситуации, изначально тяготеющей к дисгармонии, к перерыву гармоничного ряда. В восточно-буддистском типе, например в японской культуре, значим самозабвенный, мгновенный прорыв сквозь интеллектуальные нагромождения и логику к сущности вещей. В любом случае артистическое действие осуществляется незаметно, кажется легким делом, являет свободное владение материалом, формой и дарует публике ощущение свободы.

Важно подчеркнуть, что артистизм, даже когда он являет собой оппозицию обыденному существованию и характером своего расположения поначалу эпатарует публику, не теряет *способности быть утверждающим расположением, поскольку он представляет художественное явление, художественный способ пребывания в Другом и с Другим.*

Во-первых, артистизм, как правило, вызывает восхищение, заставляет всех подражать в поведении, манерах и одежде. Это происходит потому, что в нем очень сильна творческая составляющая, *индивидуальное начало и неповторимость.* Достаточно вспомнить оглушительный успех в обществе неординарного таланта Оскара Уайльда. Английские денди времен Байрона и Пушкина также спровоцировали в Европе увлечение всем английским. Французская богема 30-х и 50-х годов прошлого столетия ввела моду на джаз, шансон и философию экзистенциализма. Их современники оказались в ситуации события Присутствия Другого, в эстетическом расположении, были захвачены силой чувств и чудом явления Другого, *необыкновенных чувств и вещей, вошедших, втянутых в расположение, когда ярким, восхитительным образом переживается наличное бытие* [5, с. 21].

Во-вторых, здесь важен модус эстетической данности Другого. Другое испытывается нами в положительном (прекрасное), отрицательном (безобразное), безразличном, или пустом, (скука, тоска, бессмысленное, абсурдное) модусах. Опыт прекрасного, безобразного и пустого состояний радикально различаются по своему экзистенциальному качеству. В первом опыте Присутствие имеет дело с данностью Бытия, во втором – ему открывается Небытие, а в третьем – Ничто. Множественность эстетического опыта необходима, естественна и важна. Так, например, М. Фокин справедливо заметил: «Имитация, хотя и может быть полезным приемом, никогда не является высшим достижением художника... Чем меня трогает музыка «Петрушки», так это характерами Петрушки и Арапа. Опять-таки не потому, что возгласы гобоя так близко напоминают гнусавый голос кукольника, сопровождающего движения куклы-петрушки глупыми выкриками

через нос. Моцарт сказал, что самые ужасные ситуации должны быть передаваемы так, чтобы музыка ласкала слух. «Петрушка» – пример того, что можно, терзая слух, ласкать душу. Мне хорошо, невыразимо приятно, что композитор нашел те звуки, те сочетания звуков и тембров, которые рисуют передо мной образ любящего, забитого, всегда несчастного Петрушки» [6, с. 132].

Поскольку артистизм – это почти бесконечная вариативность опыта эстетического расположения, то И. Стравинский находит совершенно неожиданный, трогательный и заставляющий переживать ситуацию Петрушки вариант расположения. Он уникален, личностно окрашен и неожидан для привыкшего к классическим музыкальным образцам слуха. Все пронизано Присутствием Другого. Сочувствие, заданное музыкой, спровоцировало новое эстетическое расположение – уже в хореографическом, танцевальном образе. Артистизм как опыт эстетического расположения связал в эстетическую ситуацию все: чувство наслаждения странной музыкой, размышление о себе, о трагизме существования художника, артиста – и мгновенно нарисовал воображению танец балетного Петрушки. За данной ситуацией стоял опыт метафизического расположения, было дано Откровение Другого как Небытия, отвержения человека от жизни.

В плане различий между театральностью и артистизмом следует указать и на фактор времени. Театральность в основном не исчезает при повторении спектакля, отвечающего ее принципам. Ярким театральным началом пронизаны известные формы жизнотворчества: стильное поведение французской богемы, русских и английских денди, поэтов «серебряного века». Они были повторяемы, подражатели перенимали манеры и стиль одежды своих кумиров, но доставляли удовольствие уже не публике, а самим себе. Для артистизма, напротив, вторичность губительна. Театральность воспроизводится, артистизм – нет, он *сиюминутен*: в следующий раз артист окажет уже *другое* воздействие на публику, вызовет *другие* чувства. Артистически исполненное произведение или работа вторично не воспроизводятся, поскольку артистизм есть такая форма расположения, такой процесс и такое событие, которые не повторяются. Театральность, по-видимому, самодостаточна, замкнута на себе, но артистизм распахнут в мир, который подвергается акту мгновенного выхватывания сиюминутной сущности, пронизывающей целый круг явлений. Для артистической природы важны атмосфера, настроение, мерцающие смыслы, которые зреют, стремятся ожить, собираются здесь и сейчас. Интуитивно они схватываются и преподносятся как бы на лету, небрежно, но очень ярко, ослепительно. Так, И. Смоктуновский в роли князя Мышкина на каждом спектакле был другим Мышкиным, чувствуя настроение публики и вопрошание, заданное культурными контекстами. Этим и объяснялся феноменальный успех скромного провинциального актера, впервые получившего в театре Г. Товстоногова столь серьезную роль [7, с. 36].

Парадоксально, но мгновенность расположения, протекание события расположения в виде цепи мимолетностей создает полноту реального существования. Мысль удерживает множество, поэтому каждая деталь, эпизод содержат все целое. Э. Марцевич играл Гамлета, например, так, что в мельчайших деталях, как в капле воды, отражалась вся роль. Каждая часть была своеобразным

конспектом, а артист словно заранее прочерчивал линию поведения Гамлета, какой она должна раскрыться в спектакле. Он был достоверен, искренен.

Здесь надо остановиться на важном обстоятельстве. Оно частично объясняет силу катарсического воздействия артистизма. Почему только частично? Дело в том, что кроме выработанной культурой «технологии» артистизма существуют безусловные, природные причины: обаяние и внешняя красота. Особенно это проявлено в конкретном, видовом, жанровом аспекте. Как известно, камера «любила» Мэрилин Монро, ее природная сексапильность, выраженность женского начала высвечивались на экране еще сильнее. Обаяние Анны Павловой исходило от самой ее капризной, переменчивой природы, которая в балетном танце невидимо «просачивалась» сквозь выверенный рисунок танца. После этой оговорки отметим тем не менее существеннейшее качество артистизма.

Не только мысль удерживает целое в каждой части, но и внутренняя форма являет поразительный процесс движения, А.Ф. Лосев называет его становлением [8]. Оно живет контрастными точками, далекими друг от друга. Великий Гаррик дураков играл всерьез, а короля Лира гениально сыграл только после выступления в комической роли подростка. Мгновенность переходов в отдельной роли от одного крайнего состояния к другому давалась ему легко: промежуточные состояния проигрывались быстро и становились неощутимыми. Переход готовился интенсивно путем мобилизации всех выразительных средств. Мышление контрастами, способность передать их телом, жестом, голосом, опять-таки распределяя контрасты внешней и внутренней формы, умея комбинировать противоположности, – есть признак высокого артистизма. Но рассчитывается в уме эта цепь состояний только до пребывания на сцене. На сцене рационально выверенное расположение становится событием сиюминутного творчества: «Когда строку диктует чувство, оно на сцену шлет раба. / И тут кончается искусство, и дышат почва и судьба» (Б. Пастернак). Артистическое качество расположения отличается емкостью, насыщенностью, интенсивным скольжением по гамме эмоций, состояний, это своего рода причудливый, затаенный танец, в котором каждое движение основано на контрастах и обращено в бесконечность возможных смыслов и разветвлений.

По сравнению с театральностью артистизм может развертываться в очень камерной обстановке и не терять при этом своего очарования. Здесь вступает в силу принцип «технэ». Понятие артистизма во многих случаях означает тонкую работу, филигранное исполнение, порой не рассчитанное на восприятие огромной аудиторией. Здесь может обнаружиться расположенность в значительной степени к интимному, камерному диалогу, к тихим внутренним переживаниям и последующему личностному осмыслению. Благодаря артистизму возникает ощущение не только яркого, торжественного праздника, но и праздника тихого, для души.

Таким образом, *артистизм – вдохновляющее начало театральности. Он есть становление, процесс.* Его присутствие благоприятствует протеканию театрального действия, как всякий род нового события. Театральность и артистизм составляют диалектическое единство, но расположение второго, его формы, способы характеризуются относительной самостоятельностью. *Артистизм – это опыт эстетического расположения.* Проявления артистизма восхищают

и удивляют именно своим способом, формой расположения. Он создает неповторимую, непредсказуемую, восхитительную, эстетическую ситуацию Откровения Другого. *Артистизм – это опыт мгновенного расположения*: повторить ту же самую эстетическую ситуацию артист не может, превращение во второй раз произойдет по-другому. *Артистизм – это опыт художественности*: пространство образа насыщается множеством смыслов, пульсирующих вокруг неких «ядерных» пар противоположных смыслов, которые также являют вероятное становление, могут быть множественными. *Артистизм – это опыт игры*, в которой происходит увлекательный процесс сокрытия, маскировки с последующим совлечением покровов. Здесь сущность и явление становятся и тайными, и открытыми, поэтому артистизм проявляется в культуре двойственным образом: он может обернуться и прекрасной выдумкой, и обманом, мистификацией.

Summary

R.K. Bazhanova. The Balance of Artistry and Theatricality: a Philosophical and Cultural Analysis.

This article regards the phenomena of artistry and theatricality, the philosophical and cultural aspects of which have never received due attention. Making use of comparative and phenomenological approaches, the article outlines the characteristics of an object of art as an artistic whole.

Key words: culture, theatricality, artistry, multiplicity, presence, transformation, masking.

Литература

1. Подорога В.Ф. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – 339 с.
2. Андреев Ю.В. Цена свободы и гармонии. – СПб.: Алетейя, 1999. – 400 с.
3. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
4. Хализев В. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. – 239 с.
5. Лишаев С.А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. – Самара: Самар. гуманит. академия, 2003. – 296 с.
6. Фокин М.М. Против течения. – Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
7. Горфункель Е. Смоктуновский. – М.: Искусство, 1990. – 234 с.
8. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Полит. лит., 1991. – С. 315–335.

Поступила в редакцию
30.09.09

Бажанова Римма Кашифовна – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и философии Казанского государственного университета культуры и искусств.

E-mail: rimini607@mail.ru