

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.55>

Алесенкова Виктория Николаевна

ТРАНССМЫСЛОВЫЕ КОНСТРУКЦИИ КАК МЕТОД ИДЕНТИФИКАЦИИ ЭСТЕТИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Статья посвящена изучению системных моделей смыслообразования, которые в контексте театрального искусства принимают форму трансмысловых конструкций и соединяют визуальное и ментальное пространства спектакля. Выявление четырех типов конструирования смысла в векторах мифотворчества и перформативности, включающих аллегорический и мистериальный уровни зрительского восприятия, способствует определению доминирующей эстетики театрального действия: метафорической (поэтической), постдраматической и постмодернистской. Исследование ментальной сферы спектакля, эквивалентное когнитивному процессу, качественно расширяет рамки театроведческого анализа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/10/55.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 10. С. 277-282. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Теория и история искусства

Theory and History of Art

УДК 792.01

Дата поступления рукописи: 30.08.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.55>

Статья посвящена изучению системных моделей смыслообразования, которые в контексте театрального искусства принимают форму трансмысловых конструкций и соединяют визуальное и ментальное пространство спектакля. Выявление четырех типов конструирования смысла в векторах мифотворчества и перформативности, включающих аллегорический и мистериальный уровни зрительского восприятия, способствует определению доминирующей эстетики театрального действия: метафорической (поэтической), постдраматической и постмодернистской. Исследование ментальной сферы спектакля, эквивалентное когнитивному процессу, качественно расширяет рамки театроведческого анализа.

Ключевые слова и фразы: трансмысловые конструкции; мифотворчество; перформативность; эстетика театра; мифический концепт; символ; метафора.

Алесенкова Виктория Николаевна, к. искусствоведения
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alesenvic@gmail.com

ТРАНССМЫСЛОВЫЕ КОНСТРУКЦИИ КАК МЕТОД ИДЕНТИФИКАЦИИ ЭСТЕТИКИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Актуальность исследования продиктована проблемой, которую немецкий театровед Х.-Т. Леман сформулировал как доминирование в современном театре «нового способа использования знаков» [5, с. 138], в связи с чем феноменологический и семиотический методы анализа спектакля находятся в состоянии кризиса, так как не обладают инструментами для определения смысловой сферы сценического действия. Это приводит к тому, что множество различных театральных эстетик неоправданно объединяется в понятия постдраматического и постмодернистского театра, парадигмы которых до сих пор тождественны. **Предметом** исследования в статье становятся типы трансмысловых конструкций как метод организации смысла между формальной, языковой и ментальной сферами восприятия с **целью** идентификации эстетического уровня спектакля. **Научная новизна** обусловлена изучением ментальной сферы театра и включением в аналитическую базу спектакля когнитивно-лингвистического аспекта, позволяющего рассматривать театральное действие через призму интеграции смысловых пространств и концептуализацию сценических образов на основе знаков, метафор и символов. Отправной точкой становится утверждение дихотомического начала в творчестве режиссера-художника, которое подразумевает развитие смысла в спектакле одновременно в векторе мифотворчества и векторе перформативности.

Фундаментом восприятия спектакля-*мифа* (вектор мифотворчества) является языковое осмысление сценических образов, поэтому мифическое мышление в этом направлении вмещает эмпирический опыт, заложенный в метафоре, являя проекцию метафорических концептов через призму концептуального символа. В основу спектакля-*сна* (вектор перформативности) заложен абстрактный сценический ритуал, дискретный характер которого не предполагает надёжной опоры на языковой уровень осмысления, поэтому фундаментом восприятия метафункций являются ментальные архетипические схемы трансформации, и, как правило, нет метафорических концептов. Однако не все типы трансмыслового конструирования относятся к сфере познания. Условно модель творчества режиссёра-художника может развиваться в трёх направлениях: как мифотворчество, мифоподражание и мифоподражание.

Мифотворчество предполагает, что художник делится осмысленным эмпирическим и метафизическим опытом, и спектакль осуществляется скорее как синтез когнитивно-семиотических конструкций, позволяя зрителю считывать смысл при помощи контекста. В этом направлении трансмысловые конструкции соединяют поочередно область воплощения формы (формальный уровень языка), область проявления значений (ментальный языковой уровень) и область проекции смысла (ментальный неязыковой уровень), формируя два уровня конструирования: Миф I и Миф II, где Миф I – это *языковая конструкция аллегорического типа*, а Миф II – *мифическая конструкция мистериального типа*.

Мифоподражание подразумевает, что художник выносит на суд зрителя некий абстрактный материал, основанный на бессознательном опыте «мышления сна», провоцируя зрителя на поиск собственного смысла,

соответствующего его эмпирическому опыту, выстраивая ситуацию понимания (контекст формируется зрителем) или непонимания, осуществляясь между формальным уровнем языка и ментальным неязыковым уровнем (областями воплощения формы и проекции смысла). Вектор перформативности проявляется в некотором искажении метафизического плана в результате минимизации языковой связи и смещения смыслового акцента сценического ритуала с осмысленных образов на абстрактные. В случае мифоподражания трансмысловое конструирование является антитезой Мифа II и может быть обозначено как Перформанс II – *мифическая конструкция псевдомистериального типа*. Здесь следует напомнить, что эстетика сновидения, свойственная ментальному внеязыковому уровню спектакля как в векторе перформативности, так и мифотворчества, может формировать позитивный или негативный сценарий мистического опыта.

Мифоборчество означает, что художник вступает в конфликт с авторским смысловым пространством и делится со зрителем опытом отрицания традиционных форм, значений, канонов, обрядов или символов, вырезая из контекста и подменяя смысл отдельных вещей, паразитируя на прототексте и разрушая смысл на ментальном языковом уровне спектакля. В случае мифоборчества трансмысловая конструкция осуществляет связь между областью воплощения формы (формальный уровень языка) и областью проявления значений (ментальный языковой уровень), этим и ограничиваясь. Вектор перформативности проявляется в декодировании метаязыковой сферы и, как следствие, разрушении потенциальных смысловых связей с метафизическим опытом. Являясь антитезой Мифа I, трансмысловое конструирование в случае мифоборчества может быть обозначено как Перформанс I – *языковая конструкция псевдоаллегорического типа*.

Конструкции Миф I и Миф II

Для мифотворческих типов конструирования смысла свойственно два уровня воплощения: аллегорический и мистериальный. Аллегорический тип конструкций осуществляет перевод театральных знаков (иколических, индексальных и конвенционально-символических) в метаязыковые метафоры, метонимии, идиомы и фразеологизмы, в основном апеллируя к бытовым и естественным языковым понятиям: «смерть косит», «дерево жизни», «огонь страсти», «душа поёт» или «леденеет от страха», «Англия гребёт», «выпускает пар из ушей», «выметает сор из избы» и т.п. Другими словами, зритель сначала осмысливает сценическое действие в языке, иногда открывая для себя новые метафоры, и это способствует логическому смысловому взаимодействию метаязыковых значений и их дальнейшей трансформации в ментальный образ, по отношению к которому невербальные метафоры структурируются в метафорические концепты. С этого момента аллегорическая конструкция способна вырасти в мистериальную. Имманентный ментальный образ в этом случае обретает функцию символа и становится осью проекции метафорических концептов в концепты мифические, преобразуя визуальные объекты в номинальные символы. Символический образ (метасимвол) может быть творчески осмыслен только как действительно раскрывшийся в мифе, прорастая смыслом, как посаженное в землю зерно, одновременно вверх и вниз: как эмпирический опыт, структурированный в метафорических концептах, и метафизический опыт, репрезентируемый в мифических концептах.

Мифические концепты, репрезентируемые в языке словами «иерархия», «цикличность», «равновесие», «подобие», «вмещение», «целое», «амбивалентность», «триединство» и «множество», демонстрируют функциональные и межпространственные сценарии трансформации образов. Надо отметить, что мифические концепты, заявленные как проекция во внеязыковую ментальную сферу, более органично существуют на визуальном уровне в виде графических изображений (известные модификации круга, треугольников, спирали, креста и пр.), сакральное значение которых большей частью утрачено. Основанные исключительно на сценических смысловых и ритуальных действиях, мифические концепты подразумевают возможность творческого постижения трансцендентных символов через пластическую визуализацию их действия. Таким образом, мифические концепты являются художественными моделями законов природы, познаваемыми через искусство.

Можно охарактеризовать Миф I как *постижение внутренней человеческой природы (души) через визуальную персонафикацию и осмысление в языке узнаваемых вещей и феноменов внешней земной природы*, часто идентифицируемой со стихиями. Огонь, вода (во всех её состояниях), земля и воздух являются одними из самых распространённых составных элементов парадигматических метафор, воплощаемых на сцене художественными средствами театра. В продолжение вектора мифотворчества Миф II характеризуется как *постижение внешней божественной природы (космоса) через визуальное воплощение внутренних состояний души*. С этой точки зрения такие персонажи, как Гамлет, Отелло, Дездемона, Фауст, Медея, Ричард, Лир или Хлестаков – это персонафицированные состояния души, транслирующие в постдраматическом аспекте театра процесс сакрального перехода для выявления демонического (как в *Фаусте* С. Пуркарете, *Ревизоре* П. Вуткарэу и *Ричарде III* Т. Остермайера) или божественного порядка (как в *Стойком принце* Е. Гротовского и *Медеи. Материал* А. Васильева), то есть Христа, или Логоса, через который, по утверждению Н. Бердяева [1], только и возможен путь познания.

Действие в мифической конструкции мистериального типа, говоря терминами Ж. Делёза, «активирует метафизику путём драматизации Идей» [3, с. 21-23], как в спектаклях *Медея. Материал* (2001) и *Плач Иеремии* (1996) А. Васильева или *Гамлет* (1997) и *Отелло* (2001) Э. Някрошюса, однако чаще всего сценическое действие остаётся в рамках аллегорического типа конструирования смысла, и такой театр известен как поэтический или метафорический театр. С позиции постепенного освоения театром инструментов конструирования мистериального смысла постдраматический театр можно считать авангардным по отношению к драме, но всё ещё переходной экспериментальной формой, не выделившейся в самостоятельный вид искусства.

Режиссёрское творчество Ю. Бутусова вполне можно охарактеризовать как авангардное, но с преобладанием поэтических (метафорических) образов над метафизическими (метасимволами). В спектаклях по пьесам Шекспира *Ричард III* (2004) и *Король Лир* (2006) Бутусов демонстрирует мастерство воплощения метатекста –

языковых метафор и фразеологизмов, которые складываются в метафорические концепты. Отдельные объекты, как, например, треногий трон в *Ричарде* или стол-помост и белая ткань в *Лире*, способны проецировать смысл с аллегорического уровня на мистериальный, создавая сценарий метафизической трансформации образа. В чеховской *Чайке* (2013) режиссёр фрагментарно осваивает эстетику сновидения и через серию мизансценических повторов, сыгранных актёрами с разным смысловым наполнением, разворачивает незнакомый пласт человеческих отношений, позволяя зрителю проявить творческую фантазию. Следовательно, стоит отметить, что путь постдраматического мифотворчества, опирающегося на языковое мышление, может включать и «мышление сна».

Примером экспериментального перехода от эстетики драматического к эстетике постдраматического спектакля с апеллированием к «мышлению сна» (символическому мышлению) может быть постановка И. Сакаева *Саломея* (2013). Образ Иоканаана решён как метафизическая трансформация в душе Оскара Уайльда (в исполнении одного актёра – Ю. Котова), происходящая с писателем во время тюремного заключения по скандально известному обвинению. Не нарушая целостности фабулы, действие в спектакле подражает сновидению, создавая иную реальность через взаимодействие персонажей с игровым пространством. В круг смысловых значений вовлечены световые «лунные дорожки», выстраиваемые на сцене «узкие коридоры власти», изображение ангелов смерти у врат (в стиле О. Бердслея) на лёгком полотне задника, ставшем покрывалом в знаменитом танце дочери Иродиады, бесконечно тянущаяся «алая ткань смерти», опутывающая персонажей, их выбеленные лица и руки в чёрных перчатках. Гипнотизирующие волосы Саломеи (М. Баголей), её крики, обыгранные как физические удары, пассы руками, словно затягивающие удавку на Иоканаане, акцентируют внимание на борьбе и страданиях Уайльда, подражающего в своих видениях мученичеству пророка. Сакральная трансформация Уайльда завершается смертью Иоканаана и посмертным обретением им любви, но не к богу. Визуально тело пророка оказывается по отношению к зрителю вверх ногами и соскальзывает вниз, чтобы подняться на сцену в облике заключённого Уайльда. Ментальная схема трансформации образа демонстрирует смерть светлого начала, опустошившую душу писателя, транслируя негативный сценарий. Спектакль отличается перманентностью осмысленных образов в ткани сценического ритуала, что свидетельствует о переходном характере постановки.

В постановке Р. Туминаса *Царь Эдип* Софокла (2018) визуально воплощается (отдалённо напоминая знаменитый Занавес в *Гамлете* Ю. Любимова) ментальный образ Рока в виде надвигающегося из глубины сцены на персонажей гигантского, пышущего паром адского катка. Неизменно-горизонтальный образ катка, похожего на упавшую башню, на ментальном уровне восприятия исключает наличие какой-либо связи Эдипа (В. Добронравов) с высшим аспектом бытия, в отличие от одноимённого спектакля В. Гассмана, где была продемонстрирована трансформация потери и обретения Эдипом вертикальной божественной связи. Ни чернокрылая Дева (Е. Симонова), ни белокрылая Иокаста (Л. Максакова), пассивно противопоставляемые друг другу как конвенциональный символ амбивалентности начал, в спектакле Туминаса не воплощают в смысловых действиях мифическую концепцию событий и не отражают процесса сакральной трансформации образа, даже если бы сам режиссёр утверждал обратное. Это свидетельствует о том, что в традиционно драматических спектаклях, насыщенных индексальными знаками, режиссёр может в большей или меньшей степени овладевать новыми инструментами – иконическими и конвенционально-символическими знаками поэтического театра, развиваясь на пути мифотворчества.

Конструкция Перформанс II

В векторе перформативности мифический уровень конструирования смысла носит совершенно отличную от языкового стратегическую направленность. Представляя собой скорее форму коммуникации со зрителем, направленную на пробуждение творческой фантазии (наследуя идею В.с. Мейерхольда), сценическое действие имеет отчётливо распознаваемую дискретную форму сновидения, созданную, как правило, по мотивам авторского произведения, как это наглядно продемонстрировано в творчестве Р. Уилсона и Ф. Жанги, признанных художников сюрреалистических пейзажей и метаморфоз. Структура коллажа является не только главным признаком и оправданным принципом организации формального уровня языка спектаклей-снов, но и главным инструментом разрушения драматической логики смыслового конструирования.

Перформанс II можно охарактеризовать как *художественное отражение деструктивных ментальных состояний общества (коллективной души), постигаемых или не постигаемых зрителем через суггестивное восприятие абстрактных образов и символических сценариев трансформации*. Режиссёр-художник, работая в этом эстетическом направлении, целенаправленно отказывается от фиксации смыслов, как откровенно признаётся Р. Уилсон в интервью Р. Должанскому: «Окончательно спектакль появляется только в голове зрителя, поэтому найти интерпретацию я предоставляю ему самому. Я даю зрителю лишь акустический и визуальный материал для самостоятельной работы его собственных эмоций» [11, с. 413].

Как правило, сценическое действие представляет собой церемониал воплощений ряда сценариев, возникших на основе авторского текста как череда свободных ассоциаций и фантазий режиссёра, которые, в свою очередь, являются проекцией внутренних состояний абстрактного человека. Концептуальным символом становится совокупный образ души, объединяющий внутренний мир персонажа, актёра, режиссёра и зрителя в общее концептуальное пространство юнговского «коллективного бессознательного» с его благодатным материалом для когнитивно-психологического анализа.

В отличие от стратегии мифотворчества, опирающегося на метафорические концепты, визуальное воплощение внутренних состояний в Перформансе II может быть осмыслено преимущественно через метафункции, которые считаются как ментальные схемы трансформации пространства, где персонаж (или персонажи) проявляется как субъективная проекция фобий, неврозов, душевных проблем современного человечества, как это с разной глубиной проникновения осуществляется в спектаклях *Гамлет. Сны* (2002) А. Жолдака и *Гамлет/Коллаж* (2014) Р. Лепажка. В этом контексте зритель становится творцом собственного

языкового мифа, руководствуясь своим эмпирическим и метафизическим опытом и проявляя в разной степени способность мыслить символами.

Французский философ Ж.-Ф. Лиотар в работе «Заметки о смыслах “пост”» [6] недвусмысленно сравнивает искусствоведческий анализ с процессом психоаналитической терапии, считая, что изучение визуальных пластических искусств позволяет раскрыть тайны смысла жизни и болезней общества. Когнитивный подход к спектаклям-снам способствует процессам самопознания, которые, по убеждению когнитивных психологов, активно «протекают на двух уровнях – сознательном и бессознательном» [4, с. 16], последний из которых, ссылаясь на утверждение Я. Мукаржовского, «как фактор художественного творчества занимает видное место в теории искусства» [8, с. 201].

Эстетика Перформанса II характерна для режиссёрского творчества А. Могучего, чьи «авангардные» спектакли театровед Н. Песочинский называет «непредсказуемыми метаморфозами» [9], похожими на сновидение. В сценической интерпретации «Трёх толстяков» Ю. Олеси *Эпизод первый: Восстание* (2019) режиссёр добивается многочисленных эффектов реминисценции: к фантастическим сериалам «Звёздные войны» и «Гарри Поттер», легендарному спектаклю БДТ «Оскар и Розовая Дама», творчеству С. Дали с его стекающим временем и другими фантазмами, превращая спектакль в насыщенный образами коллаж космического, циркового и сказочного пространства. Вмещающая множество отражений, спектакль апеллирует к воображению зрителей, словно предлагая извлечь такие образные подобию, как планеты – люди, люди – звери, дева с косой – смерть, дева с косой – правительственный чиновник и другие. Создаётся твёрдое ощущение, что весь калейдоскоп событий и персонажей разворачивается в сознании доктора Гаспара Арнери (А. Ронис), который в своём сценическом сне становится центром галактики и осью инверсии космических и земных явлений, позволяя невидимому превратиться в видимое. Вместе с тем можно утверждать, что в «больной» голове Гаспара, выделяющейся окровавленной повязкой, поверх которой временами надето цинковое ведро, визуально отражается комплекс человеческих проблем, фобий, пороков и психических состояний.

В постановке *Алиса* (2014) Могучий выстраивает сценическое действие как визуальное воплощение вывернутого наизнанку внутреннего мира персонажа Алисы (А. Фрейндлих), в памяти которой парадоксальным образом известные персонажи сказки Льюиса Кэрролла переплетаются с воспоминаниями героини и самой актрисы. Зрители вольны проецировать визуальные события картин, подчинённых коллажной технике инобытия, в сферу собственного сознания, чтобы вместе с героиней спектакля раздваиваться, блуждать по лабиринтам ассоциативных образов, «бежать по кругу» или очутиться на «границе реальности и грёзы» [10], осмыслить ментальные схемы трансформации пространства как диалог с собой и обрести в финале опыт самопознания.

Блужданием по лабиринтам снов можно охарактеризовать и спектакль Д. Крымова *Серёжа* (2018), который представляет собой череду сюрреалистических картин по мотивам романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Коллажная структура событий, свойственная вектору перформативности, пронизывая по касательной роман, отражает внутренний мир Анны (М. Смольникова), словно через призму чьих-то воспоминаний. Время и пространство непредсказуемо трансформируются: на окнах-планшетах условного вагона летние пейзажи молниеносно сменяются осенними и зимними; ворвавшись фонтаном в купе, словно в пробитую в корабле брешь, снег устилает пол, на котором Анна буквально и метафорически «оставляет следы».

В этой постановке Крымова визуальные действия персонажей неожиданно создают смысловые значения на языковом уровне в виде метатекста. «Падение» Анны на скользкой наклонной поверхности сцены воспринимается двусмысленно, как и удары, от которых в вагоне её кидает из стороны в сторону, как и последующие визуальные «взлёты» над сценической площадкой. Любовь к Вронскому в момент встречи буквально «зарождается» в Анне как ребёнок, а когда она случайно отключает электричество, то свет гаснет для всех, включая зрителей.

Живой мир Анны и Серёжи отражается только в картинках воспоминаний, вне реальности: сын – кукла, муж – рогатый олень с бубенцом, даже Вронский и его мать – манекены, которые можно унести за кулисы. Каренин (А. Белый) то пилит, то сверлит, разговаривая с женой; он буквально выпускает пар из ушей, «терзая себя» утюгом, и наезжает на Анну длинным узким столом на колёсиках. В этом нереальном мире все вещи стараниями Вронского (В. Хориняк) обретают иной порядок, и сам он переворачивается с ног на голову; широкое «семейное» платье Анны сменяется на кричаще-яркий наряд, в складках которого она и исчезает, разбираемая на части. Трансформация образа заканчивается новым витком воспоминаний, бесконечно длинных, как нить пуповины рождённого Анной младенца, опутавшая и соединившая всех персонажей в один большой клубок, так напоминающий клубок ниток, который Вронская с Анной начали разматывать в купе поезда.

Надо отметить, что, в отличие от спектаклей *Сонеты Шекспира* и *Сказки Пушкина* Р. Уилсона или от постановки А. Жолдака *Гамлет. Сны*, фантастически замешанных на основе авторских сюжетов, картины сны в спектаклях *Алиса* А. Могучего и *Серёжа* Д. Крымова не отделяются друг от друга затемнением, а незаметно перетекают одна в другую, словно меняя ракурс с одного фрагмента изучения человека на другой. Пластическая материализация языковых выражений и узнаваемые ментальные схемы трансформации пространства способствуют восприятию смысла на ментальном уровне языка (в области проявления значений), ослабляя восприятие абстрактной ритуальности. Кроме того, артисты в русских постановках оживляют монологи органичной драматической интонацией, как бы вступая в конфликт с эстетикой постдраматизма.

Таким образом, можно сделать вывод, что в одном и том же спектакле в разной пропорции может осуществляться взаимодействие противоположных векторов – мифотворчества и перформативности, где мифотворчество относится к аллегорическому типу конструирования смысла, а перформативность – к псевдомистеральному.

Конструкция Перформанс I

Перформативная конструкция псевдоаллегорического типа редуцирует эмпирический аспект языкового мышления и полностью отвечает критериям симулятивного перформанса: отрицание смысла, функция

коллажа и провокативности стратегически заточены под вызов когнитивного диссонанса. Именно в этом типе конструирования проявляется трансгрессивный оттенок творчества, который преимущественно сконцентрирован, пользуясь выражением С. Шлыкковой, в «деконструкции христологического аспекта, смещении акцентов с сакрального на профанное, в инверсии образных воплощений женского начала» [13, с. 8].

Главным инструментом реконструкции смысла является принцип подмены значений путём замещения языковых единиц в диахроническом срезе – то есть знаков в контексте. Следовательно, в процессе селекции значений смысловому замещению подвергается и код сообщения, считываемый в синхроническом срезе (на метаязыковом уровне). В спектакле визуальной замене подвергается не столько сам объект (что вообще является свойством театрального знака), сколько его функция. Так, если бы фигура коня на шахматной доске была заменена другим предметом, но функции коня сохраняла, суть игры не изменилась бы, но если бы заменённая фигура стала двигаться как шашка, то смысл шахматной партии был бы нейтрализован.

В спектакле С. Рокета *Правила поведения в современном обществе* (2017) по пьесе Ж. Лагарса процесс рождения ребёнка (роды) остроумно решён режиссёром как акробатическая сцена визуального вытряхивания его мужем (Д. Кривонос) из тела жены (Д. Шнейдер) как пыли из покрывала, идентифицируя на языковом ментальном уровне ребёнка с пылью, а роды – с очищением от грязи. Образ Родины-матери, тоже весьма остроумно представленный в спектакле Д. Крымова *Онис № 7* (2008) в виде гигантской куклы с узнаваемыми сталинскими чертами, накальвающей своего героя Шостаковича (А. Синякина) на булавку ордена, низводит на ментальном языковом уровне сакральный смысл Родины до убийцы. Так контекст, кажущийся на первый взгляд оригинальным, спекулирует на глубинном смысле вещей, разрушая их идею созданием негативных концептуальных метафор.

В постановках К. Богомолова можно найти богатый материал для изучения техники декодирований, начиная с примеров из спектакля *Карамазовы* (2013) по мотивам романа Ф. Достоевского, где профанации подвергались таинство похоронного ритуала (через гроб-солярий и молитву-шлягер) и таинство жизни (через рождение-заваривание и надгробья-унитазы). В спектакле того же Богомолова *Волки и овцы* (2009) по пьесе А. Островского Мурзавецкая (Р. Хайруллина) молится перед иконой, замещённой прикрепленным к стене стулом, нейтрализуя сакральный смысл молитвы. В *Идеальном муже* (2013), смонтированном из фрагментов произведений О. Уайльда, Богомолов ещё и насыщает действие цитатами из Шекспира, Пушкина, Гёте и Чехова вперемежку с пошловатыми шлягерами. В результате эклектики новый контекст изменяет не только восприятие персонажей, превращая образы героев, достойных восхищения, в безобразные подделки, но и извращает авторский замысел, на что следует обратить внимание с точки зрения психоанализа.

Необходимо отметить, кроме прочего, что использование в спектаклях нецензурной лексики и сцен, имитирующих половой акт, как в эпатажной постановке К. Серебренникова *Пластлин* (2001) по пьесе В. Сигарева, вовсе не является безобидной провокацией. С позиции искусствознания каждый элемент языка на формальном уровне имеет эквивалентное значение на ментальном плане. Ментальным эквивалентом матерных выражений является агрессия, натурализм которой исключает её как предмет подражания из сферы искусства, как, собственно, вне сферы искусства находится и подражание физиологии полового акта с художественной имитацией семьяизвержения, поскольку её ментальным эквивалентом является похоть.

В поисках психологических законов воздействия искусства на человека Л. Выготский [2] обнаружил, что нарушение сцепления слов и мыслей, то есть комбинации и селекции единиц языка, становится причиной разрушения формы произведения, а Ю. Лотман выделил «уничтожение памяти, стирание текстов, забвение связей» [7, с. 391] в качестве признака разрушения культур. Проникновение вируса пошлости и нецензурной лексики в классические тексты, как это происходит в переработанной версии шекспировской трагедии *Отелло* (2003) Л. Персиваля и упомянутых постановках К. Богомолова, неминуемо приводит к демонтажу авторского контекста, превращая великие идеи в художественный мусор. С точки зрения эстетических категорий *прекрасное* в театральном искусстве может «дать опыты высшего знания и света, способствовать духовному развитию человека, очищать и обновлять его сознание, углублять и расширять его идеалы» [12, с. 46], в то время как *безобразное* безответственно захламляет мусором сознание зрителя, отсекая возможные пути развития мысли и способствуя духовной деградации человечества.

Перформанс I можно охарактеризовать как *художественный демонтаж мыслительной базы (концептосферы народа) через трансгрессивное разрушение формы произведений и ментальных кодов языка*. Этот тип трансмыслового конструирования, культивируя спекулятивное мышление, принадлежит эстетике постмодернизма и является скорее *антидраматическим*, чем *постдраматическим* театром. Однако надо признать, что любые формы разрушения мифа являются закономерным и предсказуемым проявлением противоположного мифотворчеству начала, но только до тех пор, пока между ними не нарушается равновесие, и трансгрессивные формы искусства не возводятся в тоталитарный культ уничтожения духовности.

В **заключение** можно отметить, что наличие трансмысловых конструкций в спектакле свидетельствует о выходе сценического действия за пределы дефиниции драматического. Выявление типов трансмыслового конструирования способствует формированию объективного представления о качестве творческого диалога режиссера с автором и зрительской аудиторией и в постдраматическом аспекте театра открывает для каждого зрителя возможность субъективного постижения метафизической природы человека и космоса через единство законов, сконцентрированных в мифических концептах (в векторе мифотворчества) и метафункциях (в векторе перформативности). Определение доминирующего типа трансмыслового конструирования, несмотря на фиксацию органичных пересечений векторов мифотворчества и перформативности, позволяет более точно определить эстетику театрального представления. Так, языковая конструкция аллегорического типа (Миф I) свойственна поэтическому (метафорическому) театру, а языковая конструкция псевдоаллегорического типа

(Перформанс I) характерна для постмодернистского театра. Эстетика непосредственно постдраматического театра формируется только на мифическом уровне, соответствуя конструкциям мистериального типа (Миф II) и псевдомистериального типа (Перформанс II), развиваясь одновременно в двух направлениях.

В процессе исследования стало очевидно, что в современной театральной практике метафорическая природа сценического действия активно развивается в метафизическую. Метафизика театра, осваивающая символ как главный инструмент познания, принимает значение философии искусства, которая, по авторитетному мнению К. Ясперса, «есть мышление в искусстве, а не об искусстве» [14, с. 238], что позволяет характеризовать трансмысловые конструкции как конструкции мыслительные, а их изучение – как когнитивный процесс.

Список источников

1. Бердяев Н. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 480 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / общ. ред. В. В. Иванова, коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова; вступ. ст. А. Н. Леонтьева. Изд-е 3-е. М.: Искусство, 1986. 573 с.
3. Делёз Ж. Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
4. Когнитивная психология: учебник для вузов / под ред. В. Н. Дружинина, Д. В. Ушакова. М.: ПЕР СЭ, 2002. 480 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
6. Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» / пер. с фр. А. В. Гараджи // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 54-66.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
8. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чеш. М.: Искусство, 1994. 606 с.
9. Песочинский Н. Большое драматическое зазеркалье [Электронный ресурс] // Театр: журнал. 2014. URL: <http://oteatre.info/bolshoie-dramaticheskoe-zazerkalye/> (дата обращения: 01.06.2019).
10. Пронин А. Округленные величины [Электронный ресурс] // Театрал. 2014. URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/okruglennye-velichiny/> (дата обращения: 01.06.2019).
11. Режиссерский театр. Разговоры под занавес века. М.: МХТ, 2004. 530 с.
12. Рудзитис Р. Сознание красоты спасет. Таллин: Эстонское общество Рериха, 1990. 48 с.
13. Шлыкова С. П. Трансгрессия в авангардном искусстве XX – начала XXI веков: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Саратов, 2013. 29 с.
14. Ясперс К. Философия. Книга третья. Метафизика / пер. А. К. Судакова. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2012. 296 с.

MULTI-MEANINGFUL CONSTRUCTIONS AS A METHOD TO IDENTIFY AESTHETICS OF A THEATRICAL PERFORMANCE

Alesenkova Viktoriya Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism
Saratov State Conservatoire
alesenvic@gmail.com

The article is devoted to analysing systemic models of meaning formation, which take a form of multi-meaningful constructions and combine visual and mental space of a performance in the context of theatrical art. Identifying four types of meaning formation within the vectors of myth-creation and performativity, including allegoric and mysterial levels of a viewer's perception, contributes to ascertaining the dominating aesthetics of a theatrical event: metaphorical (poetical), post-dramatic and post-modernist. Studying the mental sphere of a performance, which is equivalent to a cognitive process, broadens considerably the framework of theatrological analysis.

Key words and phrases: multi-meaningful constructions; myth-creation; performativity; theatrical aesthetics; mythical concept; symbol; metaphor.

УДК 7; 18.7.01

Дата поступления рукописи: 31.07.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.56>

В статье впервые исследована интерпретация театральной тематики в дипломных работах факультета живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова в хронологических рамках конца XX – начала XXI в. Картины изучены в ракурсе приверженности реалистической школе в сочетании с индивидуальным звучанием «почерка» каждого автора. Обосновывая многосоставную целостность авторских методик, образных и смысловых решений, автор приходит к выводу, что синтезированный характер художественного языка является значимой характеристикой современного творчества в русле реализма.

Ключевые слова и фразы: театральная тематика; преемственность традиций; реализм; специфика художественного языка; синтезированный характер творчества; школа мастерства; академическое искусство.

Скоробогачева Екатерина Александровна, д. искусствоведения
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва
Skorobogacheva@mail.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ В ДИПЛОМНЫХ КАРТИНАХ АКАДЕМИИ ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА

В настоящее время остро встает вопрос о доминанте контрастных стилей, направленностей, методов в изобразительном искусстве, в культуре в целом. На современных выставках нередко антагонистичны