

С.А. ДЗИКЕВИЧ

Кандидат философских наук, доцент

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

Е.А. ДЗИКЕВИЧ

Кандидат философских наук, доцент

Высшее театральное училище имени М.С.Щепкина при Малом театре

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ И СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

В настоящей статье рассматривается классическая для эстетического дискурса проблема психической дистанции как элемента эстетического восприятия. Для уточнения теоретической диспозиции этой проблемы авторы указывают на основные параметры введения этого концепта в теоретический оборот и дальнейшей дискуссии в связи с ним. Отдельное внимание уделяется изменению содержания понятия эстетической дистанции и отношения к роли этого элемента в эстетическом восприятии в связи с трансформацией форм художественного контакта с публикой, которые практикуются художниками в современном искусстве. Конкретным материалом анализа изменений в этом отношении стала история современного театра, начиная с самых ранних экспериментов конца XIX-начала XX века и заканчивая текущим репертуаром театральных площадок.

Ключевые слова: Психическая (эстетическая дистанция), Э.Баллоу, Дж.Дики, институциональная теория искусства, современное искусство, современный театральный процесс.

S.A.DZILEVICH

PhD of Philosophy, Associate Professor

Lomonosov Moscow State University

E.A.DZIKEVICH

PhD of Philosophy, Associate Professor

High Theatre School at the Maly State Theatre

AESTHETIC DISTANCE AND CONTEMPORARY THEATRE PROCESS: INSTITUTIONAL ANALYSIS

In this article psychical distance as one of key problems of aesthetic discourse on perception is newly revised. To make clear the theoretical disposition of the problem the authors rethink the parameters of the first instrumental usage of this concept and the following discussion concerned with it. Special attention of the authors is paid to transformations of the content associated with the concept of psychical distance and of relation to this element of aesthetic perception that are provoked by changes in the mode of artistic contacts with the public which contemporary artists prefer to use in their work. The concrete materials for analysis of these changes was found by the authors in history of contemporary theatre starting from the early experiments of the end of 19th and beginning of the 20th centuries and finishing on the current theatre scenes.

Keywords: psychical distance, E.Ballow, G.Dickie, institutional theory of art, contemporary art, contemporary art process.

Проблема эстетической (психической) дистанции, казалось бы, на некоторое время потеряла значение для эстетического анализа, однако в настоящее время она возвращается в поле теоретического внимания, начинает интенсивно обсуждаться на различных международных конференциях, причем в новых аспектах. Трансформации отношения к этой проблеме чрезвычайно важны в теоретическом отношении и являются темой настоящего сообщения. Конечно, эта проблема не может рассматриваться совершенно отвлеченно, поскольку дистанция выстраивается в отношении совершенно конкретных явлений, она обнаруживается как «дистанцирование» в акте восприятия, поэтому требует упоминания совершенно определенных фактов эстетического опыта. В связи с этим, а также потому, что в одной из точек пересмотра отношения к психической дистанции - при построении институциональной теории искусства - Джордж Дики активно обсуждал для этого именно театральные процессы («Искусство и эстетическое: институциональный анализ», 1974 [6]), примеры из этой области художественной деятельности представляются весьма уместными для обсуждения данной проблемы применительно к современному искусству текущего периода.

Трансформации внимания современной эстетической теории к проблеме эстетической (психической) дистанции были вызваны, на наш взгляд, изменениями режима контакта, который предусматривало искусство эпохи модернизма, а затем и постмодернизма с публикой. Именно с появлением обстоятельств, свидетельствующих об изменении представлений о формах допустимых и желательных контактов с аудиторией, в начале и в течение первой половины XX века эта проблема активно дебатировалась (в особенности, конечно, начиная с известной работы Эдварда Баллоу «Психическая дистанция» как фактор в искусстве и как эстетический принцип) (ориги-

нал: 1912-1913 [5], частичный русский перевод: 1957) [1]. Эти обстоятельства перечислить не представляет большого труда, но поскольку они принадлежат к процессам, происходившим в разных видах искусства, они обычно упоминаются вне связи друг с другом и поэтому не укладываются в теоретическом понимании в определенную институциональную тенденцию, заключающуюся в архитектурных изменениях отношений арт-мира с остальным социумом, или если говорить более точно, в окончательной автономизацией арт-мира.

Хотя Дж.Дики решительно не согласен с Э.Баллоу в понимании процедуры установления психической дистанции и ее эстетических функций, в особенности в аспекте институционализации современного искусства, он также полагает основанием завершения автономизации арт-мира внутри социума именно те изменения в режиме контакта публики с произведениями искусства, которые принесло с собой искусство бурно развивавшегося модернизма (в особенности показательным в этом отношении является классический институциональный анализ Дики случая «Фонтана» Марселя Дюшана). Примеры из области театральной практики, которые он приводит, полемизируя одновременно с Баллоу по поводу возможностей и роли психического дистанцирования, в его конструкции выполняют функции демонстрации завершения, институционального укоренения нового положения искусства в обществе, предполагающего доминирование стандартов оценки произведений, исходящих изнутри, а не извне арт-мира.

Процессы, которые мы имеем в виду, заключались в изменении институционально закрепившихся форм контакта зрителей и сценического произведения искусства в профессиональном театре на конец XIX века. Эти формы предполагали очень высокую степень условности того, что происходит на сцене и полное принятие зрителем правил, связанных с этой условностью. Мы должны полностью отдавать себе отчет, что формат подобного профессионального произведения искусства полностью описывался таким понятием, как «зрелище», причем специально институционализированных публичных зрелищ было не так много, и театральное зрелище выступает в контексте того времени самым ранним и развитым случаем этого рода, неравную альтернативу ему составляет постепенно начинающийся складываться стационарный цирк, становящийся публичным спортом, а затем - стремительно набирающий вес и привлекательность кинематограф. Однако театр со степенью своего развития, со сложившимися специальными школами профессиональной подготовки (к числу которых относится и представляемая одним из авторов институция), еще довольно длительное время в XX веке (видимо, до появления звукового кино) будет оставаться институционально лидирующей формой публичного зрелища. с которой, собст-

венно, и связана ролевая коннотация театральной публики, субъектная характеристика которой закрепилась в термине «зритель», сначала чисто функциональном, но постепенно набравшем содержательные аспекты значений субъекта эстетической реакции восприятия сценического произведения и источника первичной оценки его художественных и общесоциальных качеств. К концу XIX века классическая позиция зрителя сложилась полностью и, приобретая таким образом полноту институционального статуса, театр получил и характеристику известной статичности, которая стала определять дальнейшую историю театрального искусства.

Статичность не предполагает отсутствия изменений, она означает сохранение статуса, статические изменения в профессиональном театре классического типа происходили с тех пор, как этот тип сформировался в принципе, и продолжают происходить в настоящее время, позволяя сохраняться этому виду публичного взаимодействия и сохраняться ряду связанных с ним публичных профессий. Например, возможны стационарные и мигрирующие театры, театры постоянного репертуара и театры антрепризы, но это не предполагает изменения классических форм контакта создателей театрального произведения и его реципиентов. Все многообразие психологических коллизий, связанных с диверсификацией театральной деятельности классического типа гротескно, но точно, а также симптоматично с точки зрения театральной истории вообще и российской в частности, показано А.Н.Островским в его хрестоматийной драме «Лес». Статические изменения постоянны, они выполняют функции адаптации театра классического типа как формы публичной институции к изменяющимся системным параметрам социума в целом. Эстетические параметры театральной деятельности принципиально не затрагиваются статическими изменениями, поскольку положение зрителя как реципиента профессионально исполненного публичного зрелища при этом не только не ставится под сомнение, но является основой социального взаимодействия, и в том числе скрытых или явных (включая контрактные) обязательств всех участников театрального процесса. Институциональный анализ показывает, что статические изменения внутри театра классического типа позволяет вырабатывать критерии оценки и присваивать частные оценочные статусы (например, в результате конкурсов, фестивалей и ли просто в рамках текущей деятельности), соответствующие характеристикам эстетического взаимодействия сторон в рамочных параметрах «автор зрелища – зритель».

В тех случаях, когда развитие социума устраивает такой тип взаимодействия, статические изменения обеспечивают сохранение в нем театра как публичной институции и его роль как доминирующего поставщика такой социальной опции как перформативное публичное взаимодействие зрелищного типа. Однако тогда, когда социум переживает архитектурные

изменение, когда ход социальных событий таков, что меняется привычный расклад социальных ролей, трансформируется ценность сложившихся позиций в общественном разделении труда, ставится под сомнение существование некоторых социальных страт, кардинально преобразуется принцип оценки сфер и продуктов деятельности, а вместе с тем и система укладов социальных взаимодействий (можно условно, для технической целей, использовать здесь введенный П.Бурдые термин «габитус»), статических изменений становится недостаточно для того, чтобы театр сохранял в этой системе положение доминирующего поставщика обществу перформативных публичных взаимодействий зрелищного типа.

В случае таких социальных изменений (к ним относятся революции, войны, фундаментальные экономические и политические кризисы) институциональное сохранение театра в указанном качестве требует динамических изменений, необходимость которых приходит к отдельным институтам искусства через изменение представлений общества о возможном положении в нем искусства. Дальнейшее развитие театра в условиях изменяющего общего положения искусства в системе социальных отношений стало возможно только при изменении статуса зрителя как субъекта эстетической реакции на произведение театрального искусства. Здесь мы предлагаем некоторую ревизию динамических изменений внутри театрального искусства как источника публичных перформативных социальных опций, которую невозможно осуществить без использования такого классификационного инструмента, как эстетическая дистанция.

В случаях архитектурных сдвигов в обществе, как показывают многочисленные исторические факты, потребность в перформативных публичных взаимодействиях не сокращается, а увеличивается (демонстрации, манифестации, шествия и другие массовые проявления социальных эмоций и социальных настроений), но это не означает, что увеличивается потребность в институционализированных формах перформативных зрелищ (известное требование «хлеба и зрелищ») имеет совсем другое значение. Перформативное действие публичной уличной манифестации предполагает по своему происхождению не созерцание, а вовлеченность. Даже позиция наблюдателя не является позицией зрителя, поскольку наблюдатель, не участвующий в манифестации, не имеет ясных чувственных данных о характере демаркации между ним и остальными членами социума, его отстраненность от происходящих событий не является институциональной непричастностью, поскольку выход политических событий из опосредованных форм в формы прямого действия само по себе свидетельствует о прекращении действия институциональных форм взаимодействия. Даже электоральные кампании, хотя и являются системным приостановлением

нормального институционального взаимодействия для нового рекрутинга опосредующих институтов, сопровождаются активной деятельностью, вовлекающей большие группы ранее отстраненных людей в массовые перформативные события, дающие выход манифестации как политическому волеизъявлению прямого действия.

Случай электорального времени очень показателен в этом отношении, поскольку фактор временности прямой манифестации политической воли в сравнении с постоянной опосредованной формой как бы дан по умолчанию, однако он мало ограничивает эмоциональный накал, вызываемый вовлеченностью в прямые действия, особенно манифестационного характера, что иногда вызывает неосознанное и мощное побуждение продлить время прямого действия за электоральное время, деинституционализировать политическое взаимодействие, что мы видели в постэлекторальных массовых выступлениях в США после завершения и подведения итогов последней электоральной кампании. Неэлекторальные проявления прекращения действия политических институциональных статусов, не содержащие ясных временных ограничений, с кратно большей мощностью разрушают все ограничения, связанные с институциональными статусами ранее действовавшими в обществе. Именно поэтому во время революционных событий в России столетней давности вместе с политическими институтами с большой готовностью был подвергнут сомнению и институт церкви, и институты образования, и институты культуры, включая профессиональный театр. Ни один из них не вернулся к прежнему статусу, а некоторые из них утратили свой статус в принципе.

Если говорить о конкретных причинах изменения статуса профессионального театра в случае военных и революционных событий, то они несомненно происходили по той причине, что институционализированное зрелище с ясным разделением функциональных ролей потеряло свою актуальность и вернуть эту актуальность статическими трансформациями не представлялось возможным, поэтому для сохранения театра как института потребовались динамические изменения. Подобные изменения наблюдались в театральной жизни всех стран, где в результате Первой мировой войны происходили кардинальные институциональные изменения, и закономерно то, что наиболее бурно театральные революции протекали на территориях двух рухнувших империй - Германской и Российской. Если мы сравним характер перемен происходивших в театральных культурах обеих стран, то он окажется принципиально аналогичным: несмотря на различие макросоциальных институциональных перемен театр институционально реагировал именно на факт демонтажа существовавших социальных институтов аналогичными по глубине собственными институциональными переменами.

В Германии развернулись экспериментальные работы в области драматургии и сценографии во главе с Бертольтом Брехтом [2], в России - во главе со Всеволодом Мейерхольдом [4]. Трансформационный смысл этих работ с эстетической точки зрения заключался в сокращении дистанции между сценическим произведением и публикой за счет снижения степени условности форм контакта актеров с реципиентами представления. Б.Брехт высказывается против теории вживания актера в роль, сформулированной К.С.Станиславским и обеспечивавшей высокую степень совершенства искусственности сценического действия. В противовес этому Брехт предлагает теорию отчуждения актера от роли, которое должно обеспечить естественность социального диалога театра со зрителем. (Театр должен быть пересмотрен в целом – не только тексты, не только актеры или даже весь характер постановки, эта перестройка должна вовлечь зрителя, должна изменить его позицию ... Он уже больше не частное лицо, которое «удостаивает» театр своим посещением, позволяя, чтобы актеры что-то разыгрывали перед ним, потребляя работу театра; он уже больше не потребитель, нет, он сам должен производить. Спектакль без него, как активного участника, теперь лишь половина спектакля (если бы он был законченным без него, он считался бы теперь несовершенным). Зритель, вовлеченный в театральное действие, сам приобщается к театру. Таким образом, главное происходит теперь не «в нем», но «с ним»...). Система идей, разработанная В.С.Мейерхольдом и получившая название биомеханики, должна была естественно-пластически ликвидировать представление об искусственности самих движений актера на сцене («Биомеханика стремится экспериментальным путём установить законы движения актёра на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения для актёра»).

Меры психологической перестройки режима контакта публики с произведением театрального искусства действительно потребовали динамической трансформации театра как публичной художественной институции. Прежде всего, изменилось представление о его пространственном устройстве. Как это ни покажется странным, но автоматическим, рефлексивно не выверенным движением в этом процессе стало стремление устранить пространственную демаркацию исторически сложившейся в театральном пространстве физической границы между публикой и участниками перформативного действия. Появились такие, теперь совершенно рутинные, приемы, как выходы актеров в зрительный зал, размещение некоторых зрительских кресел на сцене, изменение расположения основного места перформативного действия по высоте и ракурсам в отношении точек зрения публики. Все это имело, разумеется, не внешнюю, а внутреннюю целесообразность,

которая, как мы уже заметили, была неотрефлексированной. Эта целесообразность заключалась в преодолении исторически сложившихся факторов установления дистанции, которые, как минимум, помогли бы устранить такое отрицательное явление зрительского восприятия, которое Э.Баллоу квалифицировал как «передистанцированность» (излишнее внимание к внешним атрибутам художественной деятельности в ущерб содержательного-эмоциональному контакту с произведением).

Подобные меры динамической трансформации театра, без всякого сомнения, были совершенно необходимы для сохранения его в качестве публичной институции при резкой смене системы социальных ценностей (Первая мировая война с началом применения средств массового поражения, революции с ожесточенным гражданским противостоянием, ликвидация привычных каналов социальных контактов). Затем эти меры оказались углубленными непространственными, уже совершенно осознанными и продуманными шагами, отчасти уже упомянутыми нами в связи с программами Б.Брехта и В.Мейерхольда. Эти меры заключались во введении образа автора непосредственно в перформативные действия, в обнаружении различения актером себя как актера и сценического образа, в непосредственных речевых апелляциях к публике, в попытках ввести спонтанные реплики публики в ответ на прямые обращения в речевой перформативный ряд и тому подобное. Следует заметить, что подобные действия активно практиковались по обе стороны Атлантического океана до Второй мировой войны, причем в театральной жизни США они были мощно спровоцированы таким исключительным явлением, которое вошло в историю под названием «великая депрессия». Следует заметить, что эти динамические изменения институционального характера, в отличие от описанных выше статических, приводили к тому, что перформативное действие в рамках профессионального театра переставало трактоваться как сценическое произведение с обязательным пространственным и психологическим разделением актеров и зрителей.

Вторая мировая война внесла решительные перемены в представления о режиме эстетического взаимодействия в искусстве по всему миру, поставив с невиданной актуальностью проблему искренности (обычно это трактуется в виде знакового вопроса: «Как возможно искусство после Освенцима?»), породив в разных видах художественной деятельности такие явления, как неореализм, абстрактный экспрессионизм, гиперреализм, а собственно в театральной культуре - драматургию абсурда (Ж.-П.Сартр, Э.Ионеско, С.Мрочек, С.Беккет и некоторые другие) и теорию бедного театра (Е.Гротовский). Эти явления практически разрушили фактор сцены онтологически и экзистенциально, сделав основным модусом реакции на перформативное действие в театральном пространстве соучастие в жизненном событии.

Таким образом, психическая дистанция как необходимое требование к присутствию публики в институциональном пространстве театра была преодолена установлением экзистенциального равенства сторон перформативного действия.

Дальнейшая история театра связана с распространением этого приобретения за пределы театра как отдельной институции в пространство новой институционализации с конвергентными, конструкционными критериями оценки, породив внетеатральные (хэппенинг, акция, перформанс) и квазитеатральные (документальный театр) формы манифестарной художественной коммуникации, требующие от аудитории в качестве необходимого условия ожидаемой эстетической реакции уже не дистанции, а ее прямой противоположности в виде интерактивного контакта. В результате динамических изменений институционального статуса театра, связанных с режимом эстетического контакта аудитории с перформативным произведением художественная практика, что в том числе зафиксировано и рядом исследований (например, [3]), пришла к сосуществованию двух социальных опций публичной художественной манифестарной коммуникации: внутри трансформированного профессионального театра, включая документальный и вне его, в соединении с элементами других форм институционального социального взаимодействия (выставочные и другие культурные проекты, массовые публичные события, акты социального волеизъявления, рекламная коммуникация).

ЛИТЕРАТУРА

1. Баллоу Э. «Психическая дистанция» как фактор в искусстве и как эстетический принцип // Современная книга по эстетике. Антология. - М.: Изд-во иностр. лит., 1957.
2. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. Т. I-V. - М.: Искусство, 1963–1965.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. - М.: ABCdesign, 2013.
4. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1-2. - М.: Искусство, 1968.
5. Bullough E. 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle // British Journal of Psychology. 1912. № 2. - P. 87–118.
6. Dickie G. Art and Aesthetics. An Institutional Analysis. - Ithaca, N.Y. - L.: Cornell University Press, 1974.

TRANSLIT

1. Ballou E. «Psikhicheskaya distancija» kak faktor v iskusstve I kak esteticheskij printsip // Sovremennaya kniga po esthetike. Antologiya. - М.: Izd-vo inostr. lit., 1957.
2. Breht B. Teatr. Piesi. Statyi. Vyskazivaniya. T. I - IV. - М.: Iskusstvo, 1963-1965.
3. Leman H.-T. Postdramaticheskij teatr. - М.: ABC design, 2013.
4. Meyerhold V. Statyi. Pisma. Retchi. Besedi. Ch. 1-2. - М.: Iskusstvo, 1968.
5. Bullough E. 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle // British Journal of Psychology. 1912. № 2. - P. 87–118.
6. Dickie G. Art and Aesthetics. An Institutional Analysis. - Ithaca, N.Y. - L.: Cornell University Press, 1974