

Ю. М. Свердлова

Особенности процесса художественной интеграции в искусстве 60 – конца 90-х гг. XX в.

Рассматриваются тенденции развития зрелищного искусства и театральных представлений в 60 – конце 90-х гг. XX в. Они обусловили возникновение новых зрелищных форм, актуализировавших вопрос дифференциации «театра» и «не-театра», который является дискуссионным и по сей день. В этой связи особое внимание уделяется влиянию авангарда на творчество театров-студий, «оформившееся» со временем в культурный мейнстрим. В новых условиях смыслообразования и формотворчества, характерных для современного искусства, определился подход к творческой деятельности как к художественной интеграции.

Ключевые слова: художественная интеграция, авангард, «неофициальное» искусство, любительское и профессиональное искусство, ризоматичность, альтернативный театр, театр абсурда, театральные связи, организационная многовариантность театра.

Y. Sverdlova

Features of the process of artistic integration in the art of the 60s – the end of the 90s of the XX century

The article discusses the prerequisites that determined the trends in the development of performing arts and theatrical performances in the period of the 60s - the end of the 90s of the twentieth century. They led to the emergence of new spectacular forms, where such traditional attributes of theatricality as stage performance and representativeness are lost. This aspect actualized the issue of differentiating "theatre" from "non-theatre". In this regard, the article pays special attention to the influence of the avant-garde on the studio theatres, which eventually took shape in the cultural mainstream. It set new conditions for meaning formation and form creation in postmodern staging art, the basis of which was artistic integration.

Key words: artistic integration, avant-garde, "unofficial" art, amateur and professional art, rhizomaticity, alternative theatre, theater of the absurd, theatrical connections, organizational diversity of the theatre.

Актуальными проблемами в современном искусстве, рассматриваемыми в междисциплинарном контексте, являются феномены потери ориентиров в творческой деятельности и нивелирования приоритетов культурно-эстетической сферы в целом, которые во многом обусловлены субъективизмом и разобщенностью мировосприятия.

Выявление предпосылок к художественной интеграции становится результатом парадигмального сдвига, предопределяющего формирова-

ние художественно-эстетического вкуса и создание соответствующей зрительской конъюнктуры.

При работе над спектаклями усложнилась их типологическая классификация из-за отсутствия определенных критериев, а также требований к стилю и художественному языку. Немаловажным фактором является тенденция, обусловленная состоянием «текучести» искусства, которая порой исключает фиксацию или повторение одного и того же представления. Изменилось и назначение сценических арт-практик. Сейчас их можно рассматривать не как отдельную сферу художественного творчества, а как феномен, который интегрирует различные социальные группы, философские и политические контексты, порождает вариативность в сфере творческой коллаборации, использует элементы игры и интерактива.

Квинтэссенцией этих тенденций стал принцип деконструкции, который подверг дроблению образно-смысловую и драматургическую структуры, утвердившись в качестве универсального принципа формообразования. Благодаря этому малые формы во многом определили новые направления, характерной особенностью которых стал уход от каноничности и традиций в сторону импровизационности и сиюминутности. Это во многом детерминировало природу зрелища, объединяющую текстовые, культурные, смысловые коды в моменте «здесь и сейчас». Данный аспект обусловил в искусстве эффект сериальности, когда каждое произведение является уникальным, а все попытки его повторить есть ничто иное как его очередная реинтерпретация. Кроме того, многие постнеклассические постановки лишены традиционных атрибутов театральности: сюжетности, репрезентативности, сценичности, жанрово-стилевой обусловленности. Для выявления и систематизации новых критериев, характеризующих современные арт-практики, возникает потребность в применении системного подхода.

Цель исследования – определить особенности студийного мейнстрима как примера художественной интеграции в зрелищных видах искусства, обуславливающих многовариантность современных постановок и арт-практик.

При изучении заявленной проблематики были приняты во внимание аспекты взаимодействия искусств, освещенные в работе М. С. Кагана [5]; особенности постмодерна, раскрытые Р. Бартом [2]; специфика зрелищно-сценических искусств, проанализированная в трудах Э. Бентли [3] и Х.-Т. Лемана [6]; творческая деятельность театров-студий, которым посвящены публикации Т. В. Артимович [1] и Г. Л. Галковской [4].

Рассматривая понятие художественной интеграции, мы определяем его как целостный подход, обуславливающий взаимодействие культурно-исторической, образно-смысловой, жанровой и коммуникативной

сфер, связанных с различными областями науки, культуры и искусства и во многом опосредованных творческой деятельностью. По отношению к театральной постановке как художественному артефакту все перечисленные ранее аспекты проявляются во внешней и внутренней формах, определяющих творческую реализацию художественного замысла.

Во второй половине XX в. отмечается распространение неоавангарда, который стремился к манифестации нового художественного опыта, образной условности, свободы самовыражения. Данные процессы проходили одновременно в западноевропейском и советском искусстве, хотя и различались по своей интенсивности, но их объединяло желание «разрушить» прежние идеологические конструкты и социально-политические догмы.

В СССР во многом этому способствовали развенчание культа личности и рухнувший так называемый железный занавес. Перформативный сдвиг, произошедший в 1950–1960-х гг., «низвел» сталинскую советскую модель к карго-культу и осуществлялся зачастую благодаря партийно-номенклатурному формализму. Произошло расслоение формы и содержания, отражавшееся в массовом производстве политических текстов, значимость которых была не в смысловом наполнении, а в речевом акте публично-социального жеста. В результате выхолащивания исконных смыслов, советская монолитная идеологизированная среда в период оттепели стала расслаиваться на различные субкультурные течения, способствующие образованию параллельной реальности, в которой существовал советский андеграунд.

Этот период в западноевропейском искусстве был отмечен формированием постмодерна. Его художественно-эстетической основой стал принцип деконструкции, разрушивший прежние устоявшиеся паттерны, что в дальнейшем обусловило реорганизацию образно-смыслового пространства, отличавшегося условностью, алогичностью, фрагментарностью. К концу 1960-х гг. подобные веяния стали проявляться и в советском искусстве, где точкой отсчета стал VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов¹, проходивший в Москве (1957). Частью его программы был показ спектаклей студийных театров, по результатам которого сформировались две основных тенденции – обезличивание индивидуального стиля на фоне копирования традиций профессионального

¹ В рамках фестиваля демонстрировались театральные и цирковые представления, спортивные состязания, джазовые и эстрадные концерты, а также в кинотеатре «Ударник» проходили показы зарубежных и отечественных кинолент. В парке им. Горького была организована выставка художников-абстракционистов при участии Джексона Поллока – лидера американского экспрессионизма. Эмблемой фестиваля стал «голубь мира», созданный Пабло Пикассо для Всемирного конгресса сторонников мира, который проводился в Праге и Париже в 1949 г.

театра и поиск экспериментальных форм, стремившихся к свободе самовыражения и более тесному контакту со зрителем [4].

Для выхода на новый уровень любительским театрам требовалось обновление постановочного материала, художественного языка и средств выразительности. Такого рода инаковость ярко проявлялась в творчестве андеграунда, радеющего за демократизацию искусства, что претворялось в новаторских постановках в виде социально-политического высказывания или демонстрации гражданской позиции. Из-за этого многие труппы находились в опальном положении.

Ренато Поджоли в книге «The Theory of the Avant-garde» (1962) констатировал, что отличительной чертой творческой среды становится проявление нонконформизма, в связи с чем следует воспринимать авангард не только в контексте искусства, но и как общественное движение [10]. В последующем появление театра провокации и протеста в Западной Европе² уравнило данную диспозицию, что позволило сформировать художественно-эстетическую базу для арт-активизма.

Отметим, что определенная сценическая подача в демонстрации гражданской позиции была свойственна «левому» искусству, что отражалось в творчестве Н. Н. Евреинова, В. Э. Мейерхольда, К. С. Станиславского, поэтов-футуристов (Д. Бурлюка, В. Хлебникова, В. Маяковского), художников Кукрыниксов и театра «агитпропа». Итак, в период оттепели суггестивный характер постановок 20–50-х гг. изменился, и к середине 70-х гг. XX в. художественной формой высказывания стал протест. Из-за этого альтернативные спектакли в советское время имели статус «неофициального» искусства, но, оставаясь в тени, данное направление продолжало развиваться и искать уникальный стиль. Результатом такой тенденции, набиравшей популярность, стали: студийная форма организации; отказ от театрального пространства в пользу клубов, утилитарных помещений или открытой площадки; постановки преимущественно малых форм (миниатюры, зарисовки, скетчи, моноспектакли); использование цирковых жанров, уличных представлений, игровых элементов, пантомимы; интерактивность.

Страны Варшавского договора одни из первых опробовали студийный «неформат»; здесь в конце 50 – начале 60-х гг. XX в. получил распространение театр абсурда. Он представлял деконструкцию единой художественной целостности и позиционировал эксперимент как более жизнеспособную форму, нежели традиционные постановки.

² Одной из значимых постановок, относящихся к политическому театру, является пьеса «Марат/Сад» драматурга Петера Вайса. Ее премьера состоялась в берлинском Театре Шиллера (1964). Затем она была показана в Восточной Германии, Великобритании, США, в Москве в Театре на Таганке (1998), в Киеве в Национальном академическом театре русской драмы имени Леси Украинки (2008). В 2011 г. пьеса вошла в репертуар Королевской шекспировской труппы (Royal Shakespeare Company).

В Праге начал деятельность Вацлав Гавел, работавший с 1960 г. по 1968 г. в театре «Na zbradli». В это время был создан «Театр Яры Цимрмана», а в Венгрии – театр-студия «Движение, 68». Творческую активность проявляли Тадеуш Кантор и Ежи Гротовский.

Первую попытку ставить абсурдистов в Союзе осуществила в 1968 г. любительская труппа из Минска под руководством Владимира Матросова. В качестве постановочного материала была выбрана пьеса С. Беккета «В ожидании Годо», показанная для друзей, студентов и преподавателей театрального вуза. Реакция зрителей была неоднозначной, что оказалось вполне естественным по причине спорной трактовки, воспринимавшейся в антисоветском контексте³.

Абсурдисты стремились разрушить прежние художественно-эстетические правила, состоящие из «тактики сокрушительных ударов», под натиском которых «сама действительность, сознание зрителя, его привычный орган мышления – язык – должны быть... вывернуты наизнанку так, чтобы зритель внезапно по-новому воспринял реальность» [9, с. 145]. В данном ключе канонические формы спектакля рассматривались как закрытая система, ограниченная нарративом и излишними подробностями, в то время как «текст» представлял мобильный смысловой концепт, сопротивляющийся окончательному значению. Так проявилась специфика текстового пространства, основанная на открытости и динамизме семиотических кодов. Это определяло и творческий облик коллективов, который зачастую отображался в таких названиях, как «альтернативный», «экспериментальный», «театр-лаборатория», «театральная мастерская», что подчеркивало художественно-эстетическую инаковость, стремление к незавершенности и поиску.

Основным активом, развивающим экспериментальные зрелищные формы, являлись молодежь и творческая интеллигенция, необремененная условностями академизма. Открытый характер общения актеров со зрительным залом, разрушение так называемой четвертой стены со временем привело к единству участников и наблюдателей и в целом актуализировало протоформы как воплощение «живого» действия. Данный аспект подверг деконструкции значение театральности, «которое начинает пониматься как некое художественное измерение, независимое от драматического текста» [6, с. 81]. В дальнейшем эта тенденция обусловила освоение внетеатральных помещений, открытой местности и предвосхитила появление «театра участия», «театра повседневности», «театра

³ Политизированность пьесы С. Беккета была обусловлена разностью ее восприятия в Западной и Восточной Европе, о чем писал Мартин Эслин: «Если пьеса “В ожидании Годо” была воспринята в Англии и в Америке как аполитичная, то в Польше в период оттепели 1956 года она воспринималась как образ жизненного крушения в обществе» [9, с. 324]. Данный аспект выявляет неоднозначную вариативность трактовок абсурдистских спектаклей, выступающих зачастую как психологические проекции реципиента.

улицы», «искусства окружающей среды», «живописи действия» и развитие социального театра. Подобные эксперименты начали проводиться на Западе с 1970-х гг. в виде спектаклей *site-specific*, энвайронментов, хеппенингов, иммерсивных и интерактивных постановок. Примерно в это же время в СССР в рамках «московского концептуализма»⁴ появились группы художников, которые практиковали инсталляции, перформансы, акции на открытом воздухе, оказавшие в последующем значительное влияние на развитие зрелищного искусства.

Студийцы привлекали к сотворчеству профессиональных режиссеров и актеров. При некоторых театрах работали вечерние студии. Например, в театральной студии «Юность» дебютировали драматург Е. Г. Попова, актеры В. Шушкевич, Н. Кириченко, А. Лобанок, А. Подобед, Г. Малявский, композитор О. Б. Залетнев, художник и режиссер В. Матросов, режиссеры А. А. Полухина, В. В. Рудов, В. П. Басов [1, с. 161]. Творческий путь начинали со студенческих коллективов и белорусский режиссер Н. Н. Пинигин, российский театральный режиссер и педагог Л. Е. Хейфец.

В 1980-х гг. в СССР актуализировалось студийное движение и поставлены ранее не востребовавшиеся в Союзе пьесы Э. Ионеско, С. Мрожека, С. Беккета. Это позволило В. Матросову вернуться к спектаклю «В ожидании Годо», который в 1989 г. был отмечен первой премией на фестивале «Студийныя каляды».

В дальнейшем перестройка и социально-политический кризис усилили взаимодействие профессионалов и любителей, стремившихся продемонстрировать свои амбиции и гражданскую позицию. Атмосфера общего недовольства подогревалась экономическим спадом и переходом на либерально-рыночную экономику. Как писала театральный критик Т. Д. Орлова: «Талант не хотел размениваться на блага и привилегии, он упивался своей бедностью и демократизмом» [7, с. 29]. Многие творческие деятели в знак протеста отказывались от званий и наград, увольнялись из театров. Они организовывались по принципу единомыслия, создавали коллективы, в результате чего театральное пространство на рубеже 80–90-х гг. XX в. оформилось в некий макрокосм, где хаотично рождались и аннигилировали актерские труппы. В этот период появились организованные театры-студии: «Диалог» В. Григалюнаса, «ИнЖест» В. Иноземцева, «Театр драмы и комедии» Н. Короткевич,

⁴ Наиболее известными представителями московского концептуализма 1970-х гг. были художники И. Кабаков, Э. Булатов, В. Комар, А. Меламид, В. Герловин, Р. Герловина, В. Пивоваров, И. Чуйков, А. Монастырский, группа «Коллективные действия», в которую входили Н. Алексеев, И. Макаревич, Н. Панитков, Е. Елагина и др., группа «Мухоморы», арт-группы «СЗ», «Тотарт», «Инспекция “Медицинская герменевтика”» и др. В литературе московский концептуализм представлен поэтами Д. Пироговым и В. Некрасовым, писателем В. Сорокиным, а в музыке – Е. Летовым, лидером рок-группы «Гражданская оборона».

«Дзе-Я?» Н. Трухана и В. Барковского, «На площади Победы» Р. Талипова, «Абзац» под руководством В. Савицкого и А. Маркевича и др.

Каждая из перечисленных театральных студий пыталась выстроить уникальный художественный язык, найти целевую аудиторию, сформировать репертуар. На фоне всеобщей коммерциализации сфера искусства стала превращаться в рынок, где конкурентная борьба провоцировала «проведение эксперимента, в основе которого лежала идея естественного рождения театра и столь же свободного его исчезновения, в случае неудачного его творческого развития» [4, с. 27]. Основным принципом поддержания жизнедеятельности коллективов был хозрасчет и самокупаемость. Например, московское экспериментальное объединение хозрасчетных театров-студий (ЭХО) поддерживало около 20 театральных студий России. В Беларуси самокупаемость была проблематична, поэтому студиям для обеспечения своего существования приходилось участвовать в детских спектаклях, утренниках и антрепризе, гастролировать в других городах.

Во многом надежды на вливание экспериментальных коллективов в профессиональный сегмент возлагались на Ассоциацию театров-студий, которая способствовала проведению фестиваля «Студийныя каляды». Но в условиях 1990-х гг. встроиться «неофициальному» искусству в «официальное» так и не удалось. Получение дотаций студийным театром предполагало отказ от «альтернативности»⁵.

Упомянутые выше факторы сформировали определенное коммуникативное пространство с характерными особенностями – ризоматичностью, отсутствием единого экономического и идейного центра, профессиональной конкуренцией и потребительской конъюнктурой. Данные аспекты обусловили организационную многовариантность театра, что напрямую влияло на творческое самоопределение, репертуар и жанровую структуру.

Несмотря на художественно-эстетическую разрозненность, творчество студийных коллективов стало превращаться в мейнстрим. Это было спровоцировано кадровой миграцией, совместными гастролями, корпоративными и антрепризными спектаклями, взаимодействием любителей и профессионалов, актеров и зрителей. Согласно термину П. Пави, «театральные связи» подразумевают «визуальное представление и конкретизацию многочисленных связей в творческом процессе» [8, с. 298].

⁵ Театр-студия «Дзе-Я?» под руководством В. Барковского и М. Трухана был организован в 1987 г., и его творчество отличалось экспериментальной направленностью. В 1992 г. коллектив стал Минским драматическим театром, в его репертуаре появились спектакли белорусского возрождения, пьесы Ф. Алехновича, В. Короткевича, комедии Н. Гоголя, сказки А. де Сент-Экзюпери, В. Острова, В. Ковеля и другие постановки.

В условиях формирования деиерархизации – универсального принципа художественной интеграции, все элементы постановки не вступают в органический синтез, а взаимодействуют друг с другом по принципу конгломерата или ансамбля. В данный период становятся распространенными новые художественные приемы (коллажи, ассамбляжи, бриколажи) и экспериментальные формы (спектакли-перформансы, спектакли-экскурсии, театрализованные квесты), в которых «выразительные средства как бы обладают одинаковым удельным весом; игра, предметы и язык одновременно предъявляют нам (вполне разнонаправленно) различные варианты смысла» [6, с. 141].

Отметим, что к концу 1990-х гг. рассмотренные нами аспекты актуализировали вопрос о соответствии экспериментальных зрелищ непосредственно театральному искусству. В книге «Постдраматический театр» (1999) Х.-Т. Леман задекларировал окончательную смену художественно-эстетической парадигмы [6]. Ее особенность заключалась в расширении сферы влияния символов и знаков, спровоцировавших процесс колонизации жизненного мира художественной реальностью, что обусловило появление перформанса, стирающего границы между жизнью и мимесисом, самопрезентацией и ролью, событием и спектаклем.

В результате сформировалась потребность дифференциации понятий «театр» и «не-театр». Этой проблеме уделил внимание драматург и театровед Э. Бентли. Он предложил редукционный подход к пониманию театрального искусства на основе преимущественно функциональных признаков. В книге «Жизнь драмы» [3] автор вывел формулу, гласившую, что если «А» изображает «В» на глазах у «С» – это театр. Экспериментальный же театр включает новые сценические решения, относящиеся к разряду постнеклассических постановок, которые вобрали в себя перформативные, прототеатральные или паратеатральные черты.

Таким образом, со второй половины XX в. художественная интеграция является сущностной основой и универсальным системообразующим принципом зрелищного искусства. Во многом это было обусловлено утвердившейся в постмодернизме деконструкцией – аспектом, который подверг дроблению смысловую и структурно-композиционную системы спектакля, переосмыслив его как процесс порождения новых значений. В результате взаимодействие искусств обрело конгломеративный или ансамблевый характер, где средства выразительности трактуются скорее как символы, соединяясь в образно-метафорический конструкт в сознании зрителя. Данный аспект актуализировал абсурдистские приемы, отличающиеся мозаичностью и коллажностью, объединяющиеся в момент действия.

Характерной особенностью художественной интеграции стала театрализация действительности, заключающаяся в идее перформатив-

ности, что отразилось на стирании границ между театром и жизнью, исполнителями и зрителями, профессионалами и любителями. Этот подход реализовался в актуализации прото- и паратеатральных форм, позволяющих создавать творческие и социальные эксперименты. Это детерминировало интегративный подход к искусству, где театрализация выступает не только как художественный прием, но и как аспект, формирующий определенное коммуникативное пространство, отличающееся ризоматичностью и деиерархизацией.

1. *Артимович, Т. В.* Экспериментальный театр БССР в период «оттепели». Между модернизмом и авангардом / Т. Артимович ; науч. ред. А. Р. Усманова ; Европ. гуманитар. ун-т. – Вильнюс : ЕГУ, 2020. – 231 с.

2. *Барт, Р.* Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Барт Ролан ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М., 1994. – С. 384–391.

3. *Бентли, Э.* Жизнь драмы / Эрик Бентли ; пер. с англ. В. Воронина. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 406 с.

4. *Галковская, Г. Л.* Студийные театры Беларуси в 80–90-х годах : дис. ... канд. искусствovedения: 17.00.01 / Г. Л. Галковская. – Минск, 1998. – 111 л.

5. *Каган, М. С.* Морфология искусства. Ч. 1–3 : Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.

6. *Леман, Х.-Т.* Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман ; предисл. А. Васильева ; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.

7. *Орлова, Т. Д.* Студийное движение в профиль, анфас и в затылок / Т. Орлова // Духовная энергия театра : сб. теорет. и искусствoved. ст. / Исслед. лаб. сцен. искусств, Фонд Сороса – Беларусь ; сост. и ред. Т. В. Котович. – Минск ; Витебск, 1995. – С. 28–42.

8. *Пави, П.* Словарь театра / Патрис Пави ; пер. с фр. Л. Баженовой [и др.] ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 481 с.

9. *Эсслин, М.* Театр абсурда=The theatre of the absurd / Мартин Эсслин ; пер. с англ. Г. Коваленко. – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – 527 с.

10. *Poggioli, R.* The Theory of the Avant-garde / R. Poggioli ; Transl. from the ital. by G. Fitzgerald. – Cambridge (Mass.) ; London : Belknap press of Harvprd Univ. press, 1981. – 250 p.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 04.05.2023.