

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ И КАРНАВАЛИЗАЦИЯ КАК ОСНОВА ЗРЕЛИЩНОГО ИСКУССТВА НОВОГО ВРЕМЕНИ

УДК 378

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-1123-117-123>**В. П. Гепфнер**

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: vpgepfner@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются особенности развития зрелищного искусства в Новое время. Во вступительной части автор дает уточнения основных понятий – театрализация, игра, карнавализация и зрелищное искусство. Автор рассматривает истоки зрелищного искусства Нового времени, среди которых выделяет сформировавшиеся в эпоху Средневековья виды театра (в частности, литургическую драму и мистерию, где разворачивается история Страстей Христовых). Искусство этого периода столкнулось с человеческой трагедией. Однако культура Нового времени, базирующаяся на противоположностях, не могла не обратиться к противоположности – к смеху и смеховой культуре. Театрализация, игра и карнавализация тесно взаимосвязаны и выступают неотъемлемым компонентом как культуры Нового времени в целом, так и зрелищных искусств того периода. Сакральное и профанное пространства новоевропейской культуры приходят в движение, граница между ними становится подвижной и проницаемой, как и между различными видами искусства, для которых в этот период характерен синтетизм. Одним из синтетических видов искусства выступает опера, рождение которой относится к этому времени. Таким образом, зрелищное искусство указанной эпохи расширяется за счет формирования оперного жанра, в котором присутствуют как театрализация, так и карнавализация.

Ключевые слова: зрелищное искусство, театрализация, культура Нового времени, мистерия, карнавализация, игровое начало.

Для цитирования: Гепфнер В. П. Театрализация и карнавализация как основа зрелищного искусства Нового времени // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №1 (123). С. 117–123. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-1123-117-123>

THEATRICALIZATION AND CARNIVALIZATION AS THE BASIS OF THE SPECTACULAR ART OF MODERN TIMES

Viktor P. Gepfner

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: vpgepfner@gmail.com

ГЕПФНЕР ВИКТОР ПЕТРОВИЧ – аспирант кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

GEPFNER VIKTOR PETROVICH – Postgraduate at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Гепфнер В. П., 2025

Abstract. The article examines the features of the development of spectacular art in modern times. In the introductory part, the author clarifies the basic concepts – theatricalization, play, carnivalization and entertainment art. The author examines the origins of the spectacular art of modern times, among which he highlights the types of theater that emerged in the Middle Ages (in particular, liturgical drama and mystery, where the story of the Passion of Christ unfolds). The art of this period collided with human tragedy. However, the culture of the New Age, based on opposites, could not help but turn to the opposite – to laughter and laughter culture. Theatricalization, play and carnivalization are closely interconnected and are an integral component of both the culture of the New Age as a whole and the performing arts of that period. The sacred and profane spaces of new European culture begin to move, and the boundary between them becomes mobile and permeable, as well as between various types of art, which were characterized by synthesis during this period. One of the synthetic forms of art is opera, the birth of which dates back to this time. Thus, the spectacular art of this era is expanding due to the formation of the operatic genre, which contains both theatricalization and carnivalization.

Keywords: entertainment art, theatricalization, culture of the New Age, mystery, carnivalization, play beginning.

For citation: Gepfner V. P. Theatricalization and carnivalization as the basis of the spectacular art of Modern times. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 1 (123), pp. 117–123. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-1123-117-123>

Название статьи может вызвать вопросы, поскольку театрализация, в основе которой лежит игровой элемент, присуща в большей или меньшей степени каждому человеку. Значимость роли игры в жизни человека рассматривали многие исследователи (Х. Ортега-и-Гассет, Й. Хейзинга, Е. Финк, Г. Эриксон и др.). Так, Е. Финк отмечает, что «человек как человек есть игрок. Игровому свершению присуща особая настроенность, настроение окрылённого удовольствия, которое больше простой радости от свершения, сопровождающего спонтанные поступки, – радость, в которой мы наслаждаемся своей свободой, своим деятельным бытием» [11, с. 345]. Й. Хейзинга подчеркивал, что «культура в ходе эволюции появилась на свет из игры, и именно таким образом, что то, что первоначально было игрою, позже стало чем-то, что игрою уже не являлось и могло по праву называться культурой» [12, с. 60]. О феномене игры писал и М. М. Бахтин, указывая, что «символы игры всегда входили в образную систему карнавальных образов» [1, с. 46]. Следовательно, можно говорить о том, что культуре изначально присуща игровая и карнавальная природа и каждая из них тесно взаимосвязана с театрализацией.

Однако театрализация – понятие достаточно сложное для определения, поскольку

зыбкость ее границ не позволяет точно определить содержание. Кроме того, грань между театрализацией, присущей некоторым видам искусства, и театрализацией в жизни условна, что тоже может привести к заблуждениям разного рода.

При этом необходимо все-таки подчеркнуть тот факт, что театрализация, как специфическая черта того или иного периода, есть явление непостоянное: от эпохи к эпохе наблюдается ее волнообразное развитие. Например, театрализация выступает одной из характерных черт античной культуры, поскольку мир представляется древним грекам театральной сценой, «а люди – актеры, которые появляются на этой сцене, играют свою роль и уходят» [8, с. 492]. Следовательно, под театрализацией можно понимать эстетическое переживание реально происходящих событий, то есть переживание происходит через призму художественной интерпретации. Безусловно, ярче всего театрализация проявляется в зрелищном искусстве.

В художественной культуре эпохи Средневековья шло активное формирование новых форм театральной жизни, что отчасти было связано с фактическим угасанием театрального искусства уже в период поздней античности. Об этом можно судить по много-



численным фактам. Среди них, в частности, следует указать на то, что уже пьесы Сенеки, единственные дошедшие до нашего времени целиком от античности, скорее предназначались для прочтения, нежели для постановки. Кроме того, к концу эпохи античности значительно сократилась вместимость амфитеатров, что также свидетельствует об изменении значимости театра в жизни общества.

Эта же тенденция – даже в виде табуирования любых театральных форм – была присуща и раннему Средневековью, где церковь осуждала их, как наследие языческой культуры (следствием этого был и запрет на выступления мимов и гистрионов). Лишь постепенно происходит пересмотр данной позиции, поскольку театральность выступила неотъемлемым компонентом западно-христианской литургии, а результатом этого процесса становится формирование литургической драмы как одного из первых жанров церковного театра.

Важным видится и вопрос об истоках средневековых форм театрального искусства Европы. Как отмечают исследователи, «если театр в Византии имеет внецерковные истоки, коренясь, прежде всего, в искусстве мимов, то процесс зарождения средневекового западного театра ограничен пространством церкви – отсюда он искал выход на улицу, в широкий мир» [5, с. 6]. Данное положение чрезвычайно важно для понимания природы театрализации в Новое время.

Таким образом, начавшись с рождественских и пасхальных игр (Osterspiel), формирование которых относится к концу II века, состоящих из простейших диалогов, средневековые формы театрального искусства вырастают до мистерии, целостно показывающей историю Страстей Христовых.

Нужно остановиться и на понятии «зрелищное искусство», подходы к трактовке которого весьма разнообразны. Даже перечень видов, входящих в зрелищное искусство, вызывает дискуссии. Однако большая часть исследователей включает в него традиционные (ритуал, карнавал, балаган, цирк, театр, спор-

тивные соревнования) и технические (кинематограф, телевидение, видео) формы [13].

Бесспорна способность зрелищного искусства погружать человека в пространство праздника. При этом оно может иметь результатом как лишь развлекательный эффект, так и эффект эстетический. Однако в любом случае зрелищное искусство базируется на конкретной системе ценностей, в связи с чем понимание этической (и эстетической) составляющей выступает необходимым условием для понимания его функциональной значимости в ту или иную историко-культурную эпоху.

Эти предварительные замечания необходимы для анализа процесса театрализации и карнавализации в Новое время. «Учитывая разновременность угасания идей Ренессанса даже на его родине, в Италии, не говоря уже о заальпийской Европе, определить точную дату рождения Нового времени «не представляется возможным» [10, с. 43]. Так же ситуация обстоит и с моментом его окончания. Однако, поскольку обозначенные трудности не влияют на ход рассмотрения заявленной проблематики, вопрос о хронологии периода можно оставить в стороне.

Но представляется все-таки необходимым дать краткую характеристику художественной культуре этого периода, которая отражала драматизм эпохи, разочарование в ренессансных идеалах и утрату оптимизма Возрождения, веры в возможность построить окружающее человека пространство по его меркам. Кроме того, XVII век уже стал обладателем знаний, полученных в ходе и Великих географических открытий и научной революции, благодаря которым изменяется представление о мире, пространство которого может как увеличиваться до бесконечности, так и уменьшаться до молекулы. То есть процессы, свойственные этому периоду, порождают пограничное пространство, пространство «между» старым и новым, и, следовательно, сложность описания эпохи связана с ее переходностью, формирование которой происходит как бы в результате сме-

шения продолжающих бытовать культурных норм и традиций предшествующего периода и только нарождающегося [10].

«В христианстве безграничные возможности развития человечества впервые выступили идеально, абстрактно», «в Ренессансе – уже материально, но еще во плоти индивидуального человека» [3, с. 126], однако в Новое время происходит становление государства и общества как абсолютно новой системы организации жизни, задаются новые координаты мироустроения. В эту эпоху личность, с одной стороны, отчуждается от природы, поскольку экономика требует перестройки производства и постепенного перехода от сельского хозяйства к мануфактуре, с другой стороны, сталкивается с результатами развития европейской цивилизации, которые заставляют кардинальным образом пересмотреть сформированные установки. Так формируется пространство отчуждения, которое «личному мужеству в открытом бою противопоставляет порох, что приводит к «отчужденной» форме сражения, где трус может убить героя» [3, с. 127].

Таким образом, Новому времени, как и любому переходному периоду, свойственна двойственность, которая нашла отражение не только в сформированном им типе личности, но и в искусстве. «Искусство XVII века, отражая картину мира своего времени (как художественная культура любой из эпох), возводит в культ движение как символ трансформирующегося и мятущегося мироздания («Скажите, что нас так мятет?», М. В. Ломоносов) и борьбу в самом широком смысле – политическую, религиозную, экономическую и пр.» [10, с. 44]. Изменчивость и подвижность мира, его способность расширяться и ужиматься фактически одновременно (если использовать телескоп и микроскоп), восприятие его как своего рода перевертыша, крушение прежней системы ценностей, – все это вызывало ощущение непрочности бытия, попытку найти в нем свое место.

Оглядываясь назад, человек вспоминал о прекрасном и гармоничном существовании

в эпоху Ренессанса, которая базировалась все-таки на патриархальных устоях и исходила из представления целостности мира, человека и их сущности. Но вглядываясь в будущее, не всякий человек XVI–XVII вв. пока может осознать очертания формирующегося общественного устройства, осмысление которого происходит на основе принципов ренессансного искусства.

В связи со сказанным, «на рубеже XVII в. впервые в истории» «наблюдается столкновение личности и общества как *реально*, практически равновеликих друг другу, действительно равных и по духовному и чувственному, земному содержанию (а не иллюзорно)» [3, с. 128]. Следствием этого становится трагическое восприятие мира, представление об измелчании человека и его отчуждении. Кроме того, одним из оснований культуры Нового времени выступает преодоление установленных предшествующими периодами канонов (художественных, поведенческих и пр.), что и провоцирует смещение границ.

Пограничность культурного пространства Нового времени требовала механизмов перехода, одним из которых был карнавал. Несмотря на существующие в карнаваловедении разные подходы к оценке данного феномена (М. М. Бахтин исходит из противоположности площадного искусства и искусства церковного, хотя и отмечает, что «церковный праздник имел свою, тоже освященную традицией, народно-площадную смеховую сторону» [2, с. 9], а, например, представители немецкой школы – Д.-Р. Мозер, Ю. Кюстер – видели его генезис в католической литургии), можно констатировать, что карнавал всегда есть взаимосвязь профанного и сакрального. Это обстоятельство чрезвычайно важно, поскольку именно это соотношение во многом будет определять развитие и специфику зрелищного искусства данной эпохи.

По мнению М. М. Бахтина в переходные периоды все происходящие процессы приобретают карнавальное значение, раскрываясь как «смеховая драма одновременной смерти старого и рождения нового мира»



[2, с. 165]. Бахтин трактует карнавализацию не только как перенос в повседневную практику человека характеристик карнавала, но и как «инверсию двоичных противопоставлений», поэтому искусство этого периода, столкнувшись с человеческой трагедией, и новоевропейская культура, базирующаяся на противоположностях (М. Монтень, например, сравнивает современный ему мир с вечными качелями), не могла не обратиться к противоположности трагедии – комедии, к смеху и смеховой культуре.

Смех в карнавале выступает смыслообразующим элементом, благодаря которому выстраивается диалог с Другим, с самим собой и обществом. Он был необходим для нивелирования межличностного и общественного отчуждения. Только это давало возможность приступить к самопознанию, поскольку, упершись в предел (сформированных традиций, канона, общественного устройства), человек смог как бы раздвоиться и увидеть себя глазами Другого, или изобразить из себя кого-то другого.

Для скорейшей адаптации общества к этому новому необходимо не только карнавальное сознание, но и соответствующая визуализация, т. е. праздничное оформление. Как отмечал Г. Гачев, «художественная деятельность есть непрерывное оборачивание вещей друг к другу неожиданными сторонами» [3, с. 11]. М. М. Бахтин утверждал, что выработать эти образные формы способна именно народная площадная культура, формирование которой относится к предшествующим периодам. «Площадь была средоточием всего неофициального, она пользовалась как бы правами «экстерриториальности» в мире официального порядка и официальной идеологии, она всегда оставалась «за пародом»» [2, с. 170].

В эпоху Нового времени, когда религиозные вопросы по-прежнему продолжали сохранять актуальность, светское начало, тем не менее, все отчетливее просматривалось во всех видах искусства. С одной стороны, эстетика этого времени была нацелена на дра-

матические развязки, показ героических поступков, стремилась к пышности и декоративности. С другой стороны, обмирщение, связанное с развитием городской культуры, способствовало росту числа публики, которая выступала главным потребителем и заказчиком искусства вообще. Обе эти тенденции актуализировали театрализацию жизни и развитие театрального искусства. «Одним из символов эпохи барокко» следует считать пьесу Кальдерона «Великий театр мира», где в аллегорической форме представлена идея о том, что жизнь человека есть не что иное, как игра» [10, с. 48]. Следовательно, театрализация и игровая стихия выступают составляющими искусства Нового времени.

Этому историко-культурному периоду присуща ориентация на синтез искусств, результатом которого выступает рождение оперы во Флоренции. Достаточно быстрое ее распространение в Италии, возникновение нескольких оперных школ (в Риме, Неаполе, Мантуе и Венеции) свидетельствует о востребованности жанра, несмотря на разность социально-политического устройства и культурных традиций регионов. Так, если условия развития оперного жанра в Неаполе зависели от вкусов двора и народной певческой традиции, то в Риме – от позиции папы. В этих городах опера все-таки не получает массового распространения, поскольку она была доступна лишь избранным. Однако в Венеции, где на развитие жанра не влияли ни двор, ни католическая церковь, а культура маскарада сформировала особый тип публики, выступавшей активным участником проводимых празднеств, опера превратилась в массовый вид искусства. Этому способствовали особая атмосфера города с конкурирующими театрами, их публичность, увлекательность сюжета, свободное введение комических эпизодов даже в мифологические и библейские сюжеты.

Однако подчинение драмы музыке, лишало сценическое действие динамики, которая присутствовала, например, в *commedia dell'arte*, и оперу было необходимо поместить

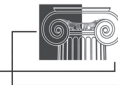
в иные условия, способствовавшие повышению ее зрелищности. Так начались поиски новой архитектуры и нового сценического оформления спектакля. Это было реализовано в проекте, предложенном Дж. Б. Алеотти, который возвел арку впереди просцениума и углубил сцену на 20 м, благодаря чему возникла так называемая сценическая коробка. Ее появление давало возможность повесить занавес и менять декорации, роскошность которых полностью отвечала эстетике барокко. Зрелищность усиливалась и за счет иллюзорной перспективы, благодаря которой сцена визуально превращалась во Вселенную. Более того, возникновение сценической коробки приводит к зарождению специфического направления в архитектуре – строительству театральных зданий, закрытых помещений, где было необходимо решить вопрос с освещением. Активно используются световые эффекты, начиная от факелов и заканчивая фейерверками и дымовыми завесами.

Кроме того, для оперного театра начинают шить костюмы. Если в театре предшествующей эпохи (например, в «Глобусе» Шекспира) актеры довольствовались одеждой, переданной знатными людьми, то в театре барокко костюмы создавались исключительно для сцены. Они ошеломляли богатым украшением, обилием драпировок и разнообразием тканей. В театре начинают применять и инженерию (движущиеся облака, люки и тросы, изображение морских волн и пр.), благодаря чему на сцене возникает динамика.

Таким образом, театрализация, игра и карнавализация тесно взаимосвязаны и выступают неотъемлемым компонентом как культуры Нового времени в целом, так и зрелищных искусств того периода.

Итак, изменчивость окружающего мира, его иллюзорность и относительность основополагающих категорий, кризис мировоззрения составляют основу культуры Нового времени. Неопределенность подталкивает к единственно возможному в этой ситуации выходу – воспринимать жизнь как игру или сцену, поэтому театрализация и карнавализация приобре-

тают статус универсальных характеристик эпохи. Мировоззренческий кризис XVII века воспринимается как своего рода смерть прежней системы ценностей и представлений, преодолеть которую можно благодаря зрелищу, в частности, карнавалу. Следовательно, он выполнял важную социокультурную функцию, способствуя перестройке и организации новой культурной парадигмы. Кроме того, благодаря его коллективному характеру, он дает возможность преодолеть отчуждение и формирует ощущение целостности. При подготовке к проведению карнавала большая часть городских жителей принимала активное участие в его подготовке (костюмы, маски, музыка и пр.), что способствовало вовлечению их в сферу искусства. На художественные процессы этой эпохи влияли и сохранявшая актуальность религиозная проблематика (в частности, попытки церкви вернуть в католицизм тех, кто предпочел протестантизм), и усиление индивидуализма, и увеличение численности городского населения, результатом чего становятся обмирщение сознания европейца и расширение численности публики. Следствием этих тенденций можно считать изменение конфигурации сакрального и профанного пространств, которые приходят в движение, смещается граница между ними, она становится проницаемой, сжимается первое и расширяется второе. Зрелищному искусству Нового времени, в том числе и карнавалу, свойственен синтетизм. Одним из синтетических видов искусства, рождение которого относится к этому периоду, выступает и опера. Однако если карнавал – как синтетическая форма зрелищного искусства – относится к числу массовых праздников, имеющих этническую окраску и подчеркивающего целостность общества, то опера предназначена для ограниченного круга зрителей, для публики, что впоследствии превращает ее в элитарный вид искусства. Таким образом, зрелищное искусство Нового времени расширяется за счет возникновения оперного жанра, специфическими чертами которого выступают театрализация и карнавализация.



Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Проблема поэтики Достоевского. Москва: Художественная литература, 1972. 176 с.
2. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.
3. *Гачев Г. Д.* Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. Москва: Искусство, 1972. 202 с.
4. *Калмановский Е. С.* Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества / Предисл. О. Н. Ефремова. Ленинград: Искусство, 1984. 223 с.
5. *Колязин В. Ф.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. Москва: Наука, 2002. 208 с.
6. *Кормер В. Ф.* О карнавализации как генезисе «двойного сознания» // Вопросы философии. 1991. № 1. С. 166–185.
7. *Кукконен Е. В.* Театральность как феномен культуры барокко // Гуманитарные научные исследования. 2016, № 6. [Электронный ресурс] URL: <https://human.snauka.ru/2016/06/15606>
8. *Лосев А. Ф.* Двенадцать тезисов об античной культуре // Студенческий меридиан, 1983, № 9–10. С. 486–493.
9. *Ратнер Я.* Эстетические проблемы зрелищных искусств. Москва: Искусство, 1980. 136 с.
10. *Синявина Н. В.* Барокко как перекресток смыслов и пространство метаморфоз // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. Научный журнал. 2023. № 3 (113). С. 40–49.
11. *Финк Е.* Основные феномены человеческого бытия. Москва: КаНОН+ РООИ «Реабилитация», 2017. 432 с.
12. *Хёйзинга Й.* Homo Ludens; Статьи по истории культуры. Москва: Прогресс – Традиция, 1997. 416 с.
13. *Хренов Н. А.* Зрелища в эпоху восстания масс. Москва: Наука, 2006. 646 с.

*

Поступила в редакцию 18.12.2024