

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.48.48.009

Театральность культуры или культурность театральности: влияние когнитивных искажений на постижение искусства театра

Луценко Артём Андреевич

Аспирант,
Крымский университет культуры, искусств и туризма,
295034, Российская Федерация, Симферополь, ул. Киевская, 39;
e-mail: nkringe@mail.ru

Аннотация

В данной статье предпринята попытка анализа направленности современной смысловой парадигмы театрального искусства, следующего за ней разделения театрального действия на театральность и перформативность с последующим анализом данных понятий и выявление когнитивных искажений, возникающих при походе в современный театр и расшифровке художественных образов современного театрального действия у реципиента. Изучение театрального действия строится на сравнительном анализе театральной и социальной игры, рассмотрении абстрактного действия с точки зрения театральности и перформативности и рассмотрении влияния ритуальной составляющей театрального действия на реципиента перед театральным представлением. Направленность современного театрального искусства крайне неоднородна, а также подвержена возникновению идейно-смысловых коллизий у реципиента, поскольку экзистенциальная парадигма отрицает значимость авторского посыла, большую значимость предавая последующей вольной интерпретации. Интерпретация из-за социальной значимости ритуала похода в театр неизбежна, поскольку контекст похода в учреждение культуры предполагает неизбежное культурное обогащение. Важно исследовать данную тему, чтобы определить степень важности художественного посыла и надобность персональной фигуры художника в современном искусстве.

Для цитирования в научных исследованиях

Луценко А.А. Театральность культуры или культурность театральности: влияние когнитивных искажений на постижение искусства театра // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 12А. С. 91-98. DOI: 10.34670/AR.2025.48.48.009

Ключевые слова

Театральная культура, театральное искусство, перформанс, бессознательное, социальная игра, абстрактное действие, когнитивные искажения, художественная коммуникация.

Введение

На данный момент в современной культуре наблюдается тенденция к перформативности обыденной жизни. Течение постмодерна постепенно стирает границы между социальным взаимодействием и театрализованной межличностной игрой. В связи с данным процессом определение границ театрального искусства и важности конкретной смысловой составляющей становится сложной и неоднозначной задачей. Вполне вероятно, что на данный момент определение театрального искусства как отдельного художественного процесса существует лишь за счёт социального ритуального значения, предающего театральному представлению значимость не за счёт художественной составляющей, а за счёт когнитивных искажений театрального реципиента, возникающих из-за социального значения похода в театр.

Исследование границ театральности и театрализации на данный момент актуально, поскольку позволит определить надобность пласта театральной культуры в общей мировой культуре в условиях современной «тотальной Игры» постмодерна, а так же изучить влияние социального аспекта при взаимодействии с продуктом театральной культуры на культурное обогащение индивида.

Целью данного исследования является определение влияния социального аспекта посещения театра на выявление художественной составляющей действия зрителем.

Для выполнения цели данного исследования выполняются следующие задачи:

- Разделение и анализ театральности и театрализации;
- Изучение возникающих при взаимодействии с художественной средой когнитивных искажений;
- Определение роли художника в современной театрализации;

Методология статьи основана на синхронистическом анализе изучаемых явлений. Так же используются методы репрезентации изучаемых явлений в культурном контексте, психологический метод и функциональный метод.

Результат исследования

Театральная культура, немногим больше сотни лет назад столь важная и значимая составляющая культурной жизни общества, на данный момент находится в кризисной ситуации. Вслед за общим «современным искусством», театральное искусство становится всё менее понятным зрителю, всё меньше передаёт осмысленный посыл. Пренебрежительно относится современный театр к воспитательной функции театрального действия, более концентрируясь на попытках привнесения новейших уникальных «придумок» в спектакль. Значимость смысловой составляющей, конкретного посыла для зрителя, которая не оставляет его прежним, при этом нивелируется.

Обоснование для данного явления деятели искусств находят в экзистенциальной смысловой парадигме, отрицающей важность авторского посыла. В экзистенциальной парадигме наибольшей важностью обладает именно зрительская интерпретация образов продукта искусства, персональная расшифровка смыслов. Взаимодействие с Бессознательной частью человеческой психики здесь является важным элементом для создания произведения и его расшифровки. Исходя из этого, можно прийти к выводу, что искусство концентрируется не на анализе какой-либо конкретной темы, постановке конкретной проблемы и поиске возможных вариантов её решения, а на персонализированном ощущении проблемного явления и её влияния

на персону [Леман, 2013]. Вместо реалистичного действенного изучения, исследуемые искусством темы получают обособленную метафизическую интерпретацию, которая затем, при взаимодействии с произведением искусства потребителя, распадается на огромное количество обособленных метафизических интерпретаций. Данные интерпретации не служат конкретной цели, не пропагандируют конкретной идеи и не призывают бороться с конкретными проблемами. Ни в коем случае это не означает, что экзистенциальная парадигма и исследование Бессознательного в искусстве излишни. Это грани огромного живого процесса постижения через искусство и отсутствие конкретики посылка вовсе не значит, что данные грани не повлияют на процесс достижения человечеством важных целей. Однако, зачем же в подобном искусстве разделение фигур художника и реципиента?

В случае с подобным подходом к созданию объектов искусства, грань между создателем произведения и его потребителем стирается, поскольку сам создатель произведения может производить огромное количество интерпретаций, которые каким-либо образом на него влияют. Безотходное производство смысловых коллизий, вовсе не нуждающееся во взаимодействии с кем-либо. Подобный метод без осложнений может существовать в индивидуальном искусстве: живописи, литературе, музыке. Но ведь имеется и коллективное искусство, которое анализируется в данном исследовании – театр. Театральное искусство хоть и имеет конкретную фигуру художника в лице режиссёра, при этом является сложным организационным процессом воздействия и взаимодействия с воспроизводящим элементом – актёрами, если рассматривать театр в минимальном объёме подобно «Бедному театру» Ежи Гротовского [Гротовский, 2003]. Для существования театра должен быть исполнитель (он может быть вместе с тем и режиссёром) и «свидетель» исполнения (он может стать и соучастником). Без свидетеля акт театрального действия не будет иметь смысла, поскольку не имеет возможности быть зафиксированным. В таком случае это будет лишь неотличная от бытовой форма деятельности, существующая лишь в моменте лишь для художника. Без воздействия на другого человека, иными словами – социального взаимодействия, театральный акт может рассматриваться как последствие психологической девиации.

Однако, касаясь вопроса бытовой формы театральности может развернуться крупная дискуссия. Крайне спорным вопросом в современной культурологии, в частности в театроведении, является определение границ Игры. Театральная игра крайне сходна с игрой социальной. Более того, именно на социальной игре и выстроен базис театральной игры, исходя из этого можно заключить, что социальная игра может быть театрализована. «Театрализация оказывает могучее воздействие на все сферы современного бытия, создавая своеобразный Мир Игры, где видимость приобретает не просто самостоятельные права, но начинает претендовать на статус основной реальности.» [Отурашева, 2013, с. 18] Театральная игра в своём социальном базисе способна выходить далеко за пределы конкретизированных театральных подмошков – театральной площадкой может стать любое место. Главным критерием существования сценической площадки в таком случае можно заявить не обособленность места «представления», наличие сценической аппаратуры, художественного постановщика и проч., а направленность зрительского внимания на место «представления», чем бы это место ни было. В таком случае любое бытовое уличное происшествие, обратившее на себя внимание людей, может рассматриваться как сценическое и игровое.

Парадоксальность ситуации подчёркнута режиссёром С. Кургиняным: «И, наконец, если жизнь вокруг стала игрой, если возникла игра как фундаментальная категория, чем может стать театр?... Театр должен отказаться от игры. Покинуть игровую территорию как таковую. Если

жизнь на грани превращения в шоу, а мы хотим строить здесь серьёзный новый класс, мы должны отступить за территорию всякой игры.» [Отурашева, 2013, с. 18]. Хотя предположение последующих путей развития театра и не является целью данного исследования, С. Кургинян своим предположением даёт важную задачу – определить отличие социальной театрализации от художественной театральности.

Необходимость зрителя для театра неоспорима. Но имеется и действенность - вполне конкретная деятельность, построенная на волевых психофизических актах, направленных на преодоление обстоятельств. Театральную действенность режиссёры пост-модернисты часто пытаются преодолеть, отказываясь от действий и событий. Существует огромное число авангардных драматургов, специально пишущих бездейственные пьесы. Пьесы эти направлены на ощущение и изучение проблематики и существующего в его рамках субъекта, но не на преодоление и решение. Основываясь на труде Ханс-Тисс Лемана "Театр Пост-Драмы", можем сделать вывод, что в данном искусстве важен процесс представления, ощущение атмосферы явления. «По всей вероятности, в театре сама связь с «настоящими» человеческими отношениями кажется слишком прямой. Стало быть, по мнению многих исследователей, «абстрактное действие» становится здесь значимым только в каких-то экстремальных случаях, а потому в общем-то считается элементом не существенным для определения театра. Нужно было дожидаться 80-х годов, чтобы, говоря словами Майкла Кэрби, начать рассмотрение тока, как «абстрактное действие», «формалистический театр», находящийся в реальном процессе «перформанса», приходят на смену прежней «миметической игре» [Леман, 2013, с. 57-58].

Перформативность – это крайне важная часть театрального искусства. Сам акт театрального представления в английском языке называется «Theater performance». Это раскрывает для нас значение столько загадочного и всеобъемлющего явления, как преформанс. Перформанс в своей сути – это представление, однако важной деталью является тот факт, что перформанс, он же "представление", отделен от театра. Он может существовать в собственной отдельной форме, основываясь на театрализации своего действия, но при этом не быть театральным. Следовательно, хоть перформанс и является представлением, неким актом исследующим проблему (как «Ритм Ноль» Марины Абрамович) или создающим атмосферу (как «4'33"» Кейджа), есть нечто отделяющее его от театра и не позволяющее в рамках культурологического процесса определить перформанс как искусство.

На данный момент определение перформанса как искусства является крайне спорным вопросом. Хотя перформативным практикам не отказывают в художественной и творческой составляющей, множество исследователей и деятелей искусства не могут определить перформанс как отдельное искусство. При этом киноискусство, по разным определениям времени начала перформативных практик, либо немногим старше двадцать лет, либо и вовсе младше столетия и при этом безоговорочно признано отдельным видом искусства [Бараниченко, 2020].

Вероятно, подобная неоднозначность взглядов на перформативность вызвана неоднородностью художественных принципов перформанса. Сосредоточенный на ощущении проблемной ситуации, на существовании в рамках проблематики, но не на воздействии на предлагаемые обстоятельства и преодолении сложившейся проблемной ситуации с последующим её разрешением, перформативный процесс слабо соответствует принципам культурного процесса. Культура в обобщённом своём определении является преобразованием человеком окружающей среды, следовательно подразумевает под собой некоторое преодоление сложившейся в природной среде системы, неких предлагаемых обстоятельств, для созидания

чего-то отличного от чистой природности. Театральная действенность в классическом понимании вторит культурной надобности в преобразовании окружающей среды, основывается на самой надобности человеческого естества в преодолении и преобразовании, в то время как перформативность или «абстрактное» действие сосредоточено на принятии и созерцании предлагаемой действительности, на бессознательности процесса. Даже наиболее реакционно наполненный перформанс Марины Абрамович «Ритм Ноль» был сосредоточен на изучении самопроизвольных реакций, возникающих у реципиентов при взаимодействии с художницей и инструментами воздействия. Сама художница при этом оставалась бездейственной, не демонстрировала какой-либо призыв к действию и не предоставляла варианта решения проблемы хрупкости границы между цивилизационным и животным началами человека [Игнатьева, 2014]. Вывод в данном случае остаётся всецело за созерцателем или участником перформативной акции, по итогу отсутствует диалог с художником – лишь воздействие на него и абсолютно разрозненные самостоятельные выводы отдельных реципиентов.

Однако всё же при постижении подобных творческих актов, основанных на взаимодействии с Бессознательным, реципиенты всё же способны делать осмысленные выводы, как-либо преобразующие их жизнь, а следовательно и окружающую среду. Вполне вероятно, что в искусстве в общем абсолютно нет нужды в диалоге реципиента с художником и осмысленных посылах. Однако, возвращаясь к вопросу о надобности художника в подобного рода художественной деятельности, стоит коснуться эффекта, связанного с социальной средой, который возникает при взаимодействии с культурными мероприятиями.

В человеческой психике имеются когнитивные искажения – механизмы, позволяющие психике человека упростить восприятие мира, но при этом достаточно сильно ограничивающие в поисках новых путей постижения и решения. Одно из таких искажений касается поиска причинно-следственных связей. Сталкиваясь с малопонятными или выбивающимися из обыденной жизни явлениями, человек склонен искать рациональные объяснения, а для этого создаются причинно-следственные связи при анализе ситуации, хотя внутри ситуации таких связей может вовсе и не быть. Театральная среда идеально подходит для возникновения подобного искажения. Театральный спектакль изначально теоретически предполагает наличие смысла в своём действе, поскольку театр является сложноорганизованной структурой, основной функцией которого и является воздействие на психику человека, а в основном в социуме под воздействием на психику в культурной среде подразумевается культурное обогащение реципиента. В среде столь тщательно выстроенной условности, особенность похода в театр как события ощущается крайне остро. Причём придание значимости театральной условности может начинаться не столько с вешалки работниками театра, сколько даже самим реципиентом с начала сбора в театр, так как поход в театр ещё до просмотра спектакля имеет ритуальную и социальную значимость [Игнатьева, 2014].

Подобные условия способствуют саморегуляции поиска посыла спектакля и осмысления художественных образов и их взаимодействия. Начиная с социальной общности и единства театрального зрителя в зале и завершая сложностью процесса организации театрального представления на сцене, составляющие организации театра автоматически подталкивают зрителя к самостоятельной осмыслительной работе. В итоге человек в любом случае вынужден отнестись серьёзно к происходящему на сцене, иначе может быть воспринят окружающим социумом некультурным человеком, что является самовольным социальным давлением. Поход в театр подразумевает под собой знание достаточно большого количества правил и следованию

их, что предрасполагает «театрального» человека самостоятельному выстраиванию отсутствующих причинно-следственных связей. При знании этих правил и их соблюдении, зритель скорее всего оправдает любую бессмыслицу на сцене, чтобы оправдать потерю драгоценного времени и приложенные усилия.

Однако это является своего рода позитивным итогом, поскольку привыкший к подобной неоднородности театральных представлений "театрал" вовсе не изменит своё общее отношение к театру как искусству.. В менее «удачных» случаях, при меньшей податливости таким социокультурным обстоятельствам или просто при слабой осведомлённости о правилах театральной культуры, человек подвергнется сверхгенерализации – на основании одного неудачного опыта будет произведено неоправданное обобщение [Игнатьева, 2014]. Разочаровавшись в бессвязности предоставленного культурного продукта, который в социально-культурном контексте предполагал культурное обогащение, зритель будет крайне негативно настроен на восприятии современного театрального искусства. Велика вероятность долгосрочной или полной потери данного зрителя в связи с вызванным негативом.

Конечно, подобная реакция вполне нормальна и более честна по отношению к продукту культуры. Однако есть и вероятность обратного зрительского восприятия. Иной зритель может усомниться в себе, как в качественно подготовленном реципиенте, обвинить себя за собственную, на его взгляд, ограниченность и так же избегать театра, однако не как пустой траты времени и внимания, как в примере выше, а наоборот – как места чересчур высокой для него художественно-смысловой ценности. В данном случае из-за отсутствия взаимосвязей, или же наличии лишь через чур углублённых взаимосвязей (театр для театральных людей) внутри показанного действия, реципиент, который самостоятельно не смог выполнить работу режиссёра по внедрению конкретных читаемых взаимосвязей в художественный образ, закроется от театра.

Все три описанных выше вероятных исхода негативны. В случае самопрограммированным поиском смысла постижение продукта театральной культуры приводит ко псевдо-обогащению, к стагнации ценностно-идейной составляющей человеческой культуры из-за крайней разрозненности восприятия продукта культуры в следствие слабой конкретики оного и отсутствия диалога с произведением. В двух других случаях – критическая ситуация, в которой находится современный театр, усугубится, так как театр и без того неуклонно теряет зрителя.

Заключение

Театральное искусство даже в минимальном своём организационном базисе является крайне сложным примером культурно-социального воздействия на реципиента. Подобная сложная среда является идеальным местом для возникновения когнитивных искажений у реципиента, таких как выстраивание отсутствующих магических взаимосвязей (расшифровка псевдо-художественных образов) и сверх генерализации, обобщающей весь культурный пласт театрального искусства в негативном свете из-за единичного неудачного опыта посещения.

Благодаря подобным искажениям и доминации экзистенциальной парадигмы в искусстве, псевдо-деятели искусства вольны при создании продукта культуры отходить от логически-аналитической проработки произведения, основывая своё творчество лишь на интуитивно-бессознательных самовольно возникающих и трактуемых образах. Уходя от сложной логической проработки театрального действия и театральности, современные деятели искусства предпочитают перформативную театрализацию.

Данная ситуация негативно сказывается на театральной культуре, усугубляя кризис театрального искусства, а следовательно на культуре в общем, поскольку подобная театрализованность может быть слабо отличима от повседневной социальной игры в бытовой жизни.

Библиография

1. Бараниченко, Н. В. Философско-антропологический анализ перформанса в истории Европейской цивилизации. *НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право*, 2020, № 45 (1), с. 158–163.
2. Боброва, Л. А. Когнитивные искажения (Обзор). *Отечественная и зарубежная литература. Серия 3: философия*, 2021, № 2, с. 69–79.
3. Владимирова, Т. Е. Экзистенциальная Картина Бытия как актуальная исследовательская парадигма. *Вопросы психолингвистики*, 2019, № 2 (40), с. 41–52.
4. Готовский, Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2003. 351 с.
5. Игнатьева, Н. М. Возвышенное и низменное в перформансах Абрамович. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, 2014, № 2 (3), с. 245–248.
6. Круглый стол: жизнь и театр. Россия, 2004, № 3, с. 68.
7. Лазарева, А. Ю. Сакрализация театрального пространства: ритуал в театре как путь преобразования зрителя. *Теология: теория и практика*, 2022, Т. 1, № 4, с. 89–124.
8. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
9. Максимов, В. Театральное пространство как критерий художественного смысла или его отсутствия на современной Петербургской сцене. *Вопросы театра*, 2018, № 1-2, с. 51–62.
10. Отурашева, Н. В. Театр и театральность: современные трансформации. *Человек. Культура. Образование*, 2013, № 4 (10), с. 17–27.
11. Павлов, А. Н. Физика и театр: трагедия представления. *Человек*, 1999, № 4, с. 65.
12. Хализева, М. Мировоззрение перформанса. *Вопросы театра*, 2018, № 1-2, с. 63–78.
13. Хренов, Н. А. Рецепция художественного произведения как культурологическая проблема: диалог между культурами и его влияние на интерпретацию искусства. *Верхневолжский филологический вестник*, 2023, № 4 (35), с. 231–240.

The Theatricality of Culture or the Culturality of Theatricality: The Influence of Cognitive Biases on the Comprehension of Theatre Art

Artem A. Lutsenko

Postgraduate Student,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
295034, 39, Kievskaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: nkringe@mail.ru

Abstract

This article attempts to analyze the orientation of the modern semantic paradigm of theatrical art, the subsequent division of theatrical action into theatricality and performativity, followed by an analysis of these concepts and the identification of cognitive biases that arise when attending a modern theatre and decoding the artistic images of contemporary theatrical action by the recipient. The study of theatrical action is based on a comparative analysis of theatrical and social play, consideration of abstract action from the perspective of theatricality and performativity, and examination of the influence of the ritual component of theatrical action on the recipient before the theatrical performance. The orientation of contemporary theatrical art is extremely heterogeneous and also prone to generating ideological and semantic collisions in the recipient, as the existential

paradigm denies the significance of the author's message, assigning greater importance to subsequent free interpretation. Interpretation, due to the social significance of the ritual of going to the theatre, is inevitable, as the context of visiting a cultural institution presupposes inevitable cultural enrichment. It is important to research this topic to determine the degree of importance of the artistic message and the necessity of the personal figure of the artist in contemporary art.

For citation

Lutsenko A.A. (2025) *Teatral'nost' kul'tury ili kul'turnost' teatral'nosti: vliyaniye kognitivnykh iskazheniy na postizheniye iskusstva teatra* [The Theatricality of Culture or the Culturality of Theatricality: The Influence of Cognitive Biases on the Comprehension of Theatre Art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (12A), pp. 91-98. DOI: 10.34670/AR.2025.48.48.009

Keywords

Theatre culture, theatre art, performance, the unconscious, social play, abstract action, cognitive biases, artistic communication.

References

1. Baranichenko, N. V. (2020). *Filosofsko-antropologicheskii analiz performansa v istorii Evropeiskoi tsivilizatsii* [Philosophical and anthropological analysis of performance in the history of European civilization]. *NOMOTHETIKA: Filosofii. Sotsiologii. Pravo*, 45(1), 158–163.
2. Bobrova, L. A. (2021). *Kognitivnye iskazheniia (Obzor)* [Cognitive distortions (Review)]. *Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura. Serii 3: filosofii*, 2, 69–79.
3. Grotovskii, E. (2003). *Ot Bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku* [From the Poor Theatre to the Art of the Performer]. *Artist. Rezhissër. Teatr*.
4. Ignat'eva, N. M. (2014). *Vozvyshennoe i nizmennoe v performansakh Abramovich* [The sublime and the base in Abramovich's Performances]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*, 2(3), 245–248.
5. *Kruglyi stol: zhizn' i teatr* [Round table: life and theater]. (2004). *Rossii*, 3, 68.
6. Lazareva, A. Yu. (2022). *Sakralizatsiia teatral'nogo prostranstva: ritual v teatre kak put' preobrazovaniia zritel'ia* [Sacralization of theatrical space: ritual in the theater as a way of transformation of the viewer]. *Teologii: teoriia i praktika*, 1(4), 89–124.
7. Lehmann, H.-T. (2013). *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatic Theatre]. *ABCdesign*.
8. Maksimov, V. (2018). *Teatral'noe prostranstvo kak kriterii khudozhestvennogo smysla ili ego otsutstviia na sovremennoi Peterburgskoi stsene* [Theater space as a criterion for artistic meaning or its absence on the modern Petersburg stage]. *Voprosy teatra*, 1-2, 51–62.
9. Oturasheva, N. V. (2013). *Teatr i teatral'nost': sovremennye transformatsii* [Theater and theatricality: modern transformations]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 4(10), 17–27.
10. Pavlov, A. N. (1999). *Fizika i teatr: tragediia predstavleniia* [Physics and Theater: the tragedy of the performance]. *Chelovek*, 4, 65.
11. Vladimirova, T. E. (2019). *Ekzistentsial'naia Kartina Bytiia kak aktual'naia issledovatel'skaia paradigma* [Existential Picture of Genesis as an actual research paradigm]. *Voprosy psikhologicheskoi nauki*, 2(40), 41–52.
12. Khalizeva, M. (2018). *Mirovozzrenie performansa* [Performance worldview]. *Voprosy teatra*, 1-2, 63–78.
13. Khrenov, N. A. (2023). *Retseptsiiia khudozhestvennogo proizvedeniia kak kul'turologicheskaiia problema: dialog mezhdu kul'turami i ego vliianie na interpretatsiiu iskusstva* [Reception of a work of art as a cultural problem: a dialogue between cultures and its impact on the interpretation of art]. *Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik*, 4(35), 231–240.