

ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Введение





Цель: раскрыть широкий спектр тем, направлений, методов и подходов современного театроведения.

Мы начинаем цикл лекций на основе книги Кристофера Б. Балма «Кембриджский вводный курс в театроведение». Цель данного учебника – помочь студентам и магистрантам, которые занимаются театральными исследованиями, сориентироваться в широком поле тем и направлений, методов и подходов современного театроведения.

Эта книга рассматривает театроведение как учебную дисциплину. Она не рассчитана для преподавания практических навыков, необходимых для той или иной театральной профессии. В ней затрагиваются общие вопросы методологии, исследовательских подходов и техник без детального изучения каждой рассмотренной темы.

Структура книги отражает общую программу университетского курса преподавания театроведения в англоязычных университетах.

Следует отметить, что в 2011 году в Петербурге был издан коллективный труд с аналогичным названием «Введение в театроведение». Это результат научных исследований театроведческой школы, представители которой во главе с Юрием Барбоем всегда активно занимались вопросами теории театра. В связи с тем, что театроведение на Западе и в странах СНГ имеют существенные различия, я буду говорить об основных темах учебника

К. Балма в диалоге с книгой петербургской школы.

Начнем с Введения. В нем рассматриваются дефиниции понятий «театр» и «театроведение». Слово «театр» происходит от древнегреческого «театрон» - «смотрю». Так назывались места для зрителей в древнегреческом театре. Само понятие «театр» имеет несколько значений: первое - здание, в котором играют спектакли; второе – институция, организация, которая занимается театральной деятельностью; третье - вид искусства. Автор включает еще и саму театральную деятельность в качестве четвертого значения. Он отмечает, что долгое время слова «театр» и «драма» использовались в качестве синонимов. До сих пор в некоторых университетах театральные факультеты называются факультетами драмы.

История театра насчитывает 25 веков. На протяжении этого времени периодически появлялись теоретические исследования, трактаты, манифесты, посвященные драме и театру. В начале 20 века в Европе существовали научные группы, которые занимались изучением и анализом проблем театрального искусства, его истории и теории, вопросов методологии. Понятия «история театра» для теоретических изысканий стало недостаточно. Поэтому немецкий профессор Макс Герман ввел термин «театроведение». На других европейских языках точного перевода русского слова «театроведение» не найти.

Область исследования современного театроведения К.Балмом определяется в рамках трёх категорий:

- исторической,
- эстетической/теоретической
- социальной/культурной.

Они могут не иметь заметного разделения, так как существует единый методологический базис науки.

В нашей практике театроведение тоже делится на три составные части – историю театра, теорию театра и театральную критику. И они все взаимосвязаны. Выпускник театроведческого факультета, получая квалификацию, может вести активную театральную-критическую деятельность (письменную – в СМИ и устную – в обсуждениях спектаклей в театрах, на фестивалях и т.д.), заниматься научной работой, исследовать проблемы истории и теории театра, преподавать в университетах и других учебных заведениях, работать театральным менеджером. В исследовательских трудах театроведов СНГ история, теория, методология, анализ спектакля сосуществуют на паритетных началах.

В дальнем зарубежье, где в приоритете узкая специализация, театральная критика развивается отдельно от истории и теории театра.

Существуют разные подходы современного театроведения:

- источниковедение: выявление, классификация и характеристика материалов, представляющих театральное искусство;
- реконструкция: воссоздание и описание театрального произведения, театрального процесса или творческого метода;
- герменевтика: изучение интерпретации (в спектакле — пьесы, в актерской работе — персонажа, в театральном языке, стиле, жанре, методе — языка, стиля и т. д. литературной основы);
- семиотика: изучение художественной структуры как системы знаков, выявление относительно



- объективных носителей значения (рационального, эмоционального) в сценическом тексте;
- структурология: изучение художественной конструкции как системы характерных и основных эстетических признаков произведения;
- социология: выяснение механизмов взаимодействия театра и действительности, а также содержательности театральных произведений в контексте социальных проблем;
- межкультурные исследования: определение в спектакле уровней, принадлежащих разным сферам сознания и культуры — литературы и смежных искусств, разных национальных и исторических типов искусства и сознания, разных эстетических моделей;
- психология театрального творчества: изучение закономерностей творческого процесса и процесса восприятия в театре;
- психоаналитические исследования: изучение театра как сферы проявления бессознательных структур личности создателей спектакля и как сферы реализации вытесненных бессознательных конфликтов коллективного и индивидуального зрителя, а также интерпретация художественного текста с точки зрения психоанализа;
- философия театра: изучение театра как одной из сфер сознания и существования человека.

Театроведческая деятельность осуществляется в разных жанрах:

- теоретическое исследование: изучение определенной проблемы театра на свободно выбранном материале различных исторических эпох, национальных культур;
- историческое исследование: обычно ограничивается определенным историческим периодом или элементом театральной структуры, история постановок — сценическая история определенной пьесы, развитие одного из театральных приемов в разное время и др.;
- анализ спектакля: исследование спектакля в одном или нескольких научных ракурсах;
- реконструкция спектакля: воссоздание по материалам и описание сценического действия спектакля — рецензия, отзыв о спектакле или пьесе, содержащий описание, определение его особенностей и оценку (жанр газетной и журнальной критики);
- обзор: сравнительное описание и оценка нескольких театральных произведений, также изложение нескольких материалов литературы по театру или нескольких драматических произведений;
- творческий портрет, творческая биография (актерский портрет, портрет режиссера и др.): исследование творческой биографии и творческого метода представителя одной из театральных профессий.

В течение долгого времени театроведение рассматривало главным образом драматические тексты, изолируя аспект комплексного изучения театра. Сейчас такой подход подвергается всё большей критике.

Начиная с эпохи Возрождения, в европейском театре сформировались драматический, музыкальный, танцевальный и кукольный театры как отдельные типы театрального представления. Главное различие между этими четырьмя формами театра состоит в образе действия основного исполнителя. В драматическом театре он говорит, в музыкальном — поёт, в танцевальном использует танцевальные и мимические движения, в кукольном представлен куклой. Ошибочно полагать, что эти различные формы театра развивались в полной изоляции друг от друга.

С середины 1980-х годов в театроведении всё более распространенным становится комплексный подход к изучению театра. Это объясняется тем, что всё больше театральных постановок используют разнообразные средства выразительности: в хореографических постановках звучит текст, в опере применяется пантомима, куклы выходят на сцену вместе с актёрами и вокалистами. Следовательно, театровед должен обладать базовыми знаниями в области разных типов театра.

Начнем с драматического театра. Несмотря на то, что во многих европейских языках термин «драма» является синонимом слова «театр», в книге К.Балма термин «драматический театр» применяется только в значении театральных форм, использующих текст как основное средство выразительности.

Этот критерий позволяет автору отнести к категории «драматического театра» стендап-комедию, театр для детей и юношества, devised theatre (под которым в данном исследовании понимается театральное представление, не имеющее литературной первоосновы), театр импровизаций.

Драматическим принято называть театр, на сцене которого играют актёры. Выразительными средствами являются физическое действие и слово (в музыкальном театре — пение или танец, а в театре пантомимы — движение).

Признаки этого театра как вида связаны с развертыванием содержания, обусловленного социальными



и межличностными отношениями. На сцене всегда действуют люди, вступающие друг с другом в разнообразные связи. Предметом исследования становится то, что происходит в душе того или иного героя.

В сознании зрителей сохраняется привычка считать жизненное правдоподобие наиболее естественным для драматического театра. Образ, создаваемый актером в драматическом театре, похож на человека из жизни. Но персонаж на сцене - это художественный образ, и он условен.

Драма действительно близка драматическому театру, что по-своему оправдывает его название. Театровед О.Мальцева прослеживает эволюцию жанра следующим образом: «Чтобы освоить жанр драмы, когда в этом возникла историческая необходимость, театру пришлось преодолевать то, чем он привык пользоваться при работе с трагедией и комедией в античном театре.

Ощущение величия трагических героев в античном театре возникало в результате укрупнения фигур исполнителей при помощи котурн - обуви на каблуках, онкоса (выступ над лбом на трагической маске) под париком; объемных костюмов и масок. Специальной, далекой от жизнеподобной, была и пластика этих героев с их величавостью и неспешной размеренностью жестов. Их движения были торжественно сдержанными. Актеры в античном театре должны были иметь сильные звучные голоса, чтобы их слышали зрители. Вместимость некоторых театров достигала 15-20 тысяч зрителей, а то и больше. Речь их была торжественной, далекой от обыденной. Использовались напевная декламация и речитатив.

Комические герои имели обычно объемное тело искаженных пропорций, которые достигались с помощью короткого костюма со специальными передними и задними накладками. Персонажи были снабжены маской с раскрытым от уха до уха ртом и приплюснутым носом. Комические герои наделялись высокими, сбивающимися на визг голосами, торопливой речью с резкими интонациями, а их жесты были утрированными.

В эпоху Возрождения актеры итальянского площадного театра комедии дель арте играли с помощью масок. Они «довели до высшей степени совершенства чистую форму своего искусства. Игра в маске еще усиливала выразительность всего их тела». Как правило, их диалоги, движения, сценические приемы были гротесковыми и фарсовыми.

На трагедию и комедию ориентировался драматический театр классицизма. Возвышенная поэтическая речь его трагических героев была близка пению. Интонирование порой фиксировалось с помощью нотной записи, как это делал Ж. Расин, обучая декламации актрис театра Бургундский отель.

При создании образов классицистской комедии актеры также пользовались эстетизированными жестами, которые можно представить по портретам Ж.-Б. Мольера в разных ролях. Движения и позы его героев органично переходили в полные изящества танцы.

Свой тип условности возник в игре романтических актеров. Они нередко использовали контрастные переходы в голосе, в котором резко сменяли друг друга крик и шепот. Для мелодраматических героев, которых во множестве играли романтики, были характерны неестественно экспрессивные жесты, контрастность мимики, чрезмерно пафосная речь.

Размышляя о русском театре XIX века, ведущий российский театровед П. А. Марков писал: «Этот театр... на самом деле, конечно, не был театром жизненного правдоподобия. Его правда была иная — театральная, условная, его реализм был условным реализмом; таковы были и средства его сценической выразительности».

Что касается Московского Художественного театра, то он, по мнению того же Маркова, «наиболее полно сближал актера, сцену и театр с жизнью». Во многих статьях, посвященных актерам Художественного театра, критик обнаруживает условность средств их языка, а также условность созданных ими образов, которая возникает, например, в результате разного рода преувеличений или концентрированной подачи отдельных свойств персонажей. Например, артист Л.Леонидов «в большинстве своих характерных ролей пользовался ярким гримом, резкими движениями, необычностью облика, доходящего почти до гиперболы, даже костюмы, в которые были одеты его герои, были так же подчеркнуты и кричащи, как их внутреннее существо, как их жесты и интонации». У артиста И.Москвина «несколько выхваченных и подчеркнутых черт освобождают образ от всего лишнего, случайного».

Говоря о Василии Качалове, Марков отмечал: «Монологи Чацкого или Бранда виртуозны по своей музыкальной фактуре. Качалов увлекает музыкальностью своей речи, он заставляет слушать и наслаждаться». Качество исполнения становится здесь не только средством создания образа, оно, разумеется, вместе с самим с актером-виртуозом — объект внимания зрителя наряду с персонажем, созданным актером.



В театре, который принято в театроведении называть «условным», дистанция между актером и персонажем программна, как это было, например, в театре Мейерхольда.

Рассмотренные конкретные исторические примеры показывают условность средств языка актера и персонажа. Сценический персонаж, созданный с их помощью предстает как условный образ. Формы таких образов различны. От «маски» — схематически обобщенного социального типа, как в комедии дель арте, до характера — развивающегося обобщенно-индивидуализированного образа, который создавали, например, актеры Художественного театра.

Персонаж может предстать в драматическом театре вообще на грани человеческого. Такими были «разорванно-болезненные странные люди» М. Чехова. «У него особая манера говорить: он внезапно выпаливает не слова, а звуки; звук разрыва тесно сомкнутых губ окрашивает речь; иногда кажется, что речь и слова живут сами по себе и... герой не волен удержать слова, которые сейчас польются из его уст», — размышлял Марков о манере речи чеховского Мальволио из «Двенадцатой ночи», переходя затем к пластике чеховских героев: «Точно так, как иногда представляется: слова, звук владеют этим человеком, так иногда представляется: жест, движения владеют им. Неожиданно вылетает вперед правая рука, в комических ролях явно обнаруживая несоответствие своего положения с остальными частями тела, и все они вдруг приходят в движение, каждая действуя на свой риск, поступая по своим законам, не подчиняясь законам движения всего тела».

До сих пор речь шла об образе, создаваемом актером. Музыка как одна из составляющих частей спектакля, сопровождая этому образу или вступая с ним в отношения контрапункта, как минимум не способствует сдвигу этого образа и образа спектакля в целом в сторону жизнеподобия. То же и со сценографией, будь она всегда остающимся условным обозначением места, «ассоциативными, сопровождающими голосу» декорациями художников-«набистов», как в парижском Художественном театре П. Фора, или станком для игры, как конструкция Л. С. Поповой в «Великодушном рогоносце» Мейерхольда.

Иногда драматический театр так или иначе заимствует законы других родов искусства. Принципы живописи и барельефа использовал при построении мизансцен Мейерхольд в своих спектаклях «Гедда Габлер» и «Сестра Беатриса». В поисках «идеала» гармонии спектакля в целом и отдельных его составляющих или в стремлении достичь степени обобщения, которая выходит за пределы, кажущиеся доступными драматическому театру, то интуитивно, то осознанно создатели сценических произведений порой ориентируются на музыку. Э. Г. Крэг создал «движущиеся сценические конструкции», которые ассоциировались с развитием музыкальных форм.

Музыкальный театр. Несмотря на то, что в течение двух последних столетий опера является ведущим направлением музыкального театра, до недавнего времени она находилась на периферии театральных исследований. Сознывая, что формы музыкального театра чрезвычайно разнообразны, автор данного исследования уделяет основное внимание опере как жанру-носителю высокого культурного статуса.

Раньше опера была предметом изучения музыковедения, и только с 1970-х годов музыковедение и театроведение выработали общий подход к изучению оперы, рассматривая вопросы постановочной технологии, истории постановок, методов работы композиторов, либреттистов и балетмейстеров, историю зрительского восприятия, историю оперных сюжетов, экономические условия, в которых ставились оперы на протяжении последних двух столетий.

Музыкальный театр включён в область исследования комплексного театроведения по ряду причин:

1. Исполнительский аспект. Постановки музыкального и драматического театра возможны благодаря участию исполнителей. Они имеют временной характер и опираются на драматургию и режиссуру. Другим общим фактором является человеческий голос: в одном случае это пение, в другом – произнесение текста.
2. Исторический аспект. В определённые исторические периоды музыкальный театр является ведущей эстетической и культурной формой. Изучение истории театра любой европейской страны 19 века (например, Германии, Италии и Франции) показывает, что эта история будет искажена, если в неё не будут включены формы музыкального театра. Истоки современного режиссёрского театра и сценографии также неразделимо связаны с оперными традициями.
3. Творчество отдельных художников. Многие ведущие режиссёры и сценографы работают в обоих жанрах. Обсуждение экспериментального театра невозможно без знания теоретических работ и произведений таких композиторов, как Джон Кейдж или Маурицио Кагель. Появился новый тип композитора-режиссёра, представленный Стивом Райхом или Хайнером Гёббельсом.



Танцевальный театр. В данной книге термины «танцевальный театр» и «Театральный танец» используются как взаимозаменяемые общие концепции. В последнее время к танцевальному театру относят также пластический и физический театр, то есть все формы театра, где основным средством выразительности является движение, а не слово. В США танец является объектом междисциплинарных исследований. Танцевальному театру посвящена отдельная глава, о которой мы будем говорить позже.

Кукольный театр и театр масок. Для европейской театральной традиции, отмечает К.Балм, кукольный театр имел второстепенное значение как развлечение для детей. Тогда как на Востоке (в Индонезии, Японии, среди тюркских народов) статус кукольного театра всегда был высок.

Современный кукольный театр берёт начало в 1900-е годы, когда, вдохновившись восточным театром, представители театрального авангарда в России, Германии, Австрии и Франции стали включать кукол в драматические представления. После 1945 года куклы и актёры-исполнители стали равноправными участниками в спектаклях Арианы Мнушкиной, Тадеуша Кантора, Робера Лепаж. В настоящее время появилось большое количество постановок и теоретических работ, которые пытаются сделать проницаемой границу между драматическим и кукольным театром.

Отношение европейских теоретиков и практиков театра к маске сложное. Доминирование психологической драмы в театре мейнстрима привело к исчезновению маски из театральной практики, что вызвало в начале 20 века у режиссёров, неудовлетворённых возможностями психологической драмы, стремление возродить маску. Столь же неоднозначным было отношение к театральной маске и в конце 20 века: если Джорджо Стрелер и Ариана Мнушкина широко применяли маски в своей постановочной практике, то Питер Брук считает, что европейская культура окончательно утратила традицию театральной маски.

Основные термины: театроведение, анализ спектакля, источниковедение, реконструкция спектакля, семиотика, герменевтика, драматический театр, музыкальный театр, танцевальный театр, кукольный театр.

Литература:

1. Барбой Ю. М. К теории театра: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2008.
2. Введение в театроведение /Сост. и ответств. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011.
3. Пави П. Словарь театра. М.:Прогресс, 1991.