

ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Межкультурные аспекты





Цель: рассмотреть межкультурные аспекты изучения истории театра.

Написание истории театра не может уклоняться от фундаментальных и становящихся все более сложными методологических споров. В последнее десятилетие, прежде всего в Северной Америке, началась широко развернутая дискуссия о кризисе традиционного написания истории театра. В первую очередь, «наводится мост» к другим дисциплинам, таким как семиотика и различные постструктуралистические теории.

В 1960-е годы появилась семиотическая или семантическая антропология. Один из важнейших ее представителей - Клиффорд Гирц. Он постулирует новое открытие герменевтики для культурной антропологии. Для Гирца понятие текста важнее понятия знака, кода или системы. Речь идет о понятии текста, которое основано на определении культуры как «собрании текстов». Заслуга Гирца и приверженцев его подходов среди этнологов состоит в том, что они как бы перемещают научный интерес от системного мышления к микроперспективе исследуемого общества. Влияние культурной антропологии на написание истории широко распространено. В области символической антропологии это, прежде всего, работы Гирца о ритуальных формах социальных взаимодействий. Анализируются ритуалы и символические действия, либо как «интеграционные механизмы общества» по модели социальной драмы Тернера, либо по Гирцу — как «формы выразительности, с помощью которых члены общества общаются по поводу их опыта и взглядов на мир».

Историография и этнография обнаруживают общее в своем подходе к культуре и истории посредством связи через человека с символами. Символы и, прежде всего изменение целых систем символов, предлагают ключ к пониманию процессов изменения.

Что касается применения культурно-антропологических подходов к написанию истории театра, то в качестве примера можно взять деятельность итальянских трупп комедии дель арте конца XVI века в Европе. Диффузия театральной эстетики этих бродячих трупп во всей Европе может быть рассмотрена как удачный пример культурного трансфера. Она свидетельствует о существенных межкультурных процессах обмена.

С точки зрения символической антропологии, спектакли таких трупп рассматриваются как «культурные» или как «интеркультурные представления», так как «культурные представления», такие как свадьбы, процессии, ритуалы и т. д. укоренены в определенной культуре, в то время как бродячие труппы *per definitionem* (по определению) — чуждый культуре элемент.

Эпоха режиссерского театра выдвинула несколько театральных систем, каждая из которых по-разному определяет задачи театра и место актера в структуре спектакля.

Особое место в этом ряду получила концепция так называемого «антропологического театра», развивающего, с одной стороны, эстетические принципы, подготовленные Евреиновым — Виткевичем — Арто — Гротовским, а с другой — воплощающего представление о человеке, выдвинутое аналитической антропологией.

Речь идет о том, что сформулировал, в частности, М. Шелер в работе 1929 года «Философское мировоззрение». Он резко модернизирует и Платона, и аристотелевское понимание мимесиса: человек, с его точки зрения, «не копирует некий существующий или имеющийся готовым в наличии еще до сотворения Богом “мир идей” или “провидение” — он созидатель, со-основатель и со-вершитель идеальной последовательности становления, становящейся в мировом процессе и в нем самом».

На язык театра такую концепцию человека переводит Ж. Делёз, пользуясь при этом словарем Арто. Делёз говорит об отказе от воспроизведения, подражания, представления — не только в произведении, но даже в мышлении. Более того — происходит отказ от любого «опосредования», от готовой формы вообще. «Речь, напротив, идет о том, чтобы вызвать в произведении движение, способное привести в движение рассудок вне всякого представления; без опосредования превращать самое движение в произведение; заменить опосредующие представления непосредственными знаками; изобрести вибрации, вращения, кружения, тяготения, танцы и прыжки, достигающие рассудок непосредственно».

На протяжении XX века философская антропология стремительно эволюционировала. В 1980-е годы центром антропологических исследований становится человеческое тело. Структура человеческого тела понимается антропологами как соответствие трем уровням Вселенной: «мира внешнего», «мира внутреннего» и «совместного».

Но человеческое тело не просто «носитель информации». Человек воплощает «миметическое отношение к миру», то есть переводит внешний мир в образы, переводит во внутренний образный мир. Это значит, что каждый человек способен формировать новые культурные реалии. Современная антропология представляет актера идеальным воплощением принципа мимезиса: «Мимезис никак особенно не связан



с музыкой и танцем, скорее он связан с «мимосом», с лицедейством». Актер не «подражает» жизни, он выражает реалии, которые являются одновременно и актуальными для сиюминутного момента, и содержащими мифологическую основу.

Философская антропология делает упор на освоение «сфер человеческого опыта, в которых речь идет о выходе за границы субъективности и индивидуальности в направлении инаковости». Тело актера с этой точки зрения — идеальный инструмент выхода на внеиндивидуальный общечеловеческий язык. И если Антонен Арто исходил в своей актерской концепции из общей идеи театра, как он его понимал, если Ежи Гротовский реализовал концепцию Арто, используя частную практическую методику, то Эуженио Барба, с чьим именем связывается Антропологический театр, опирается на практические действия актеров, разработанный тренинг, поставленные спектакли. И делает теоретические обобщения.

Считая тексты Гротовского слишком метафоричными, Барба создал вместе с Н. Саварезе «Словарь театральной антропологии», в котором подробно разработал несколько ключевых понятий, таких, как «анатомия», «баланс», «драматургия», «энергия», «лицо и глаза», «стопы», «руки», «монтаж», «преэкспрессивность», «ритм», «декорации и костюмы», «техника», «текст и сцена», «тренинг». Сильное влияние методик восточного театра на современную европейскую педагогику исполнительских искусств отразилось на стремлении Барбы и Саварезе дать исчерпывающие определения, включающие универсальные свойства всех возможных театральных концепций.

Барба считает, что универсальный театральный язык — это всеобъемлющая система существования. В ней действуют гораздо более жесткие, чем в жизни, обусловленные космическим смыслом правила: «Актеры, которые работают внутри системы определенных правил, имеют большую свободу, чем те, которые... являются узниками... отсутствия правил». Барба стремится сформулировать именно универсальную систему знаков, которая органично может быть использована для любой художественной концепции: Антропологический театр может «найти общие базовые принципы и передать эти принципы через собственный опыт. Театральная антропология стремится заниматься изучением этих принципов. Ее интересует их возможное применение и гипотетические причины, которые должны объяснить, почему эти принципы похожи друг на друга».

Новая реальность в сегодняшнем ее воплощении — это у Барбы даже не реальность спектакля, а реальность тренинга. Отсюда закономерная закрытость нынешнего этапа развития этой традиции. Это, бесспорно, традиция катакомбной культуры (не случайно и выдающийся режиссер Анатолий Васильев, и Э. Барба декларируют необязательность зрителя). Настоящий этап — разработка языка, основных принципов универсальной архетипической сверхреальности, — но именно в условиях театра.

Далее в этой главе К.Балм делает вывод, что современный театр, например, постдраматический театр ставит перед актёрами новые задачи, предполагающие новые методы игры.

Возникновение постдраматического театра – часть общего культурного процесса. Поэтому книга Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр» является очень важной для современного театроведения.

Если искать Леману прямых предшественников в европейском театроведении, то это прежде всего Элинора Фукс с ее монографией «Смерть персонажа» (1996, в ней схожие процессы рассматриваются по преимуществу на примере американского театра), а также некоторые положения франко-бельгийской театральной семиологии (Анна Юберсфельд, Патрис Пави, Жан-Пьер Сарразак), попытавшейся на время дистанцироваться от традиционного французского текстоцентризма. Но Фукс в основном сосредоточена на «деконструкции» героя и вообще проблеме «новой» субъективности, а французы-семиотики заняты в основном перечислением и классификацией все новых и новых «театральных знаков». Леман же понимает, что особенность нынешних театральных процессов не исчерпывается «расщеплением», «дроблением» персонажа в его собственном или зрительском восприятии, а появившиеся технические и медийные возможности отнюдь не гарантируют новизны спектакля.

Вместе с постепенным смещением акцентов с текста пьесы на текст спектакля на пути театральных эволюций и революций оказались ослаблены сущностные принципы самого драматического театра: уходит нарративность (а с нею очень часто — легко читавшаяся тема и ясный смысл), кажется смешным и никчемным лихо закрученный сюжет, плывут и дwoятся отношения между героями (и зачастую гаснет, приглушается психология вообще). Тот прежний персонаж драмы действительно распадается — он теперь попросту не нужен. И, наконец, самое главное: уходит корень и пружина самой драмы — действие.

В Германии именно Ханс-Тис Леман, вместе со своим коллегой Анджеем Виртом добился перемен в самом преподавании университетских театральных дисциплин. Именно они вдвоем вкладывали все силы в развитие Института прикладных театральных исследований при Гиссенском университете в 1980-х годах.



Это означало, что «театральные исследования», прежде составлявшие в университетской программе часть филологических, литературных изысканий, постепенно начинали преобразовываться в теоретические и практические занятия в области зрелищных, исполнительских искусств.

Леман показывает, как новая сущность начинала пробивать себе дорогу внутри прежних структур; как авангард постепенно расшатывает упорядоченную конструкцию прежних смыслов и ожиданий.

Леман отталкивается от книги Петера Шонди «Теория современной драмы. 1880–1950». В ней впервые ставится вопрос о кризисе драмы, созданной по канонам Аристотеля, которую принято называть классической. В ней соблюдаются знаменитые «три единства», время течет линейно, соотносясь с реальным временем зрительского восприятия, всё построено на диалоге и межличностных, психологических отношениях между персонажами, зрителю отводится роль стороннего наблюдателя. Шонди видел возможность слома этого старого механизма в более смелом введении эпических (в брехтовском смысле) социальных тем, напрямую связанных с реальностью за пределами театрального зала. В этом смысле натуралисты, экспрессионисты и экзистенциалисты оказываются, по сути, продолжателями той прежней драмы, тогда как истинная новизна стоит за именами Ибсена, Стриндберга, Пиранделло, Брехта, О'Нила.

Для Лемана Шонди еще укореняет весь театр в литературе, тогда как разрыв середины XX века куда глубже — он смещает акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа — всего лишь одна из возможных подставок.

Леман классифицирует знаки и приемы, свойственные «постдраматической» реальности: время, которое может бесконечно растягиваться или, наоборот, спрессовываться, актеры как куклы и куклы, живущие жизнью актеров, аудио и видеосредства, которых прежде не видывала земля. Он отмечает тягу постдраматического театра к цирку, варьете, к несерьезным жанрам и площадным развлечениям.

Он видит и некие возможности выхода. Одна из них касается политической, социальной миссии театра. Он отмечает, что политическим театр делает вовсе не прямое содержание или острая тема, но «внутреннее, имплицитное содержание самого способа представления». Иначе говоря, именно поэтика театрального образа, искусство как поэтическое нарушение косных привычек восприятия зачастую оказывается более опасной подрывной силой, чем любой прямой лозунг.

Леман определяет характерные черты своего предмета: паратаксис (то есть отсутствие иерархии), одновременность, игра с плотностью знаков, музыкализация, визуальная драматургия, физические элементы, подрыв реального, ситуация/событие.

Глубинные корни постдраматического театра связаны с двумя смежными явлениями – потерей семантического и ценностного измерения слова. На фоне неконтролируемого потока информации человечество теряет способность производить новые смыслы посредством слова (это и есть девербализация) и вместе с тем находить смысл в уже имеющихся словесных конструкциях (десемантизация).

С точки зрения истории театра последних столетий постдраматизм нельзя рассматривать как абсолютно уникальное явление. Скорее можно говорить о регулярно повторяющихся «иллокутивных (словесных) кризисах». По мнению ученых, эти кризисы иллюстрируют «движение маятника» Дмитрия Чижевского: от иллюзионизма (жизнеподобия) к антииллюзионизму – от сознательного разрушения того, что происходит на сцене, к тому, что мы наблюдаем в повседневности.

Несколькими годами позже Г. Лессинг в «Гамбургской драматургии» введёт для актёров понятие гестуса, некоего театрального жеста, отличного от естественной жестикуляции в повседневной жизни. Важно отметить, что ни гестус, ни жест, взятые в своей отдельности, не образуют художественного знака и только на их пересечении, возникает художественный образ, слово получает дополнительную театральную семантику.

Эпоха Просвещения, начиная со статьи Д. Дидро «О прекрасном» и «Парадоксе об актёре», а позднее и эстетика реализма возвращают слову утраченный энергетический потенциал: с помощью слова реализуются основные проблемы спектакля, а само слово наполняется глубоким познавательным и воспитательным (иногда без эстетического подкрепления) смыслом.

Однако уже в конце XIX века вторая волна иллокутивного кризиса проявила себя сначала в драматургии (Г. Ибсен, Б. Шоу и А. Чехов – прежде всего), где действие становится все более независимым от слова, и этот процесс в искусстве нарастал. Ответом на такое нарастание стало создание режиссерского театра, связанного с поиском паравербальных средств, сообщающих выразительность помимо слова.

Одной из главных фигур создателей такого театра является Гордон Крэг.

Т. Бачелис выделяет четыре признака, отличающиеся от традиционного театра – связанные в основном с организацией сценического пространства:



1. Впечатление достигается метонимией пространства.
2. Вертикаль доминирует над горизонталью.
3. Объем создается наличием геометрических фигур. 4) Плоскость объема требует особого нереального и бытового освещения.

Вместе с этим «магия» Крэга не сводилась только к организации пространства. Она включала в себя еще два элемента. Репетируя «Гамлета» он старался представить трагедию человеческого духа, противостоящего грубой материи повседневности. Вот почему центром спектакля оказывались Гамлет и Тень его отца, а остальные герои были обозначены предельно обобщенными знаками и в идеале должны были заменяться куклами и марионетками.

Кроме того, Крэг требовал от актера отказа от естественной речи и возврата к декламационному произношению, основательно забытому после Ломоносова. В качестве курьеза можно отметить, что всего за год до начала работы над «Гамлетом» в МХТ К. Станиславский и В. Немирович-Данченко, репетируя «Горе от ума», пользовались изданием Озаревского, где для простоты смысла текст был напечатан сплошной прозой.

С победой режиссерского театра раздвигаются рамки собственно театральной эстетики. Наравне с актером все более важное место в спектакле занимают составляющие спектакля – любой предмет, звук, цвет и т.д., столь значимые еще в античном театре. В европейском театроведении уточняется понятие актанта. «Актант – концепт или образ, создаваемый в сценическом акте (в действии) через вербальные или паравербальные формы – звук, цвет, свет, жест, пластику, предметы, пространство. В спектакле они обретают функцию действующих «лиц».

Таким образом, уже к началу 1910-х годов театр и драматургия были готовы к отказу от бытового и психологического театра. А. Арто и Б. Брехт усилили эту тенденцию.

Знаменательно высказывание П. Брука, который заметил в своей книге «Пустое пространство»: «... непрекращающаяся дискредитация тех сторон драматургии, которые не имеют непосредственного отношения к театру, помогает более правильной оценке других ее качеств – действительно более тесно связанных именно с театром и существенных именно для него. Исходя из того, что сцена – это сцена, а не просто удобное место для разыгрывания инсценированных поэм, лекций или рассказов, мы должны признать, что жизнеспособность слова, произнесенного на сцене, определяется только одним: рождает оно отклик на данной сцене в данных сценических обстоятельствах или нет».

В этом плане книга Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» имеет как ретроспективное, так и перспективное значение. Именно без учета этих двух составляющих восприятие этого текста будет обедненным.

«Постдраматический театр, – пишет в своей книге Леман, – вовсе не означает театр, который существует за пределами, по ту сторону драмы, т.е. вне всякого отношения к ней. Его скорее следует понимать как развертывание и расцвет некоего потенциального распада, демонтажа и деконструкции уже заложенного в драме»

Отказ от театра как преобладания однозначного, литературного источника смысла ведёт к поливалентности и многозначности интерпретации. «Знаменитый призыв Брехта, когда он требовал, чтобы авторы не просто «снабжали» театр своими текстами, но вместо этого меняли самую суть театра, был реализован гораздо полнее, чем он сам мог бы себе вообразить».

В этом смысле печатный текст драмы, согласно Ж. Деррида, может рассматриваться как схема, содержащая в себе все потенции значения. Как всякий инвариант она лишена смысла без учёта трёх фигур: режиссёра, актёра и зрителя.

«Драма Нового времени была миром дискуссии, обсуждения, тогда как диалог в античной трагедии – несмотря на видимость антагонистической дуэли речей – по сути своей вовсе не был дискуссией: протагонисты остаются недостижимыми каждый в своей вселенной, противники же говорят как бы «мимо» друг друга. Диалог здесь – не столько конфликт и перебранка в пространстве речевого обмена, сколько «соревнование речей», своеобразный «бег наперегонки» в словах, напоминающий нам о немолчащих кристаллах в агоне. Речи антагонистов не задевают друг друга».

«Постдраматический театр – это не какой-то новый тип театрального текста, но новый способ использования театральных знаков, который выворачивает наизнанку соотношение между двумя первыми уровнями театрального текста. Это происходит благодаря структурно изменившемуся качеству самого текста представления: он становится скорее «присутствием», чем «представлением чего-то», скорее неким



отдельным опытом каждого, чем опытом, который мы можем разделить с другими, скорее процессом, чем результатом, скорее манифестацией, чем обозначением, скорее энергетическим импульсом, чем информацией».

Огромное значение в постановке уделяется в современном театре организации пространства: соединение разных структур – паратаксис VS гипотаксис.

Доминанта гипотаксиса (расположения одного под другим) над паратаксисом (линейным выстраиванием) приводит к выдвиганию на первый план несловесных знаков. Такова, например, роль музыки в спектаклях Эймунтаса Някрошюса.

Элени Варопулу замечает: «Постановка «Гамлета» (1999) литовским режиссером Эймунтасом Някрошюсом показывает, как музыкальность, которая уже мощно прорвалась в его более ранних спектаклях, например в «Трех сестрах», достигает здесь своего апогея. На протяжении почти всех трех часов, что длится спектакль, слышна музыка, протагониста играет знаменитый литовский рок-певец, в том же что касается звуков и шумов, все время используется богатейший репертуар музыкальных форм; постоянная капля тающего льда становится лейтмотивом всего спектакля, ритм постоянно отбивается топающими ногами и хлопками рук, и к этому еще добавляется свист шестов, которыми размахивают актеры, – он служит как бы хором в сцене дуэли Гамлета и Лаэрта. И даже единственная заметная пауза в постоянном музыкальном сопровождении (она наступает в сцене безумия Офелии) сама выступает как музыка внутри безмолвного танца. В работе Някрошюса музыкализация проявляется особенно ярко во взаимоотношениях между людьми и предметами на подмостках. Сами же предметы совершенно меняют свою функцию – они служат музыкальными инструментами и взаимодействуют с человеческими телами, чтобы опять-таки создавать музыку».

В своей основе «Гамлет» и реализует организацию пространства постдраматического театра.

Другой пример – наиболее яркая фигура постдраматического театра – Роберт Уилсон. Деиерархизация средств выражения в его спектаклях приводила к тому, что часто такие элементы, как свет и цвет получали признаки доминанты. Уилсон не был первым, кто разработал жёсткую партитуру света. Вспомним световой занавес в «Десяти днях, которые потрясли мир» Ю. Любимова (Таганка, 1965). Но в спектаклях Таганки свет играет роль аккомпанемента действий актёров и сохраняет, хотя и важное, но побочное значение.

В театре же Уилсона свет, по его же выражению, «наиболее важный актёр на сцене». Обращаясь к актёрам, он говорит: «Выучите мой словарь света... Не поняв, как работает свет, вы не сможете сыграть мой спектакль».

Виктор Березкин в книге «Роберт Уилсон. Театр художника» так анализирует спектакль «Эйнштейн на пляже» (1976, Авиньон): «Опера сочинялась согласно методологии уилсоновского театра художника: отдельно «визуальная книга» и отдельно «аудиокнига». Гласс получил для работы над музыкой макет и рисунки, которые заменяли обычное либретто. Оно было здесь действительно не нужно, ибо режиссер и композитор не собирались рассказывать зрителям историю из жизни Эйнштейна. Более того, до последнего момента ни тот ни другой не знали, что делает его соавтор. Визуальные композиции и музыкальная партитура соединились только на самом заключительном этапе работы над спектаклем – когда те минималистские музыкальные фразы, которые принес ему Гласс, Уилсон наложил на выстроенные им фигуративные мизансцены, движения, танцы и таким образом их озвучил. Или, как он выразился в одном из интервью, «визуальная книга была намеренно атакована аудиокнигой».

Постдраматический театр провокативно разделил зрителей на два лагеря. Для тех, кто прежде всего ценит фабулу и реализованное через неё слово, спектакли постдраматического театра могут показаться вычурными и даже скучными. Для тех же, кто потерял надежду на ценность слова и оказался в ситуации Гамлета, «где лгут слова и красноречье храмлет», новый тип постановок вселяет надежду, что вопреки иллюкутивным кризисам театр всегда будет сохранять свое непреходящее значение.

Основные термины: семиотика, антропология, герменевтика, мимесис, «антропологический театр», «постдраматический театр».

Литература:

1. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010.
2. Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983.
3. Введение в театроведение /Сост. и ответств. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011.



Книга: Введение в театроведение

Лекция: Межкультурные аспекты

4. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
5. Исаева Н. Театр и его сумерки. О книге Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр». Журнал «Театр» №10, 2013.
6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013.
7. Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Сост. С. К. Бушуева и др. СПб., 2005. Вып. 1.
8. Театроведение Германии: Система координат /Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004.