

ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Зритель и публика





Цель: рассмотреть вопрос зрительского восприятия в театре, особенности взаимодействия сцены и зрительного зала.

Вопросу зрительского восприятия в театре посвящено немного книг, поскольку изучение этого вопроса представляет некоторую методологическую сложность. В данном случае исследуется уже не эстетический феномен, а когнитивный и эмоциональный отклик реальных индивидуумов. Это уже область эмпирической психологии и социологии, в которой большинство театроведов не разбираются.

Важность зрительского восприятия подчёркивалась в теоретических трудах, начиная с античности (например, у Аристотеля с его концепцией катарсиса).

Театр - это общественный институт, отражающий то, что происходит на сцене, и то, что творится при этом в зрительном зале, поскольку одного без другого в театральном искусстве не существует. Зритель - активный преобразователь. Он способен непосредственным образом воздействовать на сценическое действие.

Театральная архитектура и драматургия вместе порождали особый тип контакта сцены и зала. Единение исполнителей и зрителей в общем порыве создавало уникальный художественный опыт, к которому неоднократно на протяжении истории возвращались самые разные театральные эпохи в поисках утраченного единства, в поисках совмещения, наложения «режиссерской» и «зрительской» партитур.

Одна из типологий соотношения сцены и зала - тип взаимодействия режиссерской и зрительской партитур в пределах одного спектакля. Вторая типология связана с тем, каким образом строится это взаимодействие. Театровед А. А. Михайлова предположила, что есть два типа такого общения, и образно описала их как оппозицию воронки и рупора. Эмоциональная «воронка», «втягивание зала в пространство сцены» — это фактически реализация «принципа четвертой стены»: сильнейшим эмоциональным канатом зритель втянут в происходящее, невольно становясь его участником. Другой тип — «рупор» — не предполагает включения зрителя в предлагаемые обстоятельства, напротив: «сцена наступает на него, атакует». Здесь вполне уместны примеры из театра Брехта или Любимова.

Эти два типа в чистом виде практически не встречаются. «Особенно напряженную зрительскую жизнь дают как раз те спектакли, где искусно, на пользу пьесе существуют оба типа взаимодействия “зал — сцена”, образуя каждый раз новый закон — закон данного спектакля».

Диалектика взаимодействия сцены и зала может и должна быть рассмотрена еще в нескольких аспектах. «Для зрителя театр — это выход из одностороннего монологического общения с реальностью к общению диалогическому», для театра же зритель — это необходимейшее условие его существования.

Зритель - фундаментальная часть художественной системы спектакля. Театр без публики невозможен, в отсутствие зрителей он превращается в лабораторию, что подтвердила, к примеру, поздняя практика Гротовского.

В свое время театровед А. Гвоздев наметил еще одну, открыто социологическую типологию взаимоотношений сцены и зала, которая определена театральным пространством. Ярусный театр, появившийся в Италии в XVII веке, способствовал изменению не только театральной эстетики и сценической технологии, но и зрительного зала, который стал внятно дифференцирован. Публика разделилась по социальному составу — на аристократическую (партер, ложи бенуара и бельэтажа) и демократическую (галерка, или раек). Сцена чутко отвечала на эти изменения, поскольку нередко партер и раек по-разному реагировали на одну и ту же пьесу, актера, мизансцену. Правда, на отдельных спектаклях в общем порыве восторга или ужаса эмоции партера, лож и райка сливались — и такое возможно было только в театре. Когда зрительный зал объединялся, создавалась некая духовная общность.

Интересны рассуждения С.Мельниковой по этому поводу. В начале XX века произошел еще один скачок в области освоения сценического пространства и в типе отношений сцены и зала. Театральные деятели вспомнили об античности, о сцене-арене, о средневековом театре и комедии дель арте. «Именно тогда испытали сцену-арену, “комнатный театр”, выносной просцениум, комбинации различных площадок, создавали рельефную сцену и т. д.». Экспериментировали и с публикой: на ней фактически испытывали новые сценографические и — шире — театральные системы; с другой стороны, она сама, будучи в это время необычайно активной, заметно влияла на поиски режиссуры.

Новации оборачивались необычными взаимоотношениями сцены и зала. Зрители помещались в центре сценического действия или окольцовывали его, они могли находиться в крошечном помещении, почти касаясь актеров, — и на расстоянии, оптически отдаляющем место действия от публики. Режиссеры решали художественные задачи, вовлекая в этот процесс зрительный зал, делая его то активным соучастником, то пассивным интеллектуальным созерцателем. В XX веке стало окончательно ясно, что



активно соучаствовать или пассивно наблюдать — это содержательно. История режиссуры XX века — это и история театральных пространств, в которой взаимоотношения сцены и зрительного зала менялись в зависимости от творческого кредо постановщика.

Каждая эпоха в истории культуры вырабатывает собственный тип театра и, соответственно, тип взаимоотношений сцены и зрительного зала.

В XX веке типы связей между сценой и зрителями порождались не столько драматургами, сколько великими режиссерами, способными создавать театральные миры. При том, что публика в театрах Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова внимала сценическому действию и актеры не провоцировали зрительный зал на активное вмешательство в происходящее на сцене, она тем не менее по-разному включалась в драматическое действие, на нее воздействовали различные художественные механизмы, которые вызывали в свою очередь неодинаковые реакции и переживания.

«Четвертая стена», столь ценяемая ранним Станиславским, внешне как будто снимала проблему публики: если актеры и зрители так программно разъединены, надо ли заботиться о контакте? На самом деле именно эта «стена» обеспечила зрительскую «воронку»: публика потянулась за созданной на сцене атмосферой, почувствовала ее, прониклась ею и смогла войти в подлинно содержательное внутреннее взаимодействие со сценой.

Провозглашенный Брехтом неаристотелевский театр предполагал разрушение традиционной театральной иллюзии, обращение к зрителю «напрямую», попытку расшевелить его, воззвать к его интеллекту, спровоцировать на активные действия в жизни. Еще более радикальными переменами в этой фундаментальной для театра сфере были чреваты опыты Арто, Гротовского и их последователей во всем мире: под угрозу ставилось само традиционное понятие о театральном зрителе.

По поводу театральной публики высказывались драматурги, актеры, режиссеры, художники, композиторы, критики во все времена. И негативно, и позитивно. Внятно звучащая тема самых разнородных высказываний — прямое воздействие зрительного зала на ход, качество и даже смысл театральной постановки. «Общий психологический лик публики (уровень ее духовной высоты) заставляет приспособляться к себе во время исполнения (помимо моего желания)», — констатировал М. Чехов.

С другой стороны, поскольку спектакль не может существовать без зрителя, без постоянных реакций публики, не исключен вариант негативного воздействия последней на уровень и качество постановки. «Часто бывает так, что спектакль распадается благодаря кассовому зрителю», — признавал еще Вс. Э. Мейерхольд.

В наше время, в условиях массовой культуры, особенно очевидно, что зрительный зал, подчиняющий себе театр, становится угрозой не только спектаклю, участником которого он является, но самому сценическому искусству: театру реально грозит отказ от художественных целей.

На рубеже XX - XXI веков снова актуальным становится вопрос - способен ли театр, если он предлагает художественный текст высокой степени сложности, который требует от зрителей душевных и духовных усилий, диктовать публике свои условия игры или он должен подчиняться запросам зрительного зала. Именно между этими двумя полюсами располагаются все остальные варианты соотношения публики и зрительного зала.

К.Балм считает, что бессмысленно изучать категорию «зритель» отдельно от спектакля в целом. Поэтому в последующих главах он рассматривает роль зрителя в контексте теории театра, в рамках анализа спектакля и прикладного театра.

Далее автор приводит таблицу, где, в соответствии с актуальными тенденциями в разных гуманитарных науках, разграничиваются понятия индивидуального зрителя и собирательной «зрительской аудитории».

Термину «зритель» Балм дает определение: а) индивидуальный, фактический реципиент; микро-аспект; б) идеальный или гипотетический реципиент. Далее формулирует область исследования: семиотика, эстетика, теория рецепции; подход: психологический, когнитивный, эмоциональный. Что касается термина «зрительская аудитория/публика», то он определяется так: Воспринимаемые как общность группы зрителей отдельного представления или определённого исторического периода; макро-аспект. Область исследования/подход: социологический, исторический, психоаналитический, экономический.

Определяя возможную область и методы исследования, эти категории не дают ответа на вопрос, как можно на практике изучать зрительское восприятие. Большинство современных исследований посвящено изучению а) индивидуального, фактического реципиента; б) гипотетического реципиента; в) макро-аспекта зрителей как группы.

Зрительский отклик имеет как когнитивный, так и аффективный аспекты. Изучение умственной



деятельности, необходимой для восприятия спектакля, – это когнитивный аспект. Эмоциональное воздействие театра на зрителей – аффективный.

В Чикагской школе социологии был сформирован особый подход, который получил название символический интеракционизм. С точки зрения символического интеракционизма, сталкиваясь с людьми и явлениями, мы постоянно находимся в процессе интерпретации скрытых в них символов. В этом же пространстве, наполненном символами, мы растем и постепенно учимся правильно их «декодировать». В этом направлении активно работал американский социолог и социальный психолог Эрвин (Ирвинг) Гоффман.

Его первая книга 1959 года «Представление себя другим в повседневной жизни» стала началом так называемого драматургического подхода в социологии и антропологии. Он основывается на способности индивида к «самовыражению» (а, следовательно, и способности производить впечатление на других), то есть принятию и исполнению роли в определенной ситуации, а также к двум разным видам знаковой активности — произвольному самовыражению, в процессе которого он даёт информацию о себе, и непроизвольному самовыражению, которым он выдаёт себя. Из двух видов коммуникации Гоффмана интересует в большей степени второй вид, более театральный и зависимый от контекста, невербальный и, вероятно, непреднамеренный.

В данной книге драматургический подход фокусируется на театральном представлении. В этом подходе Гоффман фактически доводит до предела теорию социальной роли, используя все возможные театральные метафоры от «воплощения в роль» до «сценических разговоров».

Передний план взаимодействия — это проявление активности перед конкретными зрителями и «стандартный набор выразительных приемов и инструментов, намеренно или невольно выработанных индивидом в ходе исполнения». Это индивидуальное исполнение воспроизводится регулярно в обобщенной и устойчивой форме, оказывая влияние на тех, кто является зрителями. В исполнение входят такие составляющие как: обстановка, которая включает в себя мебель и другие декорации, физическое расположение участников, а также другие составляющие фона, являющиеся своего рода реквизитом для производства действия. Таким образом возникает зависимость актера от объектов, которые вовлечены в его действие, действия фокусируются на объектах переднего плана и становятся привязаны к объектам.

Элементами личного переднего плана являются отличительные знаки официального положения или ранга, умение одеваться, пол, возраст и расовые характеристики, габариты и внешность, осанку и т.д. Исполнение ролей на переднем плане предполагает напряжение и игру, зачастую разнящуюся с собственными внутренними представлениями. На переднем плане происходит та часть представления, которая обычно действует довольно устойчиво и обобщенно, определяя ситуацию для тех, кто наблюдает за представлением.

Передний план связан с понятием зон и зонального поведения.

Зона переднего плана — это место исполнения роли, в ней работают правила приличия, вежливости и другие нормы, принятые в данной ситуации.

Зона заднего плана — это закулисы, где люди готовятся к исполнению роли в переднем плане или отдыхают от него, эта зона свободна от церемониала и правил, сковывающих эмоции и тело человека.

С управлением впечатления связано и поддержание индивидом экспрессивного контроля — способов управлять впечатлением, производимым на других во время исполнения «роли».

Гоффман выделяет два режима исполнения роли: 1) исполнитель может быть полностью захвачен собственной игрой и искренне убежден, что впечатление о реальности, которое он создает, это и есть самая доподлинная действительность, и 2) когда исполнитель совсем не увлекается собственной рутинной и может быть движим стремлением управлять убежденностью своей аудитории исключительно как средством для других целей и не интересоваться как конечной целью тем понятием, которое эта аудитория имеет о нем или о ситуации.

Проблема театрализации индивидами собственной деятельности включает нечто большее, чем простое представление невидимых издержек в наглядной форме. «Эта работа, обязательная для лиц, занимающих определенный статус, зачастую бедна средствами для выражения желаемого смысла, так что если некто и захочет по театральному живо передать характер своей роли, ему придется потратить на это немалое количество своей энергии. Такая деятельность по совершенствованию коммуникации часто требует качеств, контрастирующих с театрализуемыми ролями».

Таким образом, в книге «Представление себя другим в повседневной жизни» Гоффман пишет о законах и ритуалах социального поведения людей при встречах лицом к лицу.



Изучению когнитивного аспекта посвящено его авторитетное исследование «Анализ фрейма: рассуждение об организации опыта» (1974). Новизна подхода Гоффмана состоит в том, что он утверждает: все наши взаимодействия определенным образом фреймированы, то есть заключены в устойчивые контекстные рамки. В его теории фреймы – это «принципы организации, которые определяют социальные события и нашу вовлечённость в них». Фрейм – это структура ситуации, жесткий каркас человеческого взаимодействия и приобретенные в связи с этим когнитивные способности и компетенции. Они опираются на более или менее устойчивые правила и традиции, являются культурно и классово детерминированными. Посещение театра подразумевает аспекты взаимоотношений зрителей, отношения зрителей к спектаклю и к исполнителям на сцене. Большая часть исследования Гоффмана посвящена случаям разрушения фреймов. Например, включение в спектакль элементов ритуала означает необходимость распознавания актёрами и зрителями конвенций ритуальной практики.

Отличие от всех предшествующих теоретических построений Гоффмана состоит в том, что роль и воля человека в определении ситуации оказываются менее значительны, чем это было до этого.

Гоффман считал, что люди сами создают ситуации, чтобы выразить символические значения, с помощью которых они производят хорошее впечатление на других. Эта концепция названа драматургическим подходом. Гоффман рассматривал социальные ситуации как драматические спектакли в миниатюре: люди действуют подобно актерам на сцене, используя “декорации” и “окружающую обстановку” для создания определенных впечатлений. Например, важные персоны, опаздывают на общественные мероприятия оттого, что помимо всего прочего, стараются создать впечатление своей значимости, внушить всем, что без них никакое мероприятие не состоится.

Нидерландский театровед Генри Шёнмейкерс развил теорию Гоффмана применительно к театру, выдвинув четыре тезиса:

1. Фреймы не являются чем-то врождённым, они формируются в обществе.
2. Фреймы зависят от конкретных обстоятельств и подвержены историческим изменениям.
3. Нормы поведения, составляющие театральный фрейм, не являются гомогенными и зависят от культурных различий.
4. Театральный фрейм определяет когнитивную и эмоциональную реакцию зрителей. Даже если действия, совершаемые на сцене, идентичны действиям в реальном мире, они подчиняются законам театрального фрейма.

В работе «Театральная публика», посвящённой театральному зрителю, Сьюзан Беннетт вводит понятие внутреннего и внешнего театрального фрейма. Внешний фрейм она определяет как «культурный конструкт», который участвует в создании театрального события: работу исполнителей и зрительские ожидания публики. Внутренний фрейм – это само театральное представление, «ощущения зрителя от вымышленного сценического мира».

Основные термины: сцена, зрительный зал, когнитивный и эмоциональный отклик, «четвертая стена», режиссер, социальная роль, фрейм.

Литература:

1. Березкин В. Роберт Уилсон. Театр художника. М., 2003.
2. Введение в театроведение /Сост. и ответств. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011.
3. Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Очерки. М., 2017.
4. Гоффман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М., 2007.