

ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Теории театра 2: систематические и критические подходы. Семиотика





Цель: разъяснить понятие театральная семиотика.

Театральная семиотика – это метод анализа театрального события, связанный с определением театральных знаков, их соотношения и с пониманием сценического текста как системы знаков.

Балм сопоставляет семиотические модели Ф. де Соссюра и Ч.С. Пирса.

Во 2-й половине XIX в. независимо друг от друга американский математик и философ Ч. С. Пирс и швейцарский лингвист Ф. де Соссюр обратились к проблеме знакового выражения и, с целью создать дисциплину, в ведении которой оказались бы все возможные «знаковые системы». На основе наблюдений над «естественным языком» попытались создать универсальную модель знака.

Знаковая модель в «семиотике» Пирса (1867) троична: репрезентант — референт — интерпретант (знак — объект — интерпретант). Соссюр в своей «семиологии» рассматривал две составляющих знака: означающее — означаемое. Обе эти первые семиотические модели строились на идее монолитности знака и тождества «естественного языка» и «мира». Балм приводит мнение П. Пави о том, что модель Ч.С. Пирса, хоть и чрезмерно сложна, но применима к театральным исследованиям.

Приводится определение семиотического кода как системы установленных правил, которые регулируют использование знаков для того, чтобы они были понятными. Рассматривается классификация кодов П. Пави на специфические, неспецифические и смешанные. Специфические коды относятся к определённому аспекту театрального представления (концепция реалистического театра, концепция «четвёртой стены», живописные декорации). Неспецифические коды существуют за пределами театрального представления (например, лингвистические, психологические или идеологические коды). Смешанные коды служат связующим звеном между двумя другими типами кодов в спектакле.

Приводится система театральных знаков польского семиолога Тадеуша Ковзана, впоследствии усовершенствованная исследователями Элам (Elam) и Э. Фишер-Лихте. Ковзан объединяет театральные знаки в две группы по отношению к актёру и к пространству.

Хотя семиотический метод стал важным инструментом анализа в театроведении, начиная с 1970-х годов, этот метод часто подвергается критике за чрезмерное стремление к систематизации и созданию словаря метафор.

В связи с тем, что у российского и казахстанского театроведения одна школа, рассмотрим взгляд на семиотику петербургских театроведов и, прежде всего, Н Песочинского, который в настоящее время наиболее активно исследует теорию театра.

Сопоставляя театр и семиотику, обнаруживается, что принципиальный шаг вперед в практической и теоретической реализации семиотических идей произошел именно в рамках театрального искусства.

Французский педагог и теоретик сценического движения 19 века Ф. Дельсарт, о котором мы уже говорили в одной из лекций, утверждал: «Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности». Это точно соответствует задачам театральной семиотики.

В «Истории русской семиотики» Г. Г. Почепцова есть глава «В. Э. Мейерхольд о семиотике театра», в которой излагаются важные рассуждения об осознании языка театрального искусства, присущего именно ему, а не другим коммуникативным системам. Создавая теорию Условного театра, Мейерхольд разделял выразительные языки словесные и бессловесные. Языки маски, жеста, ритма режиссер воспринимал в их собственных, отдельных значениях, которые в литературе не реализуются.

В работах В. Э. Мейерхольда Г. Г. Почепцов выявляет такие определения и выражения, как «знаковый характер героя», «сведение разных семиотических языков в единую структуру», «двойственный, амбивалентный характер художественного знака», «множественность семиотических языков» в рамках нескольких возможных каналов и, «в целом, знаковый характер театра».

Русский театральный деятель С. М. Волконский 19-20вв. рассуждал о языке тела такими «языковыми» терминами, как пластическое косноязычие, пластическая скороговорка, он пользовался отнюдь не метафорически: «Заставить молчать свое тело — такое же искусство, как и заставить говорить, иногда даже более трудное. Язык словесный состоит из чередований слова и молчания, язык телесный — из чередований движения и позы. Но мы не только не умеем владеть этим телесным языком, — мы даже не умеем его читать».

Для семиотических исследований театр оказался одним из самых интересных объектов: театр полиязычен и коммуникативен. Участники театральной коммуникации (режиссер, актер, зритель) более активны, чем, например, в литературной коммуникации. Коммуникация в театре интенсивней, а интенсивность резко усиливает воздействие. Отмечается мобильность (сценические знаки не привязаны к определённым предметам в реальной действительности) и многофункциональность сценических знаков.



Семиотика различает в художественном тексте видимое и невидимое, означающее и означаемое. Для театра это вполне актуально, ведь в театральном действии часто изображается то, что предметно показать совершенно невозможно. Например, «Ревизор» Мейерхольда заканчивался немой сценой, в которой застыли манекены «одеревенелых» персонажей-чиновников, и этот «означающий» образ отсылал зрителя к означаемому апокалиптическому откровению (которое никак нельзя показать без дистанции между означающим и означаемым); и к этой точке вело — пластически, ритмически, музыкально, помимо словесного текста комедии, — все действие, так что семантическая сложность составляла принцип драматургии спектакля.

В спектакле Ю. П. Любимова «Гамлет» тяжелый тканый занавес, активно участвовавший в действии, сам по себе мог быть только «означающим», подвижным элементом декорации, но вместе с другими элементами спектакля он создавал «означаемый» план, и зритель, в культурной памяти которого было понятие фатума тоталитарной реальности, мог игру занавеса отсылать к тому означаемому.

В спектакле Э. Някрошюса «Отелло» во все события активно вторгался рев моря, тут конкретное «природное» означающее отсылало к другой природе, к стихии внутри человека. Механизм понимания всех этих уподоблений — семиотический. «Любая реальность, вовлекаемая в сферу культуры, начинает функционировать как знаковая». «Само отношение к знаку и знаковости составляет одну из основных типологических характеристик культуры», — утверждал выдающийся культуролог и семиотик Ю. М. Лотман.

В театре никогда не показывают в полном материальном выражении того, что является существом действия. «Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить ее. Художественное произведение должно не все давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь, предоставив ей последнее слово», — цитировал Мейерхольд Шопенгауэра. Сигналы, посылаемые театральным текстом фантазии, и будут активными частями знаковой системы спектакля.

Семиотика выдвигает идею многочисленных кодов, при помощи которых можно обнаружить в тексте значимые элементы. Р. Барт предлагает читателю литературного текста проделать особого рода самоанализ: Это своеобразная грамота профессионального чтения текста. В книге Барта «S/Z» к тексту новеллы Бальзака «Сарразин», занимающей 25 книжных страниц, сделан 561 комментарий — исследователь выявляет смысловую активность текста на разных его уровнях, параллельно, для разных дискурсов чтения. Такая работа несомненно продуктивна для реконструкции (фиксации, описания) театрального текста.

Театральные решения не обязательно организованы создателями спектакля намеренно, но движение действия в спектакле, наполненном произвольной художественной жизнью, всегда содержательно на всех уровнях. В спектакле и отдельной роли можно обнаружить множество «означающих» элементов, которые ведут к многообразным «означаемым» планам, имеющим значение для описания и анализа спектакля.

Например, роль князя Мышкина в исполнении И. М. Смоктуновского («Идиот», поставленный Г. А. Товстоноговым в Большом драматическом театре, 1958) может быть семиотически проанализирована на многих уровнях и в развитии от сцены к сцене. Все наполнено смыслом: как он носит костюм, шляпу; как в первой сцене протирает запотевшее окно вагона; как живут его руки; как живет лицо (а также как заgrimировано, как подчеркнут шляпой взгляд и какой взгляд); какое особенное у Мышкина движение головы; какая походка; какие интонации голоса; как он присаживается на край стула или как стоит в присутствии других людей; как звучит голос, какой голос, какие ему свойственны интонации, мелодика, ритм речи; как строится общение с партнерами-актерами (с собеседниками-персонажами); по каким поводам Мышкин гневается, печалится, сокрушается, как это выражается; как он постоянно мерзнет, как согревается, как меняются все измерения человеческой (психологической, философской, интеллектуальной, медицинской) характеристики образа в зависимости от каждого происходящего события, знакомства и так далее... Чтение деталей дает отсылки к разным сторонам смысла образа, к социальной характеристике персонажа, к психологической концепции роли, к проблематике интерпретации романа в контексте особенностей метода Достоевского, к феномену режиссуры вообще, к феномену режиссуры Товстоногова, к методу актера, к эпохе советских 1950-х годов, когда вышел спектакль, и так далее. Если в течение спектакля для нас накапливается на разных уровнях смысл, значит, есть определенные носители, которые нам этот смысл передали.

Попытки отразить специфику театрального искусства в категориях семиотики предпринимались неоднократно. Немецкая исследовательница Э. Фишер-Лихте предложила перечень знаков, которыми



пользуется театр, который вы можете видеть на таблице. Это: шумы, музыка, лингвистические знаки, паралингвистические знаки, мимические знаки, жестикуляционные знаки, проксемические знаки, грим, прическа, костюм, пространственное решение, декорации, реквизит, освещение. Эти знаки делятся на акустические и визуальные, преходящие и длительные, относящиеся к пьесе и относящиеся к пространству.

Существуют и другие модели театральной семиотики. Сложность теоретического анализа состоит в определении, каким образом живое искусство, основанное на неразрывном действии, заключить в таблицу, разложив на элементы, подвергнув его рациональному разбору.

Особенность семиотики состоит в том, что художественный процесс или объект она рассматривает в качестве текста. В исследовательском сборнике петербургской школы театроведения, о котором мы уже говорили, правомерно ставится вопрос: Можно ли это уложить в категории «текста», будет ли семиотически отличимо зафиксированное механическое выполнение мизансцен и сценического сюжета от спонтанного театрального действия (имеющего внутреннюю организацию)? Не все в спектакле укладывается в измерения «текста», и не все в нем описывается в категориях семиотики. Для системы ценностей нашего театроведения традиционно важна живая природа сценического действия, его процессуальность, сиюминутность и непредсказуемость осуществления. Возможно, спонтанность действия можно представить как особый код (в каком-то смысле аналогичный кардиограмме), который будет описывать непредумышленные детали течения действия. Тогда это будет еще один, специфичный для театра семиотический код — код жизни театральной ткани.

Однако обычная практика подхода к семиотическим категориям заключается в том, что они абсолютны. «Знак наделяется значением в культуре априори, то есть до того, как он вступил в смысловые коммуникативные и любые другие отношения в художественном тексте, возможность понимания знака оказывается предопределена способностью читателя опознавать контекст происхождения воспринимаемого знака».

Если снова вернуться к образу князя Мышкина в исполнении Смоктуновского, то следует отметить, что зритель многое считывает помимо произнесенного текста. Вот что пишет Н.Песочинский: Так одеваются бедные люди (и значит, мы понимаем, как одет Мышкин), такие лица бывают у проповедников или отшельников (и значит, мы узнаем в Мышкине человека от мира иноков); такие движения рук мы называем нежными, осторожными, и их мы связываем с душевной организацией робкого человека; такие интонации говорят об умственной слабости, так человек выражает болезненную преданность, так Товстоногов привычно строил мизансцену, так выглядела сценография 1950-х годов; такие купюры и такие акценты должны были делаться в тексте Достоевского в советское время, чтобы лишить его религиозного содержания; так природа актера формирует такой его метод в отсутствие общепринятого актерского образования.

Далее Н.Песочинский продолжает: Опасные последствия абсолютизации подобного способа чтения для адекватного исследования спектакля заключаются в том, что художественно полноценный текст как будто представляет собой комбинацию «штампов», подлежащих определенному пониманию.

Как всякий иной, семиотический метод не может претендовать на универсальность. Но он помогает открыть определенные стороны и качества бесконечно богатого художественного целого. Семиотика учит театроведа тому, что в ткани спектакля он может достаточно строго установить определенные художественные средства, которые ведут к достижению определенных художественных целей.

Теоретическая основа семиотического к театру была заложена Московским и Пражским лингвистическими кружками в 1910 – 1930-е гг. Известный исследователь П.Г.Богатырев первым на примере фольклорного театра в статье «Функции национального костюма в Моравской Словакии» (1937) показал возможность описать театральное событие как семиотическую, знаковую систему. Он отмечал: «То, что на сцене берет на себя роль театрального знака, приобретает в течение спектакля черты, качества и особенности, которыми оно не наделено в реальной жизни».

Исследования Богатырева по знаковой природе театра получили поддержку в трудах его чешских коллег, в особенности, Вельтрусского «Человек и предмет в театре» (1940) и «Драматический текст как часть спектакля» (1941). Он утверждал: «все, что находится на сцене, есть знак». Это положение стало основой для «семиотизации» театрального зрелища. (1970-е гг.) Р.Барт в это же время писал: «На сцене значимо все». На основе учения о коннотативном (дополнительном) смысле знака, Барт стремился расшифровать, декодировать культурные тексты. При этом он выявил социальную ангажированность «языка культуры» (к которому относился и театр),

Традиция поиска инварианта структуры, простейшей единицы значения в 1960-х гг. была продолжена



трудами французского семиолога А. Греймаса, который, выделяя минимальную знаковую форму (отношение) для своей «Структуральной семантики», избрал не бинарную сосюрговскую структуру, а троичную модель знака из «семиотики» Пирса. Ревизию идей Соссюра в это же время проводил в своей «Общей лингвистике» Э. Бенвенист: он, в частности, разграничивал способы означивания на «семиотический» (когда одиночный знак «языка», отсылающий к понятию, должен быть опознан) и «семантический» (когда смысл не складывается из единичных форм значений и должен быть понят в целостном высказывании).

С начала 1970-х гг. термины «семиотика» и «семиология» стали разграничивать: «семиотика», оставаясь, по убеждению Барта, частью лингвистики, рассматривает «неязыковые знаковые системы» (в т. ч. театр) и видит основную задачу в создании метаязыка для «семиологии». В последней же «более или менее эксплицитно постулируется посредничество естественных языков в процессе считывания означаемых, относящихся к неязыковым семиотическим системам».

С этого времени в театроведении стали уместными термин «семиотика сцены», употребляемый для анализа того, что происходит в реально ограниченном пространстве, и термин «семиология театра», применяемый для характеристики основанного на «естественном языке» способа описания неязыковой семиотической системы. Пави: «Театролог не может не описывать того, что он видит на сцене; он не может отказаться от установления связи между знаками и их референтами, не делая при этом из театра иконическую имитацию действительности, а из иконичности — критерий оценки театральных знаков»

В середине 1970-х гг. П. Пави пробовал использовать опыт семиотики для анализа и описания театрального события и сделал попытку выстроить типологию театральных знаков (иконические знаки, признаки, символы), которые учитывали бы соотношения комбинаций вербального текста и сценических реалий. Эта задача поиска минимального знака в театре была позднее квалифицирована ученым как «первый этап построения театральной семиологии».

В 1960 – 1970-е гг. в работах исследователей проявился постструктуралистский подход к «знаку» и «означиванию», выявивший «кризис знака» и определивший проблематику исследований «второго этапа» в «семиологии театра»: необходимость разработки типологии знака как предварительное условие для описания театрального представления отпала. Семиология, по определению Пави, «занимается не поиском значения, т. е. отношения художественного произведения к реальному миру, а способом получения смысла в течение всего театрального процесса, который начинается с режиссерского прочтения драматического текста и заканчивается зрительской интерпретацией спектакля».

Еще раньше Ж. Деррида, анализируя идеи А. Арто об иероглифической записи «театрального языка», поставил под сомнение представление о «замкнутости», «законченности» театрального события, а, следовательно, и саму идею театральной семиологии, основанной на конечном числе повторяющихся, способных к воспроизведению единиц. А. Ф. Лиотар, мечтая об «энергетическом театре», где «никому не надо окольными путями внушать, что то-то значит то-то, или же говорить об этом открыто, как того хотел Б. Брехт», вообще призвал к «всеобщей десемиотизации», к концу «всевластия знака».

В СССР «наука о знаках и знаковых системах, знаковом (использующем знаки) поведении и знаковой — лингвистической и нелингвистической коммуникации» (Лотман) как самостоятельная семиотика, развивалась с 1950-х гг. в деятельности московско-тартуской семиотической школы (В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Ю. М. Лотман). Театр всегда пребывал в поле их внимания. «Энциклопедией семиотики» называл сцену Лотман, приглашая театроведов использовать позитивный опыт семиологического анализа. Однако при том «строго научном подходе», который практиковался в семиотике московско-тартуской школы, отношение к искусству как к «второй моделирующей системе» заслоняло эстетическую функцию текста: «театральность театра» — неизбежно оставалась за скобками.

Основные термины: театральная семиотика, театральный знак, код, маска, жест, ритм, театральная коммуникация, художественный текст, режиссерское прочтение, интерпретация.

Литература:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
2. Введение в театроведение /Сост. и ответств. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011.
3. Пави П. Словарь театра. М.:Прогресс, 1991.
4. Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 года. М., 1998.
5. Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Сост. С. К. Бушуева и др. СПб., 2010. Вып.