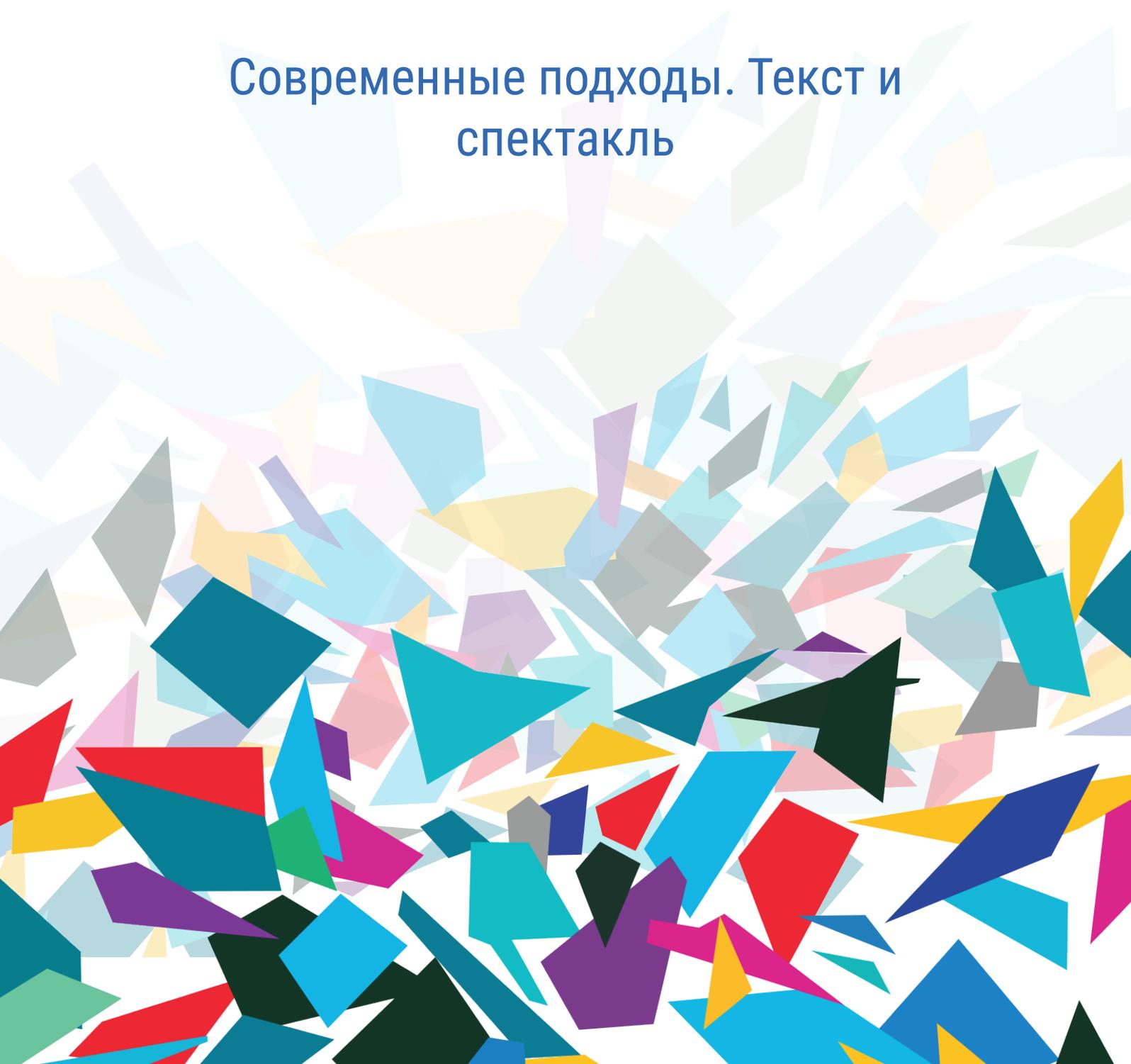


ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Современные подходы. Текст и
спектакль





Цель: раскрыть современные подходы к театральной историографии

Прежде, чем говорить о современных подходах, мне бы хотелось вернуться к таблице «Периодизация в европейской театральной историографии», которую мы рассматривали в лекции 15. В нашем театроведении в этом вопросе мы придерживаемся периодизации по эпохам: античный театр, средневековый театр, театр эпохи Возрождения и т.д.; и по стилям и направлениям – театр классицизма, романтизма, реализма, натурализма и т.д. В таблице книги Балма – более дробная периодизация, но она не противоречит принятой у нас классификации форм и жанров.

При всей своей сложности эта периодизация не включает критерии сценографии, театральной архитектуры, технологий и организационных форм.

Существуют альтернативные периодизации театральной истории. Например, в книге «Театральная история: введение» (2006) под редакцией Зарилли даётся обзор как европейской, так и неевропейской истории театра, а главное, в качестве подхода к периодизации предлагаются «способы человеческой коммуникации»: устный, письменный, зарождение книгопечатания, культура современных медиа и век глобальной коммуникации.

Современные подходы

Балм отмечает, что в 1970-е-1980-е годы позитивистские принципы периодизации в исторических науках подверглись критике со стороны материалистов и марксистов, которые утверждали, что при отборе фактов учёные не могут быть совершенно объективными, они всегда руководствуются определёнными интересами, часто социально-экономическими. На театральную историографию повлияли теории Хейдена Уайта, Мишеля Фуко и Стивена Гринблатта.

В трудах «Метаистория: историческое воображение в Европе 19 века» (1973) и «Тропики дискурса» (1978) Хейден Уайт утверждал, что история не фиксирует неопровержимые факты в порядке естественного следования, а использует те же принципы повествования, что и литература. Историки используют принципы организации сюжета, заимствуя их из таких жанров, как комедия, трагедия и сатира. Принадлежность к структуралистской школе проявилась в рассуждениях Уайта в том, что он считает, что язык организует историографию в такой же степени, в какой он организует «поэтический акт».

В статье «К постпозитивистской истории театра» Брюс МакКонахи (1985) критикует позитивистскую историографию с точки зрения феноменологии и герменевтики, утверждая, что театральный историк не может быть объективным. В качестве примера он ссылается на известную постановку пьесы «Удалой молодец – гордость Запада» Джона Синга в театре Аббатства в Дублине (1907), когда чрезмерный реализм привёл к беспорядкам в зрительном зале. «Была ли постановка пьесы Синга «Удалой молодец – гордость Запада» в театре Аббатства реалистической? Историк должен добавить: «С чьей точки зрения?» Увиденная глазами дублинских рабочих и патриотов, которые устроили беспорядки в 1907 году, пьеса не была реалистической вообще, если под реализмом подразумевать точное воспроизведение повседневной реальности. С другой стороны, по мнению Синга, леди Грегори и Йейтса, постановка в большей или меньшей степени отражала реальность ирландской крестьянской жизни... Но зачем вообще «принимать чью-то сторону»? Если взглянуть на эту ситуацию сквозь призму постпозитивизма, становится очевидным, что в 1907 году в театре Аббатства существовало несколько спектаклей «Удалого молодца», потому что было несколько разных типов публики».

Термин «постпозитивизм» не предполагает какой-то одной определённой методологии исследований, однако разных представителей этого направления объединяет то, что для целостной картины восприятия спектакля они считают необходимым учитывать смыслы и значения, которыми этот спектакль наделяет публика (как общность) и зритель (отдельные индивидуумы и их группы).

Постпозитивисты убеждены, что нет единой, нейтральной в идеологическом отношении истории театра, а есть «истории», зависящие от методологии историографа, который никогда не бывает беспристрастным наблюдателем, поэтому необходимо, чтобы автор исследования чётко сформулировал в нём свою позицию.

Работы французского историка и философа Мишеля Фуко оказывают влияние на театральную историографию, начиная с 1980-х годов. Ключевыми концепциями его научных текстов являются «дискурс», «дискурсивный анализ» и «власть». В отличие от марксистов, которые видят во власти только аппарат насилия в руках правящих классов (это формулировка Балма), Фуко считает, что власть – это продуктивная сила, регулирующая все уровни социальных отношений и имплицитно проявляющаяся в повседневных социальных и культурных процессах.



Для исследования того, как действует этот скрытый механизма власти, Фуко применяет метод дискурсивного анализа. Дискурс – это сложные комплексы правил, регулирующих язык. По мысли Фуко, дискурс определяет то, какие знания могут быть приемлемыми для данного общества в данный период времени, поскольку дискурс регламентирует, что может быть сказано и написано и в какой форме.

Идеи Фуко повлияли на феминистскую историографию и на гендерную теорию. Были сформулированы концепции «скрытой истории» и «её истории», авторы которых считают, что вклад женщин-историографов сознательно или бессознательно преуменьшался. Первоначально сторонники этого подхода стремились написать театральную историю, альтернативную позитивистской, акцентируя внимание на вклад женщин-драматургов, актрис и театральных менеджеров. Авторитетным исследованием этого направления стала книга Сью-Эллен Кейс «Феминизм и театр» (1988), в которой утверждалось, что в театре и театральной историографии доминирует мужской взгляд. В древнегреческом театре, например, мужчины-авторы создавали тексты для мужчин-актёров, исполняемые перед преимущественно мужской публикой. Таким образом, мужская точка зрения была признана «универсальной» и навязана зрительницам как их собственная.

Важное влияние на театральную историографию оказала культурно-историческая антропология. В 1970-е годы группа исследователей начала применять методы этнографии для анализа исторических явлений. Возникло два вопроса. Первая – как примирить структурно-синхронный подход антропологов и историко-диахронный метод, применяемый историками. Американский антрополог Маршалл Салинс выстроил полемику вокруг ключевых понятий «событие» и «структура». Он попытался найти ответ на вопрос, каким образом события (область исследования истории) влияют на структуру (предмет социальных наук) и наоборот. Эта проблема привела к вопросу о территориальных делениях. Антрополог Клиффорд Гиртц привёл пример Франции как страны, имеющей богатую на события историю, и Самоа, где есть только «вневременные социальные структуры» и таким образом доказал, что подобная дихотомия непродуктивна.

Установить междисциплинарные связи помогла теория социальной драмы Виктора Тёрнера. Сформулированная на основе наблюдений над жизнью племён Центральной Африки, эта теория была применена исследователями к анализу поведения европейских племён из прошлого (например, в Древней Греции). Было доказано, что структуры и культурные модели центральноафриканских племён схожи с самоанскими на стадии, предшествовавшей контакту с европейцами, а также с теми, которые бытовали во Франции времён Людовика XIV.

Другой междисциплинарной связкой стал метод насыщенного описания, предложенный Клиффордом Гиртцем, который историки применили для анализа микроперспективы исторических событий.

Результатом проникновения антропологических методов в театроведение стало направление «нового историзма». Этот термин предложил литературовед и специалист по эпохе Возрождения Стивен Гринблатт, который, используя понятие дискурса в трактовке Мишеля Фуко и интерпретативную антропологию Клиффорда Гирца, призвал к радикальному переосмыслению взаимосвязей между драматургией Шекспира и тем культурным фоном, на котором эти тексты появились. Для Гринблатта трагедии Шекспира и трактат об экзорцизме – это неотъемлемая часть одной и той же культурной системы, в рамках которой тексты распространяются и взаимопроникают. Представители «нового историзма» подвергают «объективные» документы комплексному анализу, который обычно применяется к литературным текстам.

Текст и спектакль

До середины 1980-х годов основными направлениями театроведения были история театра и анализ драматургии, и только появление технологии видеозаписи и развитие семиотики позволило анализу спектакля стать дисциплиной первого плана. При помощи семиотики стало возможным описать вклад в постановку режиссёра, сценографа и актёров. Задачей анализа спектакля стала интерпретация сценических знаков.

Статус текста

В 1914 году Макс Германн писал, что драма как литературный источник интересна театральным историкам постольку, поскольку она отражает сценические условия на момент написания. При этом литературные качества пьесы не важны: слабая в художественном отношении пьеса может предоставить больше полезной информации, чем драматургический шедевр.

Одним из первых исследователей, пытавшихся применить ориентированный на спектакль подход при



анализе драматических текстов, был Реймонд Уильямс, автор книги «Драма в постановке». При таком подходе принято считать, что драматический текст содержит как явную, так и скрытую информацию о постановочной практике театра елизаветинской эпохи. В «Гамлете» практически нет ремарок, поэтому вся нужная информация содержится в репликах персонажей.

Из-за того, что в шекспировских текстах много подобных сценических указаний, в 1960-е и 1970-е годы в театроведении было распространено убеждение, что в пьесах изначально заложен образ «истинного» спектакля. Однако такой подход отказывает режиссёру и всему творческому коллективу спектакля в праве на творческую свободу.

Главный и второстепенный текст

Польский философ Роман Ингарден предложил разграничение между основным текстом, который включает реплики действующих лиц, и второстепенным текстом, к которому относятся ремарки, т.е. авторские указания о том, как следует ставить пьесу и выстраивать спектакль. Терминология Ингардена подверглась критике на том основании, что не все драматические тексты содержат второстепенный текст, который выполняет указанную функцию. Вместо «второстепенного текста» был предложен термин «дидаскалия», включающий не только ремарки, но и имена действующих лиц, т.е. весь тот текст, который не произносится персонажами. В итоге в театроведении закрепилось все три термина (основной, второстепенный текст и дидаскалия). Тем не менее проблемы с их употреблением остались, поскольку стало очевидно, что наличие или отсутствие второстепенного текста определяется историческими особенностями оформления пьес и книгопечатания. В тексте «Гамлета», вошедшем в Первое фолио, нет второстепенного текста. Впоследствии оформление текста пьес стало всё больше ориентироваться на восприятие читателем, позволяя ему мысленно представить возможный спектакль. В пьесах Ибсена ремарки чрезвычайно развёрнутые и подробные не потому, что драматург стремился навязать актёрам определённую манеру игры, а потому, что автор пытался приспособить текст к читательскому восприятию.

От драмы к театральному тексту

Всё большее число текстов, исполняемых в театре, не содержат деления на основной и второстепенный текст и, следовательно, не могут быть описаны как пьесы в традиционном смысле. К тому же многие современные постановки не имеют литературной первоосновы и строятся на основе режиссёрского сценария, оперной или хореографической партитуры. Поэтому для описания разнообразных текстов, используемых для постановки спектакля, стал применяться термин «театральный текст».

В книге «Постдраматический театр» (2006) Ханс-Тис Леман предлагает театральную концепцию, отказывающуюся от сюжета и персонажа и тем самым повышающую значимость зрителя как истолкователя. Леман утверждает, что драматическая форма является телеологической по своей сути, т.е. целеориентированной, и действует в одной плоскости восприятия. Постдраматический театр, напротив, использует несколько разных плоскостей, что часто усложняет восприятие. Леман считает, что постдраматический театр является логичным историческим продолжением экспериментального театра 1970-х годов. В основном он ссылается на работы режиссёров, а не драматургов. Постдраматический театр может создаваться на основе образов, выбранных предметов или физических упражнений, текст вовсе не является обязательным результатом. Тем не менее тексты некоторых авторов можно описать как постдраматические. Например, поздние пьесы Хайнера Мюллера, из которых наиболее знаменита «Гамлет-машина» (1977).

Появление постдраматического театра – это результат кризиса в восприятии драматической формы театральными практиками, критиками и теоретиками. Для анализа постдраматического театра неприменимы принципы, применяемые к драматическому (например, такие категории, как «персонаж», «сюжет», «идентификация»). Вместо этого тексты постдраматического театра стремятся активизировать иные коммуникативные и эстетические коды. «Гамлет-машина» не содержит большинства признаков, свойственных драматическому тексту. В то же время в структуре этого произведения важную роль играет интертекстуальность.

Различные типы художественных текстов становятся объектами изучения разных разделов герменевтики. Например, филологическая герменевтика изучает текст как произведение речи, как литературный или вербальный текст.

Театральное искусство в отличие от философии и литературы создает произведения, живущие в



объективной реальности только в момент восприятия их зрителем. Театральное представление существует только в настоящем времени, современные способы его фиксации лишь доказывают тот факт, что вне живого контакта актер-зритель театр перестает быть театром.

Спектакль - в какой-то степени виртуальная реальность, ибо существует большую часть времени в сознании режиссера и актеров как некая воображаемая действительность, каждый раз реконструируемая заново на сцене. Литературный текст, играющий решающую роль на начальном этапе создания спектакля, в дальнейшем становится лишь составной частью иной смысловой структуры.

Как целостное произведение театрального искусства спектакль после представления остается существовать только в памяти зрителя и лишь при условии, что зритель сможет реконструировать его смысловую структуру в результате конечной рефлексии, которая «есть рефлексия очень большого опыта, возникшего в процессе восприятия, понимания, смыслообразования, наращивания смысла, причем этот опыт складывается именно в процессе действий со множеством последовательных и логически взаимообусловленных микроконтекстов».

И жанр, и форму, и всю содержательность спектакля, как и всякого художественного текста, нельзя понять вне процесса понимания, которым занимается театральная герменевтика. Вне этого процесса невозможна и оценка - эмоциональная или интеллектуальная. Более того, без учета специфики процессов восприятия и понимания театрального представления невозможно его полноценное создание.

Можно утверждать, что понимание - это способ бытия театра. Предметом изучения театральной герменевтики служит и сам театральный текст. Он является «окончательным и определенным набором сложных целостных театральных знаков, что передаются аудитории посредством сценического представления, и дешифруется зрителем, предполагающим, что это послание выражает, описывает некий воображаемый мир», созданный сообща на основе литературного текста - пьесы многими интерпретаторами: режиссером, актерами, художником и др.

Французский исследователь, семиотик Анна Юберсфельд считала уместным определить театральное представление как театральный текст или «систему знаков различной природы, как относящуюся если не полностью, то по крайней мере частично, к процессу коммуникации потому, что оно содержит сложную серию отправителей (в тесной связи одних с другими), серию сообщений (в тесной связи одних с другими, по чрезвычайно точным кодам), множественного, но расположенного в одном месте реципиента», т.е. зрителя.

По мнению Э. Розика, «понимание можно рассматривать в таком случае как «декодирование» текста, согласно смыслу послания, значениям кода и правил комбинирования».

Декодирование значит переход из сферы коммуникации в сферу мышления с точки зрения принципа осмысления». Театр всегда ставит зрителя в ситуацию, в которой можно либо понять, либо не понять текст. Но если используется понятие «театральный текст», то сразу возникает вопрос о минимальной единице анализа этого текста - о театральном знаке. На этой проблеме пересекаются интересы самых разных наук, прежде всего театральной семиологии. Она экстраполировала на материал театра знаковые модели, существовавшие в лингвистике и философии.

Процесс анализа театрального текста и вычленения единицы этого анализа невозможен без анализа процессов его восприятия и понимания. «Знак мыслится как результат семиозиса (т.е. корреляции и взаимообусловленности) плана выражения и плана содержания. Эта корреляция не является заранее данной, она возникает из продуктивного чтения текста режиссером и рецептивного прочтения спектакля зрителем. Такие значимые функции, задействованные в театральном представлении, позволяют восстановить динамику порождения смысла,» - утверждал У. Эко.

Отсюда следует, что психологию индивидуального и массового восприятия не может не затронуть вопрос театрального знака. Но «динамику развития и становления процесса формирования знака» необходимо рассматривать в целостном комплексе: начиная с анализа режиссером и актерами исходного литературного текста и заканчивая восприятием и пониманием (или непониманием) театрального текста - представления - публичкой в театре.

Пьеса, постановка, спектакль

Когда текст исполняется на сцене, зрителю предстоит расшифровать три разных семиотических знаковых системы:

1. Пьеса или театральный текст представляют собой упорядоченные лингвистические знаки,



управляющие историей и персонажами. Если это известный текст, то у зрителей возникнут ожидания того, как он должен исполняться.

2. Постановка (или мизансцена) – это художественная организация и интерпретация текста, предполагающая высокую степень стабильности. Она включает сценографию, световое оформление, обычно одних и тех же актёров, исполняющих выученные движения. Сокращения текста, исполнение одним актёром двух ролей в одной постановке относятся к постановочным возможностям.
3. Спектакль – это неповторимая форма постановки, меняющаяся из вечера в вечер.

Кир Элам предложил рассматривать отношения между текстом и спектаклем как проявление интертекстуальности, что подразумевает существование между ними сложных, не односторонних отношений.

Взаимосвязи между театральным текстом, постановкой и спектаклем можно изобразить в виде схемы. При этом взаимоотношения между текстом и постановкой не следует рассматривать как неизменные закономерности. Скорее, их следует воспринимать как ряд возможностей, которые проявляются в театральных текстах в определённые моменты истории.

Перед вами схема под названием «Взаимосвязи между текстом и постановкой». На основании этой схемы можно сделать вывод: если взаимоотношения между текстом и спектаклем определяются как форма интертекстуальности, то это неизбежно ведёт к проблематизации понятия «драма» в его традиционном смысле. Это означает, что в спектакле может использоваться любой текст, что доказывает «Гамлет-машина» Хайнера Мюллера. Если текст предназначается или был предназначен для исполнения, значит, это текст театральный.

Театральная реальность, заложенная в тексте, может быть предметом исследования, но не основой для анализа спектакля, иначе это приведёт к появлению «эталонной» интерпретации.

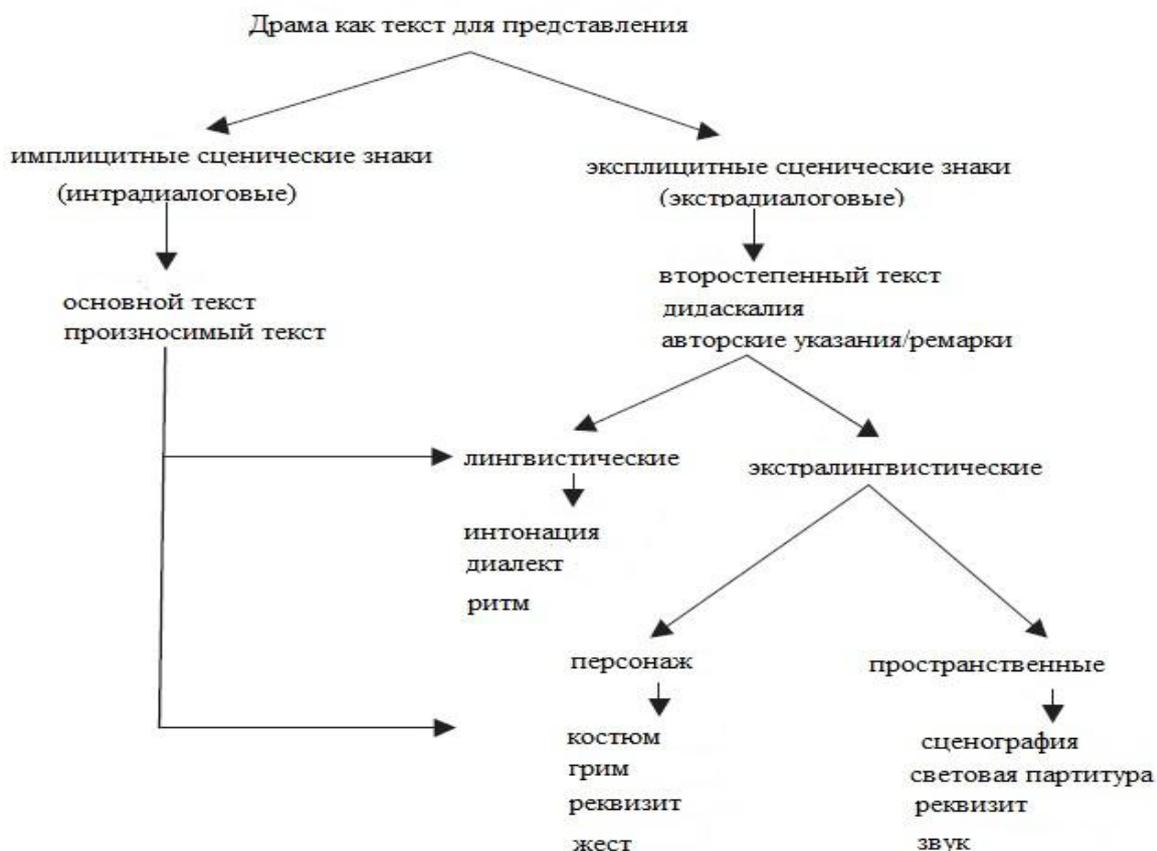


Рис. Взаимосвязи между текстом и постановкой



Книга: Введение в театроведение

Лекция: Современные подходы. Текст и спектакль

Основные термины: история театра, принципы периодизации, дискурс, театральный текст, анализ драматургии, спектакль, драма, «постдраматический театр», режиссер, театральная герменевтика, пьеса, постановка, жанр.

Литература:

1. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013.
2. Пави П. Словарь театра. М.:Прогресс, 1991.
3. Хайнер Мюллер. Проза.Драмы.Эссе.Диалоги. М., 2012.
4. Цунский И.В. Театральная герменевтика и анализ театрального текста. Общественные науки и современность. №3, 2000.