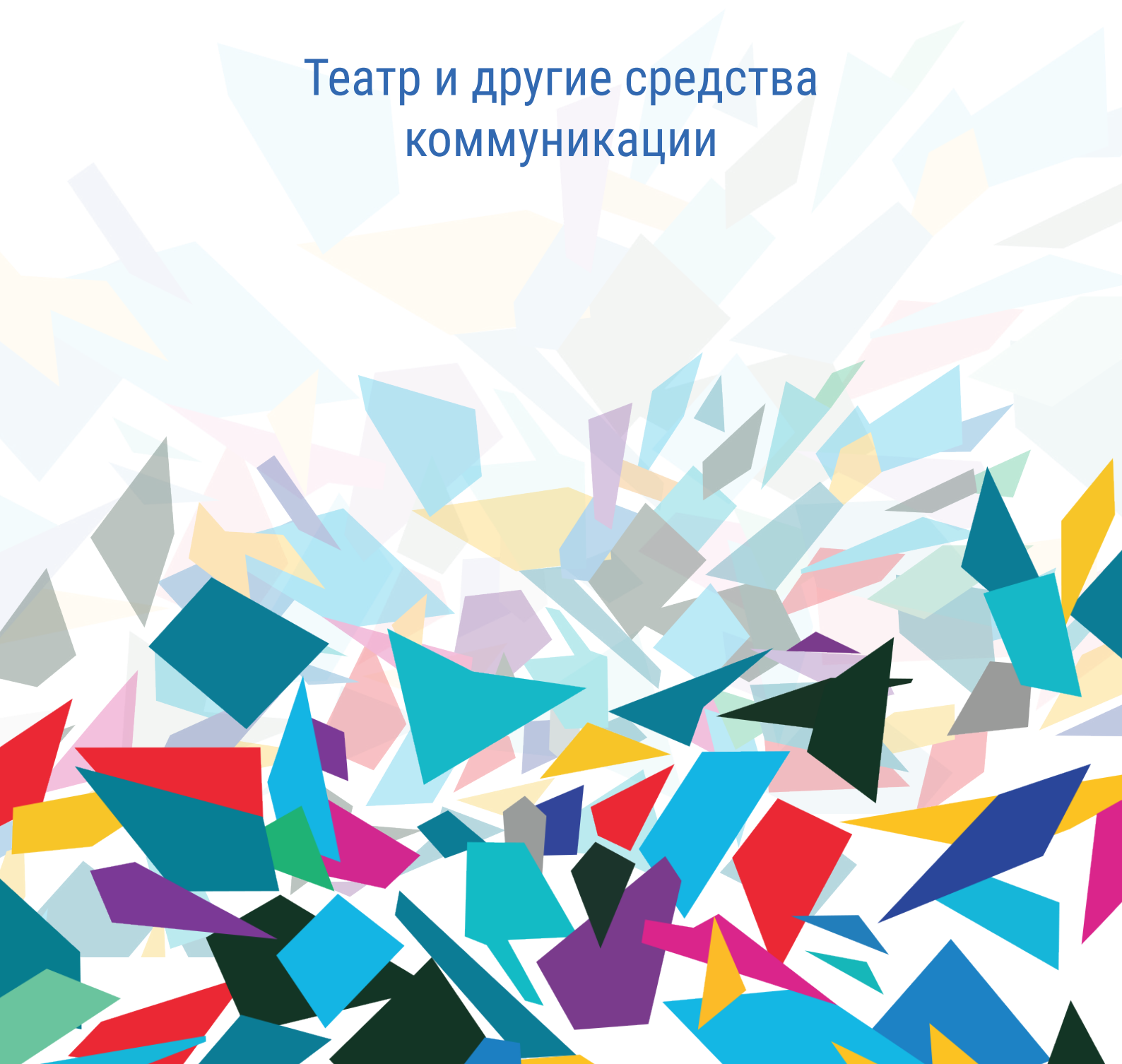




ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Театр и другие средства
коммуникации





Цель: рассмотреть способы взаимодействия театра с другими средствами коммуникации.

Чтобы проанализировать взаимоотношения между театром и другими видами искусств, рассмотрим такие критерии, как вымышленный статус, медиаспецифика и роль исполнителя как определяющие для театра.

На уровне содержания театральные представления являются вымышленными, что компенсируется «живой» коммуникацией между актёрами и зрителями.

Общей территорией для театра, кино, телевидения и радио является драматургия. Несмотря на то, что каждый из этих видов искусства имеет свои драматургические законы, много общего остаётся на уровне работы актёров, режиссёров и сценографов. Однако наиболее востребована в настоящее время драматургия не в театре, а на телевидении. Эту проблему ещё в 1970-е годы театровед Рэймонд Уильямс (Raymond Williams) охарактеризовал как глубинное изменение функции драмы. Благодаря телевидению большинство современных людей каждый день сталкиваются с драматургией, в отличие от древних греков, у которых такая возможность была два раза в год.

Виртуальная сцена

Множество исследований, начиная с 1990-х годов, посвящены роли компьютерных технологий в театре. Часто цитируемое исследование программиста Бренды Лорел (Brenda Laurel) «Компьютеры как театр» (Computers as Theatre, 1993) утверждает, что театр и интерактивные компьютерные технологии имеют много общего в том смысле, что используют похожий инструментарий – персонажей, действие, пространство и время.

Технологии, соединяющие различные средства информации и коммуникации (кино, телевидение, Интернет, мобильную связь) стремительно внедряются в театр. Синтетический характер деятельности театральных художников превращает этот процесс в неотъемлемую творческо-технологическую часть работы над сценографией. Новые технологии в большей степени ориентированы на создание визуальных образов, поэтому использование их в сценографии оправдано с точки зрения универсализации создания спектакля от идеи, эскиза, макета до декораций. Современные театральные постановщики предпочитают завоевывать интерес зрителей «медийностью» сценографии. Инновационные технологические решения в свете, звуке, декорациях и костюмах не только обеспечивают зрелищность образов, но в первую очередь помогают создать и поддержать эмоциональную среду спектакля, которая органично окружает актеров и зрителей.

Исследователь Т. Астафьева представляет компьютерные и медиа технологии в сценографии. Художнику предлагается широкий выбор компьютерных программ для создания визуальных эскизов в «проекционной» сценографии. Световое оформление приобретает все большую художественную выразительность. Постановщики, конкурируя на «театральном рынке» используют в спектаклях видеoproекции, электронные декорации с мультимедийными экранами, светодиодные костюмы и занавесы, множество световых спецэффектов, конструктивные элементы и площадки с дистанционным управлением.

Синтез искусств как признак современности, применение передовых технологий в театральной «визуальной эпохе» на сегодняшний день – самый распространённый прием в сценографии. Чтобы компьютерная графика превратилась из многообещающей идеи в широкодоступный инструмент сценографа, потребовались усилия многих талантливых авторов. Разрабатывая образ спектакля, сценографы осуществляют не только творческую, но и огромную «рутинную» работу по изготовлению планировок, технических расчетов, чертежей, описей предметов художественного оформления и предварительной сметы. Сегодня эти задачи можно решать в динамике,

В постановке режиссера И. Коняева музыкальное произведение Дворжака было «перекроено» под видеоряд, а акцент «медийной» сценографии оперы «Русалка» сместился к визуализации чувственного восприятия как новой форме эстетического переживания, художественному проявлению, ориентированному на ценности.

В опере «Катя Кабанова» Леоша Яначека, поставленного в Михайловском театре (2011), художник Фолькер Хинтермайер в монохромном минимализме сценографии предложил концепцию бесконечной «пустоты». Режиссер Нильс-Петер Рудольф в качестве средства художественной выразительности использовал супрематическую видеoproекцию на экране-заднике. Груда сломанных стульев на ближнем плане сцены создавала образ «разрушения ценностей прошлого», а вспышки стробоскопа в



кульминационных моментах свидетельствовали о «духовных преображениях» главных героев. Творческие задачи художника и режиссера объединились в единой «технологической партитуре».

Сценография спектакля «Изотов» (режиссер А. Могучий, художник А. Шишкин, Александринский театр, Петербург) на первый взгляд проста – планшет сцены, плавно переходящий из горизонтального в вертикальное положение, накрыт многослойными контрастными тканями. Он служит то белым экраном для проекций, то местом действия героев пьесы в реальности и в иных, воображаемых измерениях. Экран, будучи препятствием для перехода объемного объекта в плоскостное изображение, становится образом непреодолимой границы реального и потустороннего существования персонажей спектакля. Авторская оптимизация звуковой образности со зрелищной является выразительной формой передачи постановочной концепции. Спектакль конструктивен в режиссерской задаче объединения выразительных средств мультимедиа и зрелищных форм неинтерактивного, игрового пространства, создания образа экзистенциального выбора человека, как фактора «неосознанного и непостижимого».

Яркое взаимодействие театра и цифровых технологий представляет новая версия оперы «Аида» в Мариинском театре. Спектакль был дополнен фрагментами акробатических номеров знаменитого Cirque du Soleil, а также мультимедийными анимационными декорациями и световыми технологиями, видеомэппинг использовался и в костюмах исполнителей, помогая изменять атмосферу визуального восприятия хода действия.

В Петербурге демонстрировалось мультимедийное театральное шоу «Медный всадник». 3D-эффект создавался в пространстве площадью около 1000 кв. м Этнографического музея.

В постановке Трейси Леттса «Август. Графство Осейдж» в Московском театре им. Маяковского была создана трехмерная инсталляция с большим числом трансформируемых модульных элементов. С помощью компьютерной системы управления осуществлялось движение модулей на протяжении всего спектакля, а в реальный мир были встроены цифровые предметы, которые зритель мог увидеть через специальные 3D очки.

Еще один спектакль. В Московском драматическом театре имени М.Н. Ермоловой на сцене идет спектакль «Портрет Дориана Грея», в котором активно используются технологии мультимедиа.

В постановке используются видеокамеры, проекторы и мониторы. Во время спектакля операторы снимают актёров с разных ракурсов – это видео вместе с заранее созданными видеофрагментами транслируется на сцену, что создает эффект виртуальной реальности.

Идею Маклюэна о том, что медиатехнологии – это продолжение человеческого тела, нашла воплощение в творчестве австралийского перформансиста, профессора университета Кёртина - Стеларка (Stelarc), который активно использует в своих работах протезы. В 1996 году ему пришла идея вырастить третье ухо. Примерно за год до того учёные разработали соответствующую технологию и впервые создали искусственное ухо на спине мыши. У Стеларка, профессора университета Кёртина, ушло 10 лет на сбор необходимых средств и поиск команды пластических хирургов, готовых выполнить нестандартную процедуру.

Интермедиальность

Анализ современных постановок, комбинирующих различные медиатехнологии, позволяет увидеть неприемлемость прежних эссенциалистских представлений о природе театра (и других видов искусства) как о чём-то неизменном. На смену этим представлениям пришло понятие интермедиальности. Это понятие было введено в научный обиход в 1980-е годы, когда при обсуждении работ сюрреалистов и дадаистов возник вопрос о взаимодействии текстов и визуальных образов. Затем дискуссия продолжилась в связи с вопросом экранизации литературных произведений.

Из-за того, что термин «интермедиальность» возник в литературоведении и киноведении, в театроведении до сих пор нет его общепринятой дефиниции. Однако можно дать три определения в соответствии с тремя областями применения этого термина:

1. Переложение диегетического содержания с языка одного медиа (вида искусства) на язык другого
2. Определённая форма интертекстуальности
3. Попытка воплотить в одном виде искусства эстетические принципы или модели восприятия другого вида искусства.

Первая дефиниция актуальна в случае с адаптациями (экранизациями литературных произведений).



Второе определение возникло в рамках компаративных исследований литературы и в основном применялось к текстам, неотделимым от иллюстраций (иллюстрации Уильяма Блейка к своим стихам и произведениям других авторов). Проблема с этим определением состоит в том, что интертекстуальность считается неотъемлемым свойством любого текста. То же самое касается и интермедиальности как частного случая интертекстуальности. Однако в таком случае термин «интермедиальность» в первую очередь описывает уровень содержания, а не сферу восприятия, которую изучают исследования медиатехнологий.

Третье определение вскрывает взаимоотношения между разными видами искусств не на уровне содержания, а глубже – на уровне жанровых законов и принципов восприятия. О такой интермедиальности в 1920-е и 1930-е годы писали Бертольт Брехт и Вальтер Беньямин. В 1931 году Брехт опубликовал отчёт о судебном процессе, связанном с авторскими правами на фильм «Трёхгрошовая опера». В этом отчёте он заметил: «Кинозритель воспринимает истории по-другому. Однако автор историй также является кинозрителем. Технологизация литературного производства необратима». Важно, что Брехт отмечает разное восприятие сценария фильма его создателями и зрителями, что по сути является рассуждением о природе интермедиальности.

Если мы определим интермедиальность как воплощение в одном виде искусства эстетических принципов или моделей восприятия другого вида искусства, то возникает следующий вопрос: по каким критериям можно распознать эти стратегии? Является ли использование кино- и видеопроекций в театре решающим фактором для применения интермедиального подхода? Ведь в подобном случае можно говорить и о мультимедийном театре. Часто граница между интермедиальностью и мультимедийностью является размытой.

В области интермедиального театра работают многие современные коллективы, такие, как Вустер-груп (The Wooster Group), Джон Джезурун (John Jesurun) и Ассоциация Строителей (The Builder's Association) из Нью-Йорка, франко-канадский режиссёр Робер Лепаж (Robert Lepage), который, начиная с конца 1980-х годов использует в своих постановках принципы интермедиальности. Наиболее известные интермедиальные постановки Лепаж 1996-1998 годов – «Полиграф» (Polygraph), «Тектонические плиты» (Tectonic Plates) и «Семь течений реки Ота» (The Seven Streams of the River Ota).

Прикладное театроведение

В Германии существует Институт прикладного театроведения, университет в Гиссене. Театровед А.Ильдатова, изучившая его деятельность, отмечает: Институт прикладного театроведения входит в корпорацию «Гиссенская театральная академия», ею руководит Хайнер Геббельс. Академия включает в себя Высшую театральную школу Франкфурта-на-Майне, факультет драматургии в Университете Гёте и еще несколько учебных заведений.

Каждый третий значимый немецкий художник, занимающийся перформансом, окончил школу в Гиссене. Участники театральных групп «Римини Протокол» и She She Pop, режиссер Рене Полеш — это только самые известные выпускники гиссенской школы, прославившиеся и за пределами Германии. Про саму школу пишут магистерские диссертации, в прошлом году появился сборник статей профессоров и выпускников Института прикладного театроведения, выпущенный к его тридцатилетнему юбилею.

Институт был основан в 1982-м на базе Университета в Гиссене литературоведом Анджеем Виртом. Вместе с Виртом концепцию института формировал Ханс-Тис Леман. Приглашенными профессорами в институте в разное время были Хайнер Мюллер, Роберт Уилсон, Марина Абрамович, Жером Бель, Ксавье Леруа и Раби Мруе. Идеей Вирта с самого начала была возможность объединения теоретической искусствоведческой работы и практики. Анджей Вирт, специалист по Брехту, ввел практические занятия по учебным пьесам Брехта, где эта диалектическая составляющая доведена до максимума. Учебные пьесы — это несколько текстов, созданных Бертольдом Брехтом в соавторстве с Куртом Вайлем, Гансом Эйслером и Паулем Хиндемитом. Их основным обучающим принципом было то, что они не созданы для пассивного восприятия зрителя или читателя — в них непременно нужно быть участником.

Теория как практика и практика как теория — этот брехтовский постулат есть одно из главных отличий Института прикладного театроведения от классической европейской школы театроведения, происходящей из филологии. Хайнер Геббельс так пишет об институте: «Теория и практика не противоречат друг другу, и здесь не должно быть никакого разделения труда. Теория необязательно происходит только из зрительского опыта, мы со студентами пытаемся сами прийти к теории через живой объект исследования, через театр. Я вижу риск в последовательном обучении студентов — от традиции к лаборатории, главным



образом потому, что у студентов и в дальнейшем сохраняется сопротивление к развитию эстетически нового театрального языка».

Концепция института строилась на этом принципе, и так студенты начали поиск нового театра на рубеже 1980–90-х. Театра, который один из основателей института Ханс-Тис Леман через десять лет назовет постдраматическим. Для студентов и профессоров института не существует границ между разными видами искусств, участие в процессе важнее пассивного восприятия спектакля, а опыт важнее впечатления.

По прошествии времени эта авангардная и экспериментальная школа стала такой же элитарной институцией, как и любая театральная академия.

С появлением новой магистерской программы «Хореография и перформанс» помимо суперзвезд — теоретиков театра и танца в институте появились философы, художники и теоретики современного искусства. Вслед за Виртом в 90-е главой института стала Хельга Финтер, театровед, специалист по барокко и итальянскому футуризму.

С двухтысячных годов институтом руководит Хайнер Геббельс, композитор, режиссер и театровед, человек, который сам воплощает идею междисциплинарности. Наряду с семинарами, которые проводятся местными преподавателями, каждый семестр в институте преподают два приглашенных профессора. Это могут быть художники, режиссеры, хореографы или даже дизайнеры и архитекторы.

Х.Геббельс рассказывает: Институт предлагает три программы: бакалавриат и магистратура по специальности «Прикладное театроведение» и «Хореография и перформанс». Будущим студентам нужно сначала подать портфолио с двумя-тремя предложениями проектов. Это может быть все что угодно: инсталляция, перформанс, спектакль. Если комиссия отбирает портфолио, далее следует экзамен (это чаще всего эссе на тему спектакля, который студенты смотрят на месте), а затем собеседование. Каждый абитуриент магистратуры обязательно должен иметь бэкграунд в исполнительских искусствах, но набирают студентов, конечно, не за энциклопедические знания. В итоге каждый год на три отделения института набирается около шестидесяти человек.

Для отделения хореографии знание английского языка — обязательное условие, почти все занятия проходят на английском, а главный профессор отделения, философ и теоретик перформанса Бояна Кунст — преподаватель Люблянского университета. Отделение прикладного театроведения — полностью немецкоязычная программа. Из-за высоких требований к владению языком в школе почти нет иностранцев, кроме, разумеется, приглашенных профессоров.

Имеется взаимодействие между тремя программами, студенты-хореографы работают над совместными проектами со студентами-театрооведами. Все студенты прикладного театроведения могут посещать международные лекции и семинары.

Достоинства университетского образования — в частности, высокий уровень теоретического осмысления — объединены с достоинствами школы искусств, где необходимо подтверждать свою творческую состоятельность и открытость, показывать при поступлении свои художественные работы и где можно приобрести ряд навыков — например, научиться работать со звуком и видео, создавать перформансы или писать тексты.

Факторы, обеспечивающие взаимосвязь теории и практики:

Один из них — постоянное пребывание одновременно и в теоретической, и в художественной практике. Второй — отсутствие разделения между дисциплинами. Третьим важным фактором является то, что студенты не разделяются на разные годы обучения, так как у каждого из них на момент поступления своя биография и свой набор компетенций. На обучение может прийти танцор, которому уже 35 лет и который хочет осмыслить то, чем он занимался на протяжении своей карьеры. Он владеет своим телом, умеет танцевать, знает репертуар и так далее. Но он абсолютный новичок, когда дело касается истории или теории театра. А с другой стороны, может прийти звукорежиссер или 18-летний выпускник школы. И когда они вместе работают над проектами — и это четвертый принцип института, — они учатся друг у друга не меньше, чем у профессоров. Им не говорят, как правильно что-то делать. Их приглашают участвовать в исследовании того, каким может быть театр, а не того, каким театр был до настоящего момента.

Благодаря опыту Гиссена и теперь уже Болонской системе образования практические занятия включены в программу во всех театральных теоретических курсах. Понимание теории (и не только театральной) как практики стало методологией для многих немецких театральных и теоретических школ. Школа



в Гиссене во многом реформировала весь театральный процесс в Германии. Основанный как сугубо экспериментальный, Институт прикладного театроведения чувствует новый театр, альтернативный буржуазному, заикленному на самом себе и бесконечно цитирующему самое себя.

Оппоненты упрекают Гиссенскую школу в дилетантизме выпускников: они не теоретики и не практики. Недавно Герхардт Штадельмаер, театральный критик из Frankfurter Allgemeine Zeitung назвал Институт прикладного театроведения местом, где «куется бедствие немецкого театра». Статья в декабрьском Spiegel называлась «Дилетанты из Гиссена». Автор упрекал выпускников школы в отсутствии каких-либо навыков, в неумении ставить задачи и работать с пространством. Приводя цитату из доклада группы She She Pop к тридцатилетию института о положительном влиянии опыта работы в коллективе, при которой студенты постоянно находятся и внутри процесса, и вне его, Штадельмаер отмечает: студент здесь сам себе режиссер, драматург, художник.

Основные термины: новые технологии, визуальный образ, эмоциональная среда, «проекционная» сценография, компьютерная программа, световое оформление, видеопроекция, образ спектакля, режиссер, интермедальность, прикладное театроведение, междисциплинарность.

Литература:

1. Астафьева Т.В. Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса. Журнал «Общество. Среда. Развитие» №3, 2011.
2. Ильдатова А. Институт прикладного театроведения. Откуда взялся «Римини Протокол». Журнал «Театр» №10, 2013.
3. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.