

А.Гребенкин. Язык театра

Лекция для студентов режиссерского факультета

Современное театральное искусство многолико, разнообразно и часто сложно для восприятия неподготовленного зрителя. В театральной практике даже прижился термин «свой зритель». Помимо прочих составляющих это понятие несет в себе и тот смысл, который связан с определенным знанием языка данного театра и данного направления театрального искусства. Каждое поколение зрителей должно пройти некую театральную школу, чтобы стать равноправным участником процесса рождения спектакля, в котором каждый раз участвуют две стороны: актеры и зрители, которые их понимают, или сопереживают вместе с ними. Не всякий зритель способен адекватно воспринимать сложный язык театра. Не всякий режиссер и актеры способны создать внятное произведение искусства. Для взаимопонимания и сопереживания необходима некая обоюдная грамотность. В чем же она состоит? Эта проблема касается как специально профессиональных вопросов знания и владения языком театра людей создающих спектакль, так и вопросов его восприятия, т.е. компетентности зрителей. В чем зрители и актеры должны быть адекватно грамотны, чтобы процесс состоялся? Каков тот необходимый минимум? Размышления и ответы на эти вопросы и составили данную лекцию для учеников актерской школы.

В определенном смысле, сопереживание является основным способом создания и восприятия спектакля. Сопереживая жизненным ситуациям, у драматурга появляется желание зафиксировать эти ситуации в тексты, сопереживая персонажам пьесы у режиссера появляется замысел будущего спектакля, сопереживая замыслу режиссера и персонажам пьесы у актеров рождается замысел роли, сопереживая героям спектакля у зрителя рождается понимание происходящего на сцене. **Сопереживание – не**

только сочувствие, это интеллектуальное, эстетическое и нравственное понятие. Как утверждают практики театра: «Для актера понять – значит почувствовать!». Значит для того, чтобы происходило взаимодействие актеров, играющих спектакль и зрителей его воспринимающих необходимо сопереживание. Что же это такое? Сначала попробуем вычленить интеллектуальную составляющую этого процесса.

Если литературный текст есть некая данность, предшествующая нашему восприятию художественного произведения, то театральное искусство, в отличие от литературы, создает произведения, живущие только в момент восприятия их зрителем. Театральное представление существует только в настоящем времени. Вне живого контакта со зрителем театр перестает быть театром. Кино и телевидение, в этой связи, существуют по своим законам.

Спектакль существует в сознании режиссера и актеров, как некая воображаемая реальность, каждый раз реконструируемая заново во времени и пространстве в процессе сценического действия. Литературный текст, играющий решающую роль на начальном этапе создания спектакля, в результате становится лишь составной частью иной знаковой структуры.

После представления спектакль, как целостное произведение театрального искусства, остается существовать только в памяти зрителя, и лишь при условии, что зритель сможет реконструировать его образно-смысловую структуру. Это продукт 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».[1] Жанр, форму, и всю содержательность спектакля, как и всякого художественного текста, нельзя понять вне контекста целостного опыта культурного процесса.

Театральное представление можно определить, как театральный текст или систему знаков-кодов различной природы (в тесной

связи одних с другими), направленную на зрительское понимание. Понимание можно рассматривать в таком случае как декодирование текста, согласно смыслу послания, значениям кода и правилам комбинирования. Театр всегда ставит зрителя в герменевтическую ситуацию, в которой можно либо понять, либо не понять текст. Это зависит от адекватности знания языка кода, т.е. культурной компетентности, а так же природной вооруженности, в которую входит умение сопереживать и глубоко чувствовать. В конце концов, сначала режиссеру, а затем зрителю, что бы понять, необходимо ответить на два простых вопроса: **во что играем и по каким правилам играем?** Потом и тем и другим важно уметь играть и азартно сочувствовать процессу игры.

Как утверждает, один из основоположников современной герменевтики, Гадамер: **«Гениальность творения соответствует гениальности понимания»**. [2]

Говоря о понимании и используя понятие «театральный текст», естественно, возникает вопрос о минимальной единице анализа этого текста, или о театральном знаке. Знак понимается нами как результат взаимообусловленности выражения и содержания. Такой знак возникает из творческого сопереживания и продуктивного чтения текста режиссером. Зрительно-образный эквивалент чувства-смысла, рожденный в процессе восприятия и понимания литературного текста в воображении режиссера, воплощается на сцене в виде вербальных и невербальных сигналов, которые зритель воспринимает и декодирует. С одной стороны, это проблема театального знака, его определение и конструирование, и с другой, проблема его восприятия и понимания.

Но процесс вычленения единицы театального текста, или знака, невозможен без анализа материала, из которого делается данное искусство.

Минимальная единица понимания театального текста

Если анализ театального текста претендует на научность, то в первую очередь возникает вопрос о точном определении единицы

этого текста. В свою очередь, любое научное определение искусства всегда связано с проблемой определения материала этого искусства, что напрямую связано с минимальным знаком его трансляции.

Думается, что основная трудность в решении этой проблемы кроется в принципе подхода к анализу материала театрального искусства. Наука долгое время рассматривала театральное искусство как совокупность слабо связанных между собой систем, что приводило к примитивизации и искажению восприятия театрального текста как целостного художественного акта. Театральное искусство – синтетический вид искусства. Но приоритет все же давно определен. Главным искусством в театре является искусство актера. Именно его творчество объединяет дополняющие виды искусств. Если методом исключения убирать из театра одно за другим составляющие виды искусств, то единственным искусством, без которого театр перестает быть театром, останется искусство актера. Известно высказывание Владимира Ивановича Немировича – Данченко: «...а вот выйдет актер на площадь, расстелит коврик и вот вам уже и театр!»[3] Если, во время спектакля, зритель не увлечен действиями актера, а только хладнокровно, интеллектуально вычленяет и рассматривает отдельно звуковые ряды (голос, шум, музыка) и зрительные ряды (жест, мизансцена, декорация и т.д.) – это «плохой» зритель или «плохой» спектакль.

Русский реалистический театр всегда утверждал приоритет сопереживания и эмоциональной целостности в восприятии спектакля, при необходимости культурной компетентности зрителя. С одной стороны, часто после «хорошего» спектакля эмоционально потрясенный зритель не может логически обосновать причины потрясения и проанализировать смысл данного произведения. Такие спектакли не отпускают зрителя долгое время. Вспоминаются различные сцены, фразы, мизансцены и декорации... Идет процесс сознательного и бессознательного логического анализа эмоционально воспринятого произведения. В этом смысле, культуре восприятия театрального произведения во многом способствуют обсуждения спектаклей, общение зрителей

между собой, внутренняя работа по декодированию театрального текста, а так же чтение соответствующей литературы по анализу спектаклей и законам его восприятия. С другой стороны, именно культурная вооруженность позволяет зрителю сопереживать и воспринимать смысл происходящего на сцене.

Следовательно, для поиска единицы театрального знака необходимо, прежде всего, обратиться к творчеству актера.

В «Работе актера над ролью» Станиславским много говорилось о создании «киноленты видений внутреннего зрения (образных представлений)». В дальнейшем, придя к методу «физических действий», он призывал «не ограничиваться утверждением линии физических действий, что одновременно с этим должны быть созданы непрерывные линии мыслей и видений. Сливаясь в одно органическое целое, линии физических и словесных действий образуют общую линию сквозного действия, стремящегося к главной цели творчества – сверхзадаче».[4]

Но в начале, знакомясь с пьесой, Станиславский требовал установить «наличность фактов, их последовательность, и, хотя бы только внешнюю, физическую связь». Затем, на основании этого внешнего, фактического ряда пьесы, идет «создание и оживление внутренних обстоятельств». Станиславский под этим подразумевает оценку или оправдание фактов. «Между внутренними и внешними обстоятельствами непосредственная связь. В самом деле, обстоятельства духовной жизни действующих лиц, которые я создаю теперь, скрыты в обстоятельствах их внешней жизни, следовательно, и в фактах пьесы.... Проникая через внешние факты пьесы и её сюжет, во внутреннюю их сущность, от периферии к центру, от формы к содержанию, невольно попадаешь в сферу внутренних обстоятельств духовной жизни пьесы». И «чем шире, разнообразнее и содержательнее жизнь его (актера) воображения, тем полнее и глубже оценка фактов и событий, тем яснее создаются внешние и внутренние обстоятельства жизни пьесы, и роли». [5]

Работа воображения создает, по Станиславскому, «вторую

воображаемую реальность». И когда факты пьесы «оценены не только умом, но главным образом чувством», факты становятся «живыми». «Передавая факты и фабулу пьесы, артист невольно передает и духовное содержание, в них заключенное; он передает и саму жизнь человеческого духа, текущую, точно подводное течение под внешними фактами. На сцене нужны только такие духовно содержательные факты, которые являются конечным результатом оправдания». «В самом деле, что, значит, оценить факты и события пьесы? Это, значит, найти в них скрытый смысл, духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это, значит, подкопаться под внешние факты и события, найти там, в глубине, под ними, другое, более важное, глубоко скрытое душевное содержание, быть может, породившее самый внешний факт. Это значит проследить линию развития душевного события и почувствовать степень и характер воздействия, направление и линию стремления каждого из действующих лиц, познать рисунок многих внутренних линий действующих лиц, их душевные столкновения, пересечения, сплетения, схождения и расхождения при общих стремлениях каждого к своей жизненной цели. Словом, оценить факты это значит познать внутреннюю схему душевной жизни человека». [6]

Из этих высказываний Станиславского становится очевидным, что для него процессы восприятия и эмоциональной оценки, или проживания литературного текста интерпретаторами режиссером и актерами, неразрывно связаны с процессом понимания смысла пьесы. Недаром он неоднократно повторял, что для актера и режиссера познать, значит, почувствовать. Процесс оценки фактов неотделим от процесса их оправдания, т.е. вскрытия причин, мотивов поведения. В разное время Станиславский выдвигал в работе по проживанию текста различные средства. В одно время это было стремление зафиксировать чувство, затем объекты внимания и их непрерывную линию, затем задача и цепь задач, куски роли и пьесы, и их словесное определение, психофизическое самочувствие, и, наконец, главное открытие – психофизическое действие.

Но что является основой произведения искусства? Образное видение действительности, умение выразить идею через образ. Образ есть главная категория искусства, его принципиальная основа основ. А. Дикий в статье «О режиссерском замысле» писал о том, что образное понимание идеи и есть режиссерский замысел, видение, связанное с представлением о сценической форме, выражающей его. Н.А. Охлопков утверждал, что существует художественный образ спектакля в целом, вырастающий из идеи, её содержания, из сквозного действия, из мира её внутренних ритмов. Такой образ является своеобразной философской и художественной формулой спектакля. Образы действующих лиц пьесы находятся в прямой зависимости от образа всего спектакля в целом. Однако, обусловленные сценические образы создают не механическую сумму образов, а качественно новое порождение – образ спектакля.

Обобщая все вышесказанное, можно выявить некую структурную схему создания спектакля, анализируя которую, попытаемся определить минимальный знак театрального текста. Существует некий художественный образ спектакля как макро знак, вбирающий в себя и смысловой (интеллектуальный) план пьесы – «идею», и эмоционально-действенный стержень – «сверхзадачу», и внешне выразительный план, как-то «сквозное действие», мизансценическая и сценографическая форма.

Такой подход выявляет подчинение участвующих элементов целому тексту и подчеркивает значение публики, как создателя значений.

У режиссера после прочтения пьесы образуется первичный макро-образ будущего спектакля – режиссерское видение. Затем, расчленив пьесу на ряд основных фактов, режиссер, исходя из образного видения спектакля, производит оценку фактов, или их оправдание как обстоятельств духовной жизни действующих лиц, «внутренних обстоятельств душевной жизни пьесы», говоря языком Станиславского. Такие «духовно содержательные факты» становятся уже событиями, меняющими поведение всех действующих лиц. Эти «душевные события» в свою очередь влияют на изменение

художественного образа всего спектакля, становясь «событиями – образами», или порождают образ спектакля, если он не возник при первом прочтении. Эти события ставят перед действующими лицами задачи, решая которые, они совершают какие-то действия. В свою очередь для актера это становится художественно образной задачей и образом действий.

Художественный образ спектакля строится на основе единства: 1. правды безусловного поведения актеров 2. в определенном условном, нафантазированном игровом пространстве со своими условными игровыми правилами 3. обусловленными идейным замыслом, отбором и монтажом.

И так, первоосновой художественного образа является жизненная правда. Это правда общечеловеческой логики поведения, тех общих стереотипов, без которых не возможно вообще никакое понимание. Так как в жизни люди умеют читать поведение друг друга (хорошо или плохо), то на сцене, в спектакле этот понятный всем язык должен строиться по тем же исходным стереотипам, которые необходимо знать и соблюдать.

Один из исследователей этой проблемы Петр Михайлович Ершов, развивая открытие Станиславским материала актерского искусства – сценического действия, опредметил язык исходных стереотипов поведенческого понимания. Он выделил объективный ряд бессловесных и словесных действий, как некие поведенческие морфемы, из которых строится все многообразие человеческого поведения. Ими пользуются все без исключения люди, и отличают их в визуально мизансценическом и интонационном ряду любого языка. Так же Ершов обнаружил и описал ряд параметров взаимодействия или общения людей, которые так же объективно присутствуют в жизни и являются международными мизансценическими и интонационными ключами или знаками понимания различных межличностных ситуаций, или событий. Так, если психофизическое сценическое действие есть материал актерского искусства, из которого рождается образ действий персонажа, то взаимодействие, или способ борьбы, является материалом режиссерского искусства и порождает образ

произошедшего события. Взаимобусловленный ряд образов событий порождает целостный образ всего спектакля. Вот что необходимо знать и уметь строить на сцене авторам спектакля и читать зрителям, если они рассчитывают на понимание.

Вторая черта художественного образа это вымысел или монтаж правды через отбор и последовательность взаимосвязей обусловленный определенной точкой зрения на действительность, т.е. идеей. Значит, зритель должен обладать достаточно развитым воображением и мышлением, чтобы соединить отдельные действия в определенную субъективную логику персонажа, так же знать и уметь читать язык вспомогательных искусств, входящих в ткань спектакля, обладать знанием кодов культуры данного времени и народа. Для объединения всех этих систем опять же необходимо воображение. И только объединив все составляющие, зритель может воспринять целостный художественный образ спектакля и осознать его идейный смысл.

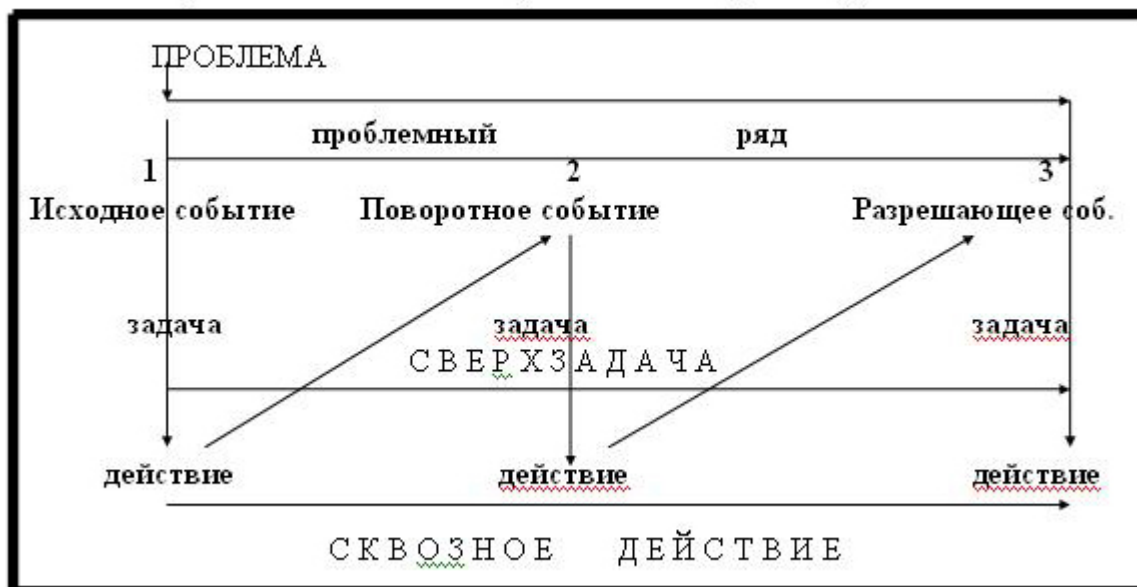
Можно сделать вывод, что необходимыми условиями понимания – сопереживания театрального языка является:

- 1. Умение читать минимальный знак актерского искусства – образ действий.**
- 2. Знать и уметь читать минимальный знак режиссерского искусства – образ взаимодействий или борьбы, что есть образ события.**
- 3. Иметь возможность объединить все образные системы в единое целое и воспринять художественный образ спектакля.**

Восприняв, в результате, художественный образ спектакля, зритель вновь декодирует его по составляющим образам событий и образам действий, т.е. производит обоснование единства всех образных систем как причинно-следственных связей, и понимает целостную идею конструкции.

На схеме структура художественного образа спектакля может выглядеть так:

СЦЕНИЧЕСКАЯ ФОРМА, ВЫРАЖАЮЩАЯ СОДЕРЖАНИЕ



Внешняя рамка отражает сценическую форму, а все что помещено внутрь рамки отражает содержание этой формы.

Событийный ряд порожден исходной проблемой. Сумма задач в совокупности ведет к сверхзадаче решения проблемы. Последовательность всех действий определяет сквозное действие по поиску решения сверхзадачи. Решение сверхзадачи, или невозможность ее решить есть вывод из данной истории. Философская оценка, данного решения или тупика, есть идея художественного произведения. И все это внешне выражено в статике и динамике сценической формы.

Первичный событийный ряд выстраивается в воображении первого главного интерпретатора пьесы – режиссера. В дальнейшем этот ряд сталкивается с другими интерпретаторами: актерами, художниками, композитором, музыкантами, и т. д. И все это ради второго главного интерпретатора – зрителя. Именно зритель должен прочесть этот театральный текст и на основе его создать свой художественный образ спектакля, в той или иной степени близкий образу, созданному в воображении режиссера. **В соответствии и единстве понимания исходных знаков-образов актерского искусства и искусства режиссера, которые декодирует зритель, кроется решение проблемы понимания театральных текстов.**

Рождается следующий порядок передачи эстафеты кодирования и

декодирования текста:

1. Реальность, или правда жизниРяд фактов *действительности*, связанных между собой причинно-следственными связями.
2. Литературный текстРяд фактов реальности отобранных и смонтированных драматургом исходя из оценки данной реальности, составивших внешние и внутренние обстоятельства пьесы *«первой воображаемой реальности»*.
3. Режиссерский замысел, или видение спектакляСобытийный ряд будущего спектакля, решенный в единой образной системе и подчиненной образному пониманию идеи, изначально связанной с представлением о сценической форме, её выражающей и существующей только в воображении режиссера *«вторая воображаемая реальность»*.
4. Театральный текст. Вторая реальность. Правда искусства. Воплощенный актерами на сцене ряд «образов действий», связанных между собой и порождающих «образы события», единой образной системы.
5. Художественный образ спектакля

Философско-образная формула театрального текста, «макро знак», равный всему произведению искусства и являющийся *«третьей воображаемой реальностью»*, возникающей в сознании зрителя в процессе восприятия театрального текста.

Но если встать на точку зрения, что автором спектакля является режиссер, то **минимальной единицей понимания театрального текста (спектакля) будет «образ события»**, так как материалом режиссерского искусства является характер взаимодействия персонажей пьесы воплощаемый в сценических взаимодействиях борьбы игроков-актеров. Театральная практика утверждает, что четко определенные, отграниченные друг от друга и одновременно обусловленные причинно-следственными связями события, построенные режиссером в событийный ряд спектакля и воплощенные актерами, являются одним из главных профессиональных критериев режиссера-постановщика и качества внятности восприятия спектакля.

[1] Г.И. Богин «Филологическая герменевтика», КГУ, Калинин, 1982. с.7

[2] Х.-Г. Гадамер, «Истина и метод. Основы философской герменевтики», М., Прогресс, с.100

[3] В.И. Немирович – Данченко «Размышления об актере». М. 1975 г. стр.112.

[4] К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах. Изд. «Искусство», 1961, т.4, с.80

[5] К. С. Станиславский, т.4, с.107

[6] К.С. Станиславский, т.4, с.108