



ОБРАЩЕНИЕ ТЕАТРА К ДОКУЛЬТУРНЫМ СТРУКТУРАМ СОЗНАНИЯ

*THEATRE APPROACH TO PRE-CULTURAL
STRUCTURE OF CONSCIOUSNESS*

Николай КАЗМИН,
старший преподаватель
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств,
Кишинев

This article raises the question of theatre approach to pre-cultural structures of consciousness. At present in the world there are theatre directions, which are addressed to subconsciousness. What is the reason for this phenomenon? Why does this direction acquire this significant development namely now?

Today such forms of theater most frequently contain the idea of refusing some concrete language, oriented to one or another concrete audience, be it verbal, ballet or any other form of communication, formed by some concrete culture. The actors of such theatres convey to the public most frequently in the free and ambiguous treated plastic. In this case, accompanying this plastic speech (if it is present), music, sets, costumes, its features and other elements of expressiveness, is also maximally abstracted from any concrete expression, which ties the spectator to one or another cultural tradition. The tendency towards the appearance of such theatres is traced both in the West and in the East, which emphasizes its global nature and serves as an additional confirmation of the regularity of the discussed phenomenon. Used to such theatrical forms the uniting term "plastic theatre" so far, has not found yet strict lucidity classification. But its existence, as an independent structural unit in the classification of the forms of stage, is certain.

Возможно ли представить себе театр (сценическое действие), игнорирующий логику? Ответом будет, естественно "нет", ибо даже театр абсурда, строящийся на отрицании логики, предполагает ее наличие у зрителя. Потому что невозможно отрицать или опровергать то, чего не предполагается. При этом необходимо отметить, что логика несет в себе элементы, порожденные тем или иным типом культуры. Национальные, религиозные, социальные и др. составляющие вносят свои корректирующие элементы в логическую модель мира, через призму которой любой человек воспринимает этот мир.

Возможно ли представить себе театр, игнорирующий эстетику, как проявление приобретенного зрителем культурного опыта, опыта, накопленного под влиянием определенной культурной традиции? На этот вопрос сложно дать однозначный ответ, поскольку в последнее время происходит все увеличивающееся размытие критериев оценки того, что подразумевается под терминами "эстетика" и "культура". Традиционные формы сценического искусства, искусства, порожденного той или иной культурой, в самой основе своей несут предположение, что те, к кому они обращены, являются носителями этой культуры

с присущими ей представлениями об эстетике.

То есть семантическая наполненность традиционных сценических форм (и в интеллектуальном, и в эстетическом аспектах) расшифровывается с той или иной степенью адекватности в зависимости от того, в какой степени зритель является носителем конкретной культуры, от того, каковы его способности к распознаванию и расшифровке тех кодов, которые к нему обращены. А эти способности формируются по-разному в различных культурах. Зритель, воспитанный европейской традицией, легко воспринимает театральную символику МХАТа, но спектакли театра "Кабуки" не могут быть в полной мере "раскодированы" им в силу неумения воспринять соответствующие коды, в силу отсутствия у него тех элементов культуры, которые дают ключ к их расшифровке. Даже в рамках одной культуры дисперсия восприятия может быть весьма значительна: современный молодой европеец, воспитанный на "рэпе", может уснуть на "Аиде".

Очевидно, что субъекты, воспитанные в разных традициях, носители разных культур, воспринимают одни и те же явления неодинаково: сквозь различные логические и эстетические фильтры, доминирующие в этих культурах. Формирование и изменение личности человека коррелировано с его представлениями об окружающем мире, а это представление, в свою очередь, формируется под влиянием культурных фильтров, навязанных социумом. И, исходя из этого, возникает вопрос о принципиальной возможности су-

ществования таких форм сценического акта, которые будут обращаться непосредственно к самой сущности зрительского "Я"; обращаться, если не минуя фильтры, созданные культурой, то хотя бы предполагая их наличие лишь в минимальной степени; не отрицая их существование, но игнорируя их, таких форм, для которых наличие культурных фильтров будет лишь досадным фактом, который необходимо учитывать, мириться с ним, но не опираться на него. Иначе говоря, речь идет об ориентации не на культурную парадигму, доминирующую в данном обществе, а на ту общечеловеческую докультурную зону, на базе которой эта парадигма формируется.

Этот вопрос напрямую связан с другим: насколько возможно, насколько зависимо явление катарсиса от "объема", "качества" и даже наличия культурного багажа воспринимающего субъекта? И возможно ли достижение катарсиса при частичном или полном игнорировании культуры зрителя? Культуры, как искусственного имплантата, внедренного в психику этого зрителя. Имплантата, имеющего как индивидуальный, так и общественный аспекты. Имплантата, однозначно необходимого для нормального существования в социуме (с точки зрения самого этого социума), но мешающего неискаженному восприятию мира. Справедливости ради необходимо отметить, что слово "искажение" не несет здесь отрицательного смысла, а лишь констатирует вариативность моделей единого мира у носителей различных культур, ибо любая культурная парадигма

дает свою интерпретацию реального и единого для всех мира.

Сведя эти два вопроса воедино, его можно сформулировать следующим образом: возможно ли предположить существование сценического действия, приводящего к катарсису, если это действие построено на принципах обращения к докультурным (в основном) структурам психики?

Исследованию этой проблемы в свое время было уделено много внимания Э. Барбой и его коллегами по *International School of Theatre Anthropology (ISTA)*. В книге Эудженио Барбы и Никколо Саварезе "Анатомия актера. Словарь театральной антропологии" подводится итог исследованиям ISTA в этой области и намечается программа: "изучение биологического и культурного поведения человека в условиях представления, то есть человека, использующего свое физическое и духовное присутствие в соответствии с принципами, отличными от принципов повседневной жизни".

Интерес современных исследователей театра к этой теме совершенно закономерен, поскольку еще с первой половины XX в. началось осознание "недомогания цивилизации", как охарактеризовал эту проблему Фрейд, неадекватности культуры и жизни. "Ощущение крушения нашей культуры и утрата основополагающей системы отсчета приводят театральных деятелей (Арто, Брук, Гротовский, Барба) к переоценке старого опыта, пробуждают интерес к экзотическим театральным формам и заставляют их взглянуть на актера с этнологических позиций"(1). Первые масштабные эксперимен-

ты на практике предпринял А. Арто. Он же обосновал свои взгляды на универсальный театр в нескольких теоретических работах ("Манифест доктрины", "Письма о жестокости" и др. в книге "Театр и его двойник"). Подобные эксперименты в поисках нового театрального языка, новой театральной коммуникации были обусловлены неудовлетворенностью тем состоянием культуры в целом и театра в частности, которые сложились к этому моменту. Язык и символика театра, навязываемые зрителю, воспринимались как изолгавшиеся и неспособные пробиться к истинному "Я". Предпринятые поиски новой символики связывались, по выражению Вернана, "с усилением выражения того, что в интимном опыте психического или в коллективном бессознательном выходит за пределы понятия, неподвластно понятийным категориям, что, следовательно, не может быть, строго говоря, показано, но, однако, может "мыслиться", узнаваться через формы выражения, в которые вписывается стремление человека к необусловленности, абсолюту, бесконечности, целостности"(2).

Если сравнивать различные виды искусства, то нужно отметить важный момент: живопись, литература, архитектура, скульптура воспринимаются зрителем, читателем и др. воспринимающим субъектом лишь по результатам творческого процесса. То есть сперва художник осуществляет свою креативную деятельность, а затем, по прошествии времени, результаты ее выносятся на суд аудитории. Здесь творческий процесс как бы выносятся за скобки общественного восприятия, не

подвергается оценке. Вернее, рассмотрение творческого процесса, его оценка, анализ, мотивации, влияние на общество и пр. остаются уделом гильдии критиков, искусствоведов, социологов, то есть профессиональных оценщиков. Непосредственный же потребитель искусства осуществляет акт потребления результата творчества, не испытывая острой необходимости вдаваться в подробности, связанные с его рождением.

Другое дело, когда речь идет о восприятии тех видов искусства, которые относятся к исполнителским. Как следует из самого названия этой группы, оценка зрителем результатов творческого акта осуществляется непосредственно в момент его исполнения. При этом зритель невольно становится соучастником творческого процесса, в который вовлечены практически все его способности восприятия мира. Театральное искусство в этом отношении задействует максимальное число информационных каналов. Как известно, по типу основной репрезентативной системы люди делятся на визуалов, аудиалов и кинестетиков. Театр активно воздействует на все три типа восприятия. Если музыка или вокальное искусство лишь косвенно воздействуют на визуальную репрезентацию зрителя (через его воображение), то воздействие театра осуществляется непосредственным образом.

Именно эта особенность позволяет театру обращаться непосредственно к подсознанию зрителя гораздо более активно и эффективно по сравнению с другими видами искусства.

Характерно, что большинство попыток создать театр, обращенный к докультурным или интеркультурным составляющим зрительской психики, основано на слиянии или взаимообогащении европейской и восточной театральных традиций. Это прослеживается и у Арто, и у Гротовского и у Мин Танаки в его театре Буто.

И на первом месте среди выразительных средств для такого театра стоит жест. Именно искусство жеста является самым первым по срокам своего появления, самым наглядным, самым органичным, правдивым и свободным от элементов искусственности, которые были внесены в другие формы культурой. Именно жест можно смело отнести к интеркультурным и докультурным формам сценической выразительности. Приблизиться к нему может разве что звук. Не речь, но голос или музыка, музыка как инструмент, расширяющий диапазон звука до границ, неподвластных человеческому голосу. Живопись или скульптура уже вторичны в силу того, что они лишь воссоздают, изображают реальность (тот же жест).

Существующий сегодня термин "пластический театр" по сути своей не является строгим. Так, Пави в "Словаре театра" приводит следующий текст: "Театральная форма, в которой отдается предпочтение жесту и экспрессии телодвижения, не исключая, однако, использования слова, музыки и всех возможных сценических средств a priori. Этот жанр имеет тенденцию избегать не только текстового театра, но и театра мимики, который часто рабски зави-

сит от закодированного и повествовательного языка классической пантомимы в духе Марселя Марсо. Цель – превратить тело актера в исходную точку сцены, и даже речи в той мере, в которой ритм, фразировка, голос воспринимаются, как выразительные жесты"(3). Как видим, тут прослеживается четкое идеологическое отграничение пластического театра от смежных жанров. Бытующий в русскоязычной театральной литературе термин "пластический театр" вызывает к себе неоднозначное отношение, спектр которого варьировался долгое время в диапазоне от недоумения до полного неприятия. Причина в том, что под пластическим театром традиционно было принято понимать театр невербальный, что создавало путаницу в определениях. В книге "Пластическая культура актера. Толковый словарь терминов" Г.В.Морозова пишет: "Пластический театр, или театр движения – в буквальном понимании – театр, сценическое действие в котором реализуется исключительно средствами человеческой пластики. В этом смысле к пластическому театру относятся такие виды сценического искусства, как балет, пантомима, эстрадный танец. Но в последнее время складываются новые разновидности, которые нельзя отнести без оговорок ни к балету, ни к пантомиме в точном значении этих терминов. В таких спектаклях, помимо пластических средств, часто используются логический текст или пение; при этом пластика исполнителей отличается и от балетной, и от техники "чистой" пантомимы ("la mime pure") – чаще всего, это так называемая

"свободная пластика", иногда содержащая элементы танцевального фольклора или бытовой танцевальной культуры нашего времени. Эти разновидности сценического искусства, в равной мере отличающиеся и от драматического, и от балетного театра, принято (за неимением более точного определения) объединять понятием "пластический театр" в узком значении этого слова"(4). Видим, что, в отличие от Пави, Морозова относит к пластическому театру и танец и пантомиму. Однако это не принципиально важно. Важнее то общее, что выделяют оба автора, а именно – телесная экспрессия, дополненная всеми возможными другими средствами сценической выразительности. Причем необходимо отличать пластический театр от того, что Рихард Вагнер провозгласил как *Gesamtkunstwerk*, или тотальный театр. Его синтетический идеал не столько добивается слияния различных сценических искусств (тогда каждый из элементов потерял бы свое качество), сколько интегрирует каждое искусство в трансцендентную совокупность, в единый для зрителя опыт, в то время как театр Арто или Гротовского является, по сути своей, синкретическим. Проксемика спектакля, архитектоника всех его составляющих делают невозможным восприятие их по отдельности.

Целью такого зрелища является разрушение привычного, стереотипного, привитого какой-то определенной культурой способа восприятия реальности. Драма, пантомима, балет, любые другие театральные формы, да и любое исполнительское искусство апел-

лируют к более или менее стандартному набору штампов восприятия. Даже музыка, несмотря на значительную степень интеркультурности, несет в себе предположение, что слушатель обладает неким ключом к расшифровке ее знаковой системы. И ключ этот заложен, сформирован каким-то определенным типом культуры (национальные мелодии, классика, рок, джаз, медитативная музыка, ... ничто не является исключением). И если этот ключ не подойдет к душе конкретного слушателя, то музыка останется для него мертва, несмотря на то, как бы высоко ни оценивали ее те, к чьей душе этот ключ подошел. Архитектура, живопись, скульптура, любые произведения искусства предполагают наличие какого-то способа, метода, стандартного стереотипа восприятия, какого-то паттерна, *воспитанного* в течение жизни у носителя культуры, воспринимающего произведение искусства. И чем более высоким, утонченным, изощренным является художественный акт, тем большую способность к "расшифровке" он предполагает, тем больший набор знаков, заложенных в памяти воспринимающего субъекта, необходим для адекватной репрезентации. И обратное: чем более примитивно произведение, чем ближе оно к естеству, тем большему кругу людей оно доступно. Причем речь здесь идет не о примитивности ума художника, не об убогости его приемов или бедности его внутреннего мира, а о простоте, прозрачности, освобожденности от "слишком человеческих" элементов, привнесенных культурой, тех элементов, кото-

рые, как уже было сказано выше, и создают искажения в восприятии картины мира. Освобожденность здесь подразумевается не в европейском, а скорее в буддистском или суфийском смысле этого слова.

Характерно, что на каком-то этапе наивысшие степени проявления искусств, совершив некий цикл, приходят к лаконизму, аскетизму, возвращаются к потрясающей простоте, к тому изначальному, что дало толчок к зарождению самого феномена искусства. На этой стадии "Черный квадрат" Малевича равен шаманским пляскам каких-нибудь африканских племен, джазовый саксофон Чекачина - рублевской "Троице", а решетка Летнего Сада - древнеяпонским рисункам в несколько штрихов туши. Семантический объем таких произведений одновременно и безграничен, и стремится к нулю.

Это тот случай, когда слова "все" и "ничто" сливаются воедино.

Это тот случай, когда любые попытки объяснения эстетической природы феномена искусства становятся бессмысленными, когда постижение логического или знако-символьного содержания становится невозможным или бесильным в том смысле, о котором говорит Гамлет: "Слова, слова, слова".

Это тот случай, когда возможно только медитативное постижение того, что несет в себе искусство. А вернее, даже не постижение, а растворение его в себе, а себя в нем, слияние воспринимающей части своего "Я" с воспринимаемым.

Это тот случай, когда "работает" именно воспринимающая часть "Я", а осмысливающая ее имеет никакого значения. Вернее осмысливание, дискурсивная оценка и анализ тут возможны, но они осуществляются настолько "отдельно" от восприятия, что это будто бы оценка другого явления и другими людьми по совершенно другим законам. Сама природа такой оценки лежит в плоскости, непересекающейся с той, в которой лежит медитативное восприятие.

Сценическое действие, построенное на таких принципах, воспринимается зрителем как некий завораживающий магический ритуал, символика которого непередаваема словами. А ритуал делает невозможной ситуацию, когда зритель остается просто зрителем. Само присутствие делает его соучастником. Описывая "коллективную эффективность" фашистского ритуала и иллюзионного драматического представления, Брехт в "Малом Органоне" писал: "Оглядевшись по сторонам, можно заметить фигуры, почти неподвижно застывшие в довольно странном состоянии. Кажется, что их мускулы напряжены в необычайном усилии или же ослабли от полного изнеможения. Они едва замечают друг друга, они собрались вместе, но словно спят и к тому же видят кошмарные сны. Они смотрят на сцену так, словно они заколдованы. Смотреть и слушать – по сути та же деятельность, и подчас довольно увлекательная, но эти люди, кажется, уж не способны ни к какой деятельности, напротив, с ними самими что-то делают другие"(5).

В заключение можно отметить: тотальное информационное объединение мира, которое мы имеем на сегодняшний день и которое продолжает расти, естественным образом приводит в сфере сценического искусства к рождению и развитию новых театральных форм. Таких форм, которые наиболее адекватно отвечали бы глобализации мировой культуры, которые были бы в равной мере понятны любому члену мирового социума, независимо от его места в этом социуме, от страны его проживания, языка или религии. То есть речь идет о формах театра, которые обращены не к тем культурным феноменам, которые являются характерными для отдельных социокультурных групп, а о тех, которые обращены к общечеловеческим структурам сознания. К структурам, лежащим глубже любых культурных парадигм, любых лингвистических, национальных, идеологических или религиозных водоразделов. И естественно, что эти новые формы театрального искусства по сути своей возвращают нас к тому первоначальному театральному действию, которое зародилось в первобытную эпоху и несло в себе элементы сакральности и ритуальности, постигаемые зрителем не на дискурсивном, а на интуитивном и медитативном уровне.

На сегодняшний день такие формы театра чаще всего несут в себе отказ от использования какого-то конкретного языка, ориентированного на ту или иную конкретную аудиторию, будь то вербальная, балетная или какая-либо другая форма коммуникации, сформированная конкретной куль-

турой. Актеры таких театров несут смыслы публике чаще всего в свободной и неоднозначно трактуемой пластике. При этом сопровождающие эту пластику речь (если она присутствует), музыка, декорации, костюмы, реквизит и другие элементы выразительности также предельно абстрагированы от какой-либо конкретики, привязывающей зрителя к той или иной культурной традиции. Как уже отмечалось выше, тенденция к появлению таких театров прослежива-

ется как на Западе, так и на Востоке, что подчеркивает ее глобальный характер и служит дополнительным подтверждением закономерности рассматриваемого явления. Причем применяемый к таким театральным формам объединяющий термин "пластический театр" пока еще не обрел строгой классификационной четкости. Но его существование как самостоятельной структурной единицы в классификации видов сценического искусства уж не вызывает сомнения.

Литература

1. Brecht, B. *Petit Organon pour le theatre*. Paris: Éd. De L'Arche, 1948.
2. Vernant, J-P. *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: Masrépo, 1974, 229 p.
3. Морозова, Г.В. Пластическая культура актера. Толковый словарь терминов. М., "ГИТИС", 1999, стр. 55
4. Пави, П. Словарь театра, М, Прогресс, 1987. стр. 19
5. Пави, П. Словарь театра, М, Прогресс, 1987, стр. 356



Mihaela GRAPĂ