

Анатолій Баканурский, Богдан Шевченко
**УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ТЕАТРАЛЬНЫХ
КОММУНИКАЦИЙ**

В статті розглядаються різноманітні типи та форми комунікаційних зв'язків у сучасному театрі: між режисером і драматургом, авторами вистави і театральною критикою, театральною постановкою та глядацьким залом.

Ключові слова: *драма, режисура, інтерпретація, постдраматичний театр, театральні комунікації, сценічна інтерпретація.*

В статье рассматриваются разнообразные типы и формы коммуникационных связей в современном театре: между режиссёром и драматургом, авторами спектакля и театральной критикой, театральной постановкой и зрительным залом.

Ключевые слова: *драма, режиссура, интерпретация, постдраматический театр, театральные коммуникации, сценическая интерпретация.*

This article deals with one of the communicative connections in modern theater: relationships between direction and dramatic art. The researching is based on the director's approach to the play, in particular, creating the staged play as specific scenic drama language unveiling of new senses of the play.

Keywords: *drama, direction, interpretation, postdramatic theatre, dramatic communications, staged remake.*

Любой театр, вне зависимости от контекста эпохи, в которой он существует, от манифестируемых им художественных целей и установок, будь он традиционным, академическим, авангардным, постмодернистским или постдраматическим, неизменно представляет собою систему многоуровневых активных коммуникаций. Театральное искусство, будучи перенесённым в мир представлений, неизменно вызывает суждения как творцов, так и потребителей художественного продукта – спектакля относительно своего содержания, своих форм, задач, смыслов и целей. Его существование немислимо само по себе, а лишь в контексте разнообразных коммуникативных отношений. С развитием театра увеличивается количество коммуникационных связей и усложняется их иерархия. На языке современной семиотики феномен театра представляет собою «сложное коммуникативное событие». Так, для фольклорной зрелищной культуры, в частности, народной драмы, доминирующей является коммуникация: «спектакль–зритель», для мистериального средневекового западноевропейского театра к ней добавляется связь между корпоративным цехом, задачей которого является организация

зрелищного досуга горожан, с одной стороны, церковью и муниципальными властями, – с другой. Причём исторические коммуникации «мистерия–церковь» и «цеховая организация–городской муниципалитет» действовали на ряде уровней, являясь полифункциональными. Если в первой коммуникации–опозиции задача церковных властей сводилась к соблюдению разумной пропорции между сакральным и профанным, духовным «верхом» и телесным «низом» в мистерии, то есть осуществлением в основном цензурно-охранительных функций, то второй тип связи площадного театра и светских органов городского административного управления включал решение комплекса организационно-координационных и экономических проблем.

Классицистская сценическая культура эпохи абсолютизма, а затем и Просвещения, сформировала ещё один, «внутритеатральный», тип коммуникации, который отражал специфику отношений внутри труппы. Его главными фигурантами были актёры и владелец театра, а также тот член коллектива, который становился в его главе. Хрестоматийным образцом подобной коммуникации являлся театр, возглавляемый Мольером. Здесь следует искать истоки коммуникативной связи «режиссёр–актёр», в полной мере проявившейся гораздо позднее, в частности, в 1896 году, когда в парижском театре «Эвр» на подмостки вышел герой пьесы А. Жарри «Король Убю» в постановке М. Люнье-По. Рождение авторской режиссуры в театральном процессе стало возможным после возникновения нового типа европейской драмы, когда зрительному залу стал интересен не конкретный исполнитель, а спектакль в целом. Именно для этого периода характерным является появление внутри театрального процесса второго автора – режиссёра, уже не выступающего механическим посредником между драматургией и подмостками, а претендующего на сценическое «первородство». Это обстоятельство наделило фигуру театрального режиссёра мифологическими медиаторными функциями: во-первых, именно он стал осуществлять процесс перехода–«инициации» литературы в спектакль, а, во-вторых, получил возможность реализовывать постановочный замысел посредством организации актёрского ансамбля. Таким образом, феномен режиссуры становится заметной составляющей, по меньшей мере, двух коммуникационных уровней.

К эпохе Просвещения относится возникновение профессиональной театральной критики, представляемой на этапе её становления не сотрудниками редакций периодических изданий, весьма немногочисленных, а в основном литераторами. Характер деятельности критики отличался регулярностью: редкий спектакль, поставленный на

сценах столиц и в театрах других крупных европейских городов, оставался вне пределов внимания пишущих об искусстве сцены. Это предопределило появление нового важного коммуникативного тандема «театр–критика». Характерной чертой театральной критики стала оперативность, с которой она реагировала на события текущего театрального процесса. Её истоки можно обнаружить ещё в древнегреческом театре и поэзии, связанной с отражением современных сценических реалий. Театрально-критические элементы обнаруживаются в таком литературном жанре как эпиграмма. Ряд этих поэтических миниатюр высмеивал бесталанных актёров («курносого Мемфиса», неудачно представлявшего пантомиму, комика Павла, бездарно исполнявшего роли в комедиях Менандра). Роль критика примерил на себя комедиограф Аристофан, сделав главной темой своих «Лягушек» сравнение поэтического мастерства Эсхила и Еврипида.

Допрофессиональному этапу развития театральной критической рефлексии свойственно доминирование вкусового субъективизма и эмоциональный характер, преобладающий над аналитическим анализом драматического артефакта, от чего ей не удавалось освободиться в течение длительного времени. Примером подобной критики является памфлет «На грош ума, купленного за миллион раскаяний...», написанный перед смертью в 1592 году английским писателем и драматургом, представителем «университетских умов» Робертом Грином, старшим современником Шекспира, в котором «потрясатель сцены» (*Shake-scene*) назван «вороной-выскачкой», «нахалом» и «паяцем» (цит. по: [1, с. 47]).

В немалой степени субъективными, предвзятыми и социально ангажированными представляются высказывания многих участников знаменитой полемики ортодоксальных классицистов и классицистов «новой волны», развернувшейся в 1637 году во французской Академии вокруг трагедии Пьера Корнеля «Сид». Poleмика эта стала своеобразным прологом почти тридцатилетнего «спора древних и новых», начавшегося ровно через полстолетия и включившего в свою орбиту многих европейских интеллектуалов того времени.

Для современного театрального процесса характерны непростые отношения критики с авторами спектакля. Последние зачастую считают критическую деятельность предвзятой, страдающей субъективизмом, даже ненужной и бесполезной. Практики сценического искусства, как правило, весьма болезненно реагируют на деятельность театральных рецензентов, считая её вмешательством в творческий процесс. «Ум, чуткость, широкий взгляд на мир, талант и образованность вредны

критику. Способность к увлечениям – также. И наоборот: наилучшим орудием критика... является невежество и безразличие... к судьбам искусства и людей» (Л. Андреев). А. Джигарханян в одном из интервью сказал, что ни разу в своём творчестве он «не встретил в театральной критике тех слов, наблюдений, выводов, которые помогли бы данному спектаклю, данной роли» [2, с. 94] Иногда отношения практиков сцены и представителей театрально-критического цеха обостряются до болезненных антагонизмов. Показателен в этом смысле случай, происшедший в Киеве в 1908 году, когда актёры театра «Соловцов» отказались начинать спектакль, до тех пор, пока зрительный зал не покинет критик П. Ярцев, часто подвергавший их постановки самой резкой оценке. В знак корпоративной солидарности со спектакля ушли и другие известные театральные рецензенты, находящиеся среди публики: Н. Николаев, представлявший газету «Киевлянин», И. Иванов из «Киевских вестей», С. Померанцев – журналист «Последних новостей», И. Дриллик из журнала «В мире искусств», М. Рабинович – театральный обозреватель «Театра и искусства».

От Аристотеля до Дидро театральная критика развивалась в большей степени как область литературоведения, теории драмы, поскольку основным объектом рассмотрения выступала пьеса, а не спектакль. Первым подобную традицию нарушил Лессинг, который в издававшемся им с 1767 по 1769 годы специализированном театральном журнале «Гамбургская драматургия» предпринял попытку проанализировать не только литературный первоисточник – пьесу, но и игру актёров в спектакле, даже охарактеризовать восприятие постановки публикой, в оценке которой автор был весьма критичен: «Мы почти все и почти всегда идём в театр из любопытства, от скуки, ради моды, за компанию, желаем на других посмотреть и себя показать, и лишь немногие идут с иною целью, да и то редко» [3, с. 563].

На наш взгляд, именно с Лессинга начинается формирование традиций полноценной профессиональной театральной критики как самостоятельной сферы литературного творчества.

И, наконец, разнообразный спектр отношений, сочетающих эстетические цели с утилитарными, присущ сфере театрального менеджмента, рассматривающей спектакль как определённый продукт художественного производства, который после его включения в репертуар необходимо выгодно продать массовому потребителю. В менеджерско-управленческой деятельности в связи с этим можно выделить два последовательных этапа. Первый – производственный, включающий разработку бизнес-плана, поиск финансовых ресурсов для осуществления

сценического проекта – фандрейзинг (*fundraising* – накопление средств), работу со спонсорами, меценатами, предварительную рекламу, предусматривающую активные контакты со СМИ, и т. д. Основной задачей второго, послепремьерного этапа менеджерской деятельности, является создание оптимальных условий для экономически прибыльной эксплуатации спектакля: организация продажи билетов через театральную кассу и при содействии волонтеров-распространителей, устройства гастрольных выездов, налаживание связи с прессой и телевидением и пр. Всё это предусматривает неперенное присутствие в деятельности группы театральных менеджеров разнообразных типов коммуникативных отношений, образующих единство творческих и административно-экономических составляющих. Отметим, что количество коммуникаций в сфере организации театрального процесса увеличивалось и качественно усложнялось по мере эволюции от частной антрепризы к современному театральному менеджменту.

Ко времени появления режиссёрского театра, сформировалась относительно устойчивая и иерархически упорядоченная система театральных коммуникаций. Возникновение в конце XX столетия феномена постдраматического театра ничего кардинально нового в неё не добавило, правда, смена ряда парадигм сценической выразительности основательно сместила ряд аксиологических параметров в коммуникативных связях, в первую очередь, в отношениях «драматург–режиссёр», «спектакль–зритель», «режиссёр–актёры». Следует учесть, что последняя коммуникация включает и спектр разнообразных внутритеатральных отношений и в самой актёрской среде.

Если расположить многообразные театральные коммуникации в хронологической последовательности, то есть по мере продвижения от пьесы к спектаклю, то они будут выглядеть следующим образом: «драматург–режиссёр», «пьеса–постановочный замысел–актёр», «спектакль–зритель», «спектакль–театральная критика». Отдельно следует выделить ряд коммуникационных отношений в области театрального менеджмента, особенность которых состоит в том, что они формируются ещё до начала непосредственного репетиционного периода работы над спектаклем и не завершаются в день его премьерного показа. Коммуникации в области менеджмента многообразны по своему характеру, предназначению, задачам и целям, в их контактную сферу включено большое количество людей и организаций.

В случае же рассмотрения театральных коммуникаций с точки зрения их иерархической значимости, то, несомненно, важнейшей окажется связь «спектакль–зритель», которой подчинены все остальные отношения

между участниками работы над сценическим артефактом. Кроме того, это постоянная театральная коммуникация, существующая со времён синкретического единства зрелища и ритуала и доминирующая в современном сценическом процессе. Этот тип связи является кроме всего ещё и важным аспектом социальной практики, представляя важную составляющую в формировании ценностных предпосылок ряда отдельных деталей картины мира и человеческого бытия. «Поскольку другие вменяют ответственность мне, я делаю себя той личностью, какой я становлюсь через взаимоотношения с другими» [5. с. 189]. Приведённые слова Юргена Хабермаса вполне применимы для характеристики аксиологического аспекта театральной коммуникации «спектакль–зритель».

Следует учесть ещё одно важное обстоятельство: наличие субъективных или случайно привнесённых искажений, неизменно сопутствующее восприятию режиссёром произведения драматургии, актёрами постановочного замысла, публикой и театральной критикой спектакля. Эти сценические абerrации, непредумышленные или целенаправленные уходы от аутентичности проявляются практически на каждом из уровней театральных коммуникаций и объясняются различными порождающими их факторами: творческими амбициями, отношениями внутри труппы, уровнем профессионализма, возрастными, гендерными, психологическими особенностями состава как создателей спектакля, так и зрительного зала, наконец, свойственным каждому человеку интерпретационно-субъективистским подходом ко всему тому, восприятие чего не является аксиоматически сформулированным, в частности, к произведению театрального искусства.

Рассмотрение свойственных каждому из уровней театральных коммуникационных отношений абerrаций, нарушений «правил игры», во все времена привнесивших своеобразие в развитие сценического искусства, – также являются задачей автора. Абerrация – неизбежное следствие акта восприятия любого произведения искусства, которое, как считал Ю. Лотман, предлагает реципиенту способ общения на изначально непонятном тому языке, в связи с чем он неизбежно сталкивается с ситуацией необходимости его расшифровки. Это, естественно, порождает ряд подчас существенных отклонений и искажений при восприятии заложенных в произведение ещё при его создании кодов. Возникает феномен корректировки авторских замыслов, идей и художественных образов: пьесы – в режиссёрской, когда «языковые знаки превращаются во множество других систем знаков», спектакля – в зрительской или театрально-критической рефлексии.

Режиссёр М. Резникович особо выделил актёрскую аберрацию, «сдвиг сознания», которые «неслышно, но постепенно и неотвратно овладевают артистом, и возникает некая нравственная и творческая глухота, что так жёстко мстит впоследствии [4, с. 49]. Причём подобная утрата почвы под ногами, потеря ощущения реальности, гипертрофированная оценка своего сценического дарования нередко наступают после шумного актёрского успеха. Кроме того актёрская аберрация мотивирована ещё и тем, что создатель сценических образов немалую часть своей жизни проводит в ситуации тождественности с персонажем, а не с самим собою как личностью. Взгляд на мир и оценочные суждения зачастую искажаются зачастую по той причине, что в большей степени адекватны точке зрения действующего лица, чем исполнителя. И, наконец, актёрская аберрация обуславливается иным, чем, скажем, у режиссёра понимаем сущности и значения исполняемой в спектакле роли. Аналогичным образом постановщик спектакля часто вкладывает в спектакль иные, чем драматург смыслы, делая это преднамеренно или интуитивно-неосознанно.

Аберрация – это то, что привносит конфликтную ситуацию в разнообразные уровни коммуникативных связей, придаёт им оппозиционный оттенок, и, в конечном счёте, способствует развитию театрального процесса в целом.

Исследование типологии и особенностей указанных форм коммуникативных связей позволит лучше понять специфику динамики сценического искусства, столь изменчивого и разноликого в эпоху *fin-de-siecle* (фин-де-сьекль) – конца века, не только в историческом, но и непосредственном театральном смысле. Кроме этого, их анализ поможет выявить новые оттенки отношений между различными фигурантами современного сценического процесса, что, несомненно, может способствовать формированию инструментария для воспроизведения адекватного образа нынешней театральной эпохи.

1. Ларок Ф. Шекспир. Как вам это понравится.– М.: АСТ, Астрель, 2003.– 192 с.
2. Джигарханян А. Вопросов больше, чем ответов // Театр.– М., 1992.– №4.
3. Лессинг Г. Э. Из «Гамбургской драматургии» // Лессинг Г. Э. Избранные произведения.– М.: Художественная литература, 1953.– С. 517–614.
4. Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. II / Ред.-сост. А. Смелянский, О. Егошина.– М.: Московский Художественный театр, 2001.– 502 с.
5. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Пер. с нем. под ред. Д. В. Складнева, послесл. Б. В. Маркова.– СПб.: Наука, 2000.– 380 с.