

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В КЛАССИФИКАЦИИ ВИДОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

PLASTIC THEATRE

IN CLASSIFICATION OF DIVERSITY KINDS OF SCENIC ART

НИКОЛАЙ КАЗМИН

старший преподаватель, докторант,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

The Modern classification of the scenic art is based on psychology creative activity. Herewith it remains outside the zones of attention of the psychology of the perception. In the present article are analyzed two sides of the phenomena. The problem is considered both from the side of the stage, and from the part of the audience. Such approach allows to increase the zone of the incidence of modern classification and include the scenic phenomena, which previously could not be clearly classified.

Существующая на сегодняшний день классификация видов сценического искусства позволяет достаточно четко позиционировать большинство постановок самого различного толка. *Спартак* на сцене Большого театра – балет; *Аида* – опера; *Шинель* в исполнении М. Марсо – пантомима; *Вишневый сад* на сцене МХАТа – драматический спектакль. Достаточно четко можно дать определение таким театрално-сценическим формам, как мюзикл, оперетта, перформанс или хэппенинг. .

Однако оставляет без ответа вопрос, куда, к какому виду отнести некоторые проявления сценического искусства, не укладывающиеся «вчистую» в рамки ни одного из перечисленных видов, входящих в эту классификацию. Говоря о сценических феноменах, представляющих собой спектакли, но, при этом не соответствующих строго и точно критериям ни одного из видов сценического искусства, можно привести такие широко известные примеры, как работы Вячеслава Полунина (напр. *Петрушка* в театре *Лицедеи*), Гедрюса Мацкявичуса (*Преодоление* в театре Пластической Драмы), Аллы Сегаловой (*Отелло*). Можно ли однозначно отнести

любую из этих работ к танцу, драме, пантомиме, или к какому-либо другому виду сценического искусства, имеющему четкое определение? Нет. Эти работы по правилам построения, и по используемым приемам и технике не отвечают ни одному из видов сценического искусства, перечисленных выше.

Кроме приведенных, весьма известных на территории СНГ примеров, существует огромное количество работ различных режиссеров, и даже целые направления, тяготеющие и к драме, и к пантомиме и к танцу. Но эти работы с одной стороны, не укладываются «вчистую» ни в одно из перечисленных направлений, а с другой стороны не являются простым механическим соединением элементов техники других видов сценического искусства. Это и спектакли поляков Ежи Гротовского и Тадеуша Томашевского, и итальянца Кармелло Бене, и работы японца Мин Танака, и канадской француженки Жоселин Монтпети, ими самими определяемые, как стиль *Буто*. На прошедшем в 1994 году в Волгограде фестивале *New Movement* был продемонстрирован ряд работ европейских театров такого направления: *Teatro Nucleo* (Италия, реж. Горацио Черток), *Be Van Vark Company* со спектаклем *Оргон* (Германия), *Compagnie Fabienne Berger* со спектаклем *Рывок* (Швейцария) и др. Сюда же можно отнести и целый пласт работ различных постановщиков, базирующихся одновременно на европейских и ориентальных традициях.

Итак, возникает ряд вопросов:

- Как назвать то, что существует на сцене именно в таком виде, но не имеет четкого и устоявшегося определения в рамках сложившейся театральной теории?
- Как классифицировать эти сценические феномены? То есть можно ли выявить нечто общее, имманентно присущее им всем, что объединяет их и дает возможность привязать к какой-то классификационной схеме?
- Какова должна быть эта классификационная схема, на чем она должна базироваться и как она будет соотноситься с ныне существующей, дополнять ее или опровергать?

Распространенный в русскоязычной околотеатральной литературе **термин пластический театр** вызывает к себе неоднозначное отношение, спектр которого варьируется от недоумения до полного неприятия.

Во-первых, подпластическим театром традиционно принято понимать театр невербальный, что создает путаницу в определениях. Так, например, 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 rigie*»). 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” [1, 55].

Во-вторых, сама попытка выделить этот условно называемый пластический театр в самостоятельную структурную единицу наталкивается на ряд серьезных возражений по самой своей сути. Усредненную оценку можно было бы определить, как несогласие с вкладываемым в этот термин содержанием. Трудно точно определить истоки такого отношения, но, что кажется наиболее вероятным, базируется оно не столько на отсутствии четкого определения или содержания, вкладываемым в него, и, даже, не на неприятии явления, как такового, сколько именно на попытках выделить этот театральный феномен в самостоятельный объект. Присвоение пластическому театру статуса самостоятельной единицы в ряду видов

сценического искусства может нарушить сложившуюся традицию, и заставит пересмотреть многие, ставшие привычными или классическими представления, что не может не беспокоить приверженцев и сторонников современной классификации.

Однако, такая позиция представляется автору несостоятельной и может быть опровергнута. Для этого нужно выделить тот общий объединяющий элемент, который можно будет рассматривать, как признак принадлежности к классификационной группе. При внимательном рассмотрении можно отметить, что таковым элементом является адресация сценического действия к некой определенной зоне зрительского восприятия. И именно тут обнаруживается сложность, которая состоит в том, что существующая сегодня классификация видов сценического искусства базируется на технологии сценического процесса и психологии творчества и не учитывает психологию зрительского восприятия. Рассмотрим этот момент более подробно.

Критерием разбиения в современной классификации является то, ЧТО происходит на сцене. То есть, рассматриваются процессы сценические. При этом не учитывается то, что информационный поток от сцены к залу обращен не к какому-то точечному объекту, а к зрительской психике, которая представляет собой сложное, многокомпонентное поле. Иными словами, существующая классификация видов сценического искусства рассматривает процесс взаимодействия «сцена - зал» только со стороны сцены, не пытаясь взглянуть на него с другой стороны рампы. Предлагаемая же автором модель классификации предполагает объединить эти два взгляда. Как видится автору, такой синтетический подход позволит расширить сферу действия классификации, распространив ее на те сценические феномены, которые до сих пор из нее выпадали.

Для этого, во-первых, необходимо разобрать не только то, что происходит на сцене, но и механизм воздействия сценического процесса на зрителя. То есть, рассматривать и сравнивать не только **инструмент** психологического воздействия, имманентно присущий каждому виду сценического искусства, но и **область его применения**, т. е ту зону человеческой психики, к которой этот инструмент обращен, и в расчете на которую возможно само существование данного вида искусства.

Приведу высказывание Г.В.Морозовой: «... можно различить как минимум две группы форм сценического искусства: к одной группе относятся все виды театрального зрелища, где актер действует и словесно, и двигательным, к другой — где он оперирует только двигательным действием. Ко второй группе относятся, безусловно, танец и пантомима (такие варианты как клоунада — уже не безусловны, поскольку допускают текст — это вообще скорее жанр, чем вид театра). В первой группе основополагающим видом является драматический театр во всех его разновидностях, включая жанры (миниатюра, эстрадный номер и т.п.). Но к нему примыкают такие виды музыкального театра как опера, оперетта, водевиль, мюзикл и иные новомодные композиции»¹.

Не углубляясь в сравнение и анализ терминологических и сущностных сходств и различий драматического театра, пантомимы и танца, попытаемся установить инструменты и механизм воздействия на зрителя каждого из этих видов сценического искусства.

Под инструментами воздействия подразумеваются

- Специфическая для каждого вида искусства форма, в которую облечены передаваемые смыслы (речь, имитирующий или эмоциональный жест, танец и пр.).
- Специфический для каждого вида искусства набор приемов и умений, которым располагает актер.
- Режиссерский замысел, определяющий формирование сценического дискурса (выработка структуры спектакля, выбор модальностей, учет и использование социокультурного контекста и др.).
- Сопутствующие постановочные и технологические элементы спектакля.

¹ Личная переписка автора с Г. В. Морозовой (07.07.2005)

Основные, концептуальные различия между видами сценического искусства, обусловленные их «инструментальным набором» заложены в первом и втором разделах приведенного списка. Далее в этой работе такие инструменты будут называться основными. Элементы же второго и третьего разделов с различной степенью значимости присутствуют во всех видах. Конечно, они играют важную роль в создании сценического произведения. Они являются необходимыми, но не определяющими. Во всяком случае, наличие или отсутствие этих инструментов или их «уровень качества» не ставит под сомнение принадлежность спектакля к тому или иному виду сценического искусства.

Инструменты, гранично определяющие драму: передача смыслов в вербальной форме; приближение сценических ситуаций к реально жизненным: техника актерской игры, которая, если не вдаваться в подробности, в большинстве театральных школ базируется на сходных принципах. Характеристикой функционирования этих инструментов является создание для зрителя возможности предельно конкретной расшифровки театральных кодов, или, говоря в терминах семиологии, максимальное соответствие репрезентанта и референта.

Для пантомимы основным инструментом является передача смыслов путем создания ряда визуальных иконических знаков телом актера - мима. Актерская техника, как инструмент воздействия, предполагает способность тела актера создавать в пространстве иллюзию реального мира, в котором разворачиваются фабула и сюжет. В силу большей, по сравнению с драмой, обобщенности идей, понятие референта становится более размытым и репрезентация у каждого зрителя происходит по-разному, с учетом его индивидуальных апперцепторных способностей. Задача инструментов, используемых в пантомиме - обеспечить зрителю возможность сгенерировать в своем воображении этот иллюзорный мир.

Передача смыслов в танце осуществляется, как и в драме, в визуальной и аудиальной форме, но, в отличие от драмы, видеоряд занимает главенствующее положение, а аудиальной составляющей является не речь, а музыка. При этом степень индивидуализации восприятия каждым зрителем возрастает в силу оперирования не конкретными словами, а движением, позами, вызывающими репрезентацию на чисто ассоциативном уровне. Степень ограничения социокультурными рамками тут гораздо ниже, чем в драме или пантомиме. Кроме того, с точки зрения важности расшифровки сценического посыла, акцент смещается с дискурсивной на эмоционально-интуитивную составляющую. И таким образом, задача актера в танце - средствами своего тела и соединением движения с музыкой достичь максимально широкой расшифровки театральных кодов любым зрителем, независимо от его принадлежности к какой-либо национальной, культурной или социальной группе.

Абсолютно очевидно, что в реальной жизни практически не существует «чистых» проявлений ни у одного из видов сценического искусства. По крайней мере, они чрезвычайно редки. В драматическом спектакле могут присутствовать элементы и пантомимы, и танца; элементы пантомимы могут присутствовать в балете, равно как хореографические куски могут использоваться в пантомиме. То есть, налицо заимствование «основных» элементов воздействия одних видов искусства другими.

Различные степени такого заимствования и различные элементы, ставшие объектами заимствования лежат в основе существования таких театральных форм, как опера, мюзикл, оперетта, музыкальный спектакль, хэппенинг, перформанс и пр.

Структура дискурса в драме, пантомиме и танце (триада ДПТ) значительно различается. В связи с этим расшифровка театральных кодов предполагает различные способы прочтения текста. С одной стороны этой триады находится драма, которая в силу своей нарративности «привязывает» зрителя к фабуле и требует синтагматического или «горизонтального» прочтения. *«Оно следует за действием и фабулой, следит за последовательным развитием эпизодов и заботится о нарративной (повествовательной) логике. То есть драма напрямую обращена к тому уровню сознания, который отвечает за логическое мышление. На противоположной стороне триады ДПТ стоит танец и, особенно, «чистый» танец со своей предельно десемантизированной структурой дискурса. Прочтение и расшифровка заложенных в него кодов требует парадигма-*

тического подхода («вертикального» прочтения), который предполагает разрыв событийного потока с целью понимания сценических знаков и парадигматических эквивалентов тех тем, которые упоминаются ассоциативно. Таким образом, видим, что танец обращается к зоне, которая называется «подвалами сознания», ибо «именно там происходит чувственное созерцание образов, именно эта область связана с интуитивным постижением воспринимаемого» [2, 102]. Пантомима, занимая промежуточное положение, предполагает использование обеих зон.

Выше уже было сказано о межвидовом «заимствовании» инструментов воздействия. Исходя из этого становится понятным, что во время одного спектакля информационный поток от сцены к зрителю часто бывает неоднороден с точки зрения адресации. Поэтому репрезентация различных его составляющих осуществляется различными зонами сознания на различных его уровнях. Однако каждый вид сценического искусства предполагает какой-то один из элементов информационного потока, как превалирующий над другими. Следовательно, можно говорить о преимущественной адресации каждого вида сценического искусства какой-то одной зоне зрительского восприятия.

Сводя воедино приведенные наблюдения и выводы, можно заключить, что театральная форма, условно называемая в данной работе *пластическим театром* и не укладывающаяся в рамки традиционной классификации видов сценического искусства, может быть четко определена как самостоятельный вид, если изменить сам подход к классификации, изменить ту базу, на которую она опирается. Принимая за основу классификации адресацию к различным зонам человеческой психики вместо психологии творчества можно обнаружить, что при рассмотрении последовательно ряда «драма - пантомима - танец» прослеживаются следующие тенденции:

- От обращения к сознанию - к обращению к подсознанию;
- От дискурсивного постижения - к интуитивному;
- От конкретики - к абстракции
- От иконического знака - к театральному
- От синтагматического прочтения - к парадигматическому
- От апперцепторных способностей зрителя - к перцепторным

Тенденции позволяют заглянуть за рамки рассмотренной структуры. Тогда некоторые из строк могут быть продолжены: за обращением к индивидуальному подсознанию логично следует обращение к коллективному бессознательному, т.е. к архетипическому; за театральным знаком, как носителем смысла следует чистый символ; за интуитивным постижением следует медитативное. Это и есть граничные условия, определяющие водораздел между теми видами сценического искусства, которые приняты и «канонизированы» и теми, которые подпадают под определение пластического театра и не вписывающиеся в классическую схему.

Приведу еще одну цитату Канта, касающуюся танца: «... при эстетической оценке предмета или его представления оно соотносится не с понятием о нем, а со всей способностью представлений...» [3, 24]. Распространяя и продлевая это высказывание применительно к пластическому театру можно утверждать, что, говоря обо всей способности представлений, в их число необходимо включать и доопытные, врожденные. То есть здесь мы имеем дело уже с обращением к архетипам и области подсознания.

Работа режиссера, актера, весь дискурс спектакля пластического театра **должны** стремиться формировать видео и звукоряд, состоящий не из иконических знаков, а из символов.

Гармония спектакля **должна** опираться на гипнотизирующие ритмы. Ритуальность сценического действия и весь антураж спектакля должны быть проникнуты магией.

Гармония дионисийского и аполлонического начал **должна** приводить к катарсису, невыражаемому в обычной речевой форме.

Слово **не должно** быть изгнано из спектакля, но наполнено новым содержанием.

Это **должен** быть тот театр, который описывал Арто: «Театр, использующий все языки: язык жеста, звука, слова, огня, крика, не укладываясь ни в один из них; он рождается как раз в тот

миг, когда наш дух испытывает потребность в языке, чтобы выразить себя вовне» [4, 19].

Это **должен** быть тот театр, о котором писали Гротовский и Барба, который существует сегодня, независимо от мнений о нем.

Библиографические ссылки

5632. МОРОЗОВА, Г.В. *Пластическая культура актера: Толковый словарь терминов*. Москва: ГИТИС, 1999.
5633. НАЛИМОВ, В.В. *Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности*. Москва: Прометей, 1989.
5634. АФАСИЖЕВ, М.Н. *Эстетика Канта*. Москва: Наука, 1975.
5635. АРТО, А. *Театр восточный и театр западный. В: Театр и его двойник*. Москва: Мартис, 1993.