

Ирина Губанова

К вопросу о «первой волне» театральной семиологии

Зарубежные исследователи истории театральной семиологии не имеют расхождений в вопросе о первой школе этого направления: традиционно первыми работами, в которых театр и драма рассматривались как знаковые системы, считаются работы участников Пражского лингвистического кружка (1926–1941)¹.

Влияние на них работ Русской формальной школы (1914–1928) отмечается так же единодушно, как и факт влияния самих пражских структуралистов на формирование «второй волны» театральной семиологии, то есть на появление (с середины 1960-х) нескольких, разделяемых по языковому признаку, школ: польской, итальянской, немецкой, французской. В этом логичном для западной науки построении у русского исследователя возникает законный вопрос: о размерах влияния Русской формальной школы на все последующие. С учетом последних публикаций по этому периоду, это влияние может быть представлено тремя основными направлениями.

1. Во-первых, это, конечно, наследие двух основных формаций – Московского лингвистического кружка (принятая аббревиатура МЛК, год официальной регистрации – 1915) и Общества по изучению поэтического языка (принятая аббревиатура ОПОЯЗ, год официальной регистрации – 1916), которое в разной степени, но достаточно хорошо было известно научному сообществу. Разная степень известности – это разная телеология, разная исследовательская направленность двух объединений: москвичи – Роман Якобсон, Густав Шпет, Петр Богатырев (идем по ключевым фигурам) – существуют в режиме достаточно ограниченного академического университетского объединения с докладами и сообщениями на семинарах и заседаниях, питерцы – Юрий Тынянов, Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум (соблюдаем симметрию) – изначально направлены на публикацию своих текстов и сопровождают научную деятельность параллельными изданиями поэтических сборников. Результат: устойчивое представление в умах западного научного сообщества, что Русская формальная школа – это ОПОЯЗ. Этот досадный перекося, который касается в первую очередь филологической и лингвистической части этого наследия, затрагивает и его театральную составляющую. В историю театральной семиологии устойчиво не включают первые собственные и совместные с Якобсоном работы Богатырева по народному театру и работы Шпета по теории театра. Именно в них Якобсон и Богатырев впервые демонстрируют структурно-функциональный подход, «синхронно-диахронный» метод в исследовании, а Шпет дает определение знака в искусстве, формулирует его «сигнификативно-экспрессивную функцию».

1.1. К анализу лингвистического/драматургического текста

В это время основатель и лидер Русской формальной школы Роман Якобсон первым заявил о необходимости постановки вопроса



Р.О. Якобсон

о взаимозависимости и взаимном влиянии научной аналитики и авангардной художественной практики: «Такие знаменательные эксперименты, как беспредметная живопись и прозванное “заумным” словесное искусство, аннулируя изображаемый или обозначаемый предмет, ставили наиболее остро вопрос о природе и значимости элементов, несущих семантическую функцию в пространственных фигурах, с одной стороны, и в языке – с другой»².

Он же свидетельствовал о выборе метода анализа для исследования авангарда: «Проблема связи и различия между отдельными искусстваами, особенно между знаковыми компонентами живописи и языка, и вопросы претворения обоих разновидностей знака в пределах беспредметной живописи и заумной поэзии были между мной и молодыми московскими художниками предметом оживленных дискуссий в годы накануне Первой войны. Тематика и терминология знаковых процессов давно привлекала внимание юных искателей, и, когда мы ознакомились с размышлениями Соссюра, вопрос науки о знаках (или семиологии, как называл ее Соссюр, ратуя за новую дисциплину) тотчас вошел в круг наших бесед и планов, получивших дальнейшее развитие в новорожденном Пражском Лингвистическом кружке»³.

Таким образом, методом анализа был выбран семиологический («структурно-функциональный», «синхронно-диахронный»), а первой



П.Г. Богатырев

рабочей знаковой моделью – двухкомпонентная модель знака по Соссюру. Терминологический аппарат: знак, означаемое/означающее, синтагма/парадигма, синхрония/диахрония был положен в основание новой аналитики.

Началом фундаментального научного осмысления футуристической (и шире – авангардной) эстетики можно считать статью Якобсона «Новейшая русская поэзия» (1919). Именно в ней для исследования поэзии Хлебникова и современных русских поэтов-футуристов, которые являлись «основоположниками “самовитого, самоценного” слова как канонизированного обнаженного материала», был предложен набор аналитических инструментов, препарирующих сложнейшие художественные тексты. Стратегия анализа и иерархия инструментов была следующей:

— обнажение приема: реализация тропа (метафоры, метаморфозы, сравнения, гиперболы и т. д.) – проекция литературного приема в художественную реальность, превращение поэтического тропа в поэтический факт, в сюжетное построение;

— синтаксис: ляпсус, контаминация, особенности согласования падежей, нарушение синтаксического равновесия, тенденция к безглагольности;

— форма слова: диссоциация, словотворчество, неологизмы;



Г.Г. Шпет

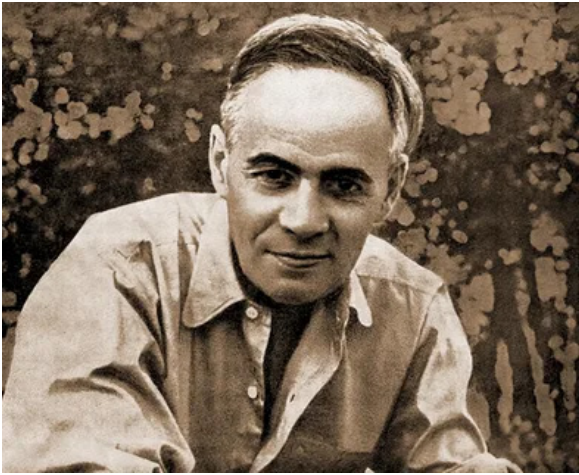
- прием сближения двух единиц: параллелизм, эвфония, звуко-образное построение;
- игра на омонимах, игра на синонимах;
- рифма: валентность согласных, культ опорных звуков, составная рифма, обнажение рифмы.

Цель статьи – анализ произвольного («мирового заумного») языка, в котором слова «как бы подыскивают себе значение». Это не отсутствие семантики, это – слова с «отрицательной внутренней формой». Они не входят ни в какую координацию с данным практическим языком. Из них состоят сектантские глоссолалии, «птичий» язык, обезьяний язык, русские заговоры. Это слово, которое утрачивает предметность, внутреннюю и внешнюю форму. Это – поэтический язык, который стремится к пределу, к фонетическому = эвфоническому слову, к заумной речи. Его широко использовали в своем творчестве и поэты, и, что очень важно для истории театральной семиологии, драматурги-авангардисты: Д. Хармс, А. Введенский, И. Терентьев.

1.2. К анализу сценического текста

1.2.1. Шпет: теория театрального знака

В работах 1920-х гг. («Эстетические фрагменты», «Театр как искусство») Густав Шпет – один из соучредителей Московского лингвистического кружка – определил основные характеристики философской /



С.Б. Никритин

эстетической / театральной (более объемной и универсальной, чем лингвистической) модели знака. С его точки зрения, любой эстетический предмет помещается между бытием жизненно-практическим и идеальным, мыслительным. Это промежуточное положение эстетической сферы Шпет обозначает термином «отрешенное» бытие. Вместе с тем, далеко не всякое отрешенное бытие создает эстетические предметы: «Эстетический предмет, как предмет отрешенного бытия, есть в первую голову предмет культурный, “знак”, “выражение”. Это есть бытие отрешенное, но не самодовлеющее, а, скажем, сигнификативное»⁴.

Всякое искусство осмысленно, потому что пользуется «знаком, которому корреспондирует смысл». Но искусство не только передает смысл, оно отображает душевные волнения, поэтому всякое искусство экспрессивно. Специфика искусства как отрешенного бытия – в сигнификативно-экспрессивной функции. Понимание искусства театра как своеобразного отрешенного бытия позволяет расстаться со многими предрассудками. Отпадают толкования: логическое (театр – интерпретация литературы), формалистическое (театр есть движение: движение на сцене и в жизни – не одно и то же), псевдореалистическое (копирование иллюзии: художественный реализм и реализм бытия – омонимы; первый является термином эстетики, второй – философской



И.Г. Терентьев

онтологии). Проблема условности театра при такой формулировке осознается во всей своей принципиальной значимости.

1.2.2. Богатырев: компоненты сцены, их структура и функция

В статьях «Народный русский театр», «Программа по собиранию сведений о народном театре», изданных в работе «Чешский кукольный и русский народный театр» (1923), участник Московского и Пражского лингвистических кружков Петр Богатырев применил структурно-функциональный подход к изучению фольклорных драматических форм. Экстраполируя этот подход на общее театроведение, ученый определяет театр как «особую систему взаимосвязанных компонентов». Концентрируясь на синхронном и функциональном изучении театрального произведения, он исследовал, как составляющие элементы соотносятся друг с другом и как они «отвечают» на изменяющиеся запросы публики. Богатырев выделил такие структурные компоненты театра, как репертуар, речь, композиция, костюмы, публика. В пражский период в работе «Народный театр чехов и словаков» (1940) к этому набору добавятся сценическая площадка и зрительный зал, декорации, театральное освещение, коллективное творчество актеров, режиссер, движение, декламация, маска. Народная драма – «замкнутое художественное целое», а формы народного и кукольного театра наиболее ярко иллюстрируют условность театрального искусства,



Б.Н. Эйхенбаум

его знаковый характер. Именно они наиболее близки по характеристикам – соответственно, и по методам анализа – авангардному театру. Ключевые идеи работ московского и пражского периодов будут сконцентрированы в статье «Знаки в театральном искусстве» (1938), где Богатырев изложит ряд важнейших для театральной семиологии теоретических положений: знак в жизни и знак на сцене, речь как знаковая система, полисемия театрального знака, знаки разных театральных эстетик, актер и созданные им знаки.

2. Второе направление влияния – теоретические работы русских режиссеров соответствующего периода, осмысление их собственной театральной практики и практики зрелищных видов искусств в статьях Сергея Эйзенштейна, если мы берем имена «первого эшелона»; Игоря Терентьева и Соломона Никритина, если добавляем к ним «второй». Семиотика режиссуры – специфика существования нашей теоретической мысли в области театра в 1910–20-х гг., когда именно режиссеры берут на себя инициативу в исследовании знаковой природы искусства вообще и театрального в частности. Работы первого прекрасно известны, достаточно посмотреть на количество упоминаний о них в западных исследованиях по театральной семиологии: их цитирование – признак хорошего научного тона и теоретической оснащенности автора.



Ю.Н. Тынянов

Другое дело – теоретические и программные работы вторых, особенно их разработки актерских тренингов, учитывающие знаковую природу театральной коммуникации. Именно в этих разработках, созданных для технического обеспечения, для оснащённости актёра, играющего в спектакле, были пошагово учтены все этапы коммуникационного воздействия на зрителя и все возможные каналы такого воздействия. Самые яркие примеры здесь – программа Терентьева по голосовому тренингу (написана для Фонологического отдела ГИНХУКа) и программы Никритина по физическому, пластическому, вокальному и эмоциональному тренингам (написаны для актёров Проекционного театра). В первом случае мы имеем дело с практическим применением лингвистической концепции знака Соссюра и Якобсона, во втором – с практической аппликацией теоретических идей П. Флоренского и В. Кандинского. Здесь практическая направленность разработок не должна восприниматься как фактор, уменьшающий теоретическую значимость текстов: создатель уникальной для западного театра знаковой системы Е. Гротровский любил цитировать Ж.-П. Сартра: «Всякая техника ведёт к метафизике».

2.1. Эйзенштейн/Терентьев/Никритин: режиссерская аналитика

Исследования Эйзенштейна были посвящены общим проблемам семиотики искусства: жестовой семиотике, изучению глубинной



В.Б. Шкловский

структуры семиотической системы искусства (и этнической психологии), развитию идеи синкретизма систем знаков, возможности их рассмотрения с биологической и социальной точек зрения (положение, на котором стоит современная театральная антропология). Театральная семиотика Эйзенштейна формировалась на материале актерского движения и биомеханики, театра марионеток, эстетики японского театра Но (маски, костюм, грим), китайского театра (многозначность символа на сцене – многозначность иероглифа в письменности). Он одним из первых решил проблему точной фиксации сценического текста, когда подключил математический язык для записи мизансцен (1921 г.), используя четырехмерный график с изображением скорости и оценкой динамики мизансцен, получавшей количественное выражение. В 1928–29 гг. он совершенствовал этот график, привлекая для этого аппарат аналитической геометрии и создавая систему точной записи мимики и жеста («стянутый на тело пространственный чертеж»).

Теоретические работы Игоря Терентьева – режиссера авангардиста («левейшего из левых») – были аналогом работ ученых Русской формальной школы, с которыми он состоял в одних художественных объединениях (Р. Алягров, Р. Якобсон), имена которых он упоминает в своих статьях и программных документах (В. Шкловский, Ю. Тынянов). В трактате «17 орундовых орудий» (1919) он предложил авангардно-

эпатажный аналог набора приемов – аналитических инструментов статьи Романа Якобсона о Велимире Хлебникове:

- легитимация плагиата;
- нарушение дискурсивной логики: ошибка, ляпсус, оговорка;
- деформация-деконструкция слова: фрагментация, неологизмы, глоссалалии, заумь;
- автоматическое письмо: звуковая организация по принципу сновидения, звукопись, фонохроника.

В Программе, написанной для фонологического отдела ГИНХУКа (1923), предметами исследования были звук, теория декламации, деавтоматизация восприятия языка. В театральной практике И. Терентьева эти аналитические инструменты превращались в набор выразительных приемов: они были использованы в его драматургии (трагедия «Йордано Бруно», 1924) и в его сценических постановках (спектакли «Фокстрот», 1926 и «Ревизор», 1927).

Создатель теории проекционизма и Проекционного театра (1922) Соломон Никритин, опираясь на философскую концепцию «человек – машина» (изложена в статье Флоренского «Органопроекция» 1919 г.), разработал авторские курсы для тренинга актера-машины: «Движение», «Волнение», «Звук», «Акустика». Каждый из них может рассматриваться как набор инструментов знакового анализа. Первый включал в себя разделы «Аналитическая гимнастика» и «Фонетика движения»: в них тело актера рассматривалось как универсальная система с множеством деталей («акуситирующих частей»). Предложенная в них клавиатура сценического движения состояла из семи октав («трагическая, горизонтальная, вертикалей, сатирическая, комическая, соприкосновения, малых контрастов») – наборов движений, характерных для различных психологических состояний. В терминах семиотики это был язык тела актера, двигающегося в пространстве. В разделе «Акустика» Никритин создал новую дисциплину – звуковую биомеханику, в задачу которой входило изучение физиологии дыхания, голоса и звуковых нюансов: от колебания голосовых связок до законов распространения звука. Двигательный аппарат и аппарат звукоизвлечения должны были работать автономно, а для связи разных формальных единиц спектакля в единую структуру был создан курс «Волнение» (с двумя подразделами: «Эмотика формальная» и «Эмотика характера»). Для его фиксации были созданы аналитические партитуры: состояние актера



В.В. Кандинский

регистрировалось с помощью диаграммы, которая указывала на изменение энергии и напряжения актера в определенный период времени. Именно Никритин – самая неизвестная и неисследованная фигура в русском театральном авангарде – реализовал свои идеи на практике в постановках «Заговор дураков» (по пьесе А. Мариенгофа), «Трагедия А.О.У.», в пьесе «Нажим и удар» (1922–1924 гг.). Но, что важнее всего для истории театральной семиотики, он предложил разнообразные инструменты для анализа работы и существования актера на сцене: от фонетики движения с октавами психологических состояний и аналитических партитур – диаграмм, регистрирующих изменение энергии и напряжения, – до таблиц для фиксации эмоционально-звуковой партитуры роли актера («гнева было 22 %, иронии – 19, грусти не было совсем»).

Таким образом, особый вклад в разработку семиотического метода анализа внесли режиссеры-теоретики, как «первого», так и «второго» эшелона, в работах которых собственная художественная практика получала научное осмысление и был разработан универсальный аналитический аппарат.



В.В. Кандинский. Зарисовка геометрической основы танца Грет Палуки

3. Третье направление возможного влияния русской науки на театральную семиотику обнаруживается в связи с публикациями последнего времени по архивам ГАХН⁵. Если программа исследований театральной секции ГАХН может рассматриваться как фактор косвенного влияния (она объединяла теоретические усилия многих секторов академии вокруг исследования театрального коммуникационного процесса, среди ее разработчиков были Шпет, Флоренский, Кандинский), то теоретические и практические результаты деятельности хореологической лаборатории ГАХН под руководством Кандинского – это прямой вклад в разработку фундаментальных положений театральной семиотики. За короткий период существования этой лаборатории (1923–1928), ее практического и теоретического секторов, здесь были предложены и разработаны три варианта языков записи движения.

3.1. Хореологическая лаборатория ГАХН: анализ кинетики

Созданная в начале 1920-х гг. хореологическая лаборатория разработала алфавит жестов и движений человеческого тела. Программа, изложенная Кандинским, ставила задачи научного объединения: «Необходимо установить связь между движением линий и движением человеческого тела в целом и в его частях, переводить линию в движение тела и движение тела в линию. Такие наблюдения должны записываться как словами, так и графически. Из этих последних записей впослед-

ствии образуется так называемый словарь отвлеченных движений»⁶. Цель работы лаборатории – составить словарь художественной терминологии и словарь символов, основной раздел которого составляла символика жестов (над ним работали П. Флоренский и М. Ларионов). Научное объединение включало в себя ряд практических секций (пластический танец, физкультура и ритмика), опираясь на демонстрации которых разрабатывался язык – система записи для кинетики. Для систематической регистрации движения были предложены три языка: художественный – наиболее свободный в толковании; формальный (абстрактный/графический) – с традиционными записями движения, зафиксированными хореографами; и регистрация движения настоящей фотографией, которая могла использоваться двояко: как средство механической регистрации (в хронофотографии) и как художественная интерпретация. Эти системы записи – полноценный семиотический аналитический инструментарий для фиксации кинетики – ценнейший вклад русского научного авангарда в разработку метода. Таким образом, семиотический подход – попытка системного анализа формализованного языка движения – был в центре авангардной науки и практики.

Все это наследие Русской формальной школы оценивается в современных западных исследованиях по истории театральной семиотики (отечественные или отсутствуют, или согласны с их оценкой) как «влияние», но не «волна». Статуса «волны» удостоиваются Пражские структуралисты и европейские школы, работавшие в 60–80-х гг. Уместно оценить суммарный вклад двух периодов в разработку теории и практики семиологического анализа

4. В 1926 г. Р. Якобсон (официально – переводчик Красного Креста в Праге) совместно с В. Матезиусом напишет устав Пражского лингвистического кружка – программный документ, определивший научную стратегию и институциональный статус этого объединения. Его официальное название и аббревиатура ПЛК приняты по настоянию Якобсона: он создавал копию МЛК по форме и по содержанию, по целям и задачам. История распорядилась: десятилетний опыт работы Русской формальной школы, результаты применения метода на разнообразном материале, его существенная коррекция с учетом полученных результатов легли в основание новой научной формации. Научное сообщество сразу признает объединение и узнает о содержании его исследований:



Заметка «Московский Проекционный театр»
 в газете «Новый зритель». 1926

с учетом негативного опыта МЛК, публикации работ выходят на французском и чешском языках. Именно на этих языках впервые выйдут в Праге основные работы Богатырева (официально – он в длительной командировке в Чехии). Косвенное присутствие Шпета – в коррекции метода исследования. Якобсон произведет ее, оценивая разницу концептов знака – философского, изначально семиотического у Шпета – и лингвистического, преимущественно семиологического, своего собственного. Эта разница делала из этих двух великих ученых в период работы МЛК научных оппонентов. Ко времени начала работы ПЛК Якобсон существенно скорректирует свою позицию и сделает выбор в пользу знаковой модели Шпета: именно в пражский период метод, который до этого назывался структурно-функциональным или синхронно-диахронным, стал, по сути, структурно-семиотическим.

С учетом такого глубоко эшелонированного, стратегического и тактического присутствия русской научной мысли в ПЛК, возможна корректная оценка вклада собственно чешской научной мысли.

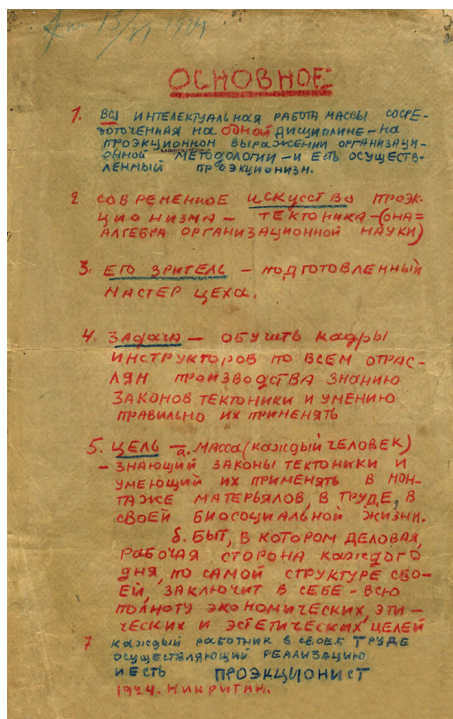
Он, безусловно, очень важен и существенен: за десять лет активной научной деятельности, которые отпустила им история, пражские структуралисты обозначили и проработали ключевые и важнейшие направления театральной семиологии, продемонстрировали принципы семиологического анализа на разном историческом и эстетическом материале. Круг вопросов, поставленных в работах этих ученых, был обширен. О. Зих занимался исследованием эстетики драматического искусства, рассматривал драму как чисто театральное явление, складывающееся из акустических и оптических знаков. И. Вельтруски изучал основные особенности драматического диалога, конструкцию семантического контекста. И. Гонзл исследовал проблемы иерархии драматических приемов, подвижности театрального знака: он продемонстрировал принципы знакового анализа на материале китайского театра. В статьях Я. Мукаржовского (своих и совместных с Ф. Водичкой) поднимались общие вопросы эстетики, сущности визуальных искусств, проблемы функционирования искусства в качестве семиологического факта. Именно это обширное поле исследований ляжет в основу работ театральных семиологов в послевоенный период, на новой исторической волне.

5. С начала 1960-х театральная семиология в Европе будет представлена несколькими школами. Выделяя ключевые фигуры этих школ по принципу принадлежности авторов к странам и, в основном, к языкам (для удобства классификации), нужно отметить, что концепции, основные принципы театральной семиологии, взгляды на функционирование театра в качестве знаковой системы у представителей этих школ могут различаться внутри одной школы и быть сходными у ученых разных школ.

Польскоязычное направление сформируют работы Т. Ковзана, З. Осиньского, И. Славиньской. В них будут подняты вопросы минимальной семиологической единицы сцены, вертикального-горизонтального деления представления, иконического знака и его референта, театральной иконографии-иконологии.

Немецкая театральная семиология в работах Э. Фишера-Лихте, Б. Вюттке, Т. Плихта будет исследовать театр в свете прагматической теории коммуникации, изучать невербальные компоненты спектакля, трансформацию драматургического текста в театральный текст.

Итальянская школа, инициированная авторитетом Умберто Эко, будет представлена в этот период работами Е. Маркони и А. Роветты,



С.Б. Никритин.
Программа Школы-мастерской

Ф. Руффини, М. де Мариниса. В них театр («как общая модель языка») будет рассматриваться как статическая и динамическая структура, в которой минимальная единица значения вычисляется с применением процедур математической логики.

Лидер направления – французская школа, озаренная авторитетом Роланда Барта, – выдвинет имена Анн Юберсфельд, Патриса Пави, Мишеля Корвена и Андре Эльбо. Безусловное лидерство этой школы с середины 1970-х гг. выражалось в том, что, наряду с публикациями статей по частным вопросам, ее ученые издали обобщающие труды, тематические сборники и словари, в которых было полностью отражено все здание театра. В этих исследованиях был выработан и усовершенствован важнейший для любой научной области знания понятийный аппарат – показатель научной зрелости и оснащенности. Именно они дали примеры практического применения семиологического метода анализа на разнообразном драматургическом и сценическом материале.

Не оспаривая важность, значимость и ценность вклада двух европейских «волн» в становление и развитие театральной семиологии, считаем правомерной постановку вопроса о первенстве русского наследия: работ Яacobсона, Шпета, Богатырева, Эйзенштейна, Терентьева, Никритина, Кандинского. С учетом вкладов по трем обозначенным в статье направлениям, уместно задать вопрос: почему, собственно, все это – всего лишь «влияние» на театральную семиологию? И по каким параметрам – по авторитету имен, по весу теоретических положений, по объему предложенных работ – все это не соответствует статусу «волны»?

- ¹ Semiotics of art: Prague school contributions / edit. by L. Matejka, I.R. Titunik. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976.; *Elam, K.* The Semiotics of Theatre and Drama. London; New York: Methuen, 1980 .
- ² *Яacobсон П.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 12.
- ³ *Там же.* С. 409.
- ⁴ *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. П.: Колос, 1922–1923. С. 7.
- ⁵ Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 20-х годов. В 2-х тт. М.: НЛО, 2017.
- ⁶ *Кандинский В.* Избранные труды по теории искусства. М.: Гилея, 2001. С. 48.