

ГЛЕМБОЦКАЯ ЯНА ОЛЕГОВНА



Ректор Новосибирского государственного театрального института, кандидат филологических наук, театральный критик.

E-mail: glembot2212@yandex.ru

УДК 130.2

ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СИТУАЦИИ КРИЗИСА КУЛЬТУРЫ ВЫСОКОГО КОНТЕКСТА

Аннотация. Статья посвящена театральному образованию в России в ситуации кризиса культуры высокого контекста, развившегося в постсоветский период. В статье рассматривается язык поэзии как один из факторов, свидетельствующих об устойчивости культуры высокого контекста, в связи с чем показывается, что овладение поэтической речью является из важных инструментов формирования актерской индивидуальности. Театр и поэзия сопоставлены в статье как важнейшие для российской национальной идентичности символические ценности. Теоретические положения проиллюстрированы фрагментами из литературы.

Ключевые слова: культура высокого контекста, понижение контекста, национальная идентичность, театральное образование, язык поэзии.

Yana O. Glembotskaya

THEATRE EDUCATION IN THE SITUATION OF CRISES OF THE HIGH CONTEXT CULTURE

Abstract. The article describes theatre education in Russia in its relation to the high context culture crises that has been developing in Russia in the post Soviet period. The author considers poetical language as one of the key factors in the sustainability of the high context culture as such. Consequently the mastering of poetic language is one of the most important skills in actors training. In the article theatre and poetry are juxtaposed as the two systems that concentrate the core of Russian nation identity. Theoretical points are supported by the illustrations from literature.

Keywords: high context culture, context lowering, national identity, theatre education, poetic language.

Театр, как и другие виды искусства, рассчитанные на подготовленную публику, обычно имеет особый статус в так называемых «культурах высокого контекста». Антрополог Эдвард Холл в книге «По ту сторону культуры» [Hall 1977] предложил оппозицию культур «высокого контекста» и «низкого контекста». В работах современных западных авторов противопоставление низкоконтекстных и высококонтекстных культур в основном осмыслено в категориях делового общения. Последнее воплощается в различиях, характерных для восприятия представителями разных культур, — культур, которым приписывают качества «высокого контекста» (к ним относят, к примеру, японскую, арабскую, китайскую, корейскую, английскую культуры), и «низкого контекста» (к ним относят культуру США, некоторых стран Западной Европы, стран Скандинавии). Эти различия проявляются в стиле общения, способах коммуникации, ведения переговоров, правилах и нормах поведения и т. д. Как утверждает Э. Холл, к высококонтекстным культурам относятся те, где большое значение придаётся так называемым «условностям», укладу, традициям, которые сложились в обществе и соблюдаются людьми добровольно, помимо регламентов, законов и правил. Э. Холл подчеркивает, что принадлежность культуры к высококонтекстной и низкоконтекстной относительна. Например, канадский вариант французского языка характеризуется как более высококонтекстный по отношению к канадскому английскому, но менее высококонтекстный в сравнении с французским или испанским языками в континентальной Европе. Более высокий контекст культуры характеризует общества с более сильными установками на коллективизм, интуитивное принятие решений и более «созерцательное» поведение.

Несмотря на указанную условность такого деления культур, попробуем использовать его в качестве опоры для ориентации и обсуждения ситуации в современном театральном образовании.

Современные исследования выявляют намечающийся тренд, направленный на упрощение самого образа жизни человека: все чаще предпочтение отдается более простым схемам поведения и коммуникациям, основанным на схемах и сценариях потребительского поведения по принципу «клика» [Смирнов 2015]. В результате в развитых в техническом отношении странах Европы происходит сдвиг культур в сторону понижения контекста. Например, группа исследователей культуры Финляндии, Японии и Индии пришла к выводу о наличии такого сдвига, проанализировав стиль общения и культурные стереотипы людей разных поколений [Nishimura etc 2014].

Данный тренд, направленный на понижение контекста культуры, наблюдается и в России. Всеобщая открытость, демократизация жизни, образования, сведение культуры и образования к сфере услуг приводит к понижению контекста, проявляющегося, в частности, и в так называемой «отмене предрассудков», что воплотилось в требованиях к экстремальной толерантности, отмене иерархий, «рационального» обсуждения вопросов, связанных с интимной жизнью и др.

Но в российском обществе наблюдается и обратное движение маятника. Требования нравственной цензуры и соблюдения традиционных для право-

славной культуры табу на демонстрацию обнаженного тела и тому подобное — всё это говорит о сопротивлении общества тренду, направленному на понижения контекста, или, иначе говоря, несогласии общества с упрощением правил жизни. В культуре высокого контекста важную роль играют такие регуляторы, как уклад жизни, традиции, общественное мнение, этнические и гендерные стереотипы и привычки поведения, ритуалы и т. п.

Одними из инструментов разделения на социальные группы в высококонтекстных культурах являются язык и речь. В США акцент не является препятствием для карьеры в любой сфере общественной жизни. В то время как в Великобритании сохраняются требования к чистоте произношения как условию карьерного роста. Здесь «оксфордский» выговор, южно-английский (Лондонский) акцент являются непременным условием принадлежности к элите британского общества. Не случайно в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» драматический конфликт возникает в связи с требованием правильного произношения, звуковой чистоты языка.

Если в качестве примера взять русский язык, то его освоение создает дополнительные сложности не только для иностранцев, изучающих язык, но и для самих носителей языка. Для образованного человека, кроме отсутствия говора, важно, например, не делать ошибок в ударении, выдерживать нужную интонацию и т.д. В последнее время в молодежной среде стала утверждаться мода на принадлежность к группе так называемых «граммар-наци» (grammar Nazi), то есть людей, непримиримых к орфографическим, пунктуационным и орфоэпическим ошибкам. Можно сказать, что грамотная речь в культуре высокого контекста является маркёром принадлежности к группе «посвящённых», шансом на приближение к элите, а не просто свидетельством хорошего образования.

Культура высокого контекста характеризуется переносом требований к профессиональной компетентности и социальному статусу на все сферы жизни: профессор всегда остаётся профессором, не важно, где он находится и какую функцию выполняет. Чётко очерченные, но незримые культурные границы сохраняются и восстанавливаются в обществе по каналам неформальных связей и коммуникаций, даже если общество переживает радикальные социальные и технологические изменения. Например, советская творческая интеллигенция, несомненно, была привилегированным сословием, особенно если ее представители демонстрировали лояльное отношение к власти.

Необходимо отметить, что в высококонтекстных культурах особую роль играют театр, поэзия, которые являют образцы незримых культурных контекстов. Неслучайно понижение контекста культуры приводит к упрощению поэтической речи, в частности, к отмене рифмы, метра и окончательной победе верлибра, например, в английской поэзии. Поскольку английский язык имеет статус языка международного общения, сдвиги в сторону упрощения формы в английской поэзии способны влиять и на другие национальные поэтические системы.

Подобное явление наблюдается и в русской поэзии, в частности, в 1990-е годы был явно выражен сдвиг поэтической практики в сторону верлибра. Его

можно объяснить влиянием интеллектуальной «метафизической» английской поэзии, однако и упрощение формы нельзя отрицать. Наблюдался также общий спад интереса к поэтическому слову, который в прежние десятилетия XX века был стойким, что объяснялось, во-первых, массовым интересом к рифмованной публицистике 1960-х (поэзия Е. Евтушенко), во-вторых, цензурным запретом на поэтические образцы высокой поэзии (О. Мандельштам, Г. Иванов). Издание неподцензурных текстов, ранее доступных только в самиздате, незаметным образом лишает поэтические тексты, обладающие высоким стилем, статуса «культовых». Тем не менее любовь к высоким образцам поэзии на русском языке, поэтический вкус читателя остаётся важной компетенцией образованного человека в России, хотя теперь уже и не обязательной.

Известный исследователь русской поэзии М. Б. Гаспаров сравнивает человека, овладевшего феноменом поэтического ритма, с шахматистом, который не задумывается о «правильности» очередного хода, о том, как может ходить та или иная фигура, и воспринимает очередной ход как развитие определённой шахматной «драматургии», включающей различные шахматные сюжеты, ассоциации и эмоции. Если обычная бытовая речь — это набор простых арифметических действий, то поэзия — это высшая математика языка, которая сильнее всего продвигает язык в его развитии. Такую функцию поэзии И. Бродский сравнивает с ускорителем, меняющим свойства языкового вещества на уровне элементарных частиц [Бродский 2001].

К высоким жанрам искусства также относится и театр. Несмотря на перемены последних 20 лет, статус театра в России все ещё близок к сакральному. Можно сформулировать особые требования, которые предъявляет русская театральная школа к овладению поэтической речью и к словесному действию в драматургии, воплощенной в стихотворной форме.

Поскольку важнейшая задача театрального вуза — это формирование личности, то театральная педагогика возвращает студентов в культуру высокого контекста, ограждая его от низкоконтекстной небрежной речевой стихии повседневности. В этом процессе естественным образом формируется «снобизм» в студентах, осознающих свой особый статус. Более того, повышенное внимание к артистам в обществе говорит о том, что социум имеет запрос на возвращение к правилам поведения из культуры высокого контекста.

Для соединения темперамента с актерско-исследовательской энергией артиста необходимы все те радикальные технологии изменения человека, которые практикует русская театральная школа. Требование «ничего не играть», которое предъявляет молодое поколение режиссеров и сама эстетика постдраматического театра, можно выполнить и при наличии актерской школы за плечами, если у человека есть вкус, гибкость, интеллект и желание работать. Но это и есть составные части таланта, отшлифованного театральной школой. Обратная ситуация невозможна. Человек, не имеющий профессиональной актерской подготовки, не может существовать в драматургии более классической, чем «новая драма», или в произведениях, которые скромно названы авторами просто «текстами», не претендуя на статус пьес.

Формирование «культурного тела» студента в высокой контекст при успешном течении педагогического процесса приводит к разительным переменам в личности. Воспитывается вежливость, безусловное и подчеркнутое уважение к женщине и к старшим, художественный вкус. Подобные требования иногда воспринимаются как «старомодные», а это и есть признак того, что театральное образование все эти годы стремилось противостоять процессам понижения контекста, которые приводят к предсказуемым последствиям для личности и общества в целом.

Немаловажно, что фигура основателя театральной системы К. С. Станиславского встаёт в один ряд с культурными героями нации. Исследователь П. В. Кайгородов справедливо отмечает, что на практике национальность используется политиками и СМИ как генератор иллюзорной самоидентичности [Кайгородов 2015]. Гражданин должен поверить в свою значительность благодаря тому, что за его спиной стоит незримый строй прославленных отцов нации: писателей, художников, полководцев, царей, ученых. К. С. Станиславский, несомненно, попадает в эту символическую когорту культурных героев.

Феномен культового преобразования остроумно зафиксирован автором романа «Великая страна» Л. Костюковым [2002]. В романе, название которого имеет двойное толкование, это Россия и Америка одновременно, некий бизнесмен за большие деньги меняет пол, попадает в автокатастрофу и теряет память.

На первой странице романа воспроизводится взгляд на американскую культуру как крайне низкоконтекстную. Все действуют по инструкции, включая психоаналитика. В результате герой/героиня, потерявший(ая) память, но сохранившая менталитет русского еврея средних лет так потрясла специалистов из полиции интеллектом и нестандартным мышлением, что стала консультантом ЦРУ по проблематике «загадочной русской души».

В разговоре о феномене русской культуры возникает русский театр и система Станиславского. В контексте романа театр противопоставлен всему американскому. Однозначность опросника психоаналитика в самом начале по контрасту противопоставлена поэтической неоднозначности пьес Чехова, где главное — «между строк», а также наполненности артиста в русской школе проживания, где человек на сцене — это сгусток энергии, и на момент спектакля актёр — средоточие всего вообще: бытия, бога, времени и смысла.

В романе Мэгги объясняет суть психологического театра в длинном монологе, больше похожем на стихотворение в прозе:

«И тут человек на сцене говорит какую-нибудь фразу, самую простую, например:

— *Вот дождь недавно прошел...*

И ты понимаешь, что он хотел сказать вовсе не это, потому что нет никакого смысла говорить тремстам взрослым людям в полутёмном зале, прошел этот дождь или нет. И ты понимаешь, что он так и не нашёл слов для выражения своего одиночества, своей тоски, своей неудачи. И ты понимаешь без слов его тоску, одиночество, неудачу, как если бы это был ты. И твой взгляд загибается, как рельсы на конечной трамвая, и ты видишь себя, и понимаешь, что

никому не нужен твой любимый костюм, и уголок чистого платка в кармане, твои мечты, твои вкусы, твои горести. И что человек проходит, как дождь, а после него высыхает трава. И все сюжеты, все истории, заговоры, интриги — это всё только попытки заслониться рукавом от беспощадного луча собственного взгляда. И ты набираешься смелости, поднимаешь глаза на этого себя на сцене, и вдруг видишь Бога в его глазах, словно Он подсматривает за тобой в зеркальце, и долгую секунду тебе кажется, что ничего не может быть страшнее этого, а через секунду ты уже не видишь там Бога, и это ещё страшнее. А потом пьеса, антракт, ещё кусок пьесы, и ты уходишь домой. И понимаешь, что Чехов и Станиславский всё-таки пощадили тебя, отвлекли сюжетом от главного. Иначе ты бы умер прямо там. Вот это, господа хорошие, и есть система Станиславского».

Ритмизованная проза в данном отрывке легко может быть прочитана как верлибр, записанный в строчку. Автор романа точно уловил особую роль театра и поэзии в культуре высокого контекста, в данном случае в культуре России. Мэгги пытается объяснить необъяснимое, магию русского театра и тем самым русского «проекта человечности», однако один из героев, «помогая ей», позволяет себе перевод на язык другой культуры, понижая контекст:

«Скайлз достал из кармана платок и высморкался. Это было похоже на соло Армстронга.

— Ты позволишь ему уйти, Гленни? — спросил Скайлз. — Это было бы чересчур гуманно. Нет. Никто так просто не уйдёт из театра Станиславского. Эй, Мартинес, я сейчас тебе объясню мексиканский вариант его системы. Представь себе, что ты парализован. Но хорошо видишь. А видишь ты, как два грязных негритоса ударом в спину убивают твоего отца, а потом насилуют твою жену. Мать просто умирает от нищеты и унижения. Дочь выходит на панель, а сын умирает от наркомании. Нет!

Мартинес вскинул голову с надеждой.

— Нет. Наоборот.

Мартинес две секунды был неподвижен, потом его смуглая рука метнулась к ножу. На полпути на неё обрушился огромный черный кулак.

— Ты забыл, приятель, что ты парализован.

Мартинес забормотал что-то горячо и быстро, а потом уронил голову в ладони.

— Извини, Мэгги, — сказал Скайлз, — конечно, это популяризация. Но хоть какое-то представление у него останется».

Легко заметить, что Скайлз переводит художественный дискурс Мэгги в другой контекст, переводит её высказывание о магии русского театра с одного языка на другой, используя клише латиноамериканского сериала. Впрочем, сценарные клише и режиссерская беспомощность любого халтурно изготовленного сериального продукта одинаковы, независимо от языка и от национальной культуры.

Если говорить о технологических особенностях театрального образования, то его в настоящее время можно отнести к радикальным антропологическим практикам, поскольку предъявляет высокие требования к студенту — стать

другим человеком за четыре года. Приходится менять осанку, походку, голос, манеру держаться, исправлять говор и дикционные дефекты, работать над точностью интонации, постоянно выкорчевывать из памяти неграмотные ударения в частотных словах, взять в привычку постоянно пользоваться орфоэпическим словарем. Это задачи только первого этапа.

К задачам более продвинутого уровня можно отнести освоение поэтической речи в драматическом действии и в движении. Надо признать, что эта задача по силам только единицам. То состояние, в котором студенты попадают в вуз после школы можно считать диагнозом современному российскому обществу: полная отмена запретов, победа массовой культуры и низкого вкуса, примитивность речи. Вероятно, московские театральные школы в меньшей степени ощущают такие перемены, но провинциальный вуз имеет дело с последствиями состояния общества и общедоступного бесплатного среднего образования в стране.

Театральное образование всегда было консервативным, а в настоящее время оно решает вопросы, ранее перед ним не стоявшие, — педагогам приходится буквально «вытаскивать» студентов из культуры низкого контекста, которая более доступна, более агрессивна и потому, как кажется школьникам, находится везде. Важно зафиксировать неизменность социального статуса в российской культуре, где социальные лифты работают хуже, чем в Америке, например.

Несмотря на высокие гонорары в кино, актёрский успех в театре измеряется, прежде всего, признанием в театральной среде. В среднем, актёрская профессия не относится к высокооплачиваемым профессиям и не гарантирует материального успеха. К тому же работа артиста предполагает серьёзные нагрузки на психику и физическое здоровье. Несмотря на это конкурс на актёрские факультеты остаётся стабильно высоким, что, на наш взгляд, связано с миссией, которую выполняет театр в современном обществе, и с энергией сопротивления понижению контекста.

Литература

- 1 Бродский 2001 — *Бродский И. А.* Нобелевская лекция // Бродский И. А. Перемена империи: Стихотворения (1960–1996). Независимая газета, 2001. 656 с.
2. Гаспаров 1996 — *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
3. Кайгородов 2015 — *Кайгородов П. В.* «Нация» как языковая игра. // Человек.RU. 2015. № 10. С. 93–98.
4. Костюков 2002. — *Костюков Л.* Великая страна. М.: Иностранка; Пушкинская библиотека, 2002. Сер. «Русская литература». 272 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/kostyukov7-1.html>
5. Смирнов 2015 — *Смирнов С. А.* Форсайт человека. Опыты по неклассической философии человека. Новосибирск: Офсет, 2016. 660 с.
6. Hall 1977 — *Hall Edward T.* Beyond Culture. Garden City, N.Y.: Anchor Press, 1977.
7. Nishimura, Shoji; Nevgi, Anne; Tella, Seppo. 2014 — *Nishimura, Shoji; Nevgi, Anne; Tella, Seppo* «Communication Style and Cultural Features in High/Low Context Communication Cultures: A Case Study of Finland, Japan and India». Helsinki.fi. Retrieved December 23, 2014.