

И.И. Мурзак

Феноменология драматического текста

Статья посвящена современному прочтению текста спектакля, отличию восприятия сценического образа от художественного образа в произведениях классической литературы. Рассматривается категория зрителя как одна из важных составляющих рецепции эпического текста на сцене.

This article is devoted to the modern interpretation of a play's script; the differences in perception of the characters in theater and classic literature. The article considers spectators as one of the most important parts in receiving the epic text from the stage.

Ключевые слова: театр; зритель; восприятие спектакля; режиссёрское прочтение; образ.

Keywords: theatre; spectator; perception of the play; Director's interpretation; artistic image.

В современной науке о литературе немало внимания уделяется категории читателя. Выдающийся учёный У. Эко определил место читателя в текстовой парадигматике, известный культуролог Б. Дубин исследовал социокультурную роль читателя. Что касается феномена зрителя, он ещё не стал объектом серьёзного исследования в отечественном искусствознании и литературоведении. При этом очевидна его репрезентативность для понимания природы сценических текстов, векторов движения культуры и семиотики восприятия художественного наследия.

В драматическом произведении основной текст — цепь высказываний персонажей, а побочный — авторские ремарки, афиша, жанровое определение, рекомендации автора актёрам. В драме, воплощённой на сцене, есть особый арсенал предметно-образительных средств, что во многом обуславливает её восприятие. Б. Брехт замечал: «Театр заключается в создании живых пересказанных или вымышленных репродукций событий», а его выразительность строится на экспрессии актёра и таланте режиссёра (перевод М. Подляшук) [2: с. 145]. При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объёмом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусства. В то время как режиссёр, воссоздавая драматический текст на сцене, обладает гораздо большей свободой и потенциалом иных, сильнодействующих средств выразительности.

Драма ориентирована на требования сцены, поэтому её жизнь в театре всегда изменчива, она отражает то время, то общество, в рамках которого воплощается. Текст сценический намного шире текста драматического: он включает в себя знаковые смыслы декораций, музыкального оформления, костюма,

пластики актёра. В восприятии спектакля важную роль выполняют все компоненты театральной постановки, именно они рождают эффект соучастия и сопереживания. Патрис Пави уделяет особое внимание «искусству зрителя»: «Находясь непосредственно перед художественным объектом, зритель купается в море образов и звуков» [5: с. 40].

Рождение спектакля — акт творческий, сопряжённый с поэтическим восприятием: режиссёр задаёт тональность интерпретации текста, разрабатывает мизансцены, художник оформляет сценическое пространство, актёры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей. Одна и та же пьеса на разных сценах представляется как самостоятельное творение — плод работы режиссёра и актёрского ансамбля. Так складываются собственные рисунки театральных школ.

Всемирно значимые образцы драматургии в пору их создания не осознавались авторами как литературные произведения: они бытовали только в составе сценического искусства. Софокл, Эсхил, Аристофан не мыслили себя писателями, а свои творения — литературными произведениями, они отражали жизнь в её комическом и трагическом началах. И если несколько веков в культуре активно осуществлялось автономное существование литературного и драматического текста, то теперь сцена обходится без драматического текста, обращается к таким эпическим произведениям, которые, на первый взгляд, не вписываются в пространство сцены («Улисс» Д. Джойса, «Война и мир» Л.Н. Толстого).

В эстетике романтизма рождается драма для чтения. Это совершенно особая жанровая форма, отвечающая художественным принципам романтизма. Образцами можно считать трагедию И. Гёте «Фауст», романтические поэмы Д. Байрона, «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина. В этих произведениях главное — текст, а драматическая основа, скорее, служит для передачи пафоса. Именно поэтому часто возникают ошибки в жанровом определении подобного рода литературных текстов. Так, например, в произведение А.С. Пушкина «Маленькие трагедии» входят, в соответствии с законами жанра, четыре поэмы, но написаны они в форме драматического текста и отличаются трагическим пафосом. Как только такое произведение являет себя на сцене, оно перестаёт быть презентацией автора. «Каменный гость» на сцене, хоть и принадлежит перу Пушкина, отражает личное восприятие того режиссёра-интерпретатора, который по-своему изобразил «маленькую трагедию», и она вполне может предстать перед зрителем как драма или фарс. И часто бывает, что зрительские ожидания не совпадают с режиссёрским прочтением текста-прецедента. По словам А.Л. Ястребова, «обнаруживается смысловое напряжение между художественным воплощением и частным знанием читателя: масштаб писательских идей, грандиозность литературных обобщений с лихвой перекрывают уровень жизненной квалификации читателя» [6: с. 150]. В создавшейся ситуации нет никакой возможности соотнести советы словесности с социальными потенциями зрителя/читателя.

Режиссёр спектакля зачастую свободно обращается с художественным текстом. С лёгкостью он может сократить большой монолог (например, «Быть или не быть?» У. Шекспира). Но нередко «свобода» обращения с текстом

граничит с пренебрежением к оригиналу, когда, например, страсти классической трагедии снижаются до мизерного масштаба, что гораздо больше меняет текст-оригинал, нежели купюры реплик. Так, спектакли М. Уварова «Облом off» или О. Иванова «Катерина К» — это не желание потрафить публике современным решением постановки классических произведений, а переосмысление привычных образов. Режиссёр при выборе произведения, которое собирается ставить, ориентируется на свой вкус, на профессиональный опыт и знания, на творческую интуицию. Режиссёрское прочтение литературного источника предполагает собственную интерпретацию смысла. Так, знаменитая постановка П. Штайна трагедии «Гамлет» отличается современной сценографией, некоторой упрощённостью образов, но сохраняет пафос трагического, не превращает великое творение Шекспира в бытовую драму. Есть немало и печальных примеров, когда воссоздаётся с точностью до произносительной нормы текст пьесы, эпоха отражается в костюмах и декорациях, а дух произведения улетучивается, спектакль представляется жалкой копией классических образцов.

Ещё сложнее обстоит дело с восприятием совсем «непредсказуемого» Шекспира, когда в пьесе только один актёр, а всё действие помещено в куб (Р. Лепаж «Гамлет. Коллаж»). Зритель, у которого уровни понимания и восприятия часто далеки друг от друга, оказывается в ситуации культурного шока. «Абсурд не выходит за пределы реальности, — пишет М. Анищенко, — существование героя пребывает в пределах вербального означивания бессмысленного мира» [1: с. 41]. Для целостного восприятия драматического произведения зрителю необходимо проникнуться авторским замыслом; постичь творческие решения режиссёра, понять, как, какими средствами создавался спектакль; как реализуется замысел в работе, начиная от актёров и кончая осветителями и звукооператорами. Каждый спектакль — это рождение нового произведения при участии зрителей, это многосмысловое пространство, предполагающее множество прочтений.

Современный театр тяготеет к эпосу, это проявляется в том, что в основном на сцене представляются масштабные эпические произведения, как, например, «Война и мир» в режиссёрской версии П. Фоменко, «Братья Карамазовы» в прочтении Ю. Любимова или «Шум и ярость» Фолкнера в видении С. Женовача. Эпический охват отражён и в сценическом времени (спектакль длится более 5 часов), и в количественном составе актёров, и в расширении пространства (действие разворачивается не только на сцене, но и в зрительном зале, фойе, иногда даже на улице). Трудно полагать, что эти поиски режиссёров явились новым словом в театральном искусстве. Это и не возвращение к истокам театра, когда всё действие пьесы, точнее, отражённой жизни, разворачивалось на глазах изумлённой публики. Эти спектакли — новые способы приобщения зрителя к классике, поиск новых ответов на вечные вопросы. Не секрет, что не так часто зритель отличается образованностью. Бессмысленна дискуссия о необходимости прочтения текста перед ознакомлением с его сценической версией. Но неизменным остаётся тот факт, что в восприятии спектакля главное — синтез художественных форм и средств выразительности. В пьесе должна быть

интрига, даже если она отличается ослабленным сюжетом. Интрига создаётся не только автором спектакля, но и зрителем.

Современный театр уже имеет богатый опыт формирования своей театральной среды. Так, публика театра Петра Фоменко отличается интеллектуальной зрелостью, знанием текста и культурного контекста. Поэтому спектакль часто начинается уже в фойе, где зритель принимает правила игры и включается в действие. Режиссёры Е. Каменькович, С. Женовач, да и многие другие начинают действие с погружения в атмосферу спектакля. Этому способствует особый способ организации театрального пространства: в фойе актёры продают книгу главного героя (в спектакле «Дар»), зрители едят мороженое вместе с героями пьесы «Записные книжки Чехова», играют в карты, слушают музыку, сплетничают («Происшествие»). Увертюра к спектаклю очень важна, она создаёт атмосферу восприятия, когда из случайных реплик, движений, звуков, обрывков фраз складываются горизонты ожидания, возникает комплекс зрительных образов, рождается сопричастность, логика ассоциаций.

Драматический образ может конкретизировать только то, что можно показать в движении (это касается не только изменения мизансцен, но проявляется и в темпе спектакля, репликах, освещении, перемещении вещей на сцене). Особое внимание следует уделить восприятию рисунка жестов. Как пишет С. Зенкин, «зрительный образ является заманчивым, но неудобным предметом для анализа; при его изучении часто приходится выходить за рамки науки о знаках, в область феноменологической рефлексии. Визуальный образ — всецело культурный продукт, предназначенный для социальной коммуникации» [3: с. 262]. А ведь в спектакле, особенно современном, жест актёра, распределение актёров на сцене, движение в мизансценах часто важнее слов, произнесённых актёрами, это всё знаки для раскодирования смыслов, для постижения поэтики пьесы. Б. Брехт в теории «эпического театра» отмечал, что на сцене жест становится цитатой. Опираясь на все те возможности, которые даёт драме сценичность, она достигает исключительной выразительности и силы воздействия. Размышляя о выразительных средствах спектакля, необходимо отметить, что сцена познаёт жизнь в логике закономерных проявлений действительности. Режиссёр, выступая интерпретатором текста пьесы или эпического текста, создаёт свой ритм спектакля, свою систему знаков, воплощённых в жесте, декорациях, в организации света и звука, всё вместе и является текстом спектакля.

Выработать представление о соотношении визуального и аудиального в культурном опыте зрителя не простая задача. Многие режиссёры идут по пути общения с уже подготовленным зрителем. Например, постановки А. Васильева. В его театральных лабораториях можно встретить, на первый взгляд, странные спектакли: «Три сестры» по мотивам трагедии У. Шекспира «Король Лир» или спектакль «Тарарабумбия» как реплика из пьесы А. Чехова.

«Театр Васильева, — пишет критик Я. Муратова, — для посвящённых, как алхимические трактаты или иллюстрированные средневековые манускрипты. Знающий человек сможет прочесть, а остальным остаётся лишь разглядывать яркие и странные картинки. Взгляд стороннего наблюдателя проскальзывает

по непроницаемой поверхности, цепляясь за экзотические предметы, слух раздражают непривычные интонации...» [4: с. 34]. Но именно в таких театрах больше всего публики, именно этот зритель формирует современный отклик на спектакль. Бум оригинальных режиссёрских версий прочтения классики меняет отношение к театру как месту социальной презентации. Театр становится миром реализации сотворческого акта зрителя и создателей спектакля, где формируется новая среда культурной коммуникации. В 2011 году проходил круглый стол «Театральность в границах искусства и за его пределами», материалы которого опубликованы в журнале «Новое литературное обозрение» (№ 111, 2011). В ходе обсуждения роли зрителя в процессе создания спектакля литературоведы отметили, что спектакль складывается из мелочей, передающих образ времени, из эмоций зрителя, который становится основным ресурсом театральности и от которого в театре ждут соучастия и сотворчества.

Библиографический список

Литература

1. Анищенко М. «Драма абсурда» как опыт переоформления фонда классической литературы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2011. 192 с.
2. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. Т. 2. М.: Искусство, 1965. 566 с.
3. Зенкин С. Работы о теории: статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 552 с.
4. Муратова Я. В Школе драматического искусства Анатолия Васильева // Знамя. 2003. № 7. С. 231–233.
5. Пави П. Словарь театра: пер. с фр. / Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
6. Ястребов А.Л. Пушкин и пустота. Рождение культуры из духа реальности. М.: РИПОЛклассик, 2012. 605 с.

References

Literatura

1. Anishhenko M. «Drama absurda» kak opyt' pereofornleniya fonda klassicheskoy literatury' // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzy'ka. M.: GITIS, 2011. 192 s.
2. Brext B. Teatr. P'esy'. Stat'i. Vy'skazy'vaniya: v 5 t. T. 2. M.: Iskusstvo, 1965. 566 s.
3. Zenkin S. Raboty' o teorii: stat'i. M.: Novee literaturnoe obozrenie, 2012. 552 s.
4. Muratova Ya. V Shkole dramaticheskogo iskusstva Anatoliya Vasil'eva // Znamya. 2003. № 7. S. 231–233.
5. Pavi P. Slovar' teatra: per. s fr. / Pod red. K. Razlogova. M.: Progress, 1991. 504 s.
6. Yastrebov A. Pushkin i pustota. Rozhdenie kultury' iz duxa real'nosti. M.: RIPOLklassik, 2012. 605 s.