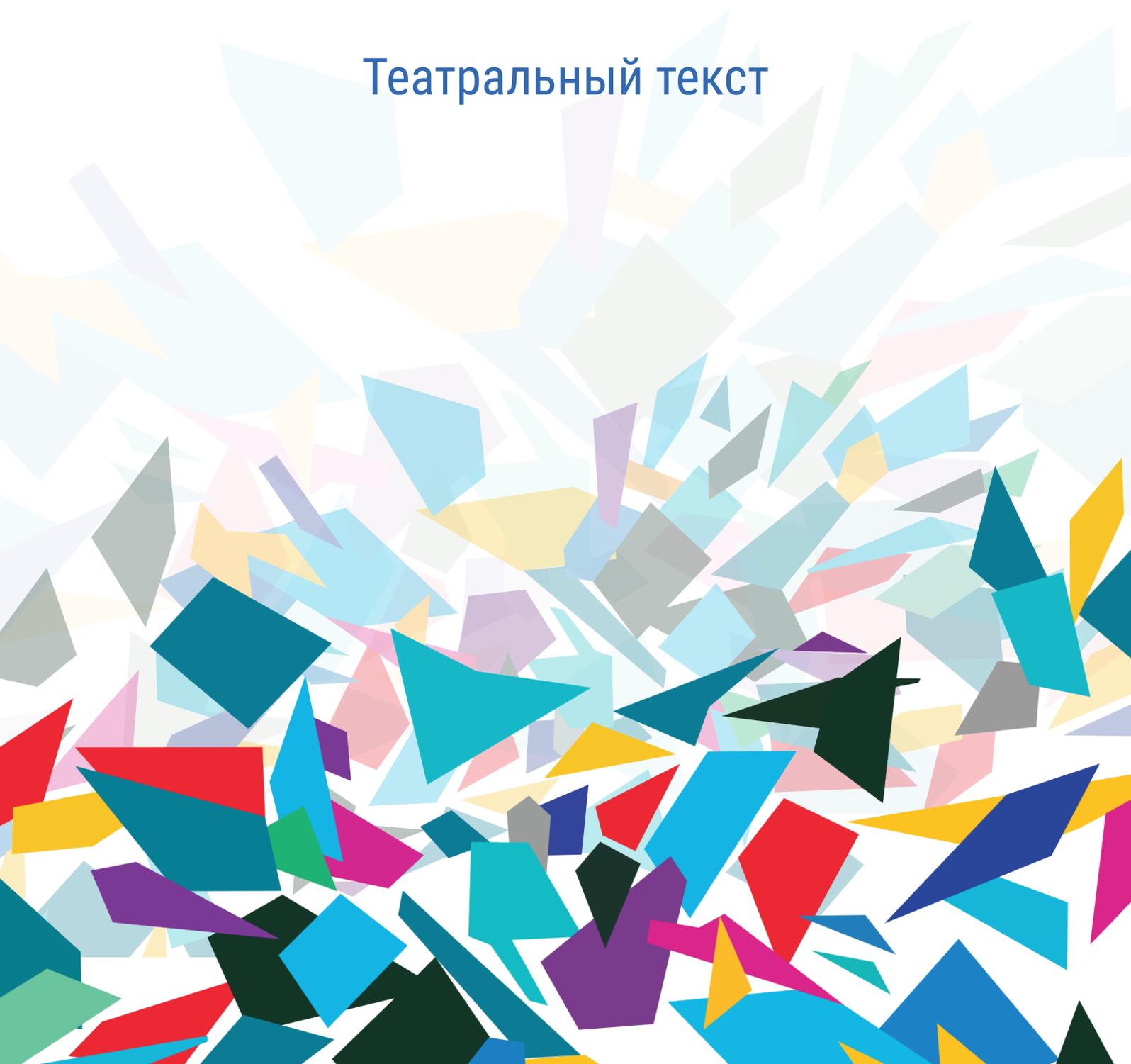


# ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

## Театральный текст





**Цель:** рассмотреть проблему театрального текста.

Динамику развития и становления процесса формирования знака необходимо рассматривать в целостном комплексе: начиная с анализа режиссером и актерами исходного литературного текста и заканчивая восприятием и пониманием (или непониманием) театрального текста - представления - публикой в театре.

Есть целый ряд вопросов, связанных с проблемой создания театрального текста:

Как осуществляется процесс рождения театрального текста?

Как в воображении режиссера зрительно-образный эквивалент смысла, рожденный в процессе восприятия и понимания литературного текста, воплощается на сцене в виде вербальных и невербальных сигналов?

Как влияют законы человеческого восприятия на этот процесс?

Каким образом учет законов массового восприятия театрального зрелища может помочь создателям спектакля сделать его более понятным для публики, облегчить герменевтическую ситуацию, в которую попадает зритель?

Как выявление игровой природы театра влияет на процессы понимания театрального текста?

Если рассматривать театральную игру как коммуникативное действие, объединяющее исполнителей и зрителей, то как помогает игра преодолению разрывов в коммуникации, т.е. пониманию?

Проблема создания театрального текста - с одной стороны, это проблема театрального знака, его определение и конструирование, с другой - проблема его восприятия и понимания театральной публикой как психологической массой.

Если анализ театрального текста претендует на научность, то в первую очередь возникает вопрос о точном определении единицы такого анализа. Основная трудность в решении данной проблемы кроется в принципе подхода к анализу театрального текста. «Театральная семиология-это метод анализа текста и/или представления, вскрывающий их формальную структуру, рассматривающий динамику развития и становления процесса формирования знаков, происходящего при участии создателей спектакля и публики».

Театральная семиология не создавала свои знаковые модели, она экстраполировала на материал театра модели, существовавшие ранее в лингвистике и философии. Кроме того, она рассматривала театральный текст не как единую сложную систему, а как совокупность слабо связанных между собой систем. Это приводило к упрощению и искажению восприятия театрального текста как целостного художественного акта. Иными словами, если в спектакле можно вычленишь и рассмотреть отдельно звуковые ряды (речь, шум, музыка), зрительные ряды (жест, мизансцена, декорация и т.д.), то это плохой спектакль, не являющийся произведением искусства. Театральный текст тут таковым не стал, образуя механическую смесь знаков различных подсистем.

Рассматривать же полноценный спектакль, где осуществляется синтез приемов и изобразительных средств разных родов искусств, как набор слов, жестов, нот, шумов, костюмов и конструкций, - это значит неизбежно примитивизировать и исказить действительность.

И. Цунский излагает подробный разбор темы. Многие проблемы театральной семиологии определяются точкой зрения на объект исследования. Исследователь, искусствовед, критик извне рассматривает уже готовый театральный текст, разлагая его разными методами анализа на составные части, тем самым разрушая целое и умерщвляя живое.

Развитие современного искусствоведения показывает, что будущее теории искусств - в синтезе методов и способов изучения явлений художественного творчества, науки и искусства. Если обратиться к теоретическому наследию режиссеров, анализировавших процесс своего творчества, то, конечно, можно увидеть, что больше всего внимания этим проблемам уделял К. Станиславский. В «Работе актера над ролью» он писал о создании «киноленты видений внутреннего зрения (образных представлений)». В дальнейшем, придя к методу «физических действий», он призывал «не ограничиваться утверждением линии физических действий, одновременно с этим должны быть созданы непрерывные линии мыслей и видений. Сливаясь в одно органическое целое, линии физических и словесных действий образуют общую линию сквозного действия, стремящегося к главной цели творчества - сверхзадаче».

На основании внешнего, фактического ряда пьесы, идет «создание и оживление внутренних обстоятельств». Станиславский под этим подразумевает оценку фактов. «Проникая через внешние факты пьесы и ее фабулу во внутреннюю их сущность, от периферии к центру, от формы к содержанию, невольно попадаешь в сферу внутренних обстоятельств духовной жизни пьесы».

Привычка к систематической работе воображения создает, по Станиславскому, «вторую воображаемую



реальность». И когда факты пьесы «оценены не только умом, но главным образом чувством», факты становятся «живыми». «Передавая факты и фабулу пьесы, артист невольно передает и духовное содержание, в них заключенное; он передает и саму жизнь человеческого духа, текущую, точно подводное течение, под внешними фактами.

Для Станиславского процессы восприятия и эмоциональной оценки литературного текста интерпретатором - режиссером, актером, художником - неразрывно связаны с процессом постижения смысла, понимания пьесы. «Для актера и режиссера познать - это почувствовать.» В других работах Станиславский искал иные основы построения театрального текста.

В структуру «душевной партитуры роли» он включал перечень не только задач, но и «кусков» - малых структурных единиц пьесы, фиксирующих какое-либо «душевное событие». Соединить в единое целое «куски» должно было сквозное действие.

Станиславский же вспоминает примеры из своей актерской практики, когда неверное определение этих параметров приводило к наигрышу и мышечному перенапряжению. Процесс оценки фактов неотделим от процесса их оправдания. Станиславский рассматривал факт похищения мавром Отелло знатной венецианки Дездемоны, находя несколько оценочных определений этого факта: «Скандал, преступление, позор, оскорбление...» Каждое из них, будучи взятым как «душевное событие» сцены, определило бы и способ существования актеров, и мизансцены, и пластику движений, и темпоритм, а также последовательность задач и действий. Выбор определяется общей идеей спектакля, говоря языком Станиславского, его сверхзадачей.

Произведением искусства пьесу делает образное видение действительности, умение выразить идею через образ. Образ есть главная категория искусства, его принципиальная основа основ. А. Дикий в статье «О режиссерском замысле» писал о том, что образное понимание идеи и есть режиссерский замысел, видение, с самого начала концептуально связанное с представлением о выражающей его сценической форме. А Н. Охлопков утверждал, что существует художественный образ спектакля в целом, вырастающий из идеи, ее содержания, из сквозного действия, из мира ее внутренних ритмов. Такой образ является своеобразной философской и художественной формулой спектакля.

Образы действующих лиц пьесы находятся в прямой зависимости от образа спектакля в целом. Однако сценические образы, взаимозависящие и взаимовлияющие друг на друга, создают основную образную систему спектакля.

Таким образом, можно выявить некую структурную схему создания спектакля и на этой основе попытаться определить минимальную единицу анализа, знак театрального текста. Существует некий художественный образ спектакля как макрознак, вбирающий в себя и смысловой (интеллектуальный) экстракт пьесы - «идею», и эмоционально-действенный стержень - «сверхзадачу». Причем и «идея-сверхзадача», и сквозное действие не могут существовать вне эмоциональной сферы, создавая в совокупности зрительного, слухового, временного ряда сложную многокомпонентную целостную систему - художественный образ, рождающийся в восприятии зрителя после прочтения театрального текста.

Данное положение близко позиции Я. Мукаржовского, который отождествил само произведение искусства с семиотической единицей. С этой точки зрения, текст представления становился макрознаком, его значение устанавливалось через суммарное воздействие всех его составляющих. Такой подход выявляет подчинение участвующих элементов целому тексту и подчеркивает значение публики как основного создателя значений. Но дальнейший анализ на основе понятия макрознака Мукаржовским не был осуществлен.

У режиссера после прочтения пьесы образуется некий первичный макрообраз будущего спектакля - театрального текста. Затем, расчленив пьесу на ряд основных внешних фактов, режиссер, исходя из первичного макрообраза спектакля, производит оценку фактов как обстоятельств духовной жизни действующих лиц («внутренних обстоятельств душевной жизни пьесы», говоря языком Станиславского). Такие «духовно содержательные факты» оказываются уже событиями, меняющими поведение всех действующих лиц. Эти «душевные события» в свою очередь влияют на изменение художественного образа всего спектакля, становясь «событиями-образами», которые выдвигают перед действующими лицами определенные задачи, предполагающие совершение каких-то действий. Образуются некоторые ряды, особая структура.

Базисным, структурообразующим элементом является событийный ряд. Сумма задач в совокупности ведет к сверхзадаче. Последовательность всех действий определяет сквозное действие. Первичный событийный ряд выстраивается в воображении интерпретатора пьесы - режиссера. В дальнейшем этот



ряд сталкивается с другими интерпретаторами: актерами, художниками, композитором, музыкантами, бутафорами, костюмерами и т.д.

Еще один главный интерпретатор, ради которого и создается спектакль. - зритель. Именно зритель должен прочитать предлагаемый ему театральный текст, выявить событийно-образный ряд и на его основе создать свой художественный образ спектакля, в той или иной степени близкий созданному в воображении режиссера. Вероятно, в соответствии образных структур кроется решение многих проблем понимания театральных текстов. Возможен и совсем иной подход к рассмотрению проблемы анализа театрального текста.

Если говорить о игровой структуре, то для И. Хейзинги в «Человеке играющем» игра определяется как игра на рубеже «игра/не-игра», именно по отношению к серьезной действительности игра определяет себя. Чтобы игра была игрой, необходимо сознание ее отношения к не-игре, в первую очередь к серьезной деятельности.

Иное понимание игры у Гадамера. В контексте философской герменевтики его подход - принципиально философский, «антипсихологический». Для него «игра... - способ бытия самого произведения искусства». Играет не игрок, а сама игра.

Игра обнаруживает свой смысл, преобразаясь в зрелище. Спектакль, в котором игра обретает свое значение, «как бы поднимается до своей идеальности», отличается тем, что играющие «не просто исполняют свои роли, как в любой игре; скорее они их представляют для зрителя. Их тип участия в игре определяется не тем, что они полностью в нее входят, но тем, что они играют свои роли в связи с целостностью зрелища и с оглядкой на нее; полностью же входить в зрелище должен зритель, а не они. Таково тотальное преобразование, происходящее с игрой, когда она становится спектаклем; зрителя она ставит на место играющего».

Игра как таковая отличается от искусства отсутствием ориентации на целостность произведения. Играющий «включен» в игру, но эта включенность не непосредственная слитность; изобразительный характер игры, сознание «видимости», «условности» раздваивает его сознание, делая его открытым и замкнутым одновременно. Изобразительный характер игры, на котором настаивает Гадамер, заставляет предположить наличие зрителя в самом играющем, а значит, и наличие внеходимости его по отношению к изображаемому.

Философский и психологический подходы к рассмотрению игры взаимно дополняют друг друга, дают возможность рассматривать игру как целостный феномен сознания. Психолог Берлянд в своей книге «Игра как феномен сознания» анализирует понятие образа. Он обращается к книге Д. Эльконина «Психология игры», в которой предлагается выделить в анализе игры неразложимую далее единицу, обладающую свойствами целого. (В психологическом анализе этот методологический путь был впервые применен Л. Выготским.) Такой единицей Эльконин предложил считать роль. На взгляд Берлянда, роль слишком крупна, чтобы стать единицей игры. Это как бы «макроструктура». Принимая роль и мнимую ситуацию за единицу анализа, Эльконин анализирует игровые действия, замещения и т.д. как моменты роли. Берлянд предлагает рассмотреть ее «микроструктуру» с помощью более детального исследования. Для этого он находит другую единицу анализа - «игровое действие, понятое как изображение». Эти игровые действия - действия, изображающие, создающие образ действия.

В. Шкловский отмечал: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «отстранения» вещи и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно».

Бахтин писал об отличии игры от эстетической деятельности, отмечая, что «игра с точки зрения самих играющих не предполагает находящегося вне игры зрителя, для которого осуществлялось бы целое изображаемого игрою события жизни; игра ничего не изображает, а лишь воображает..»

Игра действительно начинает приближаться к искусству, к драматическому действию, когда появляется новый, безучастный участник - зритель, эстетически активно ее созерцая и отчасти создавая... Но ведь этим первоначально данное событие изменяется, обогащаясь принципиально новым моментом - зрителем-автором, этим преобразуются и все остальные моменты события, входя в новое целое».

Играющие становятся героями, то есть событие игры преобразуется в художественное событие драмы. А что такое «художественное событие драмы» Бахтина, как не «образ события», т.е. факт действительности, прошедший отбор и эмоциональную оценку драматургом, тем самым превратившийся в событие пьесы, а затем, пройдя через отбор, оценку, оправдание - интерпретирование режиссером и актерами - воссоздание



этого события на сцене для зрителя.

Таким образом, минимальной единицей анализа театрального текста, обладающей свойствами целого, является факт действительности, положенный драматургом в основу фабулы и сюжета пьесы (литературного текста), ставший духовно содержательным событием вследствие эмоциональной оценки его автором и являющийся частью событийного ряда спектакля (театрального текста), который режиссер и актеры воплощают на сцене как последовательный ряд образов этих событий, обретающий свой окончательный смысл и образующий единую многокомпонентную многоуровневую целостную структуру - художественный образ спектакля только в процессе восприятия, понимания и оценки его зрителем. Эта минимальная единица - образ события - образует микроструктуру художественного образа спектакля - макрознака театрального текста.

Исследователь И.Цунский пишет, что если сравнить театральный спектакль с водой реки, то образно-событийный ряд – это последовательность и количество поворотов, глубина русла, наличие перепадов высот (водопады) и глубины (омуты). Если исследователь реки (спектакля) знает качественные характеристики среды (актерское мастерство) и особенности строения русла (мастерство режиссера), он может воспроизвести реальную динамику течения с той или иной степенью точности. Следуя дальше этой аналогии, исходное событие спектакля можно представить как исток реки: ведь от того, где она берет свое начало - в горах или на равнине, в болоте или из чистого родника, во многом будет зависеть ее характер. Сверхзадача - куда течет река, в море или в болото, уходит ли она под землю или пересыхает. Событием может стать крутой поворот реки, бурный порог, водопад или тайный омут, именно их характер и последовательность «создают» реку, определяют «образ» реки -художественный образ спектакля.

## Проблема соответствия

Установив таким образом минимальную единицу анализа театрального текста - «образ события», необходимо определить, насколько эту единицу возможно считать соответствующей семиотическому знаку. Согласно теоретической модели Ф. де Соссюра, к свойствам знаков любой семиологической системы относятся: - двусторонность: «означающее» и «означающее», или «понятие» и «акустический (или другой) образ»; - произвольность (немотивированность означающего по отношению к означаемому); - дифференцированный характер; - безразличие знака к способу его реализации; - ограниченное число знаков и оппозитивный характер значимостей. Думается, что выбранная минимальная единица анализа театрального текста удовлетворяет требованиям, налагаемым на нее Соссюром.

И.Цунский берет в качестве примера такую пьесу, как «Моцарт и Сальери» А. Пушкина. Он анализирует: Если определить основное событие пьесы (акт отравления) как «Жертвоприношение», то это имя образа несет за собой вполне конкретный образ, воплощаемый на сцене в первую очередь посредством актерской игры. Сальери - жрец «единого прекрасного» искусства, Моцарт - агнец, жертва на алтарь высокого искусства. Затем - с помощью других элементов зрительного ряда: декорации (комната трактира должна ассоциироваться с кельей или со святилищем; как достичь этого -задача художника), бутафории (бокал-жертвенная чаша, вино-кровь), характера музыкального оформления (звуки «Реквиема» затихают, истекают из Моцарта, как кровь, Моцарт слабеет вместе с музыкой).

В единой образной системе все элементы взаимосвязаны. Заключенные в знаке понятие и вещественный материал имеют меньшее значение, чем то, что есть вокруг них в других знаках. Но в то же время сохраняется произвольность, немотивированность «означающего» и «означающего». Режиссер может выбрать любые средства для выражения «образа события» - «Жертвоприношения». От танца и пантомимы до скульптурной статики. Ведь, по Соссюру, знак безразличен к способу его реализации. Можно создать необходимый образ одним ярким жестом или деталью костюма, сохранив бытовую достоверность во всем остальном. И, наконец, образов-событий не может быть неопределенное множество. Их число должно быть четко ограничено, и каждое из них должно быть четко зафиксировано, отграничено от другого. Этого требует Соссюр для знаков семиологической системы, но того же требуют законы восприятия театрального зрелища зрительным залом.

Всегда то, насколько точно и четко режиссер выстроил событийный ряд, было одним из критериев профессионализма постановщика и качества спектакля. Исходя же из семиотики Ч. Пирса, где «знак есть некоторое А, обозначающее некоторый факт или объект В для некоторой мысли С», эта триада «знак-объект-интерпретанта» характеризует любую знаковую ситуацию. Пирс включает в понятие «знак» восприятие и интерпретацию его человеком.



Событие как образ жертвоприношения может осуществиться, реализоваться только в процессе восприятия его зрителем. Зрительный зал рождает этот образ совместно с актерами и режиссером. Вне зрителя он редуцирован, недореализован, смыслово недоопределен. Совершенный знак, по Пирсу, должен нести в себе свойства иконы, индекса и символа, где *mental icon* - «мысленное изображение» - соответствует образам сознания; «индекс» указывает на динамическую связь с объектом, указание на его существование, а «символ» - на связь с объектом, которая осуществляется условно, основываясь на интеллектуальном или интуитивном соглашении о принятии данного сигнала в качестве представителя своего объекта.

«Жертвоприношение», реализованное на основе пушкинского текста, на сцене, несомненно, будет нести в себе свойства «иконы» как физически реальное отображение соответствующего акта принесения жертвы - отравления («убиения») Моцарта. Но этот образ действия несет на себе печать ритуала, обряда. Действия актеров, их жесты, мизансцена должны указывать на динамическую связь с данным обрядом, создавая тем самым эмоциональную атмосферу торжественного ритуала, тогда событие будет нести в себе и свойства «индекса». Ряд реальных предметов (свечи, «чаша дружбы»), а также действий (последняя трапеза, последнее слово жертвы - «Реквием») играют символическую роль, давая зрителю условные указания на факт принесения жертвы.

Таким образом, если «образ события» как минимальная единица анализа театрального текста не удовлетворяет абсолютно всем семиотическим требованиям к понятию «знак», то обладает многими его важнейшими свойствами. Это позволяет вести дальнейший анализ процессов восприятия, понимания и оценки театрального текста с различных точек зрения - с позиций семиотики, психологии и герменевтики, - проверяя этот анализ режиссерской практикой.

**Основные термины:** театральный текст, представление, режиссер, театральная семиология, интерпретатор, образ, режиссерский замысел, событийный ряд, зритель, игра, роль.

### Литература:

1. Берлянд И. Игра как феномен сознания. Кемерово, 1992.
2. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.
3. Станиславский К.С. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. Работа актера над ролью. М., «Искусство», 1957.
4. Цунский И.В. Театральная герменевтика и анализ театрального текста. Общественные науки и современность. №3, 2000.
5. Эльконин Д. Психология игры. М.: Владос, 1999.