

СЛОВО И ТЕКСТ В СПЕКТАКЛЕ И В ЕГО ЛИТЕРАТУРНОМ ПЕРВОИСТОЧНИКЕ

В статье рассматривается проблема совпадения и противостояния текста драматургического и текста сценического как одна из наиболее важных и актуальных при восприятии и анализе спектакля.

Ключевые слова: спектакль, драматургический текст, сценический текст.

Лев Адольфович Финк, который был и моим учителем, считал, что главным выразительным средством, а также средством, при помощи которого до зрителя доносится смысл, заложенный в спектакле его коллективным автором, является слово драматурга (литератора-инсценировщика). Довольно долго в театральном искусстве это так и было, особенно в классические эпохи: в античном театре, ренессансном и, конечно, театре эпохи Просвещения и Классицизма. На протяжении многих веков театр развивался, ориентируясь на текст, созданный автором. Драматург в эти времена выступает режиссером-учителем, иногда уча актёра «с голоса».

Но с рождением режиссуры как отдельного вида театрального искусства многое в театре поменялось. И в первую очередь это сказалось на соотношении вербальных и невербальных средств, составляющих художественную структуру спектакля. Это доказал еще в начале XX века Вс.Э. Мейерхольд, для которого пьеса, а вернее, ее текст стали только поводом для создания спектакля. Антонен Арто в начале XX века категорически заявил: «...театр, где режиссура и постановка, то есть все специфически театральное в нем, подчинены тексту, есть театр глупца, безумца, извращенца, грамматиста, лавочника, антипоэта и позитивиста» [2, с. 42]. Режиссура, активно развивающаяся в XX веке, все больше и дальше уходила от буквального следования тексту пьесы (литературного источника), называя это интерпретацией, новым прочтением. Появилось определение «по мотивам...». После Второй мировой войны родилась драматургия «абсурда», где слово откровенно, контрапунктно расходилось с действием. А чуть позже в фестивальном движении все чаще стали появляться спектакли, где постановочный коллектив вообще отказался от слова.

Сегодня процесс отказа от непосредственного следования за драматургическим текстом стал нормой. Теперь мы все чаще сталкиваемся с тем, коллективный автор спектакля во главе с режиссером, использует фабульную схему литературного источника, создавая собственный художественный текст и новый смысл спектакля. В этом случае мы имеем совершенно новое художественное произведение с совершенно другим художественным текстом. И естественно, мы вычитываем новые смыслы, соответствующие нашему, но другому для автора драматургического текста времени.

Вообще термин «текст» сегодня приобрел другое значение. Культурология расширила его до понимания структурной общности всех знаков и символов, определяю-

* © Торунова Г.М., 2017

Торунова Галина Михайловна (Tog-galina@yandex.ru), Самарская государственная областная академия (Наяновой), 443001, Российская Федерация, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 196.

ших некое культурное произведение. Как говорит нам культурологический словарь: «Текст (tekstum – ткань, сплетение) – последовательность символов, образующих сообщение, дискурсивное единство; направленное от носителя информации к субъекту» [7, с. 477]. Тот, к кому направлено это сообщение, находится в состоянии сотворчества, он должен расшифровать этот текст, то есть понять, что хотел сказать ему автор, и выработать новый слой данного произведения искусства. Любой текст (имеется в виду именно художественный текст) существует только по прочтению, которое всегда исторически обусловлено. Особенно этот постулат актуален для сценического текста, так как театральная постановка живет только сейчас и только для того зрителя, который именно сейчас присутствует в зале.

Сегодня есть два пути создания сценического текста. Первый, традиционный, – это попытка раскрыть наиболее точно то, что заложено в драматургическом тексте автором литературного источника. В этом случае режиссер и вся постановочная группа подчиняет процесс создания спектакля прочтению текста, его словесной форме. Считается, что текст уже содержит в себе хорошую постановку, которую только надо обнаружить, то есть сценическая работа и драматургический текст не конфликтуют. Для другого пути характерен уход от следования тексту. Причем подчас это делается сознательно, чтобы то, что Мейерхольд назвал сценическим контрапунктом, еще крупнее подчеркнуло то высказывание, которое закладывают в свое послание режиссер и постановочная группа.

Спектакли Юрия Бутусова всегда говорят о самых острых, самых свежих проблемах сегодняшнего бытия, хотя он почти всегда работает с классической драматургией. Он как бы пытается понять, какое будущее нас ожидает, поэтому именно молодой человек, который формирует сейчас это будущее и которому его исполнять, находится в центре внимания режиссера. В его спектакле «Макбет. Кино» (Санкт-Петербургский театр им. Ленсовета, 2012 г.) за основу взята ситуационная нить пьесы Шекспира. Все сцены пьесы перемонтированы, так что нарушена даже логика шекспировского сюжета: какие-то сцены, на которые в прочтении не особенно обращаешь внимание, режиссером и актерами повторяются почти назойливо. Начинается спектакль с проходной сцены из второго акта, с диалога двух клерков во время ленча, заканчивающегося убийством одним из них другого. Так брутально заявляется основная тема спектакля, которую понять можно будет значительно позже. Молодое поколение, воспитанное на идее «Великого Успеха», готово на все, готово перешагнуть через жизнь и смерть любого, кто ему мешает в достижении цели, в том числе и через свою жизнь. В спектакле огромное количество цитат из спектаклей и фильмов конца XX и начала XXI веков, в том числе и самого режиссера. Играют здесь совсем молодые актеры, играют самих себя и про себя. Зритель не сразу разбирается, кто же из них Макбет, потому что их в спектакле четверо, они сменяют друг друга в погоне за властью и тронem. Иногда кто-то из них превращается в Дункана, гибнущего от руки Макбета, – путь к вершине власти, богатства и славы смертельно опасен. Число ведьм, присутствующих практически на протяжении всего спектакля, постоянно меняется, иногда к ним присоединяется Леди Макбет. Они молоды, прелестны и очень сексапильны. В спектакле много звука: крики, музыка, хорошо известная по современному кинематографу, грохот падающих предметов, тихий шепот девичьих голосов. И постоянно повторяющийся грохочущий, вихревой танцпол – толпа пляшущих молодых людей, в центре которой темпераментная до истерики все та же Леди Макбет. Воспринимать спектакль сложно, но ведь и наша сегодняшняя действительность не проста. От веры в светлое будущее, характерной для предыдущих эпох, не осталось и следа. Финал спектакля также не имеет ничего общего с пьесой Шекспира. На пустой темной сцене высвечен красный круг, на который осторожно и пугливо

ступает Леди Макбет в красных пуантах. Вероятно, это ее посмертный танец в аду. И все-таки понятно, почему для такого спектакля режиссеру понадобился Шекспир со своей самой мрачной трагедией. Во всей мировой драматургии нет пьесы, в которой так явно и ясно была бы прослежена неизбежность расплаты за страстное желание добиться цели, не сообразуясь со средствами ее достижения.

Анатолий Праудин, выбирая для постановки другую великую трагедию В. Шекспира «Гамлет» (СамАрт, 2013 г.), не стал так категорически расправляться с сюжетом. На первый взгляд логика следования событий спектакля вполне совпадает с драматургическим источником. Но только на первый взгляд. Многие привычные акценты и понятия здесь коренным образом изменены. Гамлет – не философ, не мучающийся моральными проблемами герой, это очень молодой человек, почти подросток вначале, который проходит путь падения, все больше погружаясь в кровь. Вообще визуальный ряд, состоящий из многих деталей, каждая из которых сама по себе может иметь несколько толкований и расшифровок, становится основным образным средством, создающим спектакль. Например, бесконечно повторяющаяся рыба: то вяленая, то живая, то украшение в венце короля, то «цветок невинности», сорванный с Офелии. Но довлеет надо всем огромная ржавая цистерна, наполненная по сюжету керосином, пивом или ядом. Но именно оттуда появляются посланники ада: хромой бес в соблазнительном женском облике и умерший Гамлет – старший. Появляясь несколько раз, они рассказывают исключительно мимическими средствами историю жизни и смерти старого короля, Они взваливают на плечи юного, хрупкого принца Гамлета (П. Маркелов) бремя мести. Причем буквально пригибая его к земле гремющими цепями, обмотанными вокруг шеи. Из первой пантомимы мы узнаем, что королева Гертруда (О. Агапова) была подведена (подложена) под короля его приближенными, что убийство короля совершил не Клавдий (А. Меженный), а опять же его приближенные. У Шекспира, как мы помним, это совершил Клавдий собственноручно. Офелия (А. Тулаева) – не милая невинная боязливая девушка, абсолютно подчиненная отцу и брату, но хорошо подготовленная единица боевой дружины, одетая то ли в военизированную форму, то ли в костюм группы панков, тоже вполне агрессивной группы субкультуры. Очень сильный акцент придан костюмам героев: Гамлет – «весь в белом» – постепенно покрывается кровавыми пятнами; жеманный Клавдий – в серовато-фиолетовых тонах; есть еще «человек – в сером» – натурально в сером плаще, Главная деталь образа Лаэрта (А. Елхимов) – бензиновая мотопила, грохочущая и воняющая тем самым бензином, которым, наверное, должна быть заполнена цистерна. После гибели Лаэрта мотопила переходит в руки окровавленного Гамлета и также грохочет и воняет. В финале режиссер уравнивает в смерти и Гертруду, и Гамлета, и Клавдия, и Лаэрта, посадив их в один ряд. Но на смену им приходит жуткий урод – Фортинбрас (М. Каминская) – карлик то ли женского, то ли мужского рода. Принципиально, что, произнеся заключительные слова, Фортинбрас тоже уходит – залезает в цистерну.

Но и текст Шекспира не оставлен режиссером без внимания. Для спектакля А. Праудин заказал молодому театроведу Аде Волошиной новый подстрочный перевод текста Шекспира. Именно этим текстом разговаривают все персонажи спектакля, кроме юного Гамлета, которому отдан текст в поэтичном переводе Бориса Пастернака. Но постепенно и он, вписываясь, вживаясь в этот коллектив, тоже начинает разговаривать нелепым, вычурным языком подстрочника. Смысл спектакля-послания А. Праудина и коллектива СамАрта предельно ясен. Это история моральной, а в результате и физической гибели чистого помыслами, наивного интеллигентного существа, не способного сопротивляться этому «вывихнутому» миру. Важно то, что, поставив в центр цистерну то ли с «горючкой», то ли с пивом, а главным гербовым

символом сделав воблу, режиссер как бы «привязывает» историю гибели Гамлета к Самаре, к тому городу, где этот спектакль явился миру. Это конкретное послание нам, каждому из нас, самарцев.

«История лошади» в Самарском Академическом театре драмы им. М. Горького поставлена приглашенным из Санкт-Петербурга Юрием Грицаем. Постановка честно заявлена как спектакль по мотивам повести Льва Толстого «Холстомер». И вновь мы видим, что главным выразительным и смыслообразующим средством спектакля становится не литературный текст, но ритмично-пластическое освоение пространства сцены. Текст рассказывается персонажами, именно рассказывается, как бы отдавая дань сюжетной основе сценической версии. Все остальное как будто проскакивает, мчится, протанцовывается мимо большой толпой — табуном молодых, красивых, здоровых мужских и женских тел. В спектакле собственно текста больше, чем у Толстого. Это стихотворно-песенный текст, сделанный в манере современной песенной поп-культуры. Вновь в центре внимания авторского коллектива спектакля молодые люди, пусть и в лошадином облики. Энергия этих молодых людей хлещет через край: любить — так «до потери пульса», побеждать — так до смерти.

Мы рассмотрели только три спектакля, сделанные людьми, выросшими и сформировавшимися уже в новую эпоху, эпоху постиндустриальной, информационной, постмодернистской культуры. Все спектакли созданы на материале классической литературы и драматургии. В центре каждого из них молодое поколение, которому предстоит жить и создавать будущее нашей страны и нашей земли. В каждом из них явное тяжкое предчувствие трагического исхода судьбы молодого человека, лишённого понимания и присвоения тех ценностей, которые мы называем вечными: Бог, любовь (не в физическом, сексуальном понимании этого слова), человеколюбие, доброта, терпимость, свобода, честность и так далее. И это одно из главных объяснений, почему авторы отказываются от дотошного, скрупулезного прочтения канонического текста классических произведений, заменяя этот процесс новыми средствами создания смысла сценического произведения невербальными способами. Современное режиссерское искусство все больше и дальше уходит по второму пути создания сценического произведения в поисках специфических театральных средств выразительности и смыслообразования, делая драматургический текст только одним из (отнюдь не главным) элементов сценического произведения.

Библиографический список

1. Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993.
2. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1997.
3. Хоруженко К.М. Культурология. Энциклопедический словарь. Ростов н/Д.: Феникс, 1997.

References

1. Artaud A. *Teatr i ego dvoinik* [The Theatre and Its Double]. M.: Martis, 1993 [in Russian].
2. Pavy P. *Slovar' teatra* [Dictionary of theatre]. M.: Progress, 1997 [in Russian].
3. Khoruzhenko K.M. *Kul'turologiia. Entsiklopedicheskii slovar'* [Cultural Studies. Encyclopedic Dictionary]. Rostov-on-Don: Fenix, 1997 [in Russian].

WORD AND TEXT IN THE PLAY AND IN ITS LITERARY SOURCE

The problem of convergence and confrontation of text and stage dramatic text is one of the most important and relevant in the perception and analysis of the performance.

Key words: performance, dramatic text, stage text.

Статья поступила в редакцию 22/XI/2016.
The article received 22/XI/2016.

* *Torunova Galina Mihailovna* (Tor-galina@yandex.ru), Nayanova University, 196, Molodogvardeyskaya St., Samara, 443001, Russian Federation.