

ДИНАМИКА СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПЬЕСЕ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ М. УГАРОВА «ГАЗЕТА РУССКИЙ ИНВАЛИДЪ ЗА 18 ИЮЛЯ...»)

ИВАНА РЫЧЛОВА (ПРАГА)

История развития театральной культуры и общекультурного процесса в России по сравнению с историей культуры Запада характеризуется особой неравномерностью, наличием резких торможений и еще более резких скачков. После многих лет насильственного сдерживания авангардных форм театрального искусства и искусственного вскармливания нежизнеспособных образований в театре и драматургии русская культура осваивает одновременно самые разные формы западного авангарда, ставшие там уже пройденным этапом. На основе достижений русского театра начала века и порою несколько механического усвоения запретных ранее плодов модернизма и постмодернизма театров Франции, Англии, Италии и США деятели культуры создают свои формы театрального авангарда, причудливо сочетающие в себе и рудименты соцреализма, и вкрапления абсурдизма, и ростки качественно нового. В России же произведения современной драматургии (драматургического поставангадра) еще ждут своего теоретического осмысления. Но есть попытки со стороны тех, которые ежедневно в контакте с современной драматургией, со стороны ее интерпретаторов – режиссеров.

В современной русской драматургии большинство структурных элементов пьесы динамичны и взаимозависимы. Их точное определение невозможно без учета точки зрения стороннего наблюдателя

(зрителя). В современной русской пьесе¹ очень сильная структурная и смысловая зависимость от точки зрения интерпретатора, она определяет поэтику сценической интерпретации текста. Это вытекает из факта, что в бесконечном пространстве современной русской драматургии, мы видим практически полное отсутствие так называемой «хорошо сделанной пьесы». Я имею в виду – с традиционных позиций аристотельского понимания драмы: современные русские пьесы обладают очень странной, дискретной, разорванной структурой; у большинства этих пьес (именно молодых авторов, т.е. авторов, которых причисляют к «новой драме»²) нет системы завязка – развитие – кульминация. Я имею в виду – с традиционных позиций аристотельского понимания драмы: современные русские пьесы обладают очень странной, дискретной, разорванной структурой; у большинства этих пьес (именно молодых авторов, т.е. авторов, которых причисляют к «новой драме») нет системы завязка – развитие – кульминация.

I Нетрадиционная роль авторской ремарки

Авторская ремарка – особая разновидность произведения драматургического жанра, своего рода текст в тексте, апеллирующий к иному способу восприятия, становится полноценной частью текста произведения (см. пьесы М. Угарова, Н. Коляды, О. Мухиной и др.). Рассмотрим драму современного автора Михаила Угарова «Газета Русский инвалид за 18 июля». Главный герой пьесы Иван Павлович – литератор, автор мелких заметок, печатающихся в одном из самых захудалых изданий, газете «Русский инвалид». Этот человек пере-

¹ По аналогии с делением физики на классическую и релятивистскую некоторые театроведы предлагают называть драматургию, в которой большинство структурных элементов динамичны и взаимозависимы «реляционной драмой» (термин И. В. Цунского, кандидата искусствоведения, режиссера, драматурга, критика). К такому типу драмы можно отнести пьесы Нины Садур, Марии Арбатовой, Елены Греминой, Михаила Угарова, Елены Исасевой, Ксении Драгунской и других.

² Надо отметить, что именно пьесы современных молодых авторов (В. Сигарева, И. Вырипасва и др.), принадлежащих к так называемой «новой драме», скорее можно называть «зарисовками», «распиренными этюдами», так как отдельным картинам совсем не обязательно монтироваться друг с другом.

жил разрыв с любимой женщиной и вот уже два года не выходит из дома.

Пьеса начинается с огромной ремарки автора (одна с половиной страницы густым маленьким шрифтом), совсем в духе Шоу, Гюго, Ростана:

Занавес.

Сцена представляет собой не богатую и не бедную гостиную московского дома.

В глубине гостиной – ф о н а р ь из пяти окон, с мелкими оконными переплетами. В фонаре – сад, где есть финиковая пальма с пожелтевшими концами перьев, она произошла когда-то из косточки, брошенной в землю неизвестно кем. /.../

Высокие напольные ч а с ы с ленивым медным маятником, с тяжельми гириями. Они орехового корпуса, с башенным боем недельного завода. В башенке часов обустроена целая сцена, где райское дерево из жести с райским яблоком на нем. У дерева Адам и Ева. Жестяная Ева сначала срывает яблоко с дерева, а потом подает его Адаму. Жестяной Адам печален и задумчив. А из-за дерева, покачивая голову, выглядывает змей. Жесть местами тронута ржавчиной.

Дальше автор подробно описывает:

Д и в а н черной кожи, у него на спинке шкафчики с гранеными стеклышками в створках», «хорошо лечь разгоряченной щекой на его холодную кожу» /.../

Черной кожи к р е с л о, сиденье его когда-то было распорото, порез пришелся буквой У /.../

Большую л ю с т р у теперь затянутую белой марлей, теперь запыленной и пожелтевшей /.../

Бухарский к о в е р с драконами. /.../ Поперек ковра – вытертая и облысевшая тропинка /.../

Черный б у ф е т с отделениями для серебра, для вин, для сладостей /.../

Сине-черная обнаженная д е в а – с в е т л ь н и к занимает особое место в гостиной /.../

На этажерке – заводной с и м ф о н о н /.../

А письменного стола не видно, он за ширмами. Лишь когда зажигают на нем свечи – смутно вырисовываются его очертания.

Г л о б у с с вмятиной на Африке и на Аляске, с выпуклостью на Туркестане. На с т о л е чернильный прибор в виде тургеневской охотничьей собаки: изгибами своего тела она облегла две узкогорлые

черниленки, а лапу положила на перочистку. Зеленое сукно залито по левую руку чернилами, пятно вышло видом с зайца с двумя ушами. /.../

Широкие и тяжелые д в е р и, с медными ручками и защелками. Открываются они с шумом, с протяжным скрипом. В детстве хорошо было кататься на этих тяжелых дверях. /.../

Полукорпусом выступающая из стены ребристого кафеля п е ч ь /.../

*Легкие ш и р м ы расписаны узкими подводными травами. А рыбы больше похожи на птиц /.../*³

Эта с у п е р р е м а р к а воспринимается поначалу едва ли не пародийным приемом. Но когда финальный монолог героя рождается у нас на глазах из начальных перечислений всех тех вещей, что окружают героя и составляют его мир, его реальность, мы уже понимаем, что значат для него эти мельчайшие подробности. Вместе с ним мы любим это кресло и этот письменный стол. Они стали действующими лицами этой странной драмы. Ремарка здесь является чем-то в роде м и к р о с к о п а, она укрупняет, цементирует разрозненные сцены, а затем и оживает, становясь действующим словом. Авторская ремарка в начале пьесы становится в конце пьесы отдельными частями постепенно развивающегося заключительного монолога героя:

*Иван Павлович. /.../ На письменном столе глобус с вмятиной на Африке и на Аляске. Он дважды падал, один раз Африкой, другой раз Аляской. От чего сделалась выпуклость на Туркестане... Зеленое сукно залито по левую руку чернилами, пятно вышло с зайца с двумя ушами. Его лучше прикрыть локтем, когда пишешь. Потому что, когда видишь этого зайца, думается совсем не о том. Об другом...*⁴

II Театральный код и его декодирование современным зрителем

Надо отметить, что с л о в о действует на сцене вместе с другими выразительными средствами, присущими только театру. Способ конкретизации театрального текста зависит уже от режиссера, он устанавливает т е а т р а л ь н ы й к о д. Считывая этот театральный код, зритель декодирует театральный текст.

³ Угаров, М.: «Газета Русский инвалид за 18 июля...». In: «Драматург», 1/1993, с. 31.

⁴ Там же, с. 47.

Является общеизвестным фактом, что «с приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает такая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое».⁵ По словам Угарова, пьеса «Газета Русский инвалид за 18 июля...» зашифрована по законам и г р ы : и г р ы в р е м е н е м (несмотря на то, что в пьесе указано, что действие происходит в России во второй половине XIX века, время здесь понятие условное, поскольку «любовь, измена – это вневременные понятия, и они одинаковые что в XIX-м, что в XXI-м веке»),⁶ и г р ы с л о в а м и , и г р ы т е к с т а м и , л и т е р а т у р н ы м и с т и л ь м и и т е а т р а л ь н ы м и ф о р м а м и . Однако, по мнению автора, постмодернистские изыски иронии не мешают этой истории любви оставаться трогательной мелодрамой, понятной зрителям.⁷

Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с пред-существующей реальностью. Постмодернистское игровое пространство стало поистине бесконечным. В многозначном смысловом пространстве спектакля зритель выбирает свою версию из числа возможных интерпретаций, поэтому итог зрелища он рассматривает уже как свою собственную находку, как результат собственного свободного выбора. «Расчет тут прежде всего на то, что для зрителя или адресата сообщения вступит в действие его свобода – выражение внутреннего существа человека, его спонтанного творческого порыва.»⁸ Таким образом, интерпретаций

⁵ «Как всегда – об авангарде», Антология французского театрального авангарда. Вступительная статья, перевод и комментарии Сергея Исаева, Москва, ТПФ «Союзтеатр», изд. «ГИТИС», 1992, с. 7.

⁶ <http://old.radiomayak.rf.ru/culture/06/03/14/45058.html> .

⁷ Подробнее см. там же. Главный герой пьесы пережил разрыв с любимой женщиной, которая бежала с ним за границу, а потом вдруг бросила, и вот уже два года герой не выходит из дома. Теперь возлюбленная вновь находит его, клянется в любви и умоляет повторить побег. Но два года добровольного плена многое изменили в нем. Герой пьесы Иван Павлович не хочет быть персонажем любовного сюжета, а хочет быть автором своей жизни. Несмотря на то, что в пьесе указано, что действие происходит в России во второй половине XIX века, время здесь понятие условное. Поскольку любовь, измена – это вневременные понятия, и они одинаковые что в XIX-м, что в XXI-м веке.

⁸ «Как всегда – об авангарде». Антология французского театрального авангарда. Вступительная статья, перевод и комментарии Сергея Исаева,

может быть сколько угодно много, но при этом сохраняется единая точка схода в момент радикальной трансформации сознания адресата, а так же единая точка в высшей внеопытной реальности – запредельном бытии, сверхдраме, тексте, мифе, которые лишь «сказываются» через своего автора. Не один-единственный смысл, но единое по силе и направленности воздействие, возможное к тому же лишь при условии внутренней свободы зрителя, – вот отличительный признак постмодернистского театра». ⁹

III «Сверхзадачей» ¹⁰ творчества должно быть понимание

Анна Юберсфельд, известный теоретик и историк театра, пишет: «Мы постоянно экстраполируем, а не понимаем! Не надо идей! Надо понять, что говорит текст!» ¹¹ Конечную же смысловую точку в спектакле ставит зритель. Без учета зрительского восприятия чтение текста (а тем более его создание) заведомо неполно. И нужно еще уметь читать «текст зрительского восприятия». Это тоже один из аспектов театрального текста. Анна Юберсфельд считает возможным избежать одновременно и текстуального терроризма, и терроризма сценического. И драматург, и режиссер, и зритель используют свои системы знаков. И их необходимо изучать. Нужно стремиться установить такие системы театральных знаков, которые могли бы позволить режиссеру, актерам создать некую означающую систему, в которой нашел бы свое место и зритель. Так Юберсфельд определяет одну из главных задач теории театра «сверхзадачу» драматурга как автора.

IV Понимание театрального текста и театральная герменевтика

Театральный текст: проблема понимания. Современная герменевтика определяет понимание как сложный процесс, пренебрежение которым «создает превращенную форму понимания, где ее происхождение и сущность наличного бытия оказываются замаскированными. В процессе происходит наращивание смыслов». ¹² Первая, са-

Москва, ТПФ «Союзтеатр», изд. «ГИТИС», 1992, с. 8.

⁹ Там же, с. 8-9.

¹⁰ «Сверхзадача» – термин К. С. Станиславского.

¹¹ «Как всегда – об авангарде». Антология французского театрального авангарда, ТПФ «Союзтеатр», изд. «Гитис», Москва 1992, с. 93.

¹² Богин, Г.: «Филологическая герменевтика», КГУ, Калинин, 1986, с. 6.

мая элементарная стадия понимания – узнавание, идентификация (отождествление) воспринимаемого объекта. Вторая – объяснение, генерализация (подведение под определенный тип, род), нахождение общих черт. Третья – нахождение специфических качеств, индивидуализация. Четвертая – осознание источников, целей, мотивов, причин процесса осмысления явления или сообщения.¹³ М. Бахтин в «Эстетике словесного творчества» отмечает, что понимание и оценка единовременны и составляют единый целостный акт. При этом сопереживание тоже является процедурой понимания. Человек постигает боль другого человека исключительно благодаря своей собственной способности переживать чувство боли. Сопереживание – не только сочувствие, это интеллектуальное, эстетическое и нравственное понятие. Это утверждение явно перекликается с высказываниями П. Успенского в такой, казалось бы, далекой от герменевтики книге, как «В поисках чудесного»: «Понимание связано с чувствованием и с ощущением. Человек должен почувствовать телом, всем существом – тогда он поймет».¹⁴ Философская герменевтика дала ключ к познанию процесса понимания, впервые вычленив его из самых разных форм мыследеятельности человека. Понимание – это не знание, ибо знание фиксирует (сокращает подвижность) отражения того, что в движении, а понимание берет объект в движении, целиком. Понимание не сводится и к «передаче сообщений» или «циркуляции информации». Скорее, понимание можно определить как преодоление действительных или возможных разрывов в коммуникации. Для этого нужно приложить герменевтическое усилие – особую форму интенсификации мыследеятельности. Герменевтика использует такое понятие, как «текст». Художественный текст – опредмеченная субъективность. Различные типы художественных текстов становятся объектами изучения разных разделов герменевтики. Например, филологическая герменевтика изучает текст как произведение речи, как литературный или вербальный текст. Ее задача – помочь коммуникации в различных герменевтических ситуациях при восприятии речевых и других произведений культурной и коммуникативной деятельности, преодолеть непонимание человека человеком. Что же в та-

¹³ Гусев, С. С.: Тульчинский, Г. Л.: Проблема понимания в философии. Философско-гносеологический анализ. Политическая литература, Москва 1985, с. 127.

¹⁴ Успенский, П. Д.: В поисках чудесного. Пер. с англ. Н. В. Фон Бок, СПб, Изд. Чернышева, 1992, с. 13.

ком случае представляет собой театральная герменевтика, что является предметом ее изучения, каковы стоящие перед ней проблемы? Театральное искусство в отличие от философии и литературы создает произведения, живущие в объективной реальности только в момент восприятия их зрителем. Более того, этим моментом и живущие. Театральное представление существует только в настоящем времени, современные способы его фиксации лишь доказывают тот факт, что вне живого контакта актер-зритель театр перестает быть театром. Кино и телевидение существуют по своим законам, меняющимся и процессы восприятия художественного произведения. Спектакль – в какой-то степени виртуальная реальность, ибо существует большую часть времени в сознании режиссера и актеров как некая воображаемая действительность, каждый раз реконструируемая заново на сцене. Пространство сцены можно потом воспринимать как своего рода «натянутый и загрунтованный холст», на котором режиссер и актеры, художник и другие соавторы наносят мазки красок, используя в качестве изобразительного материала свои тела, свой голос, костюм, декорации...»¹⁵ Тем самым они устанавливают театральный код, считывая который, зритель декодирует «театральный текст» – спектакль.

Литературный текст, играющий решающую роль на начальном этапе создания спектакля, в дальнейшем становится лишь составной частью иной смысловой структуры. О том, какой интерпретационный подход к текстам современной русской драматургии, в которых большинство структурных элементов динамичны и взаимозависимы, считать правильным, можно спорить. Драматург Михаил Угаров написал: «Нужно только сосредоточиться, сесть поудобнее /.../ Читать и честно не понимать, и не бояться этого. В непонимании есть свое удовольствие».¹⁶ Чтобы избежать дезинтерпретаций своих пьес, Угаров, часто выступает в роли режиссера своих пьес.¹⁷ На вопрос,

¹⁵ Слова режиссера И. В. Цунского.

¹⁶ Угаров, М.: Удовольствие от текста. Из: «Экран и сцена», 1996/11 – 18 января, с. 6.

¹⁷ См. напр. постановка пьесы «Газета Русский инвалид за 18 июля» в московском театре „Et Cetera“, постановка пьесы «Облом офф» в московском Центре драматургии и режиссуры Алексея Казанцева и Михаила Ропзина и др.

почему сам ставит некоторые свои произведения, он отвечает: «У меня ключ к разгадке» и «нет противоречий с автором».¹⁸

Заключение

Если раньше методологическая традиция анализа спектакля утверждала, что смысл предшествует тому, что его выражает, то современные исследователи все больше приходят к соглашению, что смысл всегда лежит впереди своего прочтения, и никто не является владельцем этого смысла – ни драматург, ни режиссер, ни актер. Он сам находит себя в то мгновение, когда многочисленные зрители становятся не толпой, но публикой. Это – процесс. И только в процессе происходит рождение и наращивание смыслов, сопереживание и оценка – происходит понимание. Патрис Пави утверждает, что на сегодняшний день «семиология ретранслирует себя в другие дисциплины и сама, в свою очередь, сопрягается с ними».¹⁹ Семиология театра становится местом встреч и местом диалога, где встречаются новые отрасли знания и новые направления в изучении театра, такие как театральная герменевтика, социокритика, теория выражения и теория восприятия, и т.д. Только таким образом можно понять и исследовать особенности нарождающейся новой драматургии и новой театральной практики.

Источники

Aristoteles: Poetika, Svoboda 1996.

Бахтин, М.: Эстетика словесного творчества. Москва 1979.

Богин, Г. И.: Филологическая герменевтика. Калинин, 1986, с. 6.

Гадамер, Х.-Г.: Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва 1990.

Гусев, С. С., Тульчинский, Г. Л.: Проблема понимания в философии. Философско-гносеологический анализ. Москва 1985.

Eco, U.: Meze interpretace. Praha 2004.

Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. Вступительная статья, перевод и комментарии Сергея Исаева, Москва 1992.

¹⁸ Разговор с драматургом. In: <http://old.radiomayak>.

¹⁹ Мир искусств. Статьи. Беседы. Публикации. Москва 1991, с. 1985.

- Лотман, Ю. М.: Структура художественного текста. Москва 1970.
- Мир искусств. Статьи. Беседы. Публикации. Москва 1991.
- Mikulášek, M.: Hledání duše díla v umění interpretace. Ostrava 2006.
- Mukařovský, J.: Studie z estetiky. Praha 1966.
- Пави, П.: Словарь театра. Москва 1991.
- Поляков, М. А.: Вопросы поэтики и художественной семантики. Москва 1986.
- Rozik, E.: The language of the theatre. University of Glasgow, 1992.
- Станиславский, К. С.: Собрание сочинений в девяти томах. Москва 1989-1999.
- Szondi, P.: Teória modernej drámy. Bratislava, Tatran 1969.
- Угаров, М.: Газета Русский инвалид за 18 июля.... In: Драматург, 1/1993.
- Успенский, П. Д.: В поисках чудесного. Пер. с англ. Н. В. Фон Бок, СПб 1992, с. 13.
- Шкловский, В.: Искусство как прием. Москва 1983.

Резюме

В современной русской драматургии большинство структурных элементов пьесы динамичны и взаимозависимы. Их точное определение невозможно без учета точки зрения стороннего наблюдателя (зрителя). В современной русской пьесе очень сильная структурная и смысловая зависимость от точки зрения интерпретатора, она определяет поэтику сценической интерпретации текста. Является общеизвестным фактом, что «с приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает такая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое». По словам Угарова, пьеса «Газета Русский инвалид за 18 июля...» зашифрована по законам игры: игры временем, словами, текстами, стилями и театральными формами. Однако, по мнению автора, постмодернистские изыски иронии не мешают этой пьесе оставаться трогательной мелодрамой, понятной зрителям. Литературный текст, играющий решающую роль на начальном этапе создания спектакля, в дальнейшем становится лишь составной частью иной смысловой структуры. О том, какой интерпретационный подход к текстам современной русской драматургии, в которых большинство структурных элементов динамичны и взаимозависимы, считать правильным, можно спорить. Если раньше методологическая традиция анализа спектакля утверждала, что смысл предшествует тому, что его выражает, то современные исследователи все больше приходят к соглашению, что смысл всегда лежит впереди своего прочтения, и никто не является владельцем этого смысла – ни драматург, ни режиссер, ни актер. Он сам находит себя в то мгновение, когда многочисленные зрители становятся не толпой, но публикой.