

*Капелюх Д. П.,
викладач кафедри міжкультурної комунікації
та історії світової літератури
Рівненського державного гуманітарного університету*

РЕМАРКА ЯК СТРУКТУРНИЙ ЕЛЕМЕНТ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ

Анотація. У статті досліджуються дискусійні проблеми термінологічного означення театральної ремарки, її функцій, місця та понятійного обсягу в загальній структурі драматургічного тексту. Проаналізовано питання теоретичних меж, якими можна окреслити понятійний обсяг ремарки, а також характеру співвідношення ремарочного тексту автора і його сценічного втілення режисером, який здійснює театральну постановку авторського драматургічного тексту.

Ключові слова: драматургічний твір, автор, ремарка, паратекст, метатекст, сценічна інтерпретація.

Постановка проблеми. Поетика ремарки, особливості її структурних та семантичних різновидів, індивідуальні та стилеві моделі побудови системи ремарок та їхнього співвіднесення з репліковою частиною тексту твору в творчості драматургів різних країн та історичних епох останнім часом викликає все більший інтерес із боку сучасної як мовознавчої, так і літературознавчої науки (праці Б. Голубовського, С. Кржижановського, Н. Ніколіної, Н. Іщук-Фадєєвої, М. Сулими, с. Хороба, А. Зоріна, А. Габдулліної та ін.).

Метою статті є дослідження спектру найбільш дискусійних проблем термінологічного означення театральної ремарки, її функцій, місця та понятійного обсягу в загальній структурі драматургічного тексту.

Виклад основного матеріалу. На нашу думку, першочерговими, у перспективі подальших літературознавчих досліджень ремарки, постають питання, які стосуються більш чіткого окреслення поняття ремарки як структурного елемента композиційної побудови драматургічного твору, зокрема питання теоретичних меж, якими можна окреслити понятійний обсяг ремарки, а також характеру співвідношення ремарочного тексту автора і його сценічного втілення режисером, який здійснює театральну постановку авторського драматургічного тексту.

Теоретичні межі понятійного обсягу ремарки. Одним із гострих і різноаспектних дискусійних питань драматургічної ремарки є проблема теоретичних меж, якими можна окреслити її понятійний обсяг. Мова йде, передусім, про можливість теоретичного співвіднесення із системою ремарочного тексту драматургічного твору, його номінативного (заголовки, жанр та жанровий підзаголовок, поділ на акти, сцени і т.д.) та афішного (перелік дійових осіб та їхня характеристика) компонентів. Заперечуючи можливість такого співвіднесення, В. Волькенштейн, наприклад, мотивує свої теоретичні аргументи тим, що номінативна та афішна компоненти драматургічного твору є «текстом допоміжним, що полегшує читання або сценічне сприйняття, але обов'язковим тільки тоді, коли в ньому розміщені істотні для дії вказівки, не цілком зрозумілі з діалогу» [1, с. 85].

Більшість дослідників поетики драматургічного твору намагаються так чи інакше термінологічно окреслити номінативний та афішний компоненти і певним чином співставити їхній понятійний статус із семантикою ремарки. Одним із найбільш уживаних у практиці такого означення є термін «паратекст». Як відомо, він був розроблений французьким літературознавцем Жераром Жанеттом і запроваджений у театральну практику французьким лінгвістом Жано-Марі Томасо на початку 80-х років ХХ століття. У межах широкого поняття «паратекст» Ж. Жанетт виокремлював і спрямовані вглиб основного тексту «претексти», тобто посвяти, заголовки, вступи, назви розділів, тощо [2].

Водночас, як констатує С. Носов, «недиференційоване включення до складу паратексту всіх без винятку позатекстових елементів твору, а також факт існування, крім цього терміна-поняття, інших термінологічно-понятійних конструкцій, що належать до сфери позатекстових елементів драматургії, призвели до термінологічної різногосиці в теорії драматичного паратексту» [3, с. 8].

Скептично, в аспекті доцільності означення номінативної та афішної компоненти драматургічного твору терміном «паратекст», налаштований і Р. Козлов, який зауважує, що «термін «паратекст» запропонований структуралістами Ж. Деррідою та Ж. Жанеттом для позначення супровідних елементів конкретного видання твору: передмови автора чи редактора, титульного комплексу, приміток, коментарів, тощо – для прагматичного аналізу їхніх відношень із власне текстом. Перенесення цього поняття на ремарки в драматургічному тексті за ознакою поліграфічного виокремлення або ж за їхньою вторинністю щодо театральної вистави (Ж.-М. Томасо разом із ними до паратексту включає назву, жанрове визначення, театральну програму, афішу й ін.) у літературознавстві видається некоректним» [4, с. 61].

До думки дослідника приєднується Л. Борботько, яка, включаючи з ремаркового тексту номінативні та афішні компоненти, пропонує термінологічно альтернативні означення, як то «сценічні вказівки», або ж «дидаскалії» [5].

У свою чергу, така позиція видається теоретично неправомірною іншим дослідникам, зокрема С. Носову, який, вступаючи в заочну полеміку з Л. Борботько, наводить власні аргументи: «стосовно позатекстових елементів драми часто використовують терміни «дидаскалії», «сценічні вказівки» і т. д. Ці визначення формально-описові, не враховують функціональний характер паратекстуального складника драми, який вступає з основним текстом у системні відносини, породжуючи художній світ п'єси» [3, с. 8].

Синонімічними понятійними означеннями номінативної та афішної компоненти драматургічного твору в сучасних дослідженнях його поетики є також терміни «неперсональний

текст», «рамка», «пояснення або ремарка в широкому сенсі слова», «метатекст». Останній термін, поряд із «паратекстом», належить до найбільш уживаних.

Ще в 30-ті роки ХХ ст. відомий російський лінгвіст О. Реформатський у термін «ремарка» вкладав достатньо широкий понятійний зміст. До власне ремарок він зараховував і так звані «проміжні» елементи, тобто перелік дійових осіб (або афішу), означення елементів сценічного декупажу і поіменування дійових осіб перед кожною, співвіднесеною з ними реплікою [6]. Цю позицію поділяють і сучасні дослідники О. Пеньковський та Б. Шварцкопф, які наголошують на тому, що, відрізняючись від власне реплік, номінативні та афішні компоненти драматургічного твору за критерієм усного втілення на сцені більше співставні з ремарочним текстом [7].

Л. Шувалова, намагаючись певним чином теоретично ідентифікувати позарепліковий текст драматургічного твору, називає співвіднесений із ним перелік дійових осіб «передремарками» [8, с. 4].

Серед сучасних дослідників поезики ремарки доволі поширеною є й теза про доцільність та умотивованість включення номінативного та афішного компоненту драматургічного твору до саме ремарочного його тексту. Наприклад, на думку С. Владімірова, «декупаж п'єси, як і список дійових осіб (афіша) із більш-менш розгорнутими характеристиками в мовленнєвій структурі драми, повинні бути віднесені до системи ремарок» [9, с. 169-170].

На нашу думку, з огляду на подвійний, з одного боку, сценічний, а, з іншого – літературний (призначений не лише для театральних режисера та акторів вистави, але й для потенційного читача тексту) статус авторських «метатекстових зауважень» до власне «реплікової» частини драматургічного твору, його номінативний та афішний компоненти теоретично доцільніше зараховувати саме до структури ремарочного тексту. Не озвучуваний у більшості випадків сценічного втілення твору компонент є органічною частиною його художнього цілого і відіграє важливу роль для розуміння та інтерпретації специфіки того або іншого драматургічного тексту читачем, в образній уяві якого номінативні та афішні «авторські пояснення» компенсують фактологічний вакуум інформації, потенційно відтворюваний атмосферою вдалої театральної постановки твору.

Для більш чіткого семантичного виокремлення номінативної та афішної компоненти драматургічного твору, на нашу думку, більш доцільним та теоретично умотивованим могло би бути понятійне означення «парасценічна ремарка», у якому, з одного боку, акцентовано належність зазначених компонентів саме до ремарочного тексту драматургічного твору, а з іншого – їхню специфічну, паратекстуальну (або метатекстуальну) семантичну співвіднесеність із його основною, тобто власне «міжрепліковою» частиною сценічно репрезентованого тексту.

Характер співвідношення ремарочного тексту автора і його сценічного втілення театральним режисером. На відміну від епосу та лірики, текст драматургічного твору існує у своєрідній подвійній художньо-естетичній перспективі. З одного боку, як і лірика та епос, будь-який драматургічний твір має усталений автором, тобто літературний варіант тексту, а з іншого боку, в процесі сценічного втілення драматургічного твору літературний варіант його тексту може зазнавати певних – іноді доволі суттєвих – художніх трансформацій, пов'язаних із різноманітними формами його театральної інтерпре-

тації режисерами та акторами, які беруть участь у постановці спектаклю.

Проблема сценічного співавторства і сценічного протистояння автора драматургічного твору та його режисера в історичній перспективі театрального мистецтва постала не відразу. Від античної епохи і до кінця ХІХ – початку ХХ ст. європейський театр майже не знав співавторства режисера і загальної драматургічної концепції спектаклю здебільшого визначав його літературний, а не сценічно інтерпретований текст. Однак кількісне збільшення на кінець ХІХ – і упродовж усього ХХ ст. естетичних моделей та форм потенційної театральної інтерпретації драматургічного твору, а також зумовлена часом потреба сценічної реінтерпретації в душі сучасних естетичних та світоглядних уявлень драматургічних текстів попередніх історичних епох сприяє суттєвому підвищенню в практиці театральних постановок ролі режисера – співавтора й інтерпретатора літературного, авторського варіанту тексту.

Позиція більшості літературознавців та театрознавців щодо характеру співвідношення ремарочного тексту автора і його сценічного втілення театральним режисером загалом однакова і полягає в наголошенні необхідності прагнення до обопільної творчої співпраці і взаєморозуміння.

Позиція, за якою між автором-драматургом та режисером – сценічним інтерпретатором його твору, повинен зберігатися своєрідний творчий паритет, безумовно, справедлива й логічно аргументована, проте на практиці реальної, а не теоретично декларованої, театральної співпраці умови подібної творчої співдружності далеко не завжди сприймаються обома сторонами бажаними й обов'язковими для виконання. Досить часто драматурги вимагають від режисера та акторів абсолютного й беззаперечного виконання усіх авторських ремарочних настанов, як, наприклад, Б. Шоу, який категорично відкидав щонайменшу можливість для режисера або акторів щось змінювати у текстах його п'єс. У листі до австрійського письменника та журналіста, перекладача його творів німецькою Зігфріда Требича від 26 червня 1902 р. Б. Шоу висловлює своєрідний авторський ультиматум керівникам віденського «Фолькстатру» («народного театру») щодо умов, за яких вони можуть сценічно втілити його п'єсу «Учень диявола»: «Ви повинні з усією переконливістю запевнити їх у тому, що коли вони не будуть виконувати п'єсу саме так, як вона написана, перемовини будуть негайно припинені. Якщо вони знають, як треба писати п'єси, то нехай пишуть для себе самі. Якщо ні, тоді вони повинні надати можливість писати п'єси тим, хто вміє це робити. Я не дозволю об'єднати два останні акти в один. Я не дозволю проігнорувати хоча б одну репліку, замінити хоча б одну кому. Я прекрасно усвідомлюю, що будь-який дурень, який має стосунок до театру, починаючи від хлопчика, що викликає акторів на сцену, і закінчуючи режисером, вважає, що йому краще, ніж автору, відомо, як написати п'єсу так, аби вона забезпечила популярність і користувалася успіхом. Засвідчіть їм моє вшанування і скажіть, що я знаю всі ці вибрики; що мені сорок шість років; що в своїй справі, та й в їхніх також, я собаку з'їв; що від гонорару я абсолютно не залежу і мені байдуже, поставлять вони мої п'єси чи ні; що я, якщо захочу, стану вигадувати своїм п'єсам назви завдовжки в тридцять п'ять слів; коротко кажучи, що я впертий, самовпевнений, незговірливий, деспотичний геній, глухий до голосу розуму і сповнений нездоланної рішучості стояти на своєму в усьому, що стосується моїх власних творів» [10, с. 247].

Слід зазначити, що не лише автор-драматург може рішуче протестувати проти можливих сценічних адаптацій та трансформацій літературного тексту його твору, але й театральні режисери та актори також, доволі часто, налаштовані більшою або меншою мірою ігнорувати ремарочну, а інколи реплікову частину сценічно відтвореного ними літературного тексту драматургічного твору.

Можливість і навіть закономірну необхідність вільного сценічного прочитання режисером літературного авторського тексту констатує й такий авторитетний театрознавець, як П. Паві: «поява режисера в процесі розвитку театру ознаменувала зміну ставлення до драматичного тексту: дуже довго останній сприймався джерелом однієї-єдиної можливої інтерпретації, яку треба було знайти ... У наш час текст сприймається запрошенням до пошуку його численних трактувань або навіть суперечностей; текст може бути інтерпретований по-новому. <...> Режисер не є чимось зовнішнім щодо драматичного твору. <...> драматичний твір не може мати єдиної універсальної і остаточної інтерпретації, яка повинна бути втілена у виставі. Таким чином, альтернатива, яка іноді ще обговорюється режисерами, а саме «грати текст» або «грати спектакль», є неправомірною за своєю суттю. Будь-який спектакль, будь-яка постановка передбачає своє особливе прочитання тексту і в будь-якому тексті міститься в зародку схема його постановки. <...> Режисер не зобов'язаний буквально відтворювати сценічні ремарки та вказівки з тексту. Його особисте сприйняття, яке певною мірою є зовнішнім щодо тексту, відіграє тут вирішальну роль» [11, с. 182-183].

Відомі й численні висловлювання театральних режисерів стосовно не обов'язковості дотримання на сцені усіх вимог авторського літературного тексту. «Чи все, що акторам потрібно знати про п'єсу, надає їм драматург? – запитував К. Станіславський. – Чи можна на ста сторінках повністю розкрити життя всіх дійових осіб? Або ж багато чого залишається невідомим? /.../ Але хіба цього достатньо, для того, щоб створити увесь зовнішній образ, манери, ходу, звички? А текст і слова ролі? Невже їх потрібно тільки визубрити і говорити напам'ять? /.../

Ні, все це має бути доповнено, поглиблено самим актором. Тільки тоді все надане нам поетом і іншими творцями вистави оживе і розворушить різні куточки душі того, хто грає на сцені і того, хто дивиться в залі для глядачів. Тільки тоді сам актор зможе відчувати всю повноту внутрішнього життя зображуваної особи і діяти так, як велить нам автор, режисер і наша власна уява» [12, с. 35].

Відомий англійський актор та театральний режисер Г. Крег сприймав авторські ремарки зневагою до режисера, втручання у його мистецтво створення спектаклю [13, с. 104-105].

Але чи не в найбільш радикальній формі важливість та доцільність сценічного дотримання авторських ремарок заперечував відомий російський театральний режисер-авангардист В. Мейєрхольд, який уважав, що найкращий драматургічний твір – це текст, у якому взагалі немає авторських ремарок: «Адже це не біда, коли немає жодних ремарок. Із нашої точки зору, найкращий драматург той, хто жодних ремарок не використовує, бо навіщо художнику-драматургу ремарки? Вони йому не потрібні. Драматичний твір тим і відрізняється від оповідань, повістей і романів, що в ньому так усе побудовано, що зовсім не потрібно ремарок, немає необхідності розповідати те, чому, де і як, тому що все це вже є в самій побудові драматичного твору. У тому й полягає його сутність, що можна обійтися без ремарок» [14, с. 97].

Питання співставлення авторської та режисерської сценічних версій втілення драматургічного твору, попри творчий індивідуалізм чи навіть амбіційність, потенційно притаманну драматургу та його театральному інтерпретатору, вбирає в себе й ще один важливий аспект. Авторські ремарки (особливо це стосується драматургії ХХ ст.) досить часто містять вказівки на обставини або умови дії, які технічно відтворити на сцені просто неможливо: «Спробуйте знайти сценічне вирішення авторським ремаркам. Персонаж: «Ой, у мене від страху волосся стає дибки. (*Волосся стає дибки*)». Коли читаєш твір, такі недоречності виглядають смішно, але як їх утілити або чим замінити на сценічному майданчику?» [15, с. 297].

Відтак, у свою чергу, це породжує й проблему розуміння та певної відповідальності автора-драматурга щодо сценічної коректності та відповідності літературного тексту його твору потенційним можливостям сучасної йому театральної техніки.

У практиці театрального втілення літературного тексту драматургічного твору непоодинокими є випадки, коли автор, створюючи п'єсу, заздалегідь визначає для себе режисера, який втілить її у сценічну постановку і навіть акторів, в особі яких він убачає найбільшу театральну відповідність психологічним рисам та характерам виписаних у його творі дійових осіб. Цікавим прикладом такого авторського бачення потенційного втілення на сцені його драматургічного твору є п'єса М. Булгакова «Біг», прокоментована художнім керівником Московського академічного театру імені В. Маяковського О. Гончаровим: «Свій задум режисер погоджує, відпрацьовує з драматургом. Без цієї співтворчості, режисерсько-авторської праці над п'єсою театр обійтися не може. <...> На жаль, нерідко доводиться долати спротив автора, який, віддавши п'єсу в театр, вважає роботу над нею завершеною; йому здається, що зміни і правки, на яких наполягає театр, можуть п'єсу тільки зіпсувати <...>.

Сказане не означає, що робота над текстом має на увазі виключно «боротьбу» з автором; авторський текст, особливо, якщо автор – визначний митець, заслуговує на самий ретельний аналіз. Іноді нас тут чекають вражаючі відкриття. Скажімо, ремарки, які написані Булгаковим до п'єси «Біг», це цілком закінчені художні твори. У них є ключ до задуму. Пропустити все це в жодному випадку не можна. Булгаков дав своїй п'єсі підзаголовок: «Вісім снів». Коли я почав працювати над «Бігом», постало питання: «Чому сни? І хто ці сни бачить?» Опинившись в архіві і переглядаючи рукописи Михайла Опанасовича, я натрапив на дивовижний надпис, зроблений булгаковською рукою: «А, можливо, віддати текст ремарок Яншину?» (М. Яншин проводив репетиції в Художньому театрі Голубкова) Усе відразу стало зрозумілим! У такому разі, це сни єдиного, хто залишився живим, хто втік від себе, це біг від життя. Так одна авторська вказівка продиктувала ідею вистави: вісім снів Голубкова і Серафими, які повертаються уві сні до кошмару свого бігу» [16, с. 69].

Зрозуміло, що такими ж непоодинокими в аспекті творчої співпраці автора і режисера є випадки, коли режисер обирає для сценічного втілення твір, у якому вбачає найбільш точну і послідовну відповідність драматургічній концепції автора власним уявленням та уподобанням, можливості їх театральної реалізації.

Висновки. Таким чином, погляди дослідників ремарки на теоретичні межі її понятійного обсягу далекі від одноставності і варіюються в диференційованому спектрі її теоретичних означень: від мінімізації її функцій і їхньої ідентифікації з міжре-

пліковими авторськими сценічними вказівками, до максимального широкого означення ремарки – елемента драматургічного твору, який вбирає в себе увесь обшир метатекстуальних елементів присутності у ньому його автора.

Загалом, проблема характеру співвідношення ремарочного тексту автора і його сценічного втілення театральним режисером усе ще залишається відкритою і потребує подальших досліджень.

Література:

1. Волькенштейн В. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. Москва: «Федерация», 1929. 272 с.
2. Genette G. Palimpsests. Littérature in the Second Degrée / Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 491 p.
3. Носов С. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 2010. 18 с.
4. Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація: монографія. ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 352 с.
5. Борботько Л. Авторский метатекст как ориентирующая система в коммуникативном пространстве театрального дискурса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Москва, 2015. 198 с.
6. Реформатский А., Каушанский М. Техническая редакция книги: теория и методика работы / под ред. Д. Л. Вейса. Москва: Гизлегпром, 1933. 414 с.
7. Пеньковский А., Шварцкопф Б. Типы и терминология ремарок. Культура речи на сцене и на экране. Москва: Наука, 1986. С. 150-170.
8. Шувалова Л. Стилистико-грамматические особенности сценических ремарок : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Москва, 1969. 19 с.
9. Владимиров С. Действие в драме. 2-е изд., доп. Санкт-Петербург: Издательство СПбГАТИ, 2007. 192 с.
10. Шоу Б. Автобиографические заметки. Статьи. Письма: Сборник. Москва: Радуга, 1989. 469 с.
11. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
12. Станиславский К. Работа актера над собой. Москва: Азбука, 2015. 512 с.
13. Крэг Э. Воспоминания. Статьи. Москва: Искусство, 1988. 397 с.
14. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 2 / В. Мейерхольд. Москва: ОГИ, 2001. 280 с.
15. Козаков М. Фрагменты. Москва: Искусство, 1989. 351 с.
16. Гончаров А. Мои театральные пристрастия. Москва: Искусство, 1997. 334 с.

Капелиух Д. П. Ремарка как структурный элемент композиционного построения драматического произведения

Аннотация. В статье исследуются дискуссионные проблемы терминологического определения театральной ремарки, ее функций, места и понятийного объема в общей структуре драматического текста. Проанализированы вопросы теоретических границ, касающиеся понятийного объема ремарки, а также характера соотношения ремарочного текста автора и его сценического воплощения режиссером, который осуществляет театральную постановку авторского драматического текста.

Ключевые слова: драматическое произведение, автор, ремарка, паратекст, метатекст, сценическая интерпретация.

Kapeliukh D. Stage direction as a structural element of the compositional organization of a dramatic work

Summary. The article deals with the discussion problems of terminological definition of the theatrical stage direction, its functions, places and conceptual volume in the general structure of the dramatic text. The problem of theoretical limits, which can be defined the conceptual volume of the stage direction and the character of the ratio of the author's stage direction text and its stage director's performance were analyzed. The stage director performs a theatrical production of author's dramatic text.

Key words: dramatic work, author, remark, paratext, metatext, stage interpretation.