

Коммуникативная ситуация «драматург — режиссёр»

АНАТОЛИЙ БАКАНУРСКИЙ

Проблема взаимоотношений режиссуры и драматургии возникла в истории театра задолго до формирования режиссуры как самостоятельного вида художественного творчества в театральном искусстве на рубеже XX века. Становление и последующее развитие театрального искусства проходило различные исторические периоды, в каждом из которых существовала своя художественная доминанта, которая принимала на себя функции постановщика спектакля. Додраматургический театр эпохи Средневековья имел дело с муниципальной и корпоративно-цеховой режиссурой. Начиная с возрожденческого театра, наиболее распространенными являлись модели «авторской» и «актерской» режиссуры, когда функции постановщика в первом случае осуществляли сами драматурги, а во втором — ведущие актеры театра, которые ставили спектакль на основе собственной интерпретации той или иной пьесы, корректируя свой замысел в соответствии с контекстом доминирующего в то или иное время художественного направления.

«Актёрская» режиссура рассматривала постановщика спектакля как некое посредующее звено между драматургом и публикой. Задача его состояла главным образом в том, чтобы перевести текст пьесы в сценическую партитуру. Главное здесь — сохранить основ-

ные художественные составляющие авторского замысла, не меняя литературной трактовки, композиционной структуры, смысловых акцентов. Характерной особенностью «актёрской» модели режиссёрской деятельности в современном театре является то, что постановщик спектакля следует не за текстом пьесы, а за автором. «Есть личности, такие как Роберт Стура, Марк Захаров, Юрий Любимов, для которых пьеса — это часто лишь повод для постановки. Если вы даёте им свою пьесу, то это обстоятельство приходится иметь в виду. Спектакль может не отвечать вашему замыслу, но может стать самостоятельным произведением и даже очень интересным. Такая вещь в принципе не травмирует. Вы видите другое решение, но пьеса остаётся, живёт...», — так обозначил «актёрскую» режиссуру драматург Пётр Хотяновский. В данном случае режиссура, как правило, расширяет художественные и культурно-исторические горизонты, присутствующие мировоззрению самого драматурга, приносит при помощи актёров в его текст сценичность и визуальную выразительность. Важное место в этом типе отношений режиссуры и драматургии занимает установление в спектакле причинно-следственных психологических связей между действующими лицами, ведущее в результате к появлению сценического образа.

При этом даже при постулировании идеи «примата автора над режиссёром» (Г. Товстоногов), сценическая практика «актёрской» режиссуры свидетельствует о практическом отсутствии в ней доминирования автора пьесы над автором спектакля.

Античность как одна из исторических форм упомянутой коммуникативной связи занимает в истории театра и драмы особое место, поскольку сам драматург осуществлял функции организатора постановки собственного текста, принятого к публичной демонстрации в период Великих Дионисий или Леней (хронологически они следовали за Малыми или Сельскими Дионисиями). Он же приспособлял свою трагедию или комедию в соответствии с сиюминутными колебаниями общественного вкуса афинской публики [1]. Наконец, опять же драматург, как, например, Софокл, в определённые, причём довольно продолжительные периоды бытования классического греческого театра, являлся «модератором» художественного вкуса [2]. Более того, на нём в основном лежали и антрепренёрско-организаторские функции, связанные с формированием хорового состава участников предстоящего спектакля, правда, в этом ему помогал хорег, назначаемый первым архонтом. С 457 года до н. э. драматург (по отношению к театральной культуре античности мы употребляем это понятие с известной долей условности) осуществлял и подбор первых актёров. Автор самостоятельно проводил репетиции как с хором, так и с ведущими исполнителями ролей — протагонистами. Нередко по ряду причин, в том числе и экономических, роль одного из протагонистов в дософокловский период автор трагедии нередко исполнял самостоятельно. Так что функции драматурга в античном театре вполне можно рассматривать как универсалистские.

Впрочем, практически неограниченная чьим-либо вмешательством авторская власть в процессе постановки собственной трагедии или комедии, не являлась панацеей от возмож-

ных aberrаций как в ходе репетиций спектакля, так и во время его демонстрации на публике.

Одной из причин, провоцирующих сбой «авторского прицела», становилось вольное или невольное игнорирование драматургом ценностных ориентиров, предъявляемых обществом к драматическому сочинению и самому спектаклю. Так, один из представителей «золотого века» древнегреческого театра — поэт Фриних в 494 году до н. э. представил во время Дионисий свою трагедию «Падение Милета», посвящённую недавним событиям войны с персами. Во время спектакля зрители рыдали, сочувствуя персонажам. В вердикте, вынесенном архонтами, Фриниху присуждалось первое место, но одновременно трагический поэт был оштрафован на значительную сумму за нарушение принципа «ничего сверх меры». Иными словами, он «заигрался» и перешёл ту психологическую границу, которая отделяет катарсис от истерики.

Коммуникация драматурга и публики (неважно, в лице ли афинской администрации или значительной части театрона) нередко подвергалась искажениям и по ряду внешних причин. Дело в том, что и Эсхил, и Софокл, и отчасти Еврипид сочиняли на фоне довольно радикальной и быстрой смены социально-нравственных парадигм, далеко не всегда учитывая в своих трагедиях своеобразие вкусовых и политических ожиданий амфитеатра. Так, тяготение к уходящим патриархально-архаическим нормам, в конечном счете, стало одной из главных причин драматургического фиаско Эсхила, далеко не все зрители одобрили тот выбор между государственным и семейным долгом, который был сделан софокловской Антигоной.

Для многих, а греческое архаическое сознание было ко всему ещё и довольно ханжеским [3], явное феминистическое лидерство среди состава действующих лиц трагедии, не могло не вызывать раздражения [4]. Зато фрагмент из недошедшей до нашего времени трагедии

Еврипида, в котором речь шла о том, что золото стало большей ценностью, чем семейные отношения, вызвал вспышку гнева в театлоне, доведя зрительские страсти до такого накала, что сам драматург, по свидетельству Сенеки, вынужден был выйти на оркестру и дать объяснения по поводу того, что эта фраза органична исключительно образу мышления отрицательного действующего лица его трагедии, а не направлена против публики.

Таким образом, драматургические аберрации античной эпохи, по большому счёту связаны с имманентной ситуацией неподчинения индивидуальной творческой свободы трагического или комического поэта определённым формальным канонам. Это противоречие в дальнейшем развитии театрального искусства приобретет архетипические черты, ставшие характерными для многих его направлений, форм и жанров [5].

И ещё одна деталь: независимо от доминирования фигуры автора-драматурга, греческая театральная Античность содержит в зачаточном или относительно сформировавшемся виде ряд театральных коммуникаций (и, соответственно, аберраций), характерных для дальнейшего развития всего европейского и мирового сценического искусства.

Античность со всем её коммуникативным разнообразием театральных связей, оставила след или располагала аналогами не только в древнегреческом, но и в других театральных регионах. Так, в китайском театре XVI столетия большое значение имела полемика между теоретиками театра и драматургами Тан Сяньцзу и Шэнь Цзином. Шэнь Цзин усмотрел в пьесе Тан Сяньцзу «Пионовая беседка» нарушение музыкального канона. Сам же Тан Сяньцзу обратился к актёру Ло Чжаньэру, собиравшемуся исполнить его пьесу, с письмом, в котором категорически настаивал: «“Пионовую беседку” следует ставить согласно моему оригиналу... Если добавить или убавить один-два иероглифа для удобства пения, то это будет значительно

отличаться от моего первоначального замысла» [6, стр. 168]. В конечном счете, это — одно из проявлений борьбы за художественное лидерство в театре, за монополию художественного волеизъявления одного человека. Упомянутая полемика в китайском театре XVI века была почти зеркально воспроизведена в советском сценическом искусстве в конце 50-х годов, когда на страницах журнала «Театр» были опубликованы материалы дискуссии «Режиссура и современность», начало которой положили Г. Товстоногов и Н. Охлопков (позднее к ней подключились Р. Симонов, К. Ирд и другие), посвящённая коммуникационной модели «драматург — режиссёр» и особенностям её практического бытования в современной сценической практике. Были подняты проблемы свободной интерпретации драматургии в режиссёрской практике, внесения режиссёрских поправок в пьесу во время работы над спектаклем, сосуществования двух концептов — режиссёрского и литературного. В этом контексте режиссёрский дискурс по отношению к драматургическому можно уподобить палимпсесту — нанесению нового текста на остатки старого — стертого или смытого. Вполне естественно, как уже говорилось, драматурги весьма болезненно воспринимают отношение к пьесе как к некоему вторичному культурному тексту. Дж. Б. Пристли, признавая, что театральное искусство — итог коллективных усилий множества личностей, всё же считал, что «главная роль в этом принадлежит драматургу. Все остальные только воплощают его замыслы; он, как волшебник, создаёт свою пьесу из ничего, из воздуха. Сейчас в мире появляется всё больше и больше людей, которые сами ничего не могут, пока кто-нибудь другой не создаёт для них то, над чем они смогут трудиться... Если в театре роль драматурга принижена, то это плохой театр». Резкость декларации Пристли выражает ответную реакцию драматургов на частые заявления представителей режиссёрского цеха, жалующихся на отсутствие профессионально написанных современных пьес.

Если рассматривать историческое становление режиссёрского театра, то он окажется связанным с воссозданием исторической достоверности реалий быта, воспроизводимых спектаклем. Об идеальной с его точки зрения модели натуралистического театра с восторгом отзывался Э. Золя: «Точная декорация, например, салон с его мебелью, жардиньерками, безделушками, даёт сейчас же понятие о положении, определяет круг общества, который мы имеем перед глазами, рассказывает о привычках действующих лиц. И притом как легко себя чувствуют в этой обстановке актёры, как они живут той жизнью, какой должны жить!». Сценический натурализм доминировал во многих спектаклях раннего МХТ, и прежде, чем категорически заявить: «Ненавижу в театре — театр!», К. Станиславский отдал дань воспроизведению отдельных жизненно-этнографических деталей на сцене с предельной бытовой дотошностью и точностью. В своей творческой автобиографии сам режиссёр обозначает хронологический отрезок со дня основания театра до революции 1905 года как «историко-бытовую линию» развития МХТ [7, с. 259]. Один из основоположников МХТ довольно критично оценивает этот период развития театра: «Внешняя, материальная правда бросается в глаза в первую очередь; её видишь и охватываешь сразу — и принимаешь за достижение подлинного искусства, за счастливое открытие, за победу нового над старым. Попав на внешний реализм, мы пошли по этой линии наименьшего сопротивления» [7, с. 264]. Доминирование исторического и этнографического правдоподобия — одно из проявлений аберрации в коммуникативной связи «драматург — режиссёр», при которой внешние средства считаются самодостаточными для достижения сценического правдоподобия. Театральный натурализм с точки зрения Вс. Мейерхольда провоцирует аберрации зрительского восприятия спектакля прежде всего в силу того, что принципиально отрицает в театральной аудитории «способность дорисовыв-

вать и грезить, как при слушании музыки» [8, с. 116]. Впрочем, с другой стороны, то обстоятельство, что натурализм выводит на сцену «просто людей и людей очень обыкновенных, с которыми мы постоянно сталкиваемся в жизни» (Э. Золя), значительно расширило театральную аудиторию, приобщая к искусству сцены новые массы зрителей

Справедливости ради надо отметить, что внешняя «правда вещей» и правдоподобие «наружной физической жизни» актёра на сцене порой создавали иллюзию полной творческой аутентичности и солидарности режиссёра и драматурга в спектакле. То, что внутреннее правдоподобие подменялось демонстрацией внешнего самочувствия исполнителя роли, подчас оставалось незаметным, растворившись в массе отдельно существующих историко-бытовых подробностей [9].

МХТ часто менял векторы художественных поисков и экспериментов, так что неудивительным представляется то, что именно из его группы вышел режиссёр, начавший позиционировать постановщика как самоценную фигуру «автора спектакля». Идея режиссёра как «другого» автора была связана с необходимостью раскрытия подтекстов новой драматургии, завоевывающей подмостки, с её новым языком и выразительностью. Театральный натурализм оказался не в состоянии выразить новации, характерные для драматической литературы начала XX столетия. Возникла ситуация, в которой «литература подсказывает театр» (Вс. Мейерхольд), а сцена провоцирует появление новой литературы. В контексте формирующейся неклассической театральной парадигмы коммуникация «драматург — режиссёр» приобрела иные качественные измерения. В творчестве Вс. Мейерхольда, в конечном счете, в центре порой завуалированной, а нередко и явной полемики режиссёра и драматурга на первый план выходит вопрос о том, что обладает большими шансами на получение художественного статуса, иными словами, является эстетически оформ-

ленным артефактом: пьеса или акт её сценического воплощения.

Мейерхольд с его неукротимым стремлением открытия «иных» смыслов в пьесе, смыслов, в первую очередь даже не литературно-художественных, а социально-политических, о наличии которых драматург подчас даже не подозревал, стал одним из первых деконструктивистов советского театра. Это подтверждается его тягой к аналитическому расчленению-демонтажу структуры пьесы на отдельные составляющие и построения на их основе новой конструкции, зачастую ничего общего не имеющей со структурной организацией драматургии. Подобное «переколлажирование» смысловой среды бумажного текста не только насыщало последний большей социальной остротой, но и увеличивало его зрелищно-игровой, визуальный потенциал. «Режиссёр свободен от автора. Ремарка последнего для режиссёра лишь необходимость, вызванная техникой того времени, когда пьеса писалась». Далее Мейерхольд пишет, что постановщик имеет право принимать лишь те ремарки автора, «которые вне плана технической необходимости», то есть не мешают реализации режиссёрского художественного замысла [10, с. 141].

В этом отношении деятельность Мейерхольда-режиссёра (да и теоретика, и педагога) представляет конструирование не просто некоего «метауровня» театрального сознания, на котором происходит отказ от привычных стереотипов сценического мышления, но организацию принципиально новой позиции, формирующей особый взгляд на театральный процесс, в котором фокус внимания переносится с пьесы на средства, с помощью которых драматургический дискурс трансформируется в спектакль. Не пьеса, а только «спектакль образует универсальную категорию, через посредство которой рассматривается мир» (Р. Барт).

В итоге Мейерхольд приходит к выводу, что функция постановщика в спектакле двояка:

он может выступать как демиург, задающий не только актёру, но и сценографу, композитору, авторам костюмов, гримёрам парадигму будущего спектакля, заставляя весь творческий корпус театра мыслить единообразно, но может ограничиться лишь разъяснением общей художественной концепции готовящегося сценического артефакта, предоставляя его участникам максимальную степень художественной свободы.

В современном искусствознании и культурологии сформировалось определённое оппозиционное отношение к нарушению диалогичности при интерпретации традиционного текста. Так, согласно Гадамеру, подлинная творческая интерпретация («прочтение») должна быть ограничена единственным требованием — необходимостью прислушиваться к автору, и следовать тому, что смыслово «вытекает из самого содержания». Это составляет суть этики истолкования текста (герменевтики), в частности, перевода его с языка литературы на язык сцены. Происходит процедура, которую специалисты в области проблем понимания обозначают как «наращивание смыслов». Режиссёрский театр в этом отношении не ограничивается простой «передачей сообщений», содержащихся в драматургическом первоисточнике, но берёт на себя задачу ликвидации реальных или потенциальных коммуникативных лакун, с неизбежностью возникающих при переводе пьесы в спектакль. Спектакль — предназначен в первую очередь для визуального восприятия, драма же — апеллирует к иным «рецепторам». В акте перевода драматургии с языка литературы на язык сцены потенциально заложено непонимание-абберрация, связанные, прежде всего с тем, что пьеса, играющая решающую роль в начале создания сценического артефакта, в дальнейшем становится всего лишь одним из смыслообразующих элементов его структуры. Изначально в репетиционном процессе будущая постановка существует как нечто виртуальное, бытующее в сфере замысла, могущего предполагать

установлення максимальної дистанції між літературою і спектаклем. І після прем'єри, при поверненні його від потенціального буття до реального, ця дистанція може зберегтися. Це є потужним аргументом, свідченням про втрату драматургоцентристських тенденцій практикою сучасного театрального процесу.

Крім того, сам спектакль наповнює драматургію іншим асортиментом знаків, що мають більшу ступінь зрелищно-сценічної, ніж літературної природи. «Знак, — пише У. Еко, — мислиться як результат семиозису (тобто кореляції і взаємообумовленості) плану вираження і плану змісту». Ця кореляція не є заране даною, вона виникає з продуктивного читання тексту режисером і рецептивного прочитання спектаклю глядачем (і драматургом. — А. Б.). Такі значимі функції, задіяні в театральній постановці, дозволяють відновити динаміку породження змісту» [11, с. 303]. В цьому сенсі характерен фрагмент роздумів К. Станіславського про обставини «духовної життя дійсних осіб, які я створюю тепер...» [12, с. 107]. При обережному ставленні до п'єси режисер все ж вважав себе автором «другої уявляваної реальності» («перша реальність» представлена безпосередньо літературним джерелом, спектаклю) несомненно, більш значимою для постановочного процесу, ніж драматургічні його передумови. Пізніше про це висловився А. Дікий, вважаючи, що суттю постановочного задуму п'єси є осмислення подій, що відбуваються в ній, з точки зору їх образного характеру. Таким чином, «п'єса», автором якої є постановщик спектаклю (існує в формі її функціонування в вигляді «паперового» варіанта), представлена тим, що прийнято називати режисерським екземпляром.

Наповнення драматургії новими значеннями неминуче тягне за собою формування іншої,

нежели в літературному тексті системи виразності. Приведу як приклад знаменитий спектакль Леся Курбаса «Джиммі Хіггинс», в який він надзвичайно ефективно ввів кіноепізод «Джиммі на кораблі», коли в початку виконавець головної ролі А. Бучма був знятий на плаваючому судні, відтворюваному на екрані, нагадуючому парус, а в наступній сцені актор з'являвся вже перед екранним полотнищем, ніби переходячи з кіноконтексту в спектакль [13].

Установлення «нових значень» при трансформації драми в сценічний дискурс в певній ступені є продовженням багатовікової дискусії театру з Аристотелем, який утверджував, що «Сила трагедії „зберігається“ і без суперництва, і без акторів... вельми і при читанні буває видно, яка вона» [14, с. 162]. Дискусія ця особливо актуалізувалася в умовах виникнення і становлення режисерського театру, коли самі драматурги смирилися з тим, що повноцінне існування п'єси отримує, лише перетворившись в спектакль. На те, що «произведение искусства, претендующее на принадлежность к драматической поэзии, должно быть исполнено на сцене, ибо если что-то не поддается сценическому воплощению, значит оно не было воплощено и самим поэтом, а осталось лишь в зародыше, в схеме», — наголошував романтик Ф. Геббель [15, с. 582–583]. Іншими словами, драма отримує можливість повноцінного існування, тільки після включення її в процес театральних комунікацій, перетворюючи літературний текст в сценічний зусиллями постановщика, сценографа, композитора, виконавців, глядацького залу, тобто тоді, коли, за словами У. Еко, вона стає об'єктом «актуалізації». По приводу необхідності наявності останньої складової комунікативного процесу — наявності реципієнта, теоретик драми Е. Бенлі писав: «Сами по собі події (п'єси — А. Б.) позбавлені драматичності. Вони отримують драматичність, тільки будучи увидені очима глядача» [16, с. 7].

Во время репетиций «Гамлета» в МХТ Г. Крэг так представлял себе восприятие трагедии главного героя будущей аудиторией спектакля: «Вся трагедия Гамлета — это его одиночество. А фон для этого одиночества — “двор”, мундирный мир... И в этом золотом дворе, мундирном мире не должно быть разных индивидуальностей, как это было бы в реальной пьесе. Нет, тут всё сливается в одну массу. Отдельные лица, как у древних мастеров живописи, должны быть закрашены одной кистью, одной краской». И далее (уже в передаче К. Станиславского, с которым английский режиссёр почти ежедневно обсуждал экспозицию и отдельные мизансцены «Гамлета»): «Поэтому спектакль должен стать “монодрамой”, и публика будет смотреть на сцену “глазами Гамлета”, видеть короля, королеву, двор не такими, какие они на самом деле, а только такими, какими они представляются Гамлету» [17].

Крэг, Мейерхольд и Курбас одними из первых практиков сценического искусства осознали тот факт, что современный им театр начал активно утрачивать интерес к традиционному языку. Его стремление создать собственную вербальность сковывалось рамками драматургического диктата. Назревала, по определению культуролога и театроведа Н. Корниенко, «революция в слове».

При этом шекспировский текст у Г. Крэга сводился до минимума, в соответствии с теорией молчания, присущей символистской, в частности, метерлинковской, театральной эстетике. Молчание — свидетельство присутствия на сцене сакрального текста, растворяющего драматургический дискурс, ведь, как считал Г. Крэг, «самой долговечной драмой является драма безмолвная» [18, с. 282]. В концепции спектакля, предложенной английским режиссёром, безмолвие — это не длительные исполнительские паузы, а демонстрация утраты словом прагматических функций («Дальше — тишина»). К слову: Г. Товстоногов в качестве важнейшей задачи одного из лучших сво-

их спектаклей — «Дядя Ваня», поставленного в 1982 году в БДТ, считал поиск «зон молчания». В украинской постнеклассической и постдраматической театральной эстетике активные поиски формирования вневербальной сценической выразительности осуществляют Д. Богомазов и А. Жолдак. В спектаклях последнего драматургия — отнюдь не первостепенная составляющая, о чём свидетельствуют многие постановки и, в частности, «Гамлет» в Харьковском театре им. Шевченко. Я бы обозначил феномен этого спектакля как переходный от постмодернистского к постдраматическому театральному дискурсу. От первого в нём обилие многочисленных цитат-заимствований из футуристов и сюрреалистов, Р. Уилсона, П. Гринуэя, С. Параджанова и Ф. Феллини, Пины Бауш, З. Фрейда, ранней Таганки, конечно же, из учителя — Анатолия Васильева, центонов, аллюзий и самоцитат, газетно-клиповая выразительность мизансцен и обязательный фирменный жолдаковский элемент — шокирующе-провокативный характер отдельных мизансцен.

Общим с постдраматическим театром у Жолдака являются: активное вмешательство в шекспировский текст, сведённый к фонограммическому воспроизведению ряда монологов, а зачастую просто их упоминанию или обозначению, значительное сокращение событийного ряда (в спектакле нет убийства Полония, смерти Офелии, сцены на кладбище, поединка с Лаэртом) культ витальности и телесности, эротизм, перформанизация действия, использование приёма демонстрации живых картин, поражающая воображение техническая отточенность действий актёров, обилие контаминаций, активизация энергетики зрительного зала, посредством попытки разрушения «четвёртой стены», синтез с другими искусствами, в частности, с цирком, кино и эстрадой. Впечатляет умение режиссёра организовать массовые сцены, в которых перед каждым персонажем поставлена индивидуальная задача, дан особый рисунок роли, до самой незначительной, делаю-

щий её изобразительно запоминающейся даже тогда, когда сцена заполнена массой действующих лиц. А. Жолдаком безукоризненно выстроен изобразительный ряд спектакля, в котором лидерство закреплено не за словом, а за пластическим решением.

Что же касается педалирования режиссёром в большинстве своих спектаклей телесности, прочитываемом большинством критиков и зрителей как эротическая начинка действия, то тут уместно обратиться к мысли Мориса Мерло-Понти, в которой он рассматривал тело как «часового», стоящего у основания слов и действий, считал его якорем, закрепляющим нас в мире и инструментом овладения этим миром. «Тело, — писал французский исследователь, — является опорой всего сущего как мера неразрывной связи человека... с миром» [19].

Вернёмся к английскому режиссёру. В соответствии с предварительным замыслом репетируемого в МХТ спектакля, «Гамлет» воспринимался Крэггом как модель, порождающая некую совокупность музыкальных и визуальных тем (изобретательно придуманные ширмы к постановке) и образов. А сам главный герой наделялся рядом атрибутов инобытия, выделяющих его из массы остальных действующих лиц. Он, согласно постановочному решению, не считал «для себя нужным знать и делать то, что, по общему мнению, составляет необходимую принадлежность жизни земной» [19, с. 4]. Подобное истолкование темы принца Датского представляло явную режиссёрскую интерполяцию по отношению к шекспировскому тексту. Крэг ставил не столько шекспировскую трагедию, сколько демонстрировал субъективное отношение к сюжету, не совсем типичное для традиций английского театра, в котором, по словам режиссёра Рамина Грея, «драматург привык к предельно бережному отношению к своему тексту и полагает его главным элементом спектакля».

Подобное качество коммуникации «режиссёр — драматург» не является характерным

для всей англоязычной театральной культуры. Постнеклассическая сценическая практика американца Роберта Уилсона характеризуется желанием постановщика заменить слово акустическими шумами, жестами, световыми эффектами, визуальностью. Уилсон сам себя характеризует как «визуального художника, работающего в театре».

Английская театральная коммуникация базируется на диалогическом начале, объединяющем двух авторов — драматурга и режиссёра. Режиссёрский нарциссизм в ней если не исключён, то значительно ограничен. Текстцентричность пьесы в английском театре — величина постоянная [20]. Подобная ситуация представляет достаточно нечастое явление в современной сценической практике и восходит к одной из архетипических характеристик европейской, а шире — мировой культуры — их логоцентричности. «Вначале было Слово», всё остальное им сотворено и ему подчинено. Режиссура XX столетия проявила в целом негативную реакцию к сложившейся традиции, пытаясь возбудить в театре интерес к его архаическим обрядовым корням, когда жесту и пластике удавалось паритетно сосуществовать с вербальным аспектом ритуала. В русле реабилитации ритуально-обрядовых истоков сценического искусства ведёт свои экспериментальные поиски один из руководителей альтернативного польской труппы «Гардзенице» Володзимих Станевский, ряд латиноамериканских театров. Подобные устремления характерны для модернистской сценической практики А. Арто, пытавшегося нарушить в театре «диктатуру слова», реабилитировал «язык знаков и мимики» в спектакле [21, с. 41]. В связи с этим уместно вспомнить тот культурный шок, который произвели на Арто спектакли балийской труппы, обнаружившие поразившее его «со-участие» зрителя и исполнителей в представлении. В конечном счете, реабилитация невербальных выразительных форм, по мысли французского театрального теоретика и режиссёра, призвана была вер-

нуть на сцену игровое начало, «отток» которого стал особо заметным в сценическом искусстве 30-х–40-х годов XX столетия. Это совпало со временем, когда в культуре произошёл своеобразный ренессанс гностицизма, с его культом инструментально-утилитарного отношения к бытию, что в свою очередь явилось удобным контекстом для появления тоталитарных режимов. Подобную ситуацию предвосхитил ещё в 1864 году русский писатель Г. Данилевский в футурологическом романе «Жизнь через сто лет», герой которого заявил: «Вы презираете всё, что не ведёт к практической пользе! Вы пренебрегаете идеями великого философского цикла и дали развитие одному — практическим, техническим, не идущим далее земли наукам и ремёслам».

Старший современник Арто — Николай Евреинов — универсальный сценический деятель, соединивший дарование историка театра, драматурга и режиссёра, в начале 30-х годов (кстати, в это время он жил и работал в Париже и можно предположить, возможность его знакомства с Арто) весьма скептически отзывался о будущем европейского театра, который в отношении театральности, по его мнению, «безнадёжен». И этой «безнадёжности» во многом он обязан диктату драматургии, вытеснившей (или, по крайней мере, значительно регламентирующей) игровое начало на сцене. Только люди, лишённые таланта, по мнению Евреинова, «разыгрывают роли, сочинённые другими». Именно этой фундаментальной эстетической установкой вызваны чрезвычайно резкие оценки Евреиновым режиссуры, отдающей, на его взгляд, приоритеты драматургу перед «театральностью». Так, А. Таиров у него лишь «талантливый эпигон», Станиславский — «ничего нового в отношении театральности не явил». Неприятие Евреиновым традиционного театра, основанного на драматургии, связано с копированием в представлении жизни, натурализмом, ведущим к дилетантскому фотографированию бытия, приводящего на сцену

«театральщину». В этом заключён парадокс «рыцаря театральности», фанатично преданного искусству сцены, и категорически неприемлемого практически все современные ему артефакты, поскольку в них понятие «театральность» подменено понятием «театр». Подобный парадоксализм характерен и для эстетики Арто, заявившего: «Я враг театра. Я был им всегда. Насколько я люблю театр. Настолько же по этой самой причине я — его враг».

По большей части «новая» режиссура XX в., если воспользоваться герменевтической терминологией, является организацией дискурса, не предполагающего раскрытия «Я» Другого, то есть автора пьесы. Опыт последнего, если и учитывается, то исключительно в контексте «проживания субъекта» (М. Фуко), при котором смыслы пьесы («предметные смыслы» в гадамеровском понимании) как текста заменяются смыслами спектакля (по Гадамеру «авторскими смыслами»). Перефразируя Р. Барта можно утверждать, что «рождение режиссёра» (под ним мы понимаем создание спектакля) нередко происходит за счёт «смерти автора», то есть драматурга. Специфика подобной модели коммуникативной театральной связи заложена в самой бинарности слова, которое для автора пьесы является важнейшим способом создания художественной реальности, а для автора спектакля представляет объект субъективной интерпретации со всеми отсюда вытекающими последствиями [22].

Роль постановщика, особенно в контексте постдраматического театра — антинарративна в том смысле, что на сцене не репрезентуется последовательно разворачивающийся сюжет, доводящийся до зрителя актёром-повествователем. Вербальный сценический акт теряет свою самооценку, при которой он представляет «рассказ ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность» (Р. Барт). Иными словами, актуализируется не содержательная сторона драматического текста (history), а непосредственный

акт передачи информации (story).

Тип театральности, характеризующийся доминированием драматурга и, соответственно, вербальности, на мой взгляд, весьма остроумно обозначен Жаком Дерридой как «теологический», где «автор-творец, который отсутствуя и издалека, вооружившись текстом, надзирает за темпом или смыслом представления, их соединяет и ими управляет, давая произведению представлять его в том, что зовётся содержанием его мыслей, замыслов, идей. Представлять при помощи... постановщиков или актёров, поработённых истолкователей... Истолковывающие рабы, верно исполняющие пророческие замыслы “господина”» [23, с. 298].

Ранее, а точнее в 1913 году, аналогичные соображения высказал известный театральный и литературный критик Ю. Айхенвальд в прочитанной им лекции, называвшейся «Отрицание театра». Год спустя она была включена в резонансный сборник «В спорах о театре». Айхенвальд начал с того, что зафиксировал положение театра как его «роковую подчинённость литературе». «Безнадёжная зависимость от литературы» — свидетельство «несостоятельности» искусства сцены. Публикация Айхенвальда была с энтузиазмом принята Евреиновым.

Одним из средств освобождения режиссуры от писательского и драматургического диктата является создание инсценировки (сценической версии) по уже существующему литературному артефакту. В драматургии обработок (так часто называют этот жанр) происходит превращение первоавтора из «художника, который... выступал как свободный гений» в «посредника в обмене сюжетами, образами, идеями...» [24, с. 4].

Как таковая, история драматургии обработок восходит к греческой античности, в частности, трагедиям Эсхила, Софокла и Еврипида, являвшимися, по сути, более или менее свободными интерпретациями мифа [25].

Одной из своеобразных характерных черт современной обработки состоит в том, что

зачастую она выбирает предметом сценического переосмысления произведения ныне живущих авторов, при этом приглашая в качестве инсценировщика не их, а других людей, имеющих отношение к театру или литературе. Часто автором версии или инсценировки становится сам режиссёр.

Инсценировка, таким образом, становится своеобразным тактическим «обходным маневром», позволяющим снять возможные противоречия и конфликты, возникающие в процессе коммуникации «драматург (автор прозы) — режиссёр». Так, при стремлении кардинально изменить акценты аутентичной пьесы или прозаического произведения, на их основе создаётся специальная сценическая версия. Подобная практика в театре заметно активизируется в перестроечную эпоху, когда зрительский спрос диктует необходимость появления новой литературы на сцене, и её отсутствие компенсируется созданием многочисленных инсценировок, обработок, версий. Так появляются «Требуется драматическая актриса» (по «Лесу» А. Н. Островского) Ю. Погребничко, «Мистер — Твистер» Г. Яновской и множественные варианты «Детей Арбата», «Жизни и судьбы», даже публицистических произведений, ставших популярным массовым чтением. Далеко не во всех инсценировках происходило «наращивание смысла» первоисточника, многие из них, если не большинство оказались данью репертуарной конъюнктуре.

Г. Товстоногов считал инсценировку самостоятельным художественным произведением. Критик А. Свободин назвал перевод прозы на язык сцены «проклятым вопросом театрального искусства».

Обращение к сценическим версиям прозы объясняется во многом бесприоритетностью кассовой востребованностью будущего спектакля, в ряде постановок (Погребничко, Яновская), в которых место действия искусственно перенесено в ГУЛАГ, что также гарантировало зрительский успех в перестроечные годы.

Подобная продуманная хронологическая и пространственная аберрация характерна сегодня для многих спектаклей А. Жолдака, и что интересно: единственная его постановка — «Один день Ивана Денисовича», в которой действие по авторскому замыслу происходит в сталинском лагере, то есть он представляет «естественный интерьер» действия, вызвала активный протест А. Солженицына, в данном контексте согласившегося бы с мыслью Виссариона Белинского о том, что «переделывать повесть в драму... есть дело посредственности».

Обработка хрестоматийного сюжета может быть связана с экспериментальным стремлением автора спектакля перенести действие известной пьесы в иной хронотоп, как это случилось в спектаклях «Лес» К. Серебрянникова в МХТ или «Норе» Г. Ибсена в постановке Томаса Остермайера в берлинском «Шaubюне», в котором «кукольный дом» был представлен современной роскошью пентхаусом, а героиня появилась на сцене в сексуальном кожаном костюме героини сиквелов и компьютерных игр Лары Крофт. У Ибсена Нора оставляет «кукольный» контекст, у Остермайера — разряжает в мужа обойму, по-голливудски эффектно оставив его труп среди экзотических рыб в гигантском аквариуме. К подобным экспериментам можно отнести спектакль японского режиссёра Тадаши Сузуки «Видения Лира», в котором шекспировский персонаж представлен клиентом психиатрической клиники, а шекспировский сюжет — представляет гамму его галлюцинаций.

На открытии 89-го Зальцбургского фестиваля немецкий писатель Даниэль Кельман с негодованием обрушился на тех представителей режиссёрского театра, которые, по его мнению, продолжают традиции постановщиков-«потрошителей пьес», к которым в немецком театре 70-х относили авангардистов вроде Клауса Паймана, Петера Цадека и Франка Кастрофа, прославившихся в первую очередь эпатажными интерпретациями шекспировских спектаклей,

наделением их широчайшим коннотационным объёмом, то есть количеством отсылок зрителя к другим шекспировским и нешекспировским текстам.

Кардинальный характер интерпретаторского вмешательства в классический текст драматургии — характерное для современного немецкого театра явление. Недаром сцена берлинского «Фольксбюне» стала родной для деструкционной по отношению к драматургии постановочной деятельности А. Жолдака. В принципе о том, что режиссёр — главная фигура в театральном процессе, высказался ещё Гёте. «Гёте — прародитель «режиссёрского театра», даже если он и не знал этого выражения. Гёте твёрдо верил в автономию театра по отношению к литературе. Он говорил, что театральная постановка живёт по своим законам, что она больше, чем просто разыгрываемый на сцене первоисточник, что литературный текст должен быть адаптирован для сцены, что его можно и нужно видоизменять. Режиссёр — это человек, который обеспечивает театру свободу жить по его собственным законам». Таково мнение немецкого театроведа и критика Рихарда Клайна.

Отсюда представляется неудивительным то обстоятельство, что парадигма постдраматического театра впервые была сформулирована именно в немецком театроведении.

В качестве примера «дописывания» постановщиком спектакля литературного текста пьесы может послужить спектакль Севастопольского театра имени А. Луначарского «Женитьба» Гоголя. Режиссёр В. Магар контаминировал сюжеты канонического текста с первой редакцией пьесы, называвшейся «Женихи», гоголевскими письмами. Отдельные упоминания, в частности, о бане, гаданиях, были трансформированы в самостоятельные эпизоды постановки. Возросло количество действующих лиц, спектакль дополнили едва ли не цирковые клоунские репризы. В версии «Царя Эдипа» Р. Туминас решил ликвидировать мотив роко-

вой трагической предопределённости событий, происшедших с персонажами, в результате чего спектакль трансформировался «в серию чёрных анекдотов, в набор нелепых случайностей... Публика всё время хохотала» (А. Бартошевич).

Проза заведомо более беззащитна перед режиссёрской диктатурой, чем драматургия. Автор пьесы располагает рядом средств, способных ограничивать интерпретационную режиссёрскую агрессию, снабдив текст пьесы ремарками и комментариями, вынуждающими постановщика ставить его текст так, а не иначе. Ремарка — радикальное средство, могущее сдерживать сверхактивный режиссёрский субъективизм и амбициозность при прочтении драмы. Так, например, Жан Жене, кроме того, что его пьесы снабжены детальнейшими пояснениями в самом тексте, перед постановкой одной из них режиссёром Роже Бленом, послал тому шестидесятистраничное письмо с постановочными указаниями, учитывавшими даже самые мельчайшие детали будущего спектакля [26].

Классическим образцом являются гоголевские ремарки, подробно объясняющие исполнителям внешние и внутренние детали образов. Впрочем, однажды и они оказались неспособными ограничить режиссёрскую фантазию, установив пределы интерпретации драматургии, как это произошло в постановке «Ревизора», осуществлённой И. Терентьевым в ленинградском Театре Дома Печати в 1927 году. Режиссёр в финале спектакля озвучил немую сцену, внося в действие массу деталей, отсутствующих в пьесе. В частности, роли Добчинского и Бобчинского были поручены женщинам, художник П. Филонов создал необычные знаковые макеты костюмов. «Только на фоне глубокого упадка театральной культуры мог появиться такой спектакль...», — не совсем справедливо отреагировала критика [27, с. 62].

Установить границы интерпретации драмы весьма непросто, поскольку сам феномен «правильного» чтения еще Климентом Александрийским (150–215 годы) рассматривался

как содержащий присутствие герменевтической практики. Авторские намерения являются исходным моментом для возникновения феномена интерпретационной парадигмы. «Чтение — это направляемое творчество», — писал Ж.-П. Сартр, ратовавший за взаимное соблюдение как читательских, так и авторских прав.

Режиссёрское прочтение отличается от ремесленно-механического акта чтения отсутствием гипертрофированного интереса к фабуле первоисточника, зато в нём присутствует отчетливое стремление создания иного дискурса [28]. Инсценировка — это всегда драматизация литературного первоисточника, наделение его игровыми измерениями, провокация новых смыслопорождений, притом, что профессиональный инсценировщик, как правило, стремится остаться в поле «первотекста». Это — материя очень непростая. Сложность её выразил еще в 70-х Г. Товстоногов: «Для того, чтобы как можно полнее выразить прозу, театр должен зачастую как можно дальше от неё отойти». Это означает то, что любая обработка, сценическая версия или инсценизация должна «переводить» литературный первоисточник в «деконструкционное» пространство. Инсценировка — это не просто создание предназначенного для сцены римейка прозы, но стремление высказать нечто новое с использованием её кода [29]. Разновидностью инсценировки римейка предстаёт контаминация — объединение нескольких произведений в один сценический артефакт.

Существует несколько основных моделей формирования сценического римейка: контаминация — собирательный приём группирования ряда произведений (в том числе и принадлежащих разным авторам) в единое целое; адаптация — приведение в соответствие с современным мировоззрением авторского стиля мышления. Кроме того принято выделять в отдельную группу римейки-сиквелы, стратегия которых состоит в развитии и про-

должении сюжетов драматургического или прозаического оригиналов («Чума на оба ваших дома» Г. Горина, «Розенкранц и Гиндельстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Продолжение Дон Жуана» Э. Радзинского, «Чайка» и «Гамлет» Б. Акунина, «Русское варенье» Л. Улицкой). Сиквел неизменно содержит определённую аберрацию произведения-первоисточника, кроющуюся в несходстве мировоззрения, уровня литературного дарования, темперамента, степени реконструкции, наконец, литературных задач автора оригинального текста и сочинителя продолжения сюжета. Однако при всех вольностях, трансформирующих первоисточник, римейк-сиквел обязан сохранить черты его узнаваемости (основных персонажей и их характерные черты, связь с сюжетом-источником и одновременно новизну собственной фабулы), что и определяет границы деконструкции-дописывания нового текста.

«Если режиссёр, — размышляет Питер Брук, — решается на радикальное переосмысление классического текста: зачем он это делает? Я полагаю, что это основной вопрос, когда мы обсуждаем интерпретацию классического текста. С одной стороны, великая пьеса не может

пострадать от того, что люди делают с ней, что они считают нужным, так как «рукописи не горят». Интерпретация пьесы — это не то же самое, что прийти в музей и на портрете Моны Лизы нарисовать усы» [30, с. 46].

Наступающая эпоха постдраматического театра, изменяющая смысловую концепцию театрального искусства, актуализирующая новую сценическую выразительность, фундаментально меняет традиционную сущность коммуникативных отношений «драматург — режиссёр». Предугадать, то, в каком направлении будут эволюционировать театральные новации — решительно невозможно. Можно только прогнозировать отдельные векторы развития сценического искусства, в частности то, что постдраматический феномен не приведёт, вопреки пессимистическим прогнозам, к «смерти театра». Более того, традиционные театральные формы, безусловно, не прекратят своего бытования, что лишь расцветит современную театральную палитру, в том числе и в сфере её коммуникационных аспектов. Что же касается изменений частного характера, то продемонстрировать их природу сможет только время [31].

1. Примером игнорирования мнения большинства афинских зрителей может служить комедия Аристофана «Облака», с которой он за 24 года до суда над Сократом потерпел сокрушительное поражение, оказавшись лишь на третьем, то есть последнем месте. Победил тогда драматург Кратин с комедией «Бутылка». Причем одним из главных обстоятельств публичного провала аристофановского памфлета стал именно его антисократический пафос. На него обрушился гнев афинян, той самой агоры, которая стала на защиту философа (до того, как толпа переменит свое мнение о Сократе, остаётся еще почти четверть столетия). Тут-то нерасчетливому сочинителю впору было бы согласиться с критикуемыми им софистами, утверждавшими, как передавал Платон, что «вместо господства лучших наступило в театрах какое-то скверное господство зрителей». Вскоре комедиограф, по всей видимости, точно рассчитал, что позиция, ставящая под сомнение компетентность афинских зрителей, угрожает окончательным непризнанием его творчества, и в следующем году он, выставив на зрительский суд комедии «Осы» и «Предварительное состязание» (до нашего времени

она не дошла), выступил под именем своего знакомого — актёра Филонида. Позаимствованный псевдоним помог Аристофану снискать лавры триумфатора. Пренебрегать симпатиями или антипатиями афинской публики для трагического или комического поэта было поступком опрометчивым.

Кроме того, комическому, а в ещё большей степени трагическому поэту, необходимо было следовать ряду императивных для всех участников эстетических требований: «ничего сверх меры», наполнять содержание трагедии «состраданием и страхом», вызывающим катарсическую реакцию зрителей, а комедийную фабулу — «осуждением порока» и т. д.

2. По одним свидетельствам Софокл побеждал во время состязаний трагических поэтов на Великих (Городских) Дионисиях 18 раз, по другим — около 25, являясь безусловным рекордсменом.

3. В Древней Греции, например, существовала традиция удаления изродительского дома ребёнка, которого семье сложно было прокормить. Новорожденного просто оставляли на улице на произвол случая, не проявляя в дальнейшем никакого интереса к тому, как сложилась его судьба (реликтовые формы этой традиции прочитываются в начальном этапе биографии Эдипа, когда он был вынесен из дворца Лая) но публичное упоминание об этой детали греческого быта, как и ряде других его особенностей, не одобрялось.

4. О доминировании женского начала в древнегреческой трагедии см.: *Баканурский А. Ф. Ф.* («Федра»: Феномен феминизма) // Аркадіа. — 2004. — № 3 (5).

5. Встречались в Античности и более банальные — «нетворческие» причины абберраций в драматургической деятельности, в частности, разорение хорега, отвечавшего за свою долю финансирования готовящегося спектакля (подбор хористов, части протагонистов, сценические костюмы, машинерию, оформление), и тогда постановка во время показа имела «полуфабрикатный» вид, не вызывая ни зрительских, ни судейских симпатий.

6. *Серова С. А.* Китайский театр и традиционное китайское общество. XVI–XVII вв. — М., 1990.

7. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. — М., 1962. В рамках сценической историко-бытовой эстетики были осуществлены постановки «Царя Фёдора», «Смерти Грозного», «Шейлока», «Антигоны», «Власти тьмы» и ряда других спектаклей. Эта линия развития театра восходит к одному из самых сильных театральных впечатлений молодого К. Алексеева (тогда ещё не Станиславского) — мейнингенским традициям, направленным на сохранение исторической верности воспроизводимой в спектакле эпохи. «Шейлок» будет идти совсем по-мейнингенски. Будет соблюдена историческая и этнографическая точность. Старая Венеция вырастет перед публикой как живая», — сообщал своей жене Ольге Мунт В. Мейерхольд (*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, беседы, речи: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1. — С. 68). Позднее в статье «К истории и технике театра» Мейерхольд напишет: «Натурализм Художественного театра — натурализм, заимствованный им у мейнингенцев. Основной принцип — точность воспроизведения природы» (Там же. — С. 113).

8. В этой ситуации следует в первую очередь искать объяснение первоначального

неприятия К. Станиславским и публикой МХТ чеховской «Чайки», поэтика которой явно не «вписывалась» в историко-этнографический контекст спектаклей театра первого периода. Сам режиссёр и исполнитель роли Тригорина писал: «Назовите хоть один театр или единичный спектакль, который показал бы Чехова на сцене с помощью обычной театральности» [7, с. 273].

Именно чеховская «Чайка», открыв линию поисков «интуиции и чувства» в Художественном театре, заставила Станиславского и Вл. Немировича-Данченко искать в драматургии то, что принято обозначать как «настроение». В связи с этим, вполне закономерным представляется то обстоятельство, что период театральной эволюции, последовавший вслед за «Чайкой», привёл на сцену МХТ новую драматургию.

Как раз в чеховских спектаклях на короткий период обнаружилась творческая аутентичность основателей МХТ. «Впервые два режиссёра слились вполне: один — режиссёр-актёр с большой фантазией, хотя и склонный к некоторым резкостям в постановках, другой — режиссёр-литератор, стоявший на страже интересов автора», — писал Вс. Мейерхольд. Ситуация почти по гомеровской «Илиаде»:

Ежели двое идут, то придумать старается каждый

Что для успеха полезней...

Мейерхольд своей режиссёрской практикой в известной степени предвосхитил идею современного французского структуралиста Жерара Женетта о том, что литературу, длительное время рассматривавшуюся как сообщение без кода, необходимо исследовать как код без сообщения. Отношение ряда практиков сцены к пьесе, характерное для режиссёрского театра, весьма удачно обозначил французский писатель Филипп Соллерс, считающий, что литературный (традиционный) текст «не должен больше ни информировать, ни убеждать, ни доказывать, ни рассказывать, ни изображать». Подобная минимализация субъективной авторской воли, наделение драматурга статусом анонимного и безличного агента, формируют практически неограниченное оперативное пространство для создания сценической версии литературного первоисточника.

9. Цит. по: Пави П. Словарь театра. — М., 1991. Добавлю лишь, что разнообразные эмоционально-ролевые функции по отношению к спектаклю со стороны режиссёра и драматурга, режиссёра и исполнителей, различный театральный опыт зрителей, неоднозначное понимание природы театральной семиотики критикой — всё это лежит в основе коммуникативных аберраций.

10. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1961. — Т. 4. Станиславский отталкивался не столько от текста пьесы, сколько от собственного понимания этого текста.

11. Это произошло задолго до того, как пражский театральный режиссёр Й. Свобода разработал в 1959 году принцип *Laterna Magica*, предусматривавший использование кинематографических выразительных эффектов в театрально-постановочной практике. Кроме Курбаса и раньше Свободы к синтезу театра и кино в своей сценической практике прибегал и С. Эйзенштейн. Сегодня элементы киновыразительности нередко использует в спектаклях *enfant terrible* украинской

режиссури — А. Жолдак, а компьютерную графику Д. Богомазов («Крысолов» по А. Грину).

12. *Аристотель*. Поэтика. — М., 1978.

13. *Тebbель Фр.* Избранное: в 2 т.— М., 1978. — Т. 2. Позднее на этом же настаивал и Чехов, неоднократно дававший себе слово прекратить писать для театра: «Нельзя судить о пьесе, не видя её на сцене». И даже Гордон Крэг при всём своём скептицизме по отношению к драме как к роду литературы не удержался от признания факта обретения полноценного бытия пьесы исключительно в спектакле: «Постановка — есть создание крупных эффектов, обращённых к зрителю, которые должны ещё усилить значение того, что и так уже сделано значительными трудами поэта» (*Крэг Г.* Искусство театра. — СПб., 1912. — С. 23.)

14. *Бентли Э.* Жизнь драмы. — М., 1978. В этой связи уместно вспомнить мысль классицистского теоретика Н. Буало: «Волнует зримое сильнее, чем рассказ».

15. Музей МХАТ. — Архив К. Станиславского. — № 1278.

16. *Крэг Г.* Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988. В плане использования семантики немоты, молчания на сцене показательной представляется пьеса Гарольда Пинтера «*Aslight ache*» («Неприятное ощущение»), в которой живущая в пригороде супружеская чета испытывает немотивированный ужас при появлении в окрестностях их дома торговца спичками, который в течение всего действия не произносит ни единого слова, производя впечатление абсолютно ирреального существа. Немота семантически связана с инобытием, способностью к медиаторному преодолению границ между мирами живых и мёртвых. Она сродни мифологическим архетипам: мировой дереву, мировой горе — образам, посредством которых осуществляется контакт трёх сфер: подземной, земной и небесной. Н. Корниенко одну из тенденций современной сцены видит в усилении её тяготения «к искусствам невербальным» (*Корниенко Н.* Український театр у переддень третього тисячоліття: Пошук. — К., 2000. — С. 12.)

17. Интерпретации Шекспира у Крэга, Богомазова, Жолдака не следует рассматривать исключительно в контексте противостояния драматургического и режиссёрского «Я». Тут ситуация непростая: с одной стороны, эти спектакли апеллируют к орнаментальным и эротическим истокам театрального искусства, связанным с идеей доминирования телесного, а не вербального начала. С другой, спектакли упомянутых режиссёров содержат попытку воссоздания образа аутентичного автора — драматурга-«дикаря» (таково мнение не только современников Шекспира — Джона Драйдена и Роберта Грина, но и Вольтера, А. Сумарокова, Л. Толстого), освобождённого от переводческого глянцевого поэтического лоска. В последнем случае мы имеем дело еще с одной абберацией, располагающейся в пространстве между литературой и спектаклем. Это перевод текста, в котором переводчик также претендует на соавторство («перевод-соперничество» по словам В. Кожина), при этом нередко облагораживая аутентичный текст, как это случилось в переводах шекспировских драм, сделанных Б. Пастернаком, Т. Щепкиной-Куперник, М. Лозинским. Традиции «олитературивания» Шекспира, неизменно сопровождающиеся синтаксическими, лексическими и смысловыми абберациями берут своё начало в переводе «Гамлета»,

осуществлённом еще А. Сумароковым в 1748 году (сам автор перевода заметил, что его вариант «на Шекспирову трагедию едва ли походит»). В последние годы попытку максимально приблизиться к авторскому стилю мышления осуществил Ю. Андрухович, в своём переложении «Гамлета» на украинский язык.

18. Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради юродивые. — Харьков, 1902.

19. Отношения «режиссёр — драматург» в английской театральной традиции в максимальной степени соответствуют гуссерлианской модели коммуникации, неизменным и фундаментальным условием которой является необходимость признания партнёра как равноправной личности. Драматург, таким образом, не дополняет постановщика, а сохраняет функции демиурга и в самом сценическом артефакте.

20. Арто Антонен. Режиссура и метафизика // Театр и его двойник. — М., 1993. Арто утверждал, что «режиссёрская постановка в гораздо большей степени представляет собой театр, чем любая написанная и проговорённая пьеса», настаивая на необходимости покончить с «абсурдной двойственностью, которая существует между постановщиком и автором».

21. На это обстоятельство обратил внимание ещё швейцарский лингвист Ф. де Соссюр. Добавлю лишь то, что сам спектакль в свою очередь становится объектом включения в иные художественные контексты: актёрский, критический, наконец, зрительский. Он попадает в некое плюралистическое пространство, организованное множеством воспринимающих его сознаний, а, следовательно, также неизбежно подвергаясь субъективизации, отчуждаясь от автора. Ирония театральной коммуникационной логики в данном случае заключается в том, что режиссёр после премьеры зачастую обречён на превращение из убивающего по роковому предопределению Эдипа в убиенного Лая.

22. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие. — СПб., 2000. Здесь же Деррида, скорее, интуитивно, чем осмысленно сближает сценические поиски Арто («Театр жестокости изгоняет со сцены Бога») и Евреинова («Театральность должна пронизать и восстановить каждую частицу «существования» и «плоти»).

23. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. — М., 1988.

24. Динамика соотношения мифологического основания греческих трагедий и авторского вымысла от Эсхила до Еврипида проявляется в эволюции состава действующих лиц: от титанов к идеальным героям, до еврипидовских персонажей, представляющих людей, какими они являются в реальной жизни, со всей сложностью, неоднозначностью и противоречивостью характеров. Так, например, в «Медее» вопреки сюжету мифа, героиня убивает своих детей. Что же касается образов богов, то хронологически последний из тройки греческих трагических поэтов, в отличие от своих предшественников, нередко подвергает их деяния осуждению.

25. Речь идёт о спектакле «Ширмы», поставленном в 1966 году в Театре де Франс. Вот фрагмент письма Жене: «Мать должна ступать маленькими шажками, но жесты у неё очень властные. Потом внезапно очень длинные прыжки, юбка задирается,

чтобы показать ноги, на которых видны вены, голубые или лиловые» (Театр Жана Жене: Пьесы. Статьи. Письма. — СПб., 2001. — С. 403). Столь же подробно в письме были представлены характерные особенности других действующих лиц пьесы вплоть до второстепенных.

26. *Гвоздев А. А.* Театральная критика. — Л., 1987.

27. Например, по первоначальному замыслу М. Булгакова действие «Мертвых душ» в готовящейся им инсценировке поэмы для МХАТ должно было происходить в Риме. «Рим мой был уничтожен, лишь только я доложил ехресе (конспект замысла). И Рима моего мне безумно жаль!». Образ Рима будет возобновлён в булгаковском киносценарии «Мёртвых душ».

О фабуле: «И только резать! И я разнёс всю поэму по камням. Буквально в ключья». Купюры вызвали раздражение критики: «Мыслима ли, может ли быть постановка гоголевских «Мёртвых душ» без чичиковской дорожной тройки, без её жути, без чувства безысходной тоски... Куда вообще девались все лирические отступления Гоголя?... Почему нет капитана Копейкина — этой потрясающей по своей насыщенности социальной фигуры?» (Андрей Белый).

Римейк типологически близок, но не однороден ретейку — обращению к персонажам, ранее имевшим читательский успех в контексте другого произведения. Семантически более широкой представляется интертекстуальность, когда «текст строится как мозаика цитаций», когда он «есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» (*Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — Витебск, 1963. — С. 333).

Примером стратегии интертекстуального похода является пьеса О. Богаева «Русская народная почта», в центре которой образ Ивана Сидоровича Жукова — состарившегося чеховского Ваньки Жукова, сохранение мотива письма в никуда, но одновременно и присоединение к сюжету других интертекстов, трагедийное описание современности.

28. Сиквелы появились ещё в античной литературе: к числу хронологически первых постлитературных образцов следует отнести «Энеиду» Вергилия, продолжающую повествование о событиях «Илиады». Впрочем, «Илиада» послужила прототипом ещё одного, на этот раз древнегреческого продолжения пародийно-стёбового (трагедийного) характера — «Войны мышей и лягушек» («Батрамиомахии»). Многие пьесы Шекспира также можно рассматривать как сиквелы, являющиеся продолжением-переработкой разнообразных групп источников.

Интернетовская эпоха предоставила любому автору вне зависимости от уровня собственного литературного дарования публиковать свои опусы, среди которых сиквелов, не столько вторичных по отношению к произведению-первоисточнику, сколько во всех отношениях второсортных, оказалось превеликое множество.

29. *Брук П.* Метафизика театра // Режиссёрский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века.— М., 2004. — Вып. 1.

Появление многочисленных версий, контаминаций, римейков и ретейков, сиквелов на известные сюжеты (в том числе не только прозаические, но и представляющие драму) можно объяснить еще и феноменом «усталости» текста-

первоисточника. Примером тому являются юбилейные даты, связанные с тем или иным крупным драматургом, когда практически все театры соревнуются в постановке его пьес. Свежий пример: недавний чеховский юбилей, к которому только в Одесском русском драматическом театре были поставлены «Чайка», «Вишнёвый сад» и «Дядя Ваня». «Поглощая очередную порцию «Чая» и «Вишнёвых садов», — пишет критик М. Дмитриева, — одни из которых были лучше, другие хуже, я вдруг начинаю испытывать невыносимую тоску... Стало ясно: великие пьесы (если бы только чеховские!) театры давно уже ставят, как ставят прекрасные, но заезженные пластинки» (Дмитриева М. Конец театральной эпохи. — М., 2005. — С. 37). Скорее всего «усталость» классической драматургии от чрезмерно активного «употребления» и спровоцировала дебаты о временных «мораториях» на её постановки.

30. Уверен, у многих театральных деятелей феномен постдраматического театра вызывает болезненное ощущение, даже отторжение. Предполагаю, что истоки этого следует искать не в «странностях» приоритетов нового театра, не в непонимании его эстетики, а в болезненности самого процесса восприятия того, что является эстетически непривычным. К тому же мы сталкиваемся ещё и с небеспеченными опасениями ошибочно принять театральный контрафакт, сопровождающийся, как правило, разнообразными яркими манифестами, за новое слово в сценическом искусстве. Почти как у Гёте: Мефистофель, готовящий для Фауста волшебный коктейль, не без иронии приговаривал: «Любую бабу примешь за Елену». Но это из области издержек, непременно сопутствующих появлению нового. И в театре тоже. А то, что в сценическом искусстве грядут большие перемены — сомнений в этом нет ни у кого.

Анотація. Стаття висвітлює один з нещодавно налагоджених комунікативних зв'язків у сучасному театрі: взаємовідношення між режисерською діяльністю та драматичним мистецтвом. Студії виконувались в галузі режисерського бачення постановки п'єси іншою сценічною мовою драми як засобу розкриття нових сенсів. Автор стверджує, що режисура базується насамперед на візуальному сприйнятті, але драматичне мистецтво використовує інші «рецептори». Автор також підіймає питання про мінливі драматичні ознаки в формі літературної творчої діяльності та виконання, що також має відношення до драматичного мистецтва. Автор відзначає, що драма отримує право на існування тільки після включення в процес комунікації.

Ключові слова: драма, режисура, інтерпретація, постдраматичний театр, драматична комунікація, постановка.

Аннотация. Статья освещает одну из недавно сформировавшихся коммуникативных связей в современном театре: а именно взаимоотношение между режиссёрской деятельностью и драматическим искусством. Исследование проводилось в области режиссёрского подхода к пьесе и в частности в сфере постановки пьесы на ином сценическом языке драмы для раскрытия новых смыслов. Автор утверждает, что режиссура основывается, прежде всего, на визуальном восприятии, но драматическое искусство использует другие «рецепторы». Автор также поднимает вопрос об изменяющихся естественных драматических признаках в форме литературной

творческой деятельности и исполнения, что также имеет отношение к драматическому искусству. Автор отмечает, что драма получает право на существование только после включения в процесс коммуникации.

Ключевые слова: драма, режиссура, интерпретация, постдраматический театр, драматическая коммуникация, постановка.

Summary. This article deals with one of the already formed communicative connections in modern theatre: relationships between direction and dramatic art. The research are done in the field of the director's approach to the play, in particular creating of a staged play as another, scenic, drama language, unveiling of new senses in the play. The author asserts that the performance is directed on the visual perception at first, but dramatic art uses another «receptors». The author also brings up the question of variable nature dramatic signs in the form of literary creative activity and performance, which also deals with dramatic art. The author says that drama obtains the possibility of full existence only after inclusion into the process of dramatic communications.

Keywords: drama, direction, interpretation, postdramatic theatre, dramatic communications, staged remake, staging.