

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ КАК ОСТРАНЕНИЕ ВЕРБАЛЬНОГО СТРОЯ ПЬЕСЫ

Куми ТАТЭОКА

ВВЕДЕНИЕ

Один из главных тезисов русского концептуализма заключается в том, что «все тексты уже написаны».¹ И в спорах современной русской культуры считается, что в России мир оказывается пустотой, которая может поглотить любые ценности.

В принципе, именно в театре ставят только те тексты, которые в буквальном смысле уже написаны. Более того, если говорить о постановках классики, тексты, которые исполняются на сцене, не только написаны, но также уже прочитаны и всем хорошо известны. Зрители, которые приходят в театр смотреть постановку классических произведений, знают все тексты даже чуть не наизусть... Однако после распада Советского Союза до нынешнего дня режиссеры в России гораздо больше стремятся ставить классику, чем произведения современных драматургов.

Почему в России любят ставить именно классику драматургии и литературы?

1. МЕЖДУ ТЕКСТОМ И ИСПОЛНЕНИЕМ

Сущность театрального представления заключается в визуализации письменного текста в трехмерном виде и его звуковом исполнении голосом актеров и музыкой. Словесный текст перевоплощается в длительность времени и объем пространства. На сцене текст исполняется способом телесного выражения, в том числе пластикой и голосом. Такое выражение создает впечатления, отличающиеся от того, что дает печатный текст.

Отличие между словесным печатным текстом и исполнением текста заметно, даже когда писатели сами читают свои тексты. Например, типографический образ стихотворения Геннадия Айги, одного из современных авангардных поэтов в России, характерен необычным использованием разных знаков, например, приемами использования двоеточий или неожиданных обрывов предложений. Он дает читателям впечатление, что слова упорно и резко противостоят повседневной бесчувственной жизни. Однако, чтение самого поэта в ритмах даже чисто традиционных для русской поэзии, дает нам впечатление мягкосердечной доброты, которая приносит слушателям мирное настроение.

¹ Рубинштейн Л. Поэзия после поэзии // Октябрь. М., 1992. №9. С.84.

Или творчество постмодернистских новаторов тоже может звучать иначе, чем оно выглядит. Поэт-концептуалист Лев Рубинштейн включает случайность и пытается исключить авторскую личность из процесса сочинения стихов. Он пишет простые фразы в карточках и читатель должен перемешать их как в карточной игре. Здесь большую роль играет случайность и все выглядит достаточно сухо. Но, как только поэт начинает читать слова своих карточек, голос поэта буквально воодушевляет слова. Чувствуется даже симпатия к миру. В одном стихотворении он рассказывает, как «время идет».² Поэт произносит слово «время» с такой симпатией, будто время одушевлено и гуляет по саду шатающейся походкой, как маленький цыпленок.

Или писатель Владимир Сорокин, исполняя роль одного персонажа-певца своего романа «Голубое сало»,³ поет гадкие слова красивым очаровательным голосом, который дает нам противоречивое впечатление со смыслами слов.

Пародийное исполнение «Евгения Онегина» в разных вариациях поэтом Дмитрием Приговым тоже дает нам яркий пример разнообразных отношений между письменным текстом и исполнением текста.

Что касается текстов пьесы, они состоят почти только из диалогов, хотя сценические ремарки иногда объясняют обстановку, окружающую обстоятельства диалогов, но они не так много изображают подробности фона, как в прозе. То есть, в процессе репрезентации (постановки) пьесы режиссерам оставляется достаточно большая возможность вкладывать собственную интерпретацию. Хотя театр держится за словесный текст как за свою основу, в то же время возникает тонкое и сложное отношение между пьесой как оригинальным словесным текстом и режиссурой как интерпретацией.

2. О ТЕМЕ СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ ТЕАТРОВ

По великой традиции русского психологического театра в этом веке, центром его внимания всегда было внутреннее настроение или личное переживание человека. Но к сожалению в нынешней постмодернистской эпохе уже невозможно ожидать личной конкретной идентичности.

Культурологи и критики уже давно говорят о постмодерне в России, что Россия – это пустота. Психология или чувство личности человека уже не существуют отдельно и конкретно, а определяются внешним миром, то есть отношением с другими. Все в мире стало относительно.

² *Рубинштейн Л.* Время идет // Домашнее музицирование. М., 2000. С.326-335.

³ *Сорокин В.* Голубое сало. М., 1999. С.176-180.

3. По следам психологизма

В театрах, где усердно держатся за традицию психологического театра, обращаются с темой о том, как быть одинокому отчужденному человеку в таком абстрактном мире. Режиссер Омского театра драмы Владимир Петров поставил в центр спектакля «Живой труп» не самого героя, а течения времени и объем пространства, которые нужны одному человеку для ощущения свободы.⁴ Перед началом спектакля из центра занавеса высунуты гигантские куклы до потолка, сделанные из темно-коричневой ткани. Во время действий, которые происходят в дворянских домах, где господствуют устаревшие обычаи, эти куклы носятся по сцене, как будто преследуют и подавляют людей, подобно строгим ритуалам. В контрасте с этим пространством, которое ограничивают куклы, цыганский ансамбль в совершенно открытом пространстве на чистом голубом фоне танцует и поет песни без всяких ограничений. Здесь форма пространства прямо выражает нужную свободу для человеческого чувства.

В антерпризном спектакле «Горе от ума» Олег Меньшиков, прославленный актер современного российского кино, играет Чацкого. Хотя Меньшиков сам такой любимец-звезда, что он мог бы торжественно играть главного героя классики в центре сцены с начала до конца, собирая все внимание и вздохи зрительного зала. Но Меньшиков-Чацкий часто оказывается в немного отдаленном и отчужденном от центра сцены месте, а центр занимала толпа старого неизменного общества. Чацкий часто стоял скромно и не очень заметно или даже спиной к зрителю. Он выглядел очень слабым одиноким человеком, который не может легко адаптироваться к обществу. Здесь центром внимания занимает не сама личность Чацкого, а расхождение персонажа с обществом, то есть расстояние между ними.

4. Постмодерн и идентичность

В театральных школах, которые отошли от психологической театральной традиции, пустота внутреннего мира личности еще более остро ощущается. Здесь уже не верят также и в существование конкретного внешнего мира, определяющего чувство или психологию героя. У них и внешний мир тоже оказывается пустотой. Поэтому нужно выдумывать все компоненты мира, не только внутреннего, но также внешнего миров, и творить полную фикцию и вымысел.

4 О подробностях спектакля см.: *Татэока К.* О российской национальной театральной премии и фестивале «Золотая маска 1997-1998» // Бюллетень Ассоциации сравнительного исследования о западном театре в Японии. 1999. №22. С.41-45. Н.Старосельская отмечает, что спектакль В. Петрова заставляет зрителя «Выстрадать нечто свое, глубоко личное» (*Старосельская Н.* Забытые следы чьей-то глубины // Театральная жизнь. М., 1997. №11-12. С.13).

Чтобы дать зрителям обстоятельства верить в вымысел, который создается на сцене, режиссеры выбирают себе пространство, определенное в основном одним из трех разных приемов:

1. Создать карнавальное пространство. В этой сфере большим успехом пользуется Юрий Любимов и полемическим успехом - Роман Виктюк.
2. Приобрести веру словам литературного текста. Такой прием открыл режиссер Анатолий Васильев.
3. (И последней, третий) Обнаружить изображенный как реальность вымысел, и стараться признать пустоту мира и неуверенность в себе. Юрий Погребничко занимает необычное место в российской театральной сфере.

Выбирая себе такое театральное пространство, они все контролируют свой мир, или точнее микрокосмос, построенный на основе литературно-словесного текста. У них текст уже разрублен на куски. На сцене история уже не может развертываться полностью.

5. КОНСТРУКЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ РАЗРУБЛЕННОГО НА КУСКИ ТЕКСТА

Так как у них мир уже неясный, режиссерам приходится сначала определить минимальное пространство, где им творить микрокосмос, размер которого как раз режиссер еле-еле сможет полностью проконтролировать. И в этом микрокосмосе на сцене развертывается театральное представление, построенное кусками разрубленной истории. Представление на сцене приближается к симуляции мира.

Как уже было сказано в начале данного доклада, театральное представление заключается в реализации словесного текста во времени и пространстве. И в этом времени и пространстве на сцене перевертывается «память». Это имитационная (мнимая) память, предлагаемая литературным текстом.

Теперь мы будем рассуждать о том, как рассказывается и представляется память на сцене.

В театрах психологической традиции все-таки осталось ощущение, что герои спектакля точно жили-были когда-то и где-то. А в других театрах уже не утверждается, что то, что происходит на сцене, на самом деле было или не было. Хронологический порядок действий на сцене уже нарушен. Так как не только внутренний мир героев, но также внешний мир оказывается пустотой, надо создать и мир и личность, опираясь на вымысел. Здесь уже они оказываются пустой тенью без субстанции (сущности).

5-1. Карнавал литературно-театральных классических приемов: «Братья Карамазовы» в постановке Юрия Любимова

С одной стороны, постановка «Братьев Карамазовых» режиссером театра на Таганке Юрием Любимовым представляет собой некий синтез его театральных приемов. В спектакле эффективно используются его любимые театральные приемы, например «зонг», то есть пение по Брехту, элементы буйфонно-балаганного театра с динамичными телесными движениями по

Мейерхольду и т.д. Эпизоды представляются, не следуя за порядком хронологии и интриги. Но такие приемы, в отличие от прежней режиссуры Любимова, не сосредоточены на эффекте остранения. Зрителям не приходится чувствовать неловкость из-за неожиданных обрывов действий или нарушения условности театра. В свое время главный театральный прием Любимова заключался в том, чтобы разбудить чувство зрителей, ставя их в неловкое положение. А постановку «Братьев Карамазовых» можно смотреть на одном дыхании и она производит сильное впечатление и удовольствие у зрителей. Брехт пользовался приемом зонга-пения, чтобы разрезать непрерывное течение действия и заставлять зрителей сознавать, что действие, которое происходит на сцене, это просто выдумка. А теперь у Любимова пение, особенно пение с фразой «Карамазовская сила», исполняемое громкими сильными голосами, наоборот, функционирует в качестве нитки, соединяющей эпизоды в разное время и в разных местах и придают спектаклю особенно праздничное и повышенное настроение.

В основной рамке действия суда об отцеубийстве, немало эпизодов из романа, выбранных самим режиссером, предстают перед зрителями, будто свободно и гладко меняющиеся кадры из памяти. Но здесь непонятно, кто вспоминает, и чья память, поскольку по конструкции спектакля предложенные вымыслы множественно обрамлены и пространство спектакля оторвано от внешнего мира.

В рамке общего спектакля-суда эпизоды функционируют в качестве маленького внутреннего спектакля, то есть фикции внутри фикции. Умножение рамок вымыслов видно также в конструкции создания образу действующего лица. Один актер исполняет несколько ролей, например, черта и Смердякова и др. Он произносит реплики, имитируя разных политических деятелей. Он известен как голос из сатирической телевизионной программы «Фуклы». По мнению Брехта зритель должен сознать двойственность актера, то есть роль в спектакле и самого актера, исполняющего роль. Любимовская двойственность в этом спектакле дает другое значение, то есть двойные вымыслы, так как здесь зритель видит не личность актера, а актера, пародирующего в телевизионной передаче, и персонаж актера в действительности остается за рамкой спектакля или театра.

Вообще в этом спектакле пространство-фикция закрытое, и действительность исключена из театрального зала.

Любимов цитирует и включает разные приемы из традиции театрального авангарда или из других изобразительных жанров, в том числе ТВ и эстрады. Это отгороженное от действительности пространство драмы поддерживается текстами Достоевского и истории театра.

5-2. Доверие к литературному тексту: «Каменный гость» в постановке Анатолия Васильева

Васильев тоже создает закрытое пространство, оторванное от внешнего мира в своем театре. Он игнорирует мир за театральным пространством

и сосредоточивается на отношении слов с актером. У него все белое кроме костюмов, светло в зале, почти нет никакой декорации, актеры сидят по местам и почти не двигаются, а только произносят реплики.⁵ Одним словом, нет ничего лишнего.

Как он опирается на текст, уже можно сравнивать с религиозной верой. Он отказывается от хаос внешнего мира, а в микрокосмосе театра заново сочетает и подчиняет связь между словом и телом актера, чтобы обрести доверие к словам, которые должны дать ему основу идентичности. В действии «Каменного гостя», даже почти не меняя место, без особенной пластики, актеры Васильева произносят пушкинские слова с полной уверенностью, говорят реплики, как монолог, будто они не замечают других персонажей. Здесь актер является не действующим лицом пьесы Пушкина, а воплощенным в тело словом Пушкина. Искание связей идет не по вертикальному направлению к Богу, а по литературному к словам классики.

5-3. Обнаружение вымысла: «Вишневый сад» в постановке Юрия Погребничко

Пространство, которое нам предлагает режиссер Погребничко, выглядит как развалина после конца мира. На очень узкой сцене без особой декорации играют актеры, почти лишённые пластики и мимики. Они, слушая или говоря текст, слабо танцуют по ритму речи или музыки, будто качаются по ветру. Или например в «Вишневом саду» актеры, играющие главные роли, горбясь, рассеянно сидят спиной к зрителям, и вместе со зрителями слушают и смотрят исполнение текста другими, будто они не уверены в том, что рассказывается история, которая происходила у них в жизни.⁶

Эпизоды, или точнее просто куски текста, часто демонстрируются простыми играми слов. Так же как у Васильева, каждое слово произносится аккуратно, но у Погребничко часто слова сопровождаются играми слов, которые изображаются пластикой или какими-нибудь визуальными способами.

Такое изображение, упрощенное до уровня примитивных каламбуров или пародии, лишает чеховские слова смысла.

5 О декорациях и интерьере театрального помещения А. Васильева см.: *Гаевский В.М.* Яд Изоры. «Моцарт и Сальери» в Школе драматического Искусства // Театр. М., 2000. №2. С.74.

6 Роман Должинский пишет: «Реальных же героев Чехова... давно уже нет на свете. (Ведь пьесе уже почти сто лет.) Но их текст все равно надо сказать, надо за них дожить, за них еще раз умереть» (*Должинский Р.* Герои Чехова давно умерли. А Юрий Погребничко поставил «Вишневый сад» // *Коммерсантъ-daily*. 1997. №3. С.9). На подобный эффект рассчитаны произведения С.Беккета, ирландско-французского писателя, который начал писать пьесы во второй половине 50-х гг. Героям Беккета тоже приходится слушать о своей жизни, рассказываемой чужими голосами. См.: Y. Takahashi, *Samuel Beckett* (Tokyo: Kenkyusha, 1971), p.140; Y. Takahashi, ed., *Samuel Beckett (Beckett Taizen)* (Tokyo: Hakusuisha, 1999), pp.128-130, 165-166. У Погребничко чеховские пьесы выглядят так, словно они были написаны после Беккета.

Время и пространство действия уже не имеют длительности или объема. Все личности сжаты до минимального размера и плавают одиноко по пустому пространству, ставшему неизмеримым.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Можно сказать, что театральное представление в современных русских театрах – это процесс искания идентичности в беспомощном и хаотичном мире и для этого на сцене пытаются повторить и пережить действия из памяти. А в нынешнее постмодернистское время, когда все ценности равны и все обстоятельства неясны, собственная память отдельного человека уже потеряна в хаотичном мире. Поэтому режиссерам приходится держаться за текст, предлагаемый классическими произведениями вместо собственной памяти, хотя такой текст сам уже не сохраняет свою целостность и разрублен на куски. И театр дает зрителю мнимую идентичность, чтобы она ему привиделась хотя бы на мгновение.

В контрасте с такими постановками, рассмотренными нами, спектакль-музыкальное шоу «Песни нашего двора» в театре «У Никитских ворот» дает нам еще одно интересное сравнение.

Этот спектакль играют только осенью и весной, когда московский холод не так страшен, так как спектакль идет под открытым небом. Театр имеет помещение по размеру почти с обычную квартиру, а данный спектакль показывают не в этом зале, а, как название спектакля звучит, во дворе дома, часть которого занимает театр. В этом спектакле также отсутствует конкретная целостная история, как таковая. Но здесь память создается не литературными текстами, а песнями. Кроме того, здесь звучат такие песни, которые когда-то люди пели во дворе под гитару. Тогда всем казалось, что система Советского Союза никогда не закончится. Такие песни были отвергнуты два раза. При режиме СССР они считались неофициальными, и не появлялись в контексте официальной истории культуры, а теперь в порыве к полному отрицанию системы СССР, вместе со всеми и те песни люди предали забвению прошлого. Хотя в последний момент можно заметить, что у людей возникает ностальгическое настроение к общей, значит прожитой вместе, «личной» жизни при советском режиме, которая символизируется такими песнями.

Спектакль оригинален в отличие от других не только в том, что эти песни были как бы дважды отвергнуты, а еще в том, что здесь вместе с текстом и музыкой песен пространство, то есть сам двор как топологический элемент является текстом и почвой спектакля. Если сравнивать его с любимовским спектаклем, он тоже вызывает празднично-карнавальную атмосферу, но Любимов избежал вопроса, «чья» память, зрители спектакля «Песни нашего двора» приходят в театр и собираются во дворе, ожидая возможности приобрести потерянную именно «свою» память, хотя бы на миг.