

Российский государственный педагогический университет им. А.И.Герцена
Петербургский институт иудаики

ТЕКСТОЛОГИЯ И ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ В XX ВЕКЕ

Материалы международной научной конференции

Санкт-Петербург
2006

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ПРОБЛЕМА ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Опыт изучения театральной деятельности может оказаться достаточно полезен и для традиционной текстологии и источниковедения, поскольку работа с текстом, осуществляемая в театральных исследованиях, достаточно специфична и перспективна, в том числе — в отношении расширительного использования понятия «текст». Кроме того, театроведческие исследования во многом выросли из исследований литературы, повторяют их логику, методические приемы и общие установки.

В традиционном театроведении достаточно развит пласт исследований, связанных с изучением источников спектаклей, режиссерских записок и т. д. Хотя достаточно часто это бывает достаточно сложно организовать — так, например, известен эпизод, когда Мейерхольд, репетируя «Даму с камелиями», в одной из сцен через определенные периоды говорил актеру «Шаг», уплотняя ритмический рисунок текста. Каждый раз он произносил «Шаг» после одних и тех же слов, однако позже оказалось, что в режиссерском экземпляре никаких пометок не было. «Моменты движений, — писал Л. Варпаховский, —... Мейерхольд определял для себя постоянно и безошибочно, подчиняясь годами сложившемуся своему индивидуальному композиторскому почерку».¹ Во многом же эти исследования повторяют филологические изыскания, тем более, что в России традиционно театроведение оказалось тесно связано с филологией. В этом случае в качестве театрального текста принимается вся совокупность текста, произносимого со сцены. Сравнение его с текстом оригинального литературного произведения — способ фиксации режиссерских решений и режиссерского прочтения.

Но не стоит забывать, что работа режиссера — это работа не только с литературным текстом, актером, но и с пространством. Театр — это пустое по своей природе и данности пространство, которое провоцирует на организацию и упорядочение. При этом понимании специфики деятельности режиссера, который к тому же в XX веке становится центральной фигурой в театре, — важно не редуцировать понимание текста, с которым работает исследователь и комментатор. Режиссер осуществляет коммуникацию со зрителем не только через сценическое пространство, но и через пространство театра как таковое, организуя и внесценическое пространство (это особенно верно в «авторских» проектах театров, которыми большинство театров и является). Театральный текст, таким образом, связан не только с литературным источником и формами его преобразования. Театральный текст связан с театральным проектом создания, трансляции высказывания и обеспечения коммуникации со зрителем. Расширение рамки исследований (что есть те-

¹ Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 470

атр) дает весьма любопытный материал. Ведь маргинальные зоны в исследованиях художественного творчества дополняют и углубляют картину.

В исследованиях театральных постановок драматический текст может рассматриваться не как основа театрального текста, а только в качестве его элемента. В период становления и развития театральной семиотики было введено собственно понятие театрального текста, которое постепенно получало все более расширительное толкование. Начиная с работ Пражского лингвистического кружка (Гонзла, Вельтруски, Мукаровски, Водичка), театр впервые «официально» был объявлен знаковой системой, и шел поиск минимальной единицы этого текста. В 1960-е годы в работах Р. Барта и др. структуралистов театральная семиотика выступает прежде всего как систематизированный и ясный способ обсуждения театрального представления. Однако уже в исследованиях 1980-х главной фигурой оказывается зритель (напр., работы М. Carlson по семиотике физического пространства). Проблемы синтагматики и семантики уступили, таким образом, место театральной прагматике. Спектакль как текст не может быть понят изнутри себя самого, т. к. для спектаклей разных театров (и разных пространств) существует специфическая коммуникативная ситуация — «поход в театр».

Методы и исследовательские модели, выработанные при изучении спектакля как театрального текста, продуктивно применять и к театральному событию, понятому не в эстетическом ключе (театральная постановка), а в культурологическом ключе (поход в театр как культурная практика). Тогда в качестве театрального текста можно рассматривать всю совокупность элементов организации театральной деятельности и театрального пространства:

- здание театра (фасад, внутренний интерьер, устройство зрительного зала);
- печатную визуальную продукцию театра (билеты, программки, афиши);
- побудительные и запрещающие «высказывания» театра (надписи о фотографировании, съемке, указатели и др., сообщение о выключении мобильных телефонов перед спектаклем).

Конечно, в анализе такого рода традиционные текстологические понятия (подлинность, источник, достоверность и др.) не могут применяться в их непосредственном виде, они модифицируются. Тем не менее, сохраняются логика и методические операции. Так, например, сохраняется задача сравнения текстов, однако в данном случае, сравниваются не минимально различающиеся литературные тексты, а тексты разного порядка (репертуар, организация физического пространства, режиссерское высказывание). Достоверность режиссерского текста возможна в соответствующем контексте. Сохраняется задача установить закономерности авторского высказывания — только здесь — это понять авторство в отношении театра. Что означает феномен такого-то театра, как он образуется, как он возможен (например, феномен «Таганки», для которого принципиальна законсервированность и соответствие текстов). Таким образом, в роли канонического текста выступает реконструированная целостная организация театрального текста. Важна архитектоника целого.

Однако анализ организации театральной деятельности позволяет не только выстроить театральный текст и режиссерское высказывание, но и дать характеристику театральному зрителю, тому, для кого, собственно театральный текст и предназначается. Вводя фигуру имплицитного читателя (зрителя), можно говорить об определенных антропологических характеристиках потенциальной аудитории того или иного театра.

Место театра в культуре и обществе, понимание театрального события, театрального текста, театральной традиции и нормы взаимодействия со зрителем оказывается подвижно и конвенционально, а различия во взгляде на театр в целом, на его функции и роль в культуре, на его значимость и социальный смысл выражается и на физическом уровне. Так, исторически изменяется местоположение театра в городе, трансформируется маркирование пространства наблюдения и пространство наблюдаемого, а также фигура зрителя. На уровне физической организации в современно московском театральном пространстве (как пространстве мегаполиса) характерно соприсутствие театров различных типов и различных исторических эпох, а также соответствующих несовпадающих антропологических проектов. Срез современной театральной ситуации возможен через анализ истории и специфики существования театров-студий как определенного рода текстов, форм экспериментального театра, апробирующего различные способы коммуникации со зрителем и различные типы адресата. Театры-студии, возникшие в позднесоветский период, прежде всего, реализовывали социальное и протестное высказывание.

Характеризуя тексты некоторых современных театров, имеющих студийное прошлое или настоящее, не останавливаясь на всем комплексе деталей, упомяну лишь характерные, определяющие облик текста города (в данном случае Москвы).

В настоящее время можно говорить о том, что антропологический студийный проект воспроизводится и сегодня (в частности в Театре на Юго-Западе), но протестная составляющая нивелирована, а акцент делается на контактное взаимодействие с аудиторией на всех уровнях и этапах коммуникации. Так, касса этого театра представляет собой окошко, из которого достаточно плохо видно администратора. Однако, при вхождении внутрь касса оказывается сбоку и перестает быть отдельным помещением. Ритуальная часть вхождения в театр сведена к минимуму: «контроль» билетов нередко осуществляют не задействованные в спектакле актеры, гардероб растянут по стене. Примечательно, что в коридоре приведены фотографии всех сотрудников театра, включая администраторов. Т. о. делается акцент на командность, неизменность и сплоченность состава.

Также характерна трансформация антропологических проектов студийных театров: дистанцирование и реализация просвещенческого пафоса (театр «Et setega») и, в рамках, скорее, противоположной тенденции, построение взаимодействия со «зрелым» и независимым зрителем (театр «Школа драматического искусства»). Анализ построенных в сотрудничестве с ре-

жиссером зданий позволяет зафиксировать эту антропологическую дифференциацию. В оформлении билетов театра «Et cetera» используются указания и запреты. С обратной стороны напечатано пять правил, как следует вести себя зрителю. Снаружи и внутри развешены таблички, отражающие в т. ч. стремление войти в историю. В том числе, имеются и запреты, например, «У нас не курят!!! Вообще, никогда. No smoking». Сообщение о выключении мобильных телефонов проговаривает ценности и правила. «Добрый вечер! Через несколько минут погаснет свет, но у вас еще есть время проявить уважение к артистам и выключить свои мобильные телефоны. Я жду. Спасибо. У вас еще есть время выплюнуть жвачку в бумажку, ее аккуратно сложить и положить в сумочку или карман пиджака. Вы уже заметили, какие у нас красивые и дорогие кресла. Спасибо. Также напоминаю, у нас запрещены видео- и фотосъемка. А теперь располагайтесь, мы начинаем». Внутренний же интерьер «Школы драматического искусства», в отличие от здания театра снаружи, работает на создание особой театральной атмосферы через апелляцию к истории и повторение форм декораций. Большое, семантически неопределенное пространство подразумевает большой выбор действий (внизу часто расположены выставки, на втором этаже — камин). Зритель полностью предоставлен сам себе: белые стены, пустые залы, отсутствие администраторов в гардеробе.

Также можно зафиксировать новые тенденции, характерные не столько для обновленного постсоветского общества, сколько являющиеся более универсальными и связанными с новым (массовым, постиндустриальным) обществом. Дифференцированный досуг современного человека трансформирует театр как устойчивую форму коммуникации и ведет к появлению синтетических форм культурных практик, для которых характерно взаимопроникновение различных художественных форм и форм коммуникаций (театр «Практика»), а также принципиальная неопределенность антропологического проекта (неопределенность не как отсутствие стратегии взаимодействия, а как отказ от трансляции жесткого перечня свойств и черт «своего» зрителя). Театральный опыт, таким образом, становится опытом более общего характера, это, скорее, визуальный и телесный опыт жителя большого города. Так, вниз, к зрительному залу и фойе, ведет лестница, стены вокруг которой заполнены вырезанными на них надписями (цитаты театральных режиссеров, драматургов и других людей, связанных с театром, зачастую с нецензурной лексикой). Использование нецензурной лексики в интерьере — своеобразный способ ее легитимации, представления ее как нормы, а, одновременно, и представления искусства не как искусства «высокого», а как тесно связанного с жизнью и его проявлениями. Опыт посещения театра — это опыт, внедренный в жизнедеятельность горожанина мегаполиса, а не опыт приобщения к высокому.

Зритель сегодня имеет дело с различного типа театральными текстами — разными стратегиями построения взаимодействия и с конкурирующими антропологическими проектами. Сам факт наличия конкурирующих

и несовпадающих образов зрителя — важная черта современного театра, а если говорить более широко — современного общества, которое является не только обществом разнообразных зрелищ, но и обществом разнообразных зрителей.

Поле подобных исследований, скорее, — социология культуры, а не филология, но именно эта междисциплинарная область позволяет установить место и специфику функционирования текста в культуре.