

И.В. ЦУНСКИЙ

Театральная герменевтика и анализ театрального текста

Театральный текст: проблема понимания

Современная герменевтика определяет понимание как сложный процесс, пренебрежение которым "создает превращенную форму понимания, где ее происхождение и сущность наличного бытия оказываются замаскированными. В процессе происходит наращивание смыслов" [1, с. 6]. Первая, самая элементарная стадия понимания - узнавание, идентификация (отождествление) воспринимаемого объекта. Вторая - объяснение, генерализация (подведение под определенный тип, род), нахождение общих черт. Третья - нахождение специфических качеств, индивидуализация. Четвертая - осознание источников, целей, мотивов, причин процесса осмысления явления или сообщения [2].

М. Бахтин в "Эстетике словесного творчества" отмечает, что понимание и оценка единовременны и составляют единый целостный акт. При этом сопереживание тоже является процедурой понимания. Человек постигает боль другого человека исключительно благодаря своей собственной способности переживать чувство боли. Сопереживание - не только сочувствие, это интеллектуальное, эстетическое и нравственное понятие. Это утверждение явно перекликается с высказываниями П. Успенского в такой, казалось бы, далекой от герменевтики книге, как "В поисках чудесного": "Понимание связано с чувствованием и с ощущением. Человек должен почувствовать телом, всем существом - тогда он поймет" [3]. Ему же вторит режиссер А. Эфрос: "Актер должен понять почками!"

Философская герменевтика дала ключ к познанию процесса понимания, впервые вычленив его из самых разных форм мыследеятельности человека. Понимание - это:

- *не знание*, ибо знание фиксирует (сокращает подвижность) отражения того, что в движении, а понимание берет объект в движении, целиком. При этом хранимое в памяти знание влияет на процесс понимания, расширяет его горизонт;

- *не мышление*. Мышление - мучительное творчество, понимание протекает легче. Мышление вырастает из понимания, но может и мешать ему;

- *не теоретическая форма освоения действительности*, оно внелогично, но не алогично. Многие акты познания интуитивны. Без воли, сенсорной сферы, ее реактивации, эмоций нет понимания;

- *не осознание и не сознание*. Оно включает в себя несознательные и бессознательные элементы; можно не осознавать, но понимать ситуацию;

- *не оперирование понятиями при интерпретации*.

Одновременность всех названных элементов деятельности не делает их тождественными. Понимание не сводится и к "передаче сообщений" или "циркуляции инфор-

Ц у н с к и й Игорь Владимирович - кандидат искусствоведения, режиссер, драматург, критик.

мации". Скорее, понимание можно определить как преодоление действительных или возможных разрывов в коммуникации. Для этого нужно приложить герменевтическое усилие - особую форму интенсификации мыследеятельности.

Герменевтика использует такое понятие, как "текст". Художественный текст - определенная субъективность. Различные типы художественных текстов становятся объектами изучения разных разделов герменевтики. Например, филологическая герменевтика изучает текст как произведение речи, как литературный или вербальный текст. Ее задача - помочь коммуникации в различных герменевтических ситуациях при восприятии речевых и других произведений культурной и коммуникативной деятельности, преодолеть непонимание человека человеком.

Что же в таком случае представляет собой театральная герменевтика, что является предметом ее изучения, каковы стоящие перед ней проблемы? Театральное искусство в отличие от философии и литературы создает произведения, живущие в объективной реальности только в момент восприятия их зрителем. Более того, этим моментом и живущие. Театральное представление существует только в настоящем времени, современные способы его фиксации лишь доказывают тот факт, что вне живого контакта актер-зритель театр перестает быть театром. Кино и телевидение существуют по своим законам, меняющим и процессы восприятия художественного произведения. Спектакль - в какой-то степени виртуальная реальность, ибо существует большую часть времени в сознании режиссера и актеров как некая воображаемая действительность, каждый раз реконструируемая заново на сцене. Литературный текст, играющий решающую роль на начальном этапе создания спектакля, в дальнейшем становится лишь составной частью иной смысловой структуры.

Как целостное произведение театрального искусства спектакль после представления остается существовать только в памяти зрителя и лишь при условии, что зритель сможет реконструировать его смысловую структуру в результате конечной рефлексии, которая "есть рефлексия очень большого опыта, возникшего в процессе восприятия, понимания, смыслообразования, наращивания смысла, причем этот опыт складывается именно в процессе действий со множеством последовательных и логически взаимообусловленных микроконтекстов" [1, с. 77]. И жанр, и форму, и всю содержательность спектакля, как и всякого художественного текста, нельзя понять вне процесса понимания, коим и занимается *театральная герменевтика*.

Вне этого процесса невозможна и оценка - эмоциональная или интеллектуальная. Более того, без учета специфики процессов восприятия и понимания театрального представления невозможно его полноценное создание. Можно утверждать, что понимание - это способ бытия театра. Предметом изучения театральной герменевтики служит и сам театральный текст. Он является "окончательным и определенным набором сложных целостных театральных знаков, что передаются аудитории посредством сценического представления, и дешифруется зрителем, предполагающим, что это послание выражает, описывает некий воображаемый мир" [4, р. 147], созданный сообща на основе литературного текста - пьесы многими интерпретаторами: режиссером, актерами, художником и др.

А. Юберсфельд считает уместным определить театральное представление как *театральный текст* или "систему знаков различной природы, как относящуюся если не полностью, то по крайней мере частично к процессу коммуникации потому, что оно содержит сложную серию отправителей (в тесной связи одних с другими), серию сообщений (в тесной связи одних с другими, по чрезвычайно точным кодам), множественного, но расположенного в одном месте реципиента" [5], т.е. зрителя. По мнению Э. Розика, «понимание можно рассматривать в таком случае как "декодирование" текста, согласно смыслу послания, значениям кода и правил комбинирования. Декодирование значит переход из сферы коммуникации в сферу мышления с точки зрения принципа осмысления». Театр всегда ставит зрителя в герменевтическую ситуацию, в которой можно либо понять, либо не понять текст. При этом непонимание допустимо, оно простительно и естественно. Потому кажется весьма обоснованным

положение Х.-Г. Гадамера, что "гениальность творения соответствует гениальности понимания" [6].

Но если мы используем понятие "театральный текст", то сразу возникает вопрос о минимальной единице анализа этого текста, иначе говоря, о *театральном знаке*. На этой проблеме пересекаются интересы самых разных наук, прежде всего театральной семиологии¹. Она экстраполировала на материал театра знаковые модели, существовавшие в лингвистике и философии.

Далее, процесс анализа театрального текста и вычленения единицы этого анализа невозможен без анализа процессов его восприятия и понимания. "Знак мыслится как результат семиозиса (т.е. корреляции и взаимообусловленности) плана выражения и плана содержания. Эта корреляция не является заранее данной, она возникает из продуктивного чтения текста режиссером и рецептивного прочтения спектакля зрителем. Такие значимые функции, задействованные в театральном представлении, позволяют восстановить динамику порождения смысла..." - утверждал У. Эко [7, с. 303]. Отсюда следует, что психологию индивидуального и массового восприятия не может не затронуть вопрос театрального знака.

Но "динамику развития и становления процесса формирования знака" необходимо рассматривать в целостном комплексе: начиная с анализа режиссером и актерами исходного литературного текста и заканчивая восприятием и пониманием (или непониманием) театрального текста - представления - публикой в театре.

Как осуществляется процесс рождения театрального текста? Как в воображении режиссера зрительно-образный эквивалент смысла, рожденный в процессе восприятия и понимания литературного текста, воплощается на сцене в виде вербальных и невербальных сигналов? Как влияют законы человеческого восприятия на этот процесс? Каким образом учет законов массового восприятия театрального зрелища может помочь создателям спектакля сделать его более понятным для публики, облегчить герменевтическую ситуацию, в которую попадает зритель? Как выявление игровой природы театра влияет на процессы понимания театрального текста? Если рассматривать театральную игру как коммуникативное действие, объединяющее исполнителей и зрителей, то как помогает игра преодолению разрывов в коммуникации, т.е. пониманию?

Все эти вопросы определяют две стороны одной проблемы - проблемы создания театрального текста. С одной стороны, это проблема театрального знака, его определение и конструирование, и с другой - проблема его восприятия и понимания театральной публикой как психологической массой.

Проблема минимальной единицы анализа театрального текста

Если анализ театрального текста претендует на научность, то в первую очередь возникает вопрос о точном определении единицы такого анализа. Что это такое, и возможно ли вычленить в театральном тексте эту загадочную единицу? Если такая единица существует, то приложимо ли к ней понятие "знак театрального текста"?

Думается, основная трудность в решении данной проблемы кроется в принципе подхода к анализу театрального текста. Театральная семиология не создавала свои знаковые модели, она экстраполировала на материал театра модели, существовавшие ранее в лингвистике и философии. Кроме того, она рассматривала театральный текст не как единую сложную систему, а как совокупность слабо связанных между собою систем. Это приводило к примитивизации и искажению восприятия театрального текста как целостного художественного акта. Иными словами, если в спектакле

¹ "Театральная семиология-это метод анализа текста и/или представления, вскрывающий их формальную структуру, рассматривающий динамику развития и становления процесса формирования знаков, происходящего при участии создателей спектакля и публики" [7, с. 301].

можно вычленишь и рассмотреть отдельно звуковые ряды (речь, шум, музыка), зрительные ряды (жест, мизансцена, декорация и т.д.), то это плохой спектакль, не являющийся произведением искусства. Театральный текст тут таковым не стал, образуя механическую смесь знаков различных подсистем.

Рассматривать же полноценный спектакль, где осуществляется синтез приемов и изобразительных средств разных родов искусств, как набор слов, жестов, нот, шумов, костюмов и конструкций, - неизбежно примитивизировать и исказить действительность. Это все равно как молекулу ДНК расчленишь на отдельные атомы углерода, водорода, кислорода, азота и серы, а затем, рассортировав их по каким-то внешним признакам, пытаться понять, воссоздать сложнейшую структуру и взаимосвязь элементов этой многокомпонентной системы. Разумеется, смешивая уголь, воду, азот и серу, невозможно даже представить, чем они были первоначально. Естественно, что не сами по себе эти атомы являются минимальными единицами ДНК, обладающими комплексом свойств всей молекулы, и даже не сложные молекулы аминокислот, части которых соединились в молекулярную спираль. Минимальная единица структуры ДНК - совершенно особое оригинальное образование, не имеющее аналогов в иных, не менее сложных органических молекулах. И выявить эту единицу удалось только тогда, когда ученые смогли взглянуть на молекулы ДНК как на единую сложную систему, собрав функционирующую аналогичную молекулу, поместив себя как бы внутри живой клетки. Я полагаю, что многие проблемы театральной семиологии определяются точкой зрения на объект исследования. Исследователь, искусствовед, критик извне рассматривает уже готовый театральный текст, разлагая его разными методами анализа на составные части, тем самым разрушая целое и умерщвляя живое. Может быть, ему стоит попытаться самому выстроить новый театральный текст из различных компонентов, создать жизнеспособную функционирующую театральную систему, сделать спектакль и выявить эту минимальную единицу в процессе синтеза текста? Или режиссеру осмыслить свою работу?

Этому, видимо, всегда мешало предубеждение режиссеров против теории ("Наука иссушает искусство"). И неспособность теоретиков искусства самим создать художественное произведение, неспособность взглянуть на процесс творчества изнутри. Отсюда и представление о спектакле как о некоем "черном ящике". Тогда как все развитие современного искусствоведения убеждает, что будущее теории искусств - в синтезе методов и способов изучения явлений художественного творчества, науки и искусства. Думается, было бы логично обратиться к небольшому теоретическому наследию самих режиссеров, пытающихся анализировать процесс своего творчества. Больше всего внимания этим проблемам уделял К. Станиславский, который и в своих теоретических работах, и в театральной практике стремился найти те движущие силы спектакля, совокупность которых образует сложную структурную сетку, следуя которой актеры могли бы каждый раз вызывать в себе необходимые эмоциональные движения. Зрители же вследствие этого могли бы наблюдать живую динамическую систему, а не застывшее клише когда-то жизнеспособного образования.

В "Работе актера над ролью" Станиславским много говорилось о создании "киноленты видений внутреннего зрения (образных представлений)". В дальнейшем, придя к методу "физических действий", он призывал "не ограничиваться утверждением линии физических действий, (...) одновременно с этим должны быть созданы непрерывные линии мыслей и видений. Сливаясь в одно органическое целое, линии физических и словесных действий образуют общую линию сквозного действия, стремящегося к главной цели творчества - сверхзадаче" [8, с. 80].

Но вначале, знакомясь с пьесой, Станиславский требует установить "наличность фактов, их последовательность и хотя бы только внешнюю, физическую связь". Затем, на основании внешнего, фактического ряда пьесы, идет "создание и оживление внутренних обстоятельств". Станиславский под этим подразумевает оценку фактов. "Между внутренними и внешними обстоятельствами непосредственная связь. В самом деле, обстоятельства духовной жизни действующих лиц, которые я создаю теперь,

скрыты в обстоятельствах их внешней жизни, следовательно, и в фактах пьесы... Проникая через внешние факты пьесы и ее фабулу во внутреннюю их сущность, от периферии к центру, от формы к содержанию, невольно попадаешь в сферу внутренних обстоятельств духовной жизни пьесы". И "чем шире, разнообразнее и содержательнее жизнь его (актера) воображения, тем полнее и глубже оценка фактов и событий, тем яснее создаются внешние и внутренние обстоятельства жизни пьесы и роли" [8, с. 107].

Привычка к систематической работе воображения создает, по Станиславскому, *"вторую воображаемую реальность"*. И когда факты пьесы "оценены не только умом, но главным образом чувством", факты становятся "живыми". "Передавая факты и фабулу пьесы, артист невольно передает и духовное содержание, в них заключенное; он передает и саму жизнь человеческого духа, текущую, точно подводное течение, под внешними фактами. На сцене нужны только такие *духовно содержательные факты*, которые являются конечным результатом внутренних чувств, или, напротив, такие факты, которые являются поводом, порождающим эти чувства". "В самом деле, что значит оценить факты и события пьесы? Это значит найти в них скрытый смысл, духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит подкапаться под внешние факты и события, найти там, в глубине, под ними, другое, более важное, глубоко скрытое *душевное событие*, быть может, породившее самый внешний факт. Это значит проследить линию развития душевного события и почувствовать степень и характер воздействия, направление и линию стремления каждого из действующих лиц, познать рисунок многих внутренних линий действующих лиц, их душевные столкновения, пересечения, сплетения, схождения и расхождения при общих стремлениях каждого к своей жизненной цели. Словом, оценить факты - познать внутреннюю схему душевной жизни человека" [8, с. 108].

Из этих высказываний Станиславского становится очевидно, что для него процессы восприятия и эмоциональной оценки литературного текста интерпретатором - режиссером, актером, художником - неразрывно связаны с процессом постижения смысла, понимания пьесы. Недаром он неоднократно повторял, что для актера и режиссера познать - это почувствовать. В других работах Станиславский искал иные основы построения театрального текста. Он приходил к убеждению, что жизнь на сцене - непрерывный ряд задач, которые подобно нотам в музыке образуют ряд мелодий, а те в свою очередь симфонию, т.е. жизнь человеческого духа. В структуру "душевной партитуры роли" он включал перечень не только задач, но и "кусков" - малых структурных единиц пьесы, фиксирующих какое-либо "душевное событие". Соединить в единое целое "куски" должно было сквозное действие. Станиславский же вспоминает примеры из своей актерской практики, когда неверное определение этих параметров приводило к наигрышу и мышечному перенапряжению. Процесс оценки фактов неотделим от процесса их оправдания.

Станиславский рассматривал факт похищения мавром Отелло знатной венецианки Дездемоны, находя несколько оценочных определений этого факта: "Скандал, преступление, позор, оскорбление..." Каждое из них, будучи взятым как "душевное событие" сцены, определило бы и способ существования актеров, и мизансцены, и пластику движений, и темпоритм, а также последовательность задач и действий. Выбор определяется общей идеей спектакля, говоря языком Станиславского, его сверхзадачей.

Впоследствии Н. Горчаков развивал идею своего учителя о том, как от внешнего фактического ряда через их оценку и оправдание этих фактов режиссер приходит к ряду "душевных событий", подчиненных общей идее драматурга, а от них вновь к внешнему их выражению на сцене через смену мизансцен.

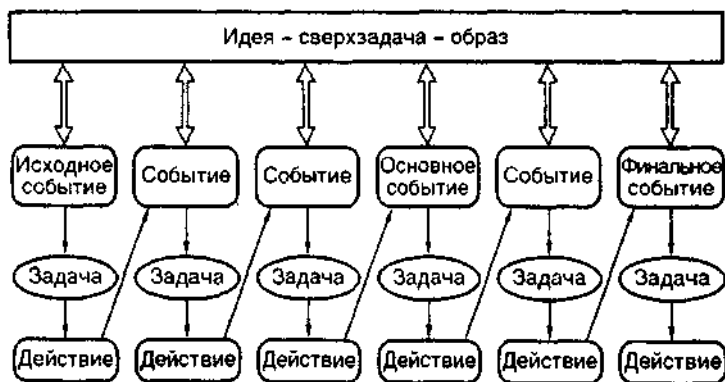
Но что делает пьесу произведением искусства? Образное видение действительности, умение выразить идею через образ. Образ есть главная категория искусства, его принципиальная основа основ. А. Дикий в статье "О режиссерском замысле" писал о том, что образное понимание идеи и есть режиссерский замысел, видение, с самого начала концептуально связанное с представлением о выражающей его сценической

форме. А. Н. Охлопков утверждал, что существует художественный образ спектакля в целом, вырастающий из идеи, ее содержания, из сквозного действия, из мира ее внутренних ритмов. Такой образ является своеобразной философской и художественной формулой спектакля. Образы действующих лиц пьесы находятся в прямой зависимости от образа спектакля в целом. Однако сценические образы, взаимозависящие и взаимовлияющие друг на друга, создают не механическую сумму образов, а качественно новое - основную образную систему спектакля.

Обобщая все вышесказанное, можно выявить некую структурную схему создания спектакля и на этой основе попытаться определить минимальную единицу анализа, знак театрального текста. Существует некий художественный образ спектакля как макрознак, вбирающий в себя и смысловой (интеллектуальный) экстракт пьесы - "идею", и эмоционально-действенный стержень - "сверхзадачу". Причем и "идея-сверхзадача", и сквозное действие не могут существовать вне эмоциональной сферы, создавая в совокупности зрительного, слухового, временного ряда сложную многокомпонентную целостную систему - художественный образ, рождающийся в восприятии зрителя после прочтения театрального текста.

Данное положение близко позиции Я. Мукаржовского, который отождествил само произведение искусства с семиотической единицей. С этой точки зрения, текст представления становится макрознаком, его значение устанавливалось через суммарное воздействие всех его составляющих. Такой подход выявляет подчинение участвующих элементов целому тексту и подчеркивает значение публики как основного создателя значений. Но дальнейший анализ на основе понятия макрознака Мукаржовским не был осуществлен.

У режиссера после прочтения пьесы образуется некий первичный макрообраз будущего спектакля - театрального текста. Затем, расчленив пьесу на ряд основных внешних фактов, режиссер, исходя из первичного макрообраза спектакля, производит оценку фактов как обстоятельств духовной жизни действующих лиц ("внутренних обстоятельств душевной жизни пьесы", говоря языком Станиславского). Такие "духовно содержательные факты" оказываются уже событиями, меняющими поведение всех действующих лиц. Эти "душевные события" в свою очередь влияют на изменение художественного образа всего спектакля, становясь "событиями-образами", которые выдвигают перед действующими лицами определенные задачи, предполагающие совершение каких-то действий. Образуются некоторые ряды, особая структура. Ее можно выразить следующей схемой:



Базисным, структурообразующим элементом здесь является *событийный ряд*. Сумма задач в совокупности ведет к *сверхзадаче*. Последовательность всех действий определяет *сквозное действие*.

Первичный событийный ряд выстраивается в воображении интерпретатора пьесы - режиссера. В дальнейшем этот ряд сталкивается с другими интерпретаторами: акте-

рами, художниками, композитором, музыкантами, бутафорами, костюмерами и т.д. От того, насколько режиссер сумеет подчинить обаянию первичного художественного образа спектакля, существующего пока только в его воображении, всех этих сотворцов, будет зависеть единство и целостность театрального текста. Но даже если рассматривать случай идеального взаимопонимания всех авторов спектакля, есть еще один главный интерпретатор, ради которого и создается спектакль. - зритель. Именно зритель должен прочесть предлагаемый ему театральный текст, выявить событийно-образный ряд и на его основе создать свой художественный образ спектакля, в той или иной степени близкий созданному в воображении режиссера. Вероятно, в соответствии образных структур кроется решение многих проблем понимания театральных текстов. Возможен и совсем иной подход к рассмотрению проблемы анализа театрального текста. Попытаемся взглянуть на спектакль "изнутри" глазами исследователя-психолога, исследуя спектакль как ролевую игру.

Театр как ролевая игра

Если рассматривать театр как определенный тип институционализации игрового поведения - ролевую игру, то драматическое действие - наиболее развернутый ее вид. Типологически и исторически оно первично по отношению к игре вообще. Ю. Левада писал, что «выход на сцену... - неперемное условие реализации любого игрового текста, в том числе и "целевого". В этом смысле ролевая игра оказывается... универсальным условием, своего рода всеобщим знаменателем всякой игры. Если рассматривать игровую структуру как своего рода текст, то следует отметить, что это текст сугубо для "внутреннего использования": все ролевые и смысловые трансформации происходят внутри игровой реальности, на рубежах, разделяющих ее структурные компоненты» [9].

Для И. Хейзинги в "Человеке играющем" игра определяется как игра на рубеже "игра/не-игра", именно по отношению к серьезной действительности игра определяет себя. Чтобы игра была игрой, необходимо сознание ее отношения к не-игре, в первую очередь к серьезной деятельности. Такой подход более адекватен психологическому анализу игры. Как раз это отношение игры к серьезности - предмет игры, а не только ее условие, как у Левады. Именно на этой границе с не-игрой и существует игра, считает И. Берлянд в "Игре как феномене сознания".

Иное понимание игры у Гадамера. В контексте философской герменевтики его подход - принципиально философский, "антипсихологический". Для него "игра... - способ бытия самого произведения искусства" [6, с. 147]. Играет не игрок, а сама игра. Граница собственной активности играющего и активности по отношению к нему - существеннейший компонент игры, входящий в саму игру и составляющий ее предмет. Граница эта проходит через сознание играющего, постоянно к этой субъективности подходит как к некоторой "границе" понимания игры - объективной структуры, через играющего субъекта только воплощающейся.

Важное понятие в гадамеровском анализе игры - изображение. Для Гадамера всякое изображение по своим возможностям - изображение для кого-нибудь. То, что такая возможность подразумевается, составляет своеобразие игрового произведения искусства. Этот кто-то - зритель - и осуществляет игру в ее смысловой целостности. Игра обнаруживает свой смысл, преобразаясь в зрелище. Спектакль, в котором игра обретает свое значение, "как бы поднимается до своей идеальности", отличается тем, что играющие "не просто исполняют свои роли, как в любой игре; скорее они их представляют для зрителя. Их тип участия в игре определяется не тем, что они полностью в нее входят, но тем, что они играют свои роли в связи с целостностью зрелища и с оглядкой на нее; полностью же входить в зрелище должен зритель, а не они. Таково тотальное преобразование, происходящее с игрой, когда она становится спектаклем; зрителя она ставит на место играющего" [6, с. 18].

Действительно, игра как таковая отличается от искусства отсутствием ориентации на целостность произведения. Играющий "включен" в игру, но эта включенность не

непосредственная слитность; изобразительный характер игры, сознание "видимости", "условности" раздваивает его сознание, делая его открытым и замкнутым одновременно. Изобразительный характер игры, на котором настаивает Гадамер, заставляет предположить наличие зрителя в самом играющем, а значит, и наличие венаходимости его по отношению к изображаемому. Но если для философа зритель *лишь* осуществляет то, чем является игра как таковая, то для психолога Берлянда *именно* зритель осуществляет то, чем является игра. Философский и психологический подходы к рассмотрению игры взаимно дополняют друг друга, дают возможность рассматривать игру как целостный феномен сознания.

Берлянд в своей книге "Игра как феномен сознания" делает попытку развернуть интересующее нас понятие образа. В частности, он обращается к книге Д. Эльконина "Психология игры", в которой предлагается выделить в анализе игры *неразложимую далее единицу, обладающую свойствами целого*. (В психологическом анализе этот методологический путь был впервые применен Л. Выготским.) Такой единицей Эль-конин предложил считать *роль*. "Именно роль и органически с ней связанные действия представляют собой основную, далее неразложимую единицу развитой формы игры. В ней в нерасторжимом единстве представлены аффективно-мотивационная и опера-ционно-техническая стороны деятельности" [10, с. 36].

На взгляд Берлянда, роль слишком крупна, чтобы стать единицей игры. Это как бы "макроструктура". Принимая роль и мнимую ситуацию за единицу анализа, Эльконин анализирует игровые действия, замещения и т.д. как моменты роли. Берлянд предлагает рассмотреть ее "микроструктуру" с помощью более детального исследования. Для этого он находит другую единицу анализа - "игровое действие, понятое как изображение" [11]. Эти игровые действия - действия, изображающие, создающие *образ действия*. Ребенок отличает образ от конкретного предмета, так же как и актер не пытается съесть воображаемое яблоко, будь оно мячиком или точной бутафорской копией настоящего яблока. Ребенок, как и актер, сознает условность своего пребывания в игре. Предмет игрового действия совсем иной, чем у соответствующего ему серьезного действия. Этот предмет - само ДЕЙСТВИЕ, оно является предметом изображения. Отсюда важнейшие следствия! Действие направлено не на результат, внешний по отношению к действию, а на самое себя, оно становится САМОДЕЙСТВИЕМ. Смысл самодействия не в его внешнем предметном содержании, а в его самонаправленности, в том, что возникает "*образ действия, отделенный от самого действия*". Возникает венаходимость по отношению к себе - важнейшее психологическое определение сознания. Ребенку в игровом действии, как и актеру в театральном действии, должны быть представлены оба действия одновременно - то, которое он изображает (настоящая драка, настоящий страх и бегство и т.д.), и то, которым он это действие изображает. Сознание направлено одновременно на оба эти действия, в зор между ними.

В сфере искусства человек отстраняет свой субъективный мир - делает свое видение предметом своего видения. В. Шкловский отмечал: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием "отстранения" вещи и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоделен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить *делание вещи*, а сделанное в искусстве не важно» [12].

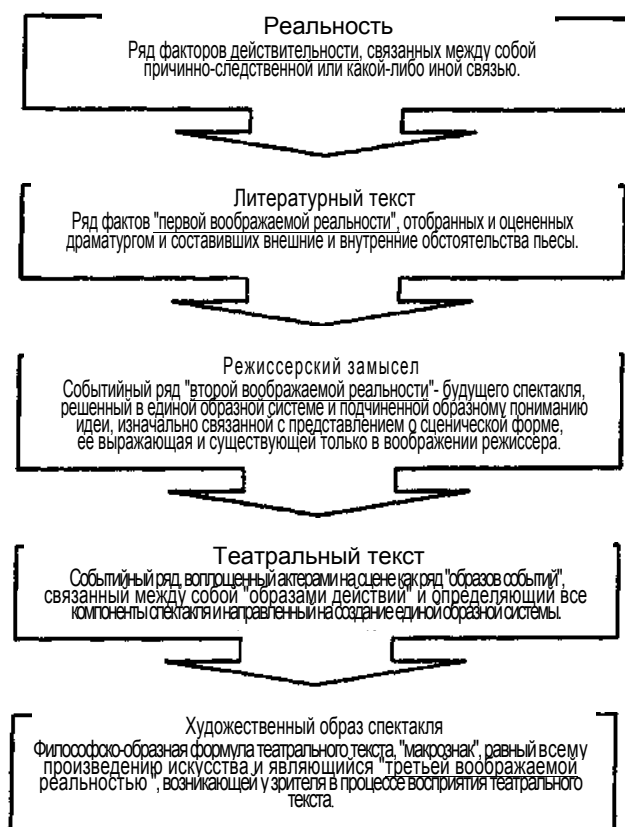
Играя, человек тормозит действие, делая ошутимым его построение. Игровое действие строится так, чтобы ощущаться, как и поэтическая речь, отличающаяся ошутимостью самого построения речи. Игровое действие всегда сознательно, всегда самоустремленно, всегда проблемно, так же как и деятельность в сфере искусства.

Бахтин писал об отличии игры от эстетической деятельности, отмечая, что "игра с точки зрения самих играющих не предполагает находящегося вне игры зрителя, для которого осуществлялось бы целое изображаемого *игрою события жизни*; игра ничего

не изображает, а лишь воображает... Игра действительно начинает приближаться к искусству, к драматическому действию, когда появляется новый, безучастный участник - зритель, эстетически активно ее созерцая и отчасти создавая... Но ведь этим первоначально данное событие изменяется, обогащаясь принципиально новым моментом - зрителем-автором, этим преобразуются и все остальные моменты события, входя в новое целое" [13]. Играющие становятся героями, то есть *событие игры* преобразуется в *художественное событие драмы*. А что такое "художественное событие драмы" Бахтина, как не "образ события", т.е. факт действительности, прошедший отбор и эмоциональную оценку драматургом, тем самым превратившийся в событие пьесы, а затем, пройдя через отбор, оценку, оправдание - интерпретирование режиссером и актерами - воссоздание этого события на сцене для зрителя?

Таким образом, исходя из работ режиссеров, пытающихся осмыслить процесс создания спектакля, и из трудов психологов и философов, изучающих игровую деятельность человека, мы приходим разными путями к одному и тому же выводу: *минимальной единицей анализа театрального текста, обладающей свойствами целого, является факт действительности, положенный драматургом в основу фабулы и сюжета пьесы (литературного текста), ставший духовно содержательным событием вследствие эмоциональной оценки его автором и являющийся частью событийного ряда спектакля (театрального текста), который режиссер и актеры воплощают на сцене как последовательный ряд образов этих событий, обретающий свой окончательный смысл и образующий единую многокомпонентную многоуровневую целостную структуру - художественный образ спектакля только в процессе восприятия, понимания и оценки его зрителем.*

Эта минимальная единица - **образ события** - образует микроструктуру художественного образа спектакля - макрознака театрального текста. Более наглядно это можно показать с помощью следующей схемы:



Проводя образную аналогию, можно сравнить театральный спектакль с водой реки, в которую, как известно, нельзя войти дважды, но, анализируя ее течение, можно воссоздать русло реки, т.е. то, что является постоянной величиной, определяющей характер движения воды. В данном случае образно-событийный ряд - последовательность и количество поворотов, глубина русла, наличие перепадов высот (водопады) и глубины (омуты). Если исследователь реки (спектакля) знает качественные характеристики среды (актерское мастерство) и особенности строения русла (мастерство режиссера), он может воспроизвести реальную динамику течения с той или иной степенью точности.

Следуя дальше этой аналогии, исходное событие спектакля можно представить как исток реки: ведь от того, где она берет свое начало - в горах или на равнине, в болоте или из чистого родника, во многом будет зависеть ее характер. Сверхзадача - куда течет река, в море или в болото, уходит ли она под землю или пересыхает. Событием может стать крутой поворот реки, бурный порог, водопад или тайный омут, именно их характер и последовательность "создают" реку, определяют "образ" реки -художественный образ спектакля.

Проблема соответствия

Установив таким образом минимальную единицу анализа театрального текста - "образ события", необходимо определить, насколько эту единицу возможно считать соответствующей семиотическому знаку. Согласно теоретической модели Ф. де Соссюра, к свойствам знаков любой семиологической системы относятся:

- двусторонность: "означающее" и "означающее", или "понятие" и "акустический (или другой) образ";
- произвольность (немотивированность означающего по отношению к означаемому);
- дифференцированный характер;
- безразличие знака к способу его реализации;
- ограниченное число знаков и оппозитивный характер значимостей.

Думается, что выбранная минимальная единица анализа театрального текста удовлетворяет требованиям, налагаемым на нее Соссюром. Возьмем в качестве примера такую пьесу, как "Моцарт и Сальери" А. Пушкина. Если определить основное событие пьесы (акт отравления) как "Жертвоприношение", то это ИМЯ ОБРАЗА (проблема именования - отдельная тема!) несет за собой вполне конкретный образ, воплощаемый на сцене в первую очередь посредством актерской игры. Сальери - жрец "единого прекрасного" искусства, Моцарт - агнец, жертва на алтарь высокого искусства. Затем - с помощью других элементов зрительного ряда: декорации (комната трактира должна ассоциироваться с кельей или со святилищем; как достичь этого -задача художника), бутафории (бокал-жертвенная чаша, вино-кровь), характера музыкального оформления (звуки "Реквиема" затихают, истекают из Моцарта, как кровь, Моцарт слабеет вместе с музыкой). Так мы возвращаемся опять к актерской игре. В единой образной системе все элементы взаимосвязаны. При этом заключенные в знаке понятие и вещественный материал имеют меньшее значение, чем то, что есть вокруг них в других знаках. Но в то же время сохраняется произвольность, немотивированность "означающего" и "означающего". Режиссер может выбрать любые средства для выражения "образа события" - "Жертвоприношения". От танца и пантомимы до скульптурной статики. Ведь, по Соссюру, знак безразличен к способу его реализации. Можно создать необходимый образ одним ярким жестом или деталью костюма, сохранив бытовую достоверность во всем остальном.

И, наконец, образов-событий не может быть неопределенное множество. Их число должно быть четко ограничено, и каждое из них должно быть четко зафиксировано, отграничено от другого. Этого требует Соссюр для знаков семиологической системы, но того же требуют законы восприятия театрального зрелища зрительным залом.

Всегда то, насколько точно и четко режиссер выстроил событийный ряд, было одним из критериев профессионализма постановщика и качества спектакля.

Исходя же из семиотики Ч. Пирса, где "знак есть некоторое А, обозначающее некоторый факт или объект В для некоторой мысли С", эта триада "знак-объект-интерпретанта" характеризует любую знаковую ситуацию. Пирс включает в понятие "знак" восприятие и интерпретацию его человеком. Событие как образ жертвоприношения может осуществиться, реализоваться только в процессе восприятия его зрителем. Зрительный зал рождает этот образ совместно с актерами и режиссером. Вне зрителя он редуцирован, недореализован, смыслово недоопределен.

Совершенный знак, по Пирсу, должен нести в себе свойства иконы, индекса и символа, где *mental icon* - "мысленное изображение" - соответствует образам сознания; "индекс" указывает на динамическую связь с объектом, указание на его существование, а "символ" - на связь с объектом, которая осуществляется условно, основываясь на интеллектуальном или интуитивном соглашении о принятии данного сигнала в качестве представителя своего объекта. "Жертвоприношение", реализованное на основе пушкинского текста, на сцене, несомненно, будет нести в себе свойства "иконы" как физически реальное отображение соответствующего акта принесения жертвы - отравления ("убиения") Моцарта. Но этот образ действия несет на себе печать ритуала, обряда. Действия актеров, их жесты, мизансцена должны указывать на динамическую связь с данным обрядом, создавая тем самым эмоциональную атмосферу торжественного ритуала, тогда событие будет нести в себе и свойства "индекса". Ряд реальных предметов (свечи, "чаша дружбы"), а также действий (последняя трапеза, последнее слово жертвы - "Реквием") играют символическую роль, давая зрителю условные указания на факт принесения жертвы.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что если "образ события" как минимальная единица анализа театрального текста и не удовлетворяет абсолютно всем семиотическим требованиям к понятию "знак", то обладает многими его важнейшими свойствами. Это позволяет вести дальнейший анализ процессов восприятия, понимания и оценки театрального текста с различных точек зрения - с позиций семиотики, психологии и герменевтики, - поверяя этот анализ режиссерской практикой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богин Г.И. Филологическая герменевтика. Калинин, 1982.
2. Гусев С.С., Тульчинский Г.Л. Проблема понимания в философии. Философско-гносеологический анализ. М., 1985. С. 127.
3. Успенский П.Д. В поисках чудесного. СПб., 1992. С. 13.
4. Rozik E. The Language of the Theatre. Glasgow, 1992.
5. Как всегда - об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 123.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основа философской герменевтики. М., 1986.
7. Пави П. Словарь театра. М., 1991.
8. Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 8 т. М., 1961. Т. 4.
9. Левада Ю.А. Игровые структуры в системах социального действия. Системные исследования. М., 1984. С. 277.
10. Эльконин Д.Б. Психология игры. М., 1978.
11. Берлянд И.Е. Игра как феномен сознания. Кемерово, 1992. С. 17-23.
12. Шкловский В. Искусство как прием. О теории прозы. М., 1983. С. 15.
13. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 51.