

Н.І. Астрахан,
кандидат філологічних наук, доцент
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

ВИСТАВА ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

В статті розглядаються особливості буття драматичного твору, творчою інтерпретаційною моделлю якого виступає театральна вистава. Особлива увага звертається на відмінності подієвої сутності вистави та прочитання літературного твору, а також на специфіку "матеріалізації" творів, призначених для постанови на сцені та для читання. На прикладі творчої історії п'єси М. Булгакова "Дні Турбіних" визначається поняття "авторська творча інтерпретаційна модель літературного твору".

Врахування родової специфіки може мати особливе значення для теоретичного осягнення буття літературного твору. Драматичний твір призначається для постанови на театральній сцені. Отже, театральна вистава як спосіб буття драматичного твору вочевидь набуває ознак саме буття, вступає в загальне буття як подія, що має не лише власний час, але й власний простір, об'єднує не лише автора і читача, а певний людський загаль. Зрозуміло, що подієва значущість театральної вистави для її учасників і для її глядачів різна, по-різному виокремлена з загального потоку життя. У той же час, коли вистава безпосередньо відбувається "на театрі", можна говорити про певну мистецьку подію, спільну для всіх її учасників. Завжди важливим у театрі був саме момент "спільності" – від античності, коли за межами театрального дійства не лишався жоден громадянин давньогрецького полісу, до новітніх часів, коли театр перебував під пильним наглядом державної влади саме через свою здатність перетворюватись на "суспільну трибуну", впливати на формування громадської думки. Таким чином, театральна вистава переводить в іншу якість буття драматичного твору як твору літературного. Мета статті – спроба теоретичного осмислення особливостей існування драматичного літературного твору.

Літературний твір – напружена єдність матеріального та ідеального полюсів, художнього тексту та поетичного світу, що як цілісність існує лише в процесі творчої діяльності автора та відтворюючої діяльності читача [1]. За думкою Й. Бродського, сила літератури в тому, що вона апелює до індивідуальної свідомості, звертаючись до людини "тет-а-тет", "без посередників", примушуючи читача гостро відчувати свою неповторність, викликаючи в нього прагнення прожити саме своє, а не нав'язане будь-ким життя: "Независимо от того, является человек писателем или читателем, задача его состоит прежде всего в том, чтоб прожить свою собственную, а не навязанную или предписанную извне, даже самым благородным образом выглядящую жизнь. Ибо она у каждого из нас только одна, и мы хорошо знаем, чем все это кончается" [2: 7]. У кожного читача виникає, безумовно, власна, індивідуальна "конкретизація" (термін Р. Інгардена [3: 141]) кожного з прочитаних творів, конкретизація, яка може зазнавати суттєвих змін із кожним новим прочитанням. Якщо мова йде про читача як такого, звичайного читача, то сфера його індивідуального досвіду, яка пов'язана з прочитанням літературних творів, залишається такою ж непроясненою, малоусвідомленою, як й інші сфери. Цього не можна сказати про ідеальних читачів, якими можна було б визнати лише митців (зрозуміти поета, вважали романтики, може лише поет). Досвід прочитання власного твору в процесі роботи над ним втілюється у створенні нових, більш досконалих редакцій першопочаткового, чорнового варіанту художнього тексту. Досвід прочитання закінчених – власних та створених іншими митцями – літературних творів використовується в процесі роботи над подальшими творами. Але у будь-якому випадку поетичний світ твору як цілісна картина, що розгорнулася в уяві читача в процесі сприйняття художнього тексту (за Бахтіним, певним чином організованих словесних мас), залишається нематеріалізованим, ідеальним, і свідчення про нього можуть бути лише опосередкованими.

Драматичний твір, як цілісність, від початку був зорієнтований на матеріалізацію не художнім текстом п'єси, а виставою, театральним дійством. Можливо, саме внаслідок цього більшість античних п'єс не збереглися, адже художній текст драматичного твору за межами драматичного дійства як цінність не сприймався. І в часи В. Шекспіра, і в часи Ж.-Б. Мольєра статки авторів драматичних творів залежали не від видання текстів п'єс, а від їх постанови. Відомо, що п'єси Шекспіра вийшли друком тільки після його смерті стараннями друзів та колег драматурга, а за його життя видавалися "піратські" записи текстів, зроблені під час вистави конкурентами. Ще на початку XIX століття в Росії тексти драматичних творів видавалися в театральних друкарнях, при чому поряд з іменами дійових осіб вказувались прізвища акторів, що виконували відповідні ролі. Таким чином, художній текст драматичного твору був лише однією з площин його матеріалізації й у театральній виставі був присутній як "мова персонажів". Можна говорити про "театр Шекспіра" і "театр Мольєра" саме тому, що великі драматурги були режисерами-постановниками своїх п'єс (хоча саме поняття "режисер" пов'язане з театром XX століття). На досягнення певного загального ефекту працювала вся "плоть" театрального дійства: й акторська гра (з урахуванням можливостей якої писались ті або інші ролі), й оформлення сцени, й передбачена або непередбачена заздалегідь глядацька реакція. І Шекспір, і Мольєр, як автори літературних творів, були оцінені сповна лише після смерті, коли загадку великих митців почали шукати не в "театрах", які після їх смерті як такі перестали існувати, а саме в драматургії, в драматичних творах. Поступова емансипація літературної основи драматичного дійства відбувається у зв'язку з

осмислення значущості таких явищ, як "театр Шекспіра" і "театр Мольєра", визначенні їх місця в історії культури. Це осмислення активізується на межі XVIII-XIX століть у зв'язку з літературно-філософською діяльністю просвітників та романтиків. Надзвичайно важливим етапом процесу емансипації драматичного твору як твору літературного стає трагедія Й.В. Гете "Фауст" – грядіозний літературний твір, поетика якого увібрала в себе можливості театрального дійства, виразність його художньої мови.

Значущим для російської драматургії стає в цьому відношенні XIX століття. Надзвичайно показова історія комедії О.С. Грибоедова "Лихо від розуму". Грибоедов був відомий як один із авторів кількох комедій, поставлених на петербурзькій сцені. Ці комедії представляли в той час "школу Шаховського" і поза театральними виставами ніякої цікавості не викликали. Комедія "Лихо від розуму", як відомо, за життя автора поставлена не була, але її "прочитала" вся Росія. Для російської драматургії ця подія була вирішальною. Комедія від початку почала існувати як літературний твір не лише через неможливість її постанови на сцені, а й внаслідок високого рівня художності, який забезпечував самодостатність художнього тексту п'єси. Так само і трагедія О.С. Пушкіна "Борис Годунов", зорієнтована на високий шекспірівський канон і написана практично паралельно з комедією Грибоедова, протягом кількох років існувала лише для єдиного читача, яким був сам автор (це і зумовило широко відому оцінку трагедії, яка належить не Пушкіну-автору, а Пушкіну-читачу).

Таким чином, у XIX столітті можна було говорити не про "театр" О.С. Грибоедова, О.С. Пушкіна, М.В. Гоголя, а саме про драматичні твори, драматургію перелічених авторів. Драматургія ж А.П. Чехова мала спочатку знайти геніального (ідеального) читача в особі К.С. Станіславського, щоб набути театрального втілення в діяльності Московського художнього театру. Отже, театр XX століття можна було б охарактеризувати як театр інтерпретації. Театральне дійство почало сприйматися як дещо вторинне по відношенню до драматичного твору, як версія його прочитання або, точніше, певна інтерпретаційна модель.

Вистава – це творча інтерпретаційна модель драматичного твору, яку можна було б протиставити науковим моделям: аналітичній (статичній) моделі художнього тексту та інтерпретаційній (динамічній) моделі твору. Називаючи твір мистецтва художньою моделлю дійсності, Ю.М. Лотман співвідносить такого роду моделі з ігровими та науковими (теоретичними), зазначаючи, що театральна вистава – це "зіграний" текст п'єси [4]. Таким чином, вистава, як твір театрального мистецтва, виступає в якості художньої моделі дійсності й у той же час по відношенню до драматичного твору є ігровою моделлю, яка в плані літературознавчого осягнення буття літературного твору може бути охарактеризована як творча інтерпретаційна модель.

Вистава як творча інтерпретаційна модель драматичного літературного твору виступає як повна матеріалізація останнього. Художній текст тут отримує "звукову" матеріалізацію, він промовляється з певними інтонаціями, у певному голосовому регістрі, тобто, виступає як один з можливих варіантів "конкретизації" записаного художнього тексту (цікаво, що твори, що існують в усній формі, обов'язково реалізуються у численних варіантах, точніше, у різних інтерпретаціях, які варто було б розглядати не як паралельно існуючі, а як послідовні, такі, що продовжують одна одну). Поетичний світ драматичного літературного твору в театральній виставі теж набуває матеріалізації завдяки грі акторів, музиці, освітленню, реквізиту.

М. Булгаков, розповідаючи в "Театральному романі" про виникнення задуму п'єси "Дні Турбіних", згадував про те, як раптом "побачив" героїв вже написаного роману "Біла гвардія" такими, що рухаються по освітленому невеликому просторі сцени: "Тут мене начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка это не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе" [5: 218]. Звернімо увагу на те, що "картина" проступає крізь написані рядки, її видно "крізь рядки". З іншого боку, ця картина набуває саме сценічного втілення, адже освітлена коробочка – це простір сцени, завдяки якому "картина", що виникає в уяві автора, коли він виступає як читач власного твору, виявляється тривимірною, об'ємною. Таким чином, п'єса "Дні Турбіних" – це авторська творча інтерпретаційна модель роману "Біла гвардія". Виникає такого роду модель шляхом зміщення, перекладу не лише на мову іншого роду літератури (драма, а не епос), але й іншого виду мистецтва (театр, а не література). Не випадково, розповідаючи про написання п'єси оповідувач вживає поняття "гра" і вводить образ уявного глядача, якому необхідно було б "показати", як "крізь рядки" проглядає картина: "Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки нет уже на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал бы скрести страницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы!" [5: 218]. Те, що в якості глядача оповідувач Булгакова уявляє кицьку, створює додатковий смисловий ефект, підкреслюючи як раз момент перекладу літературного твору на художню мову іншого виду мистецтва: тварина не вміє читати, сторінки і букви для неї позбавлені будь-якого значення, але побачити дію й по-своєму відреагувати на неї може навіть вона. В той же час опис "тваринної" реакції на подію вистави виражає булгаківську потребу в людській, справжній глядацькій реакції, без якої вистава як подія неможлива. "Лише театр, – зазначає Ю.М. Лотман, – вимагає особово даного, присутнього у тому ж часі адресата і сприймає сигнали, що йдуть від нього (мовчання, знаки схвалення чи осуду), відповідно, варіюючи текст" [6: 589].

Погляд на драматичний твір як своєрідну інтерпретацію твору епічного надзвичайно характерний для драматургії XX століття. Той же Булгаков був автором "інсценізацій" поеми М.В. Гоголя "Мертві душі" та роману М. Сервантеса "Дон Кіхот". У цілому російський театр XX століття здійснив сценічну інтерпретацію багатьох класичних епічних творів XIX століття, і кожна така інсценізація ставала подією в культурному житті.

Сучасні російські драматурги протиставляють "театр інтерпретації", що актуалізує через подію вистави літературний твір (епічний, драматичний чи навіть ліричний), та авторський театр, зорієнтований на драматичне дійство, щодо якого записаний текст має підкреслено допоміжне, не самодостатнє значення. (Зазначимо, що у кіномистецтві емансипація літературної основи (кіносценарію) щодо кінофільму як певного художнього цілого не відбулася. Сценарії фільмів Андрія Тарковського, скажімо, настільки суттєво змінювались ним як режисером в процесі зйомок, що можна було б говорити про багатоступеневу інтерпретацію першопочаткової літературної основи, багатофазовий творчий інтерпретаційний процес).

У цьому плані надзвичайно цікавою є драматургія Б. Брехта. Брехтова епізодія драми [7] може бути розглянута як прагнення бачити в п'єсі літературний твір, наділений величезним міжродовим потенціалом впливу на свідомість читача, і водночас літературну основу вистави, яка має стати інтелектуальною подією для глядачів. Придумані Брехтом "моделі" вистав були своєрідним режисерським "прочитанням" авторових п'єс, що мали лягти в основу вистав як творчих інтерпретацій цих п'єс. Ми назвали б ці "моделі" авторськими програмами творчих інтерпретаційних моделей драматичних літературних творів, реалізацією яких мали стати театральні вистави.

Сама ж театральна вистава теж може бути розглянута як об'єкт інтерпретації. "Сценічне дійство як єдність акторів, що діють та здійснюють вчинки, словесних текстів, що ними вимовляються, декорацій та реквізиту, звукового та світлового оформлення уявляє собою текст значної складності, що використовує знаки різного типу та різної міри умовності", – пише Ю.М. Лотман [6: 591]. Цей "текст" вимагає власного "прочитання", і взаємини театральної критики та театального життя, театру та інших вже існуючих і ще не створених видів мистецтва, що могли б виступати як інтерпретаційні щодо театральної вистави, потребують окремого теоретичного осмислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
2. Бродский И. Нобелевская лекция. 1987 // Бродский И. Стихотворения. – Таллинн: Александра, 1991. – 256 с.
3. Ингарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 136-163.
4. Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем" // Лотман Ю.М. Об искусстве. – С.-Петербург: "Искусство – СПб", 2000. – 704 с. – С. 387-399.
5. Булгаков М.А. Избр. произв.: В 2 т.– К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. – 750 с.
6. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Лотман Ю.М. Об искусстве. – С.-Петербург: "Искусство – СПб", 2000. – 704 с. – С. 583-602.
7. Чирков А.С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К.: Вища школа, 1989. – 160 с.
Матеріал надійшов до редакції 08.09.2006 р.

Астрахан Н.И. Спектакль как интерпретационная модель драматического произведения.

В статье рассматриваются особенности бытия драматического произведения, творческой интерпретационной моделью которого является театральный спектакль. Особое внимание обращено на отличия событийной сущности спектакля и прочтения литературного произведения, а также на специфику "материализации" произведений, предназначенных для постановки на сцене и для чтения. На примере творческой истории пьесы "Дни Турбиных" определяется понятие "авторская творческая интерпретационная модель литературного произведения".

Astrakhan N.I. Performance as Interpretation Model of Drama Work.

The article considers the specific features of drama work existence, the creative interpretation model of which is theatre performance. A separate attention is given to the performance's course of events essential distinctions together with the literary work reading as well as the specific character of "materialization" of works intended for staging and reading. M. Bulgakov's creative story of the play "The Turbiny's Days" is used as an example for defining a conception of "the author's creative interpretation model of a literary work"