

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР  
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

*Межвузовский сборник научных трудов*

ВЫПУСК 3

© ЛЕНИНГРАДСКИЙ ИИТ

ЛЕНИНГРАД · 1980

В. М. ДИАНОВА

## ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ТЕАТРАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Театр — коллективное искусство в том смысле, что его творческий облик формируют разные художники. При этом, как известно, самое трудное для синтетического театра достичь единства и целостности. Важнейшим условием достижения такого единства становится, по нашему мнению, общение всех участников творческого процесса. Выступая в качестве методологического принципа в творческом процессе, общение обеспечивает многообразие художественных форм, стимулирует полное выявление творческих индивидуальностей, предостерегает от индивидуализма в коллективном сценическом творчестве, от эклектики в режиссуре и в актерском исполнении. При этом оно обнаруживает себя не только как внутренний механизм становления структуры художественного произведения, но и как определенная стилевая направленность в организации содержания.

Принципиальная черта художественного общения — ориентация на сотворчество, которое в условиях сценического искусства касается ряда вопросов и, прежде всего, вопроса об отношении театра к авторскому тексту, о возможных границах его интерпретации, словом, о «творческом произволе» режиссера, актера, художника.

Авторский текст — это не буквально словесный текст произведения, а единое связанное целое знаков и образов, содержащее в себе определенный смысл. Задача театра — раскрыть этот смысл, сохранить авторскую идею, остаться верным его глубинному смыслу, не ограничиваясь механическим воспроизведением словесного текста.

Главная роль в таком прочтении принадлежит сегодня режиссеру, который выступает в качестве «первого» читателя авторского текста и одновременно критика, ученого. Для того чтобы постичь авторский замысел, режиссеру необходимо разглядеть в тексте автора. Ведь в эстетической деятельности, как и научной, от одного человека к другому передается не вещь, а творческая способность. «Мы имеем перед собой под видом *чувственных, чужих, полезных предметов... опредмеченные сущностные силы человека*», — писал К. Маркс.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 595.

Понять автора — значит реконструировать, воссоздать его способ мышления, опредмеченный в произведении искусства. Конечно, это будет реконструкция идеализованная, направленная на то, чтобы восстановить не образ индивида, а некий обобщенный образ автора, как исторически заданного «микрокосма», как некий Ум творца, художника.<sup>2</sup> Таков феномен внутреннего прочтения текста, заключающийся в проникновении в его глубинный смысл. На возможность двойного прочтения текста (внешнего и внутреннего) указывал Гегель, называя привычку видеть в тексте только содержание «материальным мышлением, случайным сознанием, которое только вязнет в материале...» Другое же прочтение, внутреннее — это «свобода от содержания и высокомерие по отношению к нему...»<sup>3</sup>

Очевидно, обозначенная Гегелем позиция не может удовлетворить современного режиссера, занятого поисками некоего оптимального варианта интерпретации, куда бы входило и неизбежное следование авторскому тексту, и в то же время известная независимость от него, стремление избежать скрупулезного копирования слова в процессе его сценического воплощения. Тем более, что это находит все большее отражение в практике нашего театра. В качестве примера можно сослаться на постановку П. Фоменко пьесы К. Тренева «Любовь Яровая», где допущена «перемонтировка текста, вплоть до введения персонажей, которых нет в окончательных авторских вариантах», что, по мнению рецензента Б. Ростоцкого, «не только оправдано, но и плодотворно, как плодотворно всякое желание посмотреть на ту или иную пьесу как бы заново, отбросив в чем-то устаревшие толкования...»<sup>4</sup> Положительно оценивая творческий итог спектакля «Тихий Дон», поставленного в БДТ Г. А. Товстоноговым, критик Е. Стишова отмечает «особую убедительность» режиссерской интерпретации: «Авторы инсценировки вольно обращаются с текстом романа. Но, несмотря на купюры, несмотря на отсечение множества сюжетных линий, остается ощущение полноты постижения духовного богатства романа».<sup>5</sup>

В значительной степени создание новых способов режиссерской интерпретации может быть облегчено тем, что в нашей науке уже разработаны в достаточной степени эффективные рекомендации относительно приемов творческого прочтения текста. Так, Ю. А. Шрейдер, различая уровни понимания авторского текста, выделяет в качестве одного из главных — понимание замысла автора, возможность ответить на вопрос, для чего написан текст. Замысел, заключенный в тексте, ученый называет «глубинной семантикой» и определяет ее как цель или «сверхзадачу, ради которой

<sup>2</sup> См. Библер В. С. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога). М., 1975, с. 83.

<sup>3</sup> Гегель. Сочинения. Т. 4. М., 1959, с. 31—32.

<sup>4</sup> Ростоцкий Б. Противоречивое взаимодействие.— Театр, 1978, № 4, с. 19.

<sup>5</sup> Стишова Е. История мятежной души.— Театр, 1977, № 11, с. 50.

написа  
жестве  
ленную  
того, к  
В р  
ляющ  
двусуб  
ление  
взаим  
здава  
щего  
мысли  
реаги  
автор  
ключ  
лишь  
носи  
мечи  
Р  
и из  
такл  
что  
чест  
пло  
тек  
нос  
и р  
ду:  
гел  
лу  
по  
фс  
гл  
ст  
нс  
д)  
н  
н  
н  
л  
с

написан или произнесен данный текст».<sup>6</sup> Проникнуть в глубь художественного текста — значит ощутить его оригинальность, обусловленную неповторимой индивидуальностью автора, значит увидеть того, кто стоит за текстом, обнаружить автора.

В результате такого прочтения у режиссера создается обрамляющий контекст — в этом проявляется особая двуплановость и двусубъективность гуманитарного мышления. Гуманитарное мышление — «это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение *текста* (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего *контекста* (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого. Это встреча двух текстов: готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов».<sup>7</sup> Особенность диалогического восприятия режиссера заключается в том, что формирующийся в итоге контекст не остается лишь на стадии понимания, осмысления авторского текста, а выносится на уровень творчества, в создаваемый спектакль, опредмечивается в нем.

Режиссерский контекст не остается неизменным, он развивается и изменяется в процессе работы над ним всех создателей спектакля. Подчас художественная интуиция актера проникает в то, что осталось скрытым от режиссера, углубляет осмысление сценического образа. Чем больше опыт у режиссера, тем неожиданнее и плодотворнее раскрываются в общении с ним актеры.

Актер одновременно — сотворец авторского и режиссерского текстов, так как он привносит в них свою творческую индивидуальность. «Актер не только должен глубоко проникнуть в дух поэта и роли и внутренне и внешне привести свою собственную индивидуальность в полное соответствие с этим духом, — замечал Гегель, — но он должен также сам творчески добавить во многих пунктах, заполнить пробелы, найти переходы и вообще истолковать поэта своей игрой, поскольку он в живой наличности, в наглядной форме извлекает и делает понятными и тайные намерения, и более глубоко лежащие черты его мастерства».<sup>8</sup> Играя в манере представления, актер еще рельефнее выражает свой контекст, свое отношение к образу, свою оценку. В сотворчестве с ним выступают и другие создатели спектакля.

Так, театральный художник не дополняет актерское творчество, не иллюстрирует режиссерский замысел, а активно творит театральное действие, строя зрительную логику спектакля. Такому активному участию сценографа в творческом процессе способствуют диалогическое проникновение в авторский текст и реальное общение со всеми творцами спектакля. Нарушение одного из этих правил

<sup>6</sup> Шрейдер Ю. А. Язык как инструмент и объект науки. — Природа, 1972, № 6, с. 67.

<sup>7</sup> Бахтин М. Проблема текста. Опыт философского анализа. — Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 127.

<sup>8</sup> Гегель. Сочинения. Т. 14. М., 1958, с. 358.

ведет к диссонансам, к искажению целостной природы сценического искусства.

Уместно в этом случае напомнить работу Головина над декорациями и костюмами к «Отелло» Шекспира. Комментируя игру Л. М. Леонидова, театральный критик пишет: «Это было строго, сильно, безупречно по выполнению, особенно в процессе репетиций, когда Леонидову не мешала так не подходившая к Шекспиру и, вероятно, так раздражавшая исполнителя роскошь костюмов и декораций Головина».<sup>9</sup> Искажение авторской стилистики, отсутствие диалогического взаимопонимания с исполнителем, диссонансом прозвучало в сценическом произведении.

Глубоко понимал и верно трактовал роль художника в театре Н. П. Акимов. Отзываясь о современном ему МХАТ (1935 г.), он отмечал, что «декорации там нередко бывают плохи именно потому, что [...] «не общаются» с партнерами — пьесой, актерами и музыкой».<sup>10</sup>

В результате общения с режиссером, актерами, драматургом (здесь имеют место реальные и мысленные диалоги) художник формирует свое понимание авторского текста, находит язык, близкий стилистике пьесы. Только в этом случае он выступает как со-режиссер спектакля.

Диалоги режиссер—актер, режиссер—художник, художник—драматург, актер—драматург выступают как микродиалоги, включенные в единый макродиалог (термины М. М. Бахтина): автор — творческий коллектив театра, осуществивший постановку.

Итак, авторский текст, выявленный в процессе создания спектакля, сливается с контекстами всех его создателей и воплощается в сценический текст спектакля. Причем это не механическое соединение, а диалогическое взаимопроникновение творческих сознаний, принципов, убеждений, это снятие противоречия между авторским текстом и контекстами создателей спектакля. Спектакль — это продукт взаимодействия творческих сознаний, результат общения, в ходе которого не только познается авторский текст, но и раскрываются творческие потенции постановочного коллектива. Поэтому проблема творчества в театральном искусстве вырастает на основе того, что опредмечивание (создание спектакля) не исчерпывает собой распредмечивания авторского произведения. Подвергаясь распредмечиванию, авторское произведение переходит в новую предметную форму, в которой отражается социальное развитие, развитие творческих сил и способностей постановочного коллектива. При этом распредмечивание и опредмечивание как противоположности не только целиком переходят одно в другое, но и взаимопроникают, образуя подлинное тождество.

<sup>9</sup> Марков П. А. [б. н]. — В кн.: Л. М. Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка. М., 1960, с. 482.

<sup>10</sup> Н. П. Акимов. Театральное наследие. Кн. 1. Об искусстве театра. Театральный художник. Л., 1978, с. 166.

Опредмечивая себя в собственном творении, театральный коллектив обнаруживает себя не только как творческая индивидуальность, но прежде всего как общественный субъект, как представитель определенной культуры. Это особенно важно при интерпретации художественных произведений, принадлежащих культуре прошлого. Ведь любые диалогические отношения подвижны, исторически конкретны. Поэтому в диалоге с классикой сталкиваются не только две логики, два сознания, но встречаются две культуры. При этом вскрываются новые смысловые глубины, заложенные в культуре прошлых эпох и одновременно обогащается современная культура.

Ретроспективный анализ доказывает, что одно и то же произведение искусства, включенное в развивающуюся человеческую историю, способно «поворачиваться» различными гранями, обнаруживать новые глубинные смыслы. Каждая новая постановка это и дополнение авторского текста, его переосмысление, перестановка акцентов с позиций современности. При этом смысл, воплощенный автором в художественном произведении, ставшем классическим, не искажается, а, наоборот, раскрывается. Ибо «смысл классики не существует сам по себе, он не замкнут внутри произведения. Напротив, тяготея к его границам, он «разомкнут» вовне, в историю культуры. Смысл возникает только в диалоге, в общении, и насколько сегодня мы можем являться содержательными собеседниками, настолько содержательным оказывается и сам классический автор».<sup>11</sup>

В первые годы формирования советского искусства не всегда верно подходили к классическому наследию, пытались сохранить прежние постановки в первоизданном виде. Это придавало классическому спектаклю оттенок архаичности, классика казалась безнадежно устаревшей.<sup>12</sup> Жизнь заставила пересмотреть отношение к классическому наследию, увидеть в нем черты, присущие современности. Это сделалось возможным вследствие того, что пьесы стали рассматривать как художественное произведение, состоящее из какого-то числа элементов постоянных, не меняющихся во времени, и какого-то числа элементов переменных, с течением времени неизбежно меняющихся.<sup>13</sup> Сегодня мы бы сказали, что пьеса состоит из текста (который, безусловно, не приравнивается к словесному тексту, а понимается как всякое высказывание) и контекста, формирующегося в результате восприятия. Причем, если любое художественное произведение предстает в виде «открытой системы», замыкающейся на личности воспринимающего, то ему (художественному произведению) всегда сопутствует контекст.

Творческий коллектив, осуществляющий постановку пьесы, является одновременно и реципиентом, создающим контекст, и творцом,

<sup>11</sup> Смелянский А. Обыкновенная трагедия.— Театр, 1977, № 5, с. 85.

<sup>12</sup> См. Алперс Б. Воскрешение классиков.— В кн.: Театральные очерки. В 2-х т., т. 1. М., 1977, с. 123.

<sup>13</sup> Там же.

воплощающим, опредмечивающим его в произведении. При этом явно обнаруживается заметно большее значение контекста, чем просто «дополняемости» текста. Контекст предстает как ценностный кругозор, и потому интерпретация художественного произведения — не реконструкция отдельного сознания, а интерпретация «в духе» авторского содержания.

Интерпретация эта диалогична по своей сути, так как сочетает в себе бережное отношение к авторскому тексту, с одной стороны, и его современную трактовку, с другой. Это объясняется тем, что диалогичность есть сосуществование двух сознаний, их взаимопонимание и взаимопроникновение. Диалогическое творчество не искажает авторский замысел, а, наоборот, раскрепощает его, обеспечивает ему свободное развитие. Поэтому диалогичность как способ овладения авторским содержанием становится неременным условием творчества. И более того, возводится в формообразующий принцип определяющий характер театральной постановки.

Далеко не все современные постановки одинаково диалогичны, но внутренний диалогизм как творческий принцип прочно утверждается в театре. Это особенно ощущается при обращении к классической прозе, к недраматическим произведениям. Такой спектакль представляет собой синтез двух точек зрения, в нем диалогически сливаются две эпохи, две культуры, две формы мышления. Диалогическое осмысление классики углубляет ее понимание, раскрывает ее смысл на фоне современности, приближает автора к проблемам нашего времени. Именно поэтому театр всегда современен зрителю.

Внутренний диалогизм театрального искусства, по сути своей, никогда не может быть завершенным, а всегда находится в стадии становления, каждый раз воспроизводит себя по-новому.

Диалогичность театра не исчерпывается внутренними процессами. Всякий новый спектакль, возникнув как продукт общения, становится, в свою очередь, участником социального диалога. Общение при этом является тем неременным условием, которое обеспечивает преемственность и развитие культур, и в том числе искусства театра, объединяющего людей в процессе их духовного развития.