

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ РЕЖИССЕРСКОГО АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА

© Р.Р.Газетдинова

Предпринята попытка сформулировать в общем виде подходы к стратегии режиссерской интерпретации художественного текста на примере анализа пьесы А.П.Чехова "Вишневый сад" итальянским режиссером Д.Стрелером. Осмысливается теоретическая возможность исследования художественных образов, их интерпретации в момент формирования режиссерского замысла спектакля.

Проблема интерпретации художественного текста – одна из актуальных и дискуссионных проблем, которая на сегодня весьма далека от своего окончательного разрешения.

Обращение к названной теме продиктовано попыткой автора раскрыть общие особенности и методы режиссерского исследования художественного текста.

Любой спектакль есть своеобразная парабола между тем, о чем сообщает художественный текст, и его одновременным показом. Режиссерский анализ закрепляет извлеченные из текста оригинала и проинтерпретированные аналитиком образы, создавая при этом произведение, обозначаемое как "концепция". То есть исходной точкой для концепции будет не замысел режиссера, а интерпретация созданных им же образов.

Образ, как результат режиссерского видения весьма динамичен. Местоположение его своеобразно: точно оно (местоположение. – Р.Т.) пространственно пролонгируется "континуумом", по Ю.М.Лотману, то есть корни образа уходят в художественное пространство текста, но сам образ существует за его пределом.

Процесс режиссерской аналитики литературного первоисточника не замыкается на анализе только собственно текста, а охватывает стадии активного продолжения текстопостроения. Безусловно, это другой уровень и другой хронотоп. Если хронотоп замысла определяет границы текста, то хронотоп режиссерских образов конструирует произведение (концепцию). Начало формирования режиссерских образов скрыто во внутритекстовом пространстве. Но объем информации, на первый взгляд кажущийся достаточным для признания режиссерских образов в окончательном варианте предполагает лишь минимум такой информации. Режиссер как носитель этой информации является неотъемлемой частью созданного им образа. Через интерпретацию своих же образов, он добивается их призна-

ния, а значит, и себя как носителя образа. Последнее не следует понимать излишне прямолинейно. Мы лишь подчеркиваем, что коль скоро существует интерпретация художественных образов, создатель которых не автор художественного произведения, а режиссер-исследователь, то появление проекта концепции спектакля – исключительно заслуга режиссера, который и будет автором нового произведения, представленного пока в виртуальном измерении. Сказанное не означает, что авторский замысел не нужен. Наоборот, без текста (замысла) не существует произведения. Но для **понимания текста** (выделено нами. – Р.Т.), учет авторского замысла не обязателен. Напомним, что применение термина "режиссерский анализ" мыслится нами в качестве синонима научного исследования вообще, а интерпретация представляется неким множеством процедур любой, в том числе и режиссерской аналитики. Общая схема режиссерского анализа художественного текста такова:

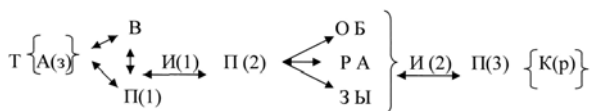
художественный текст – режиссерский анализ – концепция

Поскольку первый этап режиссерского анализа литературного текста заключается в процедуре понимания текста, вырисовывается следующая система связей:

$A(z) \leftrightarrow T \leftrightarrow P(i)$

A – автор, Z – замысел, T – текст, P – режиссер, И – интерпретация. Стрелками \leftrightarrow обозначены системные связи.

Режиссер, двигаясь от линейно-материальной формы восприятия текста, через внутреннее переживание его содержания, приходит к пониманию текста, как своеобразному аналогу авторского замысла. Понятый аналитиком текст рождает образ. Рождение же замысла спектакля не исключается в любой момент режиссерской интерпретации образов. Обобщив сказанное, получаем:



В – восприятие, П(1) – переживание, П(2) – понимание текста, П(3) – произведение, К – концепция. Остальные обозначения указаны в предыдущей схеме.

Включение в приведенную выше схему понятий "интерпретация под номером один и два" И(1), И(2), вызывает вопрос: почему дважды речь идет об одной и той же процедуре режиссерского анализа? Здесь необходимо иметь в виду феномен художественного текста, суть которого в том, что литературный текст не самоочевиден. Текст художественный всегда загадка, пытаясь разрешить которую режиссер анализирует, интерпретируя, и интерпретирует, анализируя. Отталкиваясь от этимологии упомянутых понятий, можно сказать, что режиссер разбирает и толкует понимание художественного текста, кодируя и декодируя текст с одновременной внутренней его интерпретацией. Эта интерпретация, обозначенная нами как интерпретация под номером один "И(1)", исключает на этой стадии исследования любую фантазию, опирается только на сам текст, на референты его содержания.

Иное дело интерпретация под номером два, "И(2)". Фантазия в этой стадии режиссерского исследования не только допустима, но и обязательна. Нестандартные, нетривиальные подходы к уже известным элементам игры заставляют режиссера пытаться избегать банальности и строить свое произведение с учетом и интуиции, и инсайта, и т.д. Итак, если первая часть режиссерского исследования литературного первоисточника, связана с пониманием текста, то вторая предполагает интерпретацию (толкование) художественных образов, рожденных режиссерским пониманием текста. "Толкование пьесы – центральная проблема режиссерского искусства, определяющая место режиссера в синтетическом театральном искусстве", – утверждал П.М.Ершов [2, с.30].

Пользуясь собственными представлениями о жизни и оставаясь в рамках своей принадлежности к художественной профессии, режиссер при изучении текста решает **что именно и как** (выделено нами. – Р.Т.) должно быть им истолковано.

Рассмотрим это на примере пьесы А.П.Чехова "Вишневый сад" в интерпретации известного итальянского режиссера Д.Стрелера.

Начальная ремарка: "Слышно, как в передней **играет** еврейский оркестр тот самый, о котором упоминается во втором акте [3, с.641].

Повторяющиеся в разных вариантах языковые знаки: "играет еврейский оркестр", "слышно,

в соседней комнате играют на бильярде", "наняли музыкантов", "затеяли бал" [3, с.642], "колода карт", "восьмерка пик" [3, с.642, 643], "слышен шум шаров", "семь и восемнадцать" [3, с.650] и т.д. – все это есть знаки, которые сформировали свое референтное поле грамматической связности, ограниченное рамками третьего действия пьесы. Во все увеличивающемся объеме смысла явственно звучит и проступает Образ. В теме произведения буквально "рассыпаны" элементы, подробности, нюансы этого феномена. Знаки размывают образ, растворяясь в структуре текста оригинала. Однако их относительная автономность имеет тем не менее вариативный (возможный. – Р.Т.) аналог общего ключевого слова. Референтное пространство текста, образованное вышеперечисленными символами, заполнено денотатом ключевого слова, с общим названием "Игра".

Бильярд для режиссера может выступать и образом, и символом (знаком) образа. Наблюдается цепочка: азарт, борьба, стычка, обмен – знаки, символы образа бильярда. В свою очередь, образ бильярда является знаком, символом образа игры. Образ игры выступает символом, знаком образа жизни и т.д. Джорджо Стрелер продемонстрировал трансформацию представлений в интерпретации образа. Изложенное иллюстрирует следующая схема:



Можно сказать, что интерпретация образов в русле темы есть последовательный поиск необходимого и достаточного в процедуре формирования образного пространства, чтобы заявлять в будущем о произведении режиссера. Возможен и обратный процесс, когда интерпретация образа приводит исследователя к истокам образа, то есть к его знаку. Знаки выступают своеобразной предысторией художественных образов, играя роль облика конкретного образа. В облике образа заложена потенциальная способность к подражанию образу, что вносит определенную трудность в анализируемый текст, ибо оформление, то есть собственно облик образа, стремится при этом подменить собою сам образ.

Специфика второй стадии режиссерского анализа, связанного с интерпретацией художественных образов, принадлежавших режиссеру и только ему, проявляется и в том, что аналитик ищет при этом опорные точки сценического тек-

ста. Происходит выбор сюжетного хода, но не за счет придумывания новых форм и идей, а за счет сочетания уже известных "родительских" образов режиссера и наполнения их новым содержанием.

Джорджо Стрелер в "Вишневом саде" предлагал: "...все звуковые моменты (музыка, бильярд, танцы, голоса, тосты) решать за сценой, оставив на сцене только действие, причем самое важное..." [2, с.216]. Фантазируя, Мастер рассуждает о том, как и через что можно выразить смысл происходящего. Тон при этом задается возможностями сцены, а не текста. Ощущение "близящегося краха" интерпретируется им через образ "пустого стула". Сам же пустой стул представляется режиссеру знаком образа "мощного средства отчуждения" [2, с.216]. Образ отчуждения, в структуре режиссерской аналитики, в свою очередь, выступает знаком образа тревоги, неуверенности и тайны. Пустые стулья по Стрелеру, означают одиночество, занятые – беседу, собрание людей, жизнь и т.д. Создается режиссерское произведение. Всего этого у Чехова нет и быть не должно. Здесь важно отличать текст от произведения как художественного целого. Чеховское произведение и стрелеровское – понятия соотносимые, но не тождественные. С одной стороны, оба текста связываются авторскими замыслами, но с другой – истолкование содержания текста при его восприятии и переживания, во многом обуславливается не столько текстом, сколько культурой, жизненным опытом, вкусом, интеллектом, знаниями потребителя информации. В итоге режиссерские образы формируют отдельные фрагменты будущего произведения. Все вместе эти фрагменты будут формой пока виртуального спектакля. В силу своей природы произведение в отличие от текста, подвижно. Режиссерское произведение – всегда результат интерпретации образов, и принадлежит оно только ей. Творческая лаборатория режиссера изобилует порой весьма своеобразной философией анализа. Так, начальная ремарка второго действия "Вишневого сада" понимается тем же Стрелером застывшим действием, которое "...не в силах преодолеть неподвижность персонажей, которые просто сидят после прогулки, просто ждут заката, просто смотрят вокруг, болтают" [2, с.218].

Джорджо Стрелер отказывается от чеховской символики, он не хочет разрушенной часовни, могильных плит – "всех этих символов погибающего мира, умерших вещей, ставших сомнительными истинами, похороненного прошлого, рождающегося будущего (большой город, телеграфные столбы), индустриальной цивилизации, которая все наступает и наступает" [2, с.218-219].

Взамен предлагается облик другого образа. На первый взгляд он внешне инфантилен. Действие "застыло, остолбенело, замкнулось на самом себе в лирическом созерцании, которому достаточно немногих, едва варьируемых жестов" [2, с.218]. Эти "едва варьируемые жесты" у Стрелера выступают двумя планами: вначале "где-то на линии горизонта пробежит игрушечный поезд. А потом этот же поезд пройдет на первом плане перед глазами героев, которые будут смотреть на него и слушать, как он свистит, и в этом будет ирреальная реальность подлинной жизни, и детской игры, и игры театральной" [2, с.218]. Если игра имманентно присуща театру, что с точки зрения смысла вполне оправдано, то "ирреальная реальность подлинной жизни" заставляет предполагать наличие синонимов. Но даже и синонимы типа воображаемого, нереального, невозможного, фантастического не убеждают в окончательном переводе интонации подлинника. Образ "ирреальной реальности" и ко всему еще "подлинной жизни" все равно не складывается. Стрелер полагал, что игровая площадка, где в концентрированном виде будут очерчены контуры режиссерского видения авторской ремарки, позволят реанимировать и воодушевить весь второй акт пьесы. Наверное, он имел право так думать. Но подтверждение этому лежит за пределами текстового и образного поля, за границами режиссерского исследования литературного первоисточника. Ясно одно: образы текучи, что и делает их неуловимыми. Они как бы реальны и в то же время относительны. Подвижность образов создается интерпретацией режиссера корректирующего каждый раз свое понимание смысла образа. Построение модели режиссерского анализа литературного произведения, позволяет выявить и уточнить отличительные признаки в исследовании художественного текста. Прослеживается четкое разграничение процедуры на два самостоятельных этапа:

- понимание текста через анализ и синтез филолого-театроведческого подхода;
- интерпретация режиссерских образов в создании произведения спектакля структурно обозначенного в его концепции.

Спектакль, как произведение, ассимилирует цельность авторского текста и другие его компоненты. Однако факт заимствования не означает роли спектакля в качестве текста-антипода. Рассмотренная нами вторая стадия режиссерского исследования художественного текста не предполагает и какой-то интервенции со стороны концепции по отношению к тексту. Как бы ни был "похож" спектакль на авторский текст, он всегда произведение, он всегда новое целое, о

котором можно сказать, что он есть конечный результат в цепи аналитической взаимосвязи аргументов и выводов. Режиссерский анализ в этом плане изначально ориентирован на весь комплекс, как художественного, так и формально-логического рассуждения. Именно в этом аспекте интерпретация режиссерских образов выступает самостоятельной стадией режиссерского анализа, его составной частью.

* * * * *

1. Ершов П.М. Искусство толкования: В двух частях. Часть вторая: Режиссура как художественная критика. Дубна, 1997.
2. Стрелер Д. Театр для людей. М., 1984.
3. Чехов А.П. Избранные сочинения: В двух томах. Т.2. М., 1979.

INTERPRETATION OF ARTISTIC IMAGES AS A COMPONENT OF THE DIRECTOR'S ANALYSIS OF THE LITERARY PRIMARY SOURCE

R.R.Tazetdinova

The attempt to formulate a general view on the approach of the director's interpretation and strategy of an art text is undertaken. The example of the analysis of A.P.Chekhov's play "The Cherry garden" is given by Italian director D.Streler.

The author comprehends a theoretical opportunity of artistic images' research, their interpretations at the moment of performance according to the director's plan.