

**Коротченко Ю.М.**

## **СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА ТЕАТРАЛЬНОГО ТЕКСТА.**

В литературе, посвященной анализу театрального представления, четко выделяются две полярные позиции. Одна из них основана на тезисе о знаковой организации и семиотической природе театра, высказываемого, в частности, М. Волошиным, В. Мейерхольдом, Б. Брехтом, Т. Ковзаном, А. Греймасом, Р. Бартом, а также представителями Пражского лингвистического кружка. Другая точка зрения базируется на том положении, что неуловимая, трепетная ткань театрального представления не может быть объектом строгого семиотического анализа. Это доказывают А. Арто, Б. Дор, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида и др.

Деррида, например, отрицает возможность и целесообразность говорить о какой-либо замкнутости, а, следовательно, текстовой организации спектакля: “Считать, что театральный представление замкнуто, это все равно, что сводить его к трагедии не в смысле представления о судьбе, а в смысле судьбы представления”.<sup>i</sup> Лиотар, в свою очередь, пишет о необходимости “всеобщей десемиотизации”, которая положила бы конец “всевластию знака”, об “энергетическом театре”, где “никому не надо окольными путями внушать, что то-то значит то-то, или же говорить об этом открыто”.<sup>ii</sup>

Точка зрения автора настоящей публикации высказана в ее названии: семантика является одним из уровней семиотического анализа, включающего также синтаксис и прагматику. Мы попытаемся показать, что о театральном тексте и театральном знаке говорить не только правомерно, но и чрезвычайно важно для раскрытия природы и сущности театра как феномена культуры; более того – что семиотического анализа достаточно для решения сформулированной задачи.

Мысль о том, что в театре мы имеем дело со знаками, высказывалась еще в 1912 году Максимилианом Волошиным. Он приводит следующий пример. В 1894 году в парижском театре “Эвр” состоялась премьера пьесы “Анабелла”. Пьесу рекомендовал к постановке Марсель Швоб, который выступал с лекцией о ней перед началом спектаклей. Рассказывая о репетициях “Анабеллы”, Швоб передавал любопытный случай. В одной из сцен герой, только что убивший свою возлюбленную, должен был выйти на сцену, неся на конце меча ее сердце. Желая придать этой сцене большей “жизненности”, режиссер на генеральной репетиции попробовал нацепить на меч сердце только что зарезанного барана. Этот комочек мяса не произвел ни малейшего впечатления на зрителей. Когда же герой выбежал на сцену, неся на своем мече большое сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонного туза, зрители затрепетали от ужаса. Комментируя этот пример, Волошин пишет: “Почему настоящее сердце, перенесенное на сцену нереально, а сердце, вырезанное из красной фланели... дает весь трепет реальности? Очевидно потому, что театр имеет дело не с реальностями вещей, а с их знаками”.<sup>iii</sup> Оказывается, что в театре своя логика, не совпадающая с логикой реальной действительности. “Обычный реальный предмет, перенесенный на сцену, там перестает быть правдоподобным и убедительным; в то время как театральные знаки, совершенно условные и примитивные, становятся сквозь призму театра и убедительными и правдоподобными”.<sup>iv</sup> Аналогичный пример приводит Коммиссаржевский в книге “Театральные прелюдии”. Во время постановки спектакля по первой части знаменитой трагедии Гете в московском театре Незлобина (1912 год) возникла проблема, как изобразить пуделя. Взяли настоящего пуделя, который делал все, что от него требовали. При его появлении на сцене публика неизменно смеялась: живой пудель был элементом другого мира. Коммиссаржевский вышел из положения следующим образом. Фауст обращался со своими словами к совершенно пустому, темному пространству. Коммиссаржевский вспоминает, как после первого представления один из зрителей говорил, что особенно пугающими показались ему прыжки пуделя в темноте.<sup>v</sup>

Приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что театральный знак – не миф, он выделяем, более того, он специфичен с семантической точки зрения, т.к. имеет особую семантическую природу. В англо-американской семиотике принято различать знак, его изображение и обозначаемый знаком объект, называемый денотатом или объектом референции (приписывания); в европейской теории знаков знак – это то, что соединяет понятие о вещи и ее акустический образ, где понятие – означаемое, а акустический образ – означающее. Однако применительно к театральному знаку мы не можем четко отличить его от того, что он “означает” или от того, чему он “приписывается”: дело в том, что его референт не актуализируется на сцене. Только кажется, что референт (денотат, означаемое) театрального знака нам доступен, в то время как мы видим лишь его символическое изображение. Театральный зритель становится жертвой референциальной иллюзии: на самом деле он видит не Гамлета, его корону и безумие, а актера, реквизит и симуляцию безумия; не еще теплое сердце только убитой своим возлюбленным Анабеллы, а кусок красной фланели, имеющий форму червонного туза; не внушающие мистический ужас прыжки черного пуделя, а пустоту.

В основе создания театрального знака лежит фундаментальная, сыгравшая едва ли не главную роль в процессе формирования культуры, человеческая способность приписывать вещам условные значения на основе конвенции. Система этих условных значений задает семантику спектакля. Существенным здесь является то, что знак помимо денотата приобретает дополнительную семантическую характеристику, которая может быть названа “оценкой” или “валентностью”. Например, денотат знака “алая лента” – предмет, являющийся алой лентой, но когда этот предмет выпускается из рук героини в японском театре “Кабуки”, его знак приобретает еще и “оценку”, и эта “оценка” – кровь. Все, кто участвует в театральном представлении – и те, кто его создает, и те, кто его смотрит, – знают об этой иллюзии, более того, ради нее все и создается. Далее. Условные значения для театрального зрителя приобретают статус реальности, как уже говорилось выше, и таким образом они становятся референтами театральных знаков, мнимыми с точки зрения реальности и реальными с точки зрения театрального зрителя. Отметим еще одну черту театрального знака. Она не является специфической. Когда мы в обыденной практике употребляем знак, мы ведем себя и реагируем на него так, как если бы его денотат непо-

средственно присутствовал. Например, имя “стол” столом не является, между тем, произнося его, мы каждый раз имеем в виду стол, а не какой-либо другой предмет. Аналогично театральный зритель отождествляет условный референт театрального знака с самим знаком. В связи с этим приведем здесь высказывание известного исследователя театра Анны Юберсфельд: “Конкретный театральный знак – это одновременно и знак, и референт”.<sup>vi</sup>

Механизм порождения театрального знака, таким образом, включает приписывание условных значений элементам реального мира (кускам ткани или бумаги, звуковым или световым волнам определенной частоты) и заключение гласной или негласной конвенции, благодаря которой этот знак становится понятным не только постановщику спектакля, но и зрителю. Гласная договоренность относительно семантики спектакля закрепляется в его программе, устанавливающей связь “актер – персонаж”; негласная же выражается, в частности, в том, что режиссер, являющийся главным составителем театрального текста, всегда заранее представляет себе своего зрителя, если, конечно, он хочет быть понятным. Если не будет принята ни гласная, ни негласная конвенция, мы получим театр абсурда или чисто формалистский театр, спектакли которого будут интерпретироваться произвольно. Есть символы, понятные всем: фланелевое сердце, алая лента. Есть символы, понятные большинству: белая лилия, например, символизирует невинность. Есть постановки, доступные пониманию элитарного, театрально искусственного зрителя: скажем, спектакли Виктюка, восприятие которых невозможно без знания античных мифов, древних ритуалов, хорошей музыкальной подготовки и пр. Но во всех случаях референт театрального знака – его условное значение, а не реально существующий денотат, который не принадлежит миру, создаваемому на сцене.

Ни один знак не может быть понят вне связи с другими знаками. Иными словами, мы имеем связный знаковый комплекс, который правомерно было бы назвать театральным, или сценическим текстом. В качестве его элементов выделим: драматургический текст, интонацию, жест, реквизит, декорацию, музыкальное сопровождение, хореографические включения, костюмы, свет. Среди них текст пьесы, интонация, жест, реквизит, декорация и костюмы составляют, на наш взгляд, некий необходимый минимум, характеризующий театральный текст. В целом же иерархия составляющих такого текста непостоянна: иногда на первый план выходит драматургический текст, он доминирует и управляет другими системами; иногда основную семантическую нагрузку берут на себя декорации и другие системы визуальных знаков. В этой связи представляется нецелесообразным говорить о некоем минимальном театральном знаке. Структуралистические поиски минимальной значимой единицы приводят к чрезмерному дроблению континуума театрального представления и затрудняют рассмотрение вопроса о взаимодействии различных знаковых систем в спектакле. Доминирование структуралистической методологии в театральной семиотике привело к лингвистическому пониманию сценического текста, в то время как он относится к более общим и сложным образованиям, включая в себя языковой текст (текст пьесы) в качестве элемента. Таким образом, театральный текст занимает особое положение по отношению как к языковым, так и к неязыковым знаковым комплексам, включает лингвистические и нелингвистические элементы. Эти элементы, будучи, в свою очередь, включенными в конкретный спектакль, из числа структурных, синтаксических единиц превращаются в семантические категории, т.е. собственно знаки.

Семантический уровень семиотического исследования предполагает выделение синтагм и задание системы значений для них. Возвращаясь к началу статьи, отметим, что есть противники такого анализа, утверждающие, что “все это придумано только для того, чтобы занять безработных интеллектуалов”<sup>vii</sup>, что любые семиотические установки – это “не что иное”, как очередное ухищрение бюрократии, стремящейся еще раз проконтролировать то, что и так уже давно под контролем, скажем, установить такую систему налогообложения, при которой “выступы” на домах будут считаться “балконами”. И вся “новизна” в том и будет состоять, что давно известное повернут другим боком”.<sup>viii</sup> Один из самых крупных представителей мировой семиотики, философ и искусствовед Умберто Эко замечает, что такие возражения равносильны тому, как “если бы Птолемей упрекал Галилея за то, что он, изучая все те же Солнце и Землю, зачет-то упорно ведет отсчет не от Земли, а от Солнца”.<sup>ix</sup> Действительно, можно говорить о том, что незачем объяснять непонятливым зрителям, что “то-то значит то-то”, но это не главное в семантическом анализе культурных феноменов, цель которого мы видим в раскрытии по крайней мере одной из сторон их сущности.

Приведем здесь пример семантического исследования спектакля, премьера которого состоялась на сцене Московского Художественного театра 23 декабря 1911 года. Это был “Гамлет”. К постановке был привлечен знаменитый английский режиссер, художник и теоретик театра Гордон Крэг. Он создал условно-символический спектакль, использовав новые формы театральной выразительности и новаторские приемы декорационного оформления. Вместо традиционных рисованных декораций Крэг использовал комбинации кубов и ширм в разных картинах и различных сочетаниях. Ширмы задали общий тон и характер постановки. Это был не просто абстрактный кубизм, примененный к театру. Они создали, по замечанию критиков того времени, пространство, в котором человеческая фигура, например, приобрела особое звучание. Они также сыграли роль прекрасного резонатора жеста. Кроме того, благодаря ширмам освещение дало необходимый рельеф и глубину. Довольно подробно семантика этого спектакля проанализирована в статье Волошина “Гамлет на сцене Московского Художественного театра”. Волошин, в частности, отмечает, что “отвлеченная пустота декораций сама по себе выражает символическое значение всего происходящего и помимо сознательных намерений театра создает новые толкования трагедии”.<sup>x</sup> И далее: “именно обстановке приписываю я то значение, которое приобретают три вводные сцены, составляющие первый акт... По смыслу они только введение, а между тем в них намечено уже все дальнейшее развитие трагедии... Поэтому и постановка второй сцены (тронная речь) является такой удачной. Гамлет сидит одиноко на темной авансцене, отдаленный от глубины сцены, где, как золотой иконостас,

подымается трон с королем и королевой, окруженный иерархическими кругами придворных. Сцене придан характер видения Гамлета, что как нельзя лучше вяжется с предшествующим появлением тени, заранее указывающим, что все развитие трагедии будет совершаться во внутренней камер-обскуре души, где мысли, волнения и страсти являются такими же реальностями, как житейские обстоятельства”.<sup>xi</sup> Помимо декораций, света и жеста Волошин выделяет и другие элементы, составившие текст постановки, в частности, интонацию: "Качаловское искусство владения паузами здесь доведено до совершенства... Ирония Гамлета – вот что лучше всего удастся Качалову. Немного мешает только то, что в его голосе слишком часто звучат интонации всех бесов века сего, на изображении которых специализировался Качалов”.<sup>xii</sup> Тем не менее основа постановки – декорации Гордона Крэга. Именно они составляют ядро семантического поля спектакля и задают (негласно!) систему значений для знаков данного сценического текста.

Подведем итоги. Мир театра условен и символичен. Театральные символы не оторваны друг от друга, но взаимосвязаны в структуре конкретного спектакля, что дает основания говорить о сценическом тексте. В основе создания такого текста и порождения его элементов лежит способность человека приписывать вещам, принадлежащим реальному миру, условные значения на основе гласного или негласного соглашения. Референт театральной семантики – за сценой, “во внутренней камер-обскуре души” режиссера и зрителей. На сцене – его знаки, отождествляемые зрителями с референтом. В этом семантическая интрига, коллизия театра. Без этого театра нет. Именно это создает иллюзию, которая странным образом чарует. Референт театрального знака, следовательно, конвенционален и отличается от его денотата.

---

<sup>i</sup> Derrida J. *L'Écriture et la différence*. – Paris: Seuil, 1967. – С. 368.

<sup>ii</sup> Lyotard J.-F. *La dent, la paume. Des dispositifs pulsionnels*. – Paris: UYE, 1973. – С. 104.

<sup>iii</sup> Волошин М. *Лики творчества*. – Л.: Наука, 1988. – С. 353.

<sup>iv</sup> Там же. – С. 352.

<sup>v</sup> Речь идет о трагедии Дж. Форда “*Tis Pity, She's a Whore*”, переведенной на французский язык М. Метерлинком.

<sup>vi</sup> Ubersfeld A. *L'Object théâtral*. – Paris: CNDP, 1978. – С. 123.

<sup>vii</sup> Эко У. *Отсутствующая структура*. – М.: ТОО ТК Петрополис, 1998. – С. 27.

<sup>viii</sup> Там же. – С. 28

<sup>ix</sup> Там же.

<sup>x</sup> Волошин М. *Лики творчества*. – Л.: Наука, 1988. – С. 386.

<sup>xi</sup> Там же.

<sup>xii</sup> Там же. – С. 387.