

УДК 82.-27

Ж.И. Бортник*аспирантка 3 года обучения**Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки
(Луцк, Украина)***ПРОБЛЕМА РЕЦЕПЦИИ ПРОЗЫ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ
СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА МОНОДРАМЫ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ
Н. ГОГОЛЯ И СПЕКТАКЛЯ РЕЖИССЁРА В. ФОКИНА «ШИНЕЛЬ»)**

В статье рассмотрены основные этапы и особенности создания сценического текста монодрамы и текста представления на примере повести Н.В. Гоголя «Шинель» и одноимённого спектакля российского режиссёра В. Фокина. Развернутое высказывание автора монодрамы является интерпретацией литературного текста с целью воплощения внутренней психологической реальности человека в состоянии экзистенциального кризиса. Автор монодрамы использует потенциальные возможности текста, творчески осмысливает пороговое состояние человека в процессе самоидентификации. На основании этой мировоззренческой позиции автор сценического текста создаёт или выделяет из литературного текста единого субъекта действия, переделывает его в драматургический персонаж, выбирает для него сюжетные линии, расширяет, углубляет их, проецируя сквозь его сознание, слова других персонажей, демонстрирует хронотоп кризиса и жизненного перелома.

Драма всегда занимала особое место в культуре из-за двойной направленности (на читателя и зрителя), взаимосвязи литературного текста и его сценического воплощения. Среди культурологов, литературоведов продолжаются споры относительно возможности рассматривать текст драмы без учета её театральных постановок или же, наоборот, исследовать её как литературное произведение, пишущееся драматургом с учётом возможности театральной постановки. Новое развитие этим спорам дали такие современные явления культуры, как, например, «драма для чтения» (lesedrama) или «постдраматический театр».

Э. Фишер-Лихте и Х.-Т. Леман особенностью современного театрального искусства считают уменьшение роли драматического текста на фоне перформативности [12; 13]. Х.-Т. Леман указывает, что драматурги во время написания пьес часто ориентируются на возможности театра (ограничивая себя этим), а должны были бы, наоборот, текстами изменять его сущность, открывать потенциал для реализации новых возможностей, и приводит слова немецкого драматурга Х. Мюллера: «Театральный текст бывает действительно хорошим только в том случае, если его невозможно поставить в существующем сейчас театре» [12].

Исследуя двойственность драмы, А. Карягин говорит, что «для драматурга драма – скорее спектакль, созданный силой творческого воображения и зафиксированный в пьесе, которую можно при желании прочесть, чем литературное произведение, которое может быть к тому же и разыграно на сцене. А это вовсе не одно и то же» [6, с. 19]. М. Поляков, изучая специфику восприятия читателем драматического произведения, замечает, что она обусловлена промежуточным характером статуса читателя: «читатель является одновременно и актёром, и зрителем, он будто бы инсценирует пьесу сам для себя» [9, с. 209]. Часто фантазия читателя во время восприятия драматического произведения может представлять героев именно на сцене, создавая для себя мизансцены (даёт возможность быть условным режиссёром), и не учитывать эти особенности,

Научный руководитель – Л.Б. Лавринович, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории литературы и зарубежной литературы Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки

по нашему мнению, тоже нельзя. Таким образом, влияние литературы на театр и театра на литературу можно использовать как важный аспект расширения методологических принципов исследования драмы.

В конце XX – начале XXI вв. произошла актуализация монодрамы как драматического жанра. В то же время на театральной сцене стал популярен жанр моноспектаклей, о чем свидетельствуют многочисленные театральные постановки, появление фестивалей монодрам: Международный фестиваль театра одного актёра и малого театра «WROSTIA» (Вроцлав, Польша), Международный фестиваль монодрамы в эмирате Фуджейра (Объединённые Арабские Эмираты), Международный театральный фестиваль «Соло» (Москва), Киевский фестиваль женской монодрамы «Мария», Международный фестиваль «Відлуння» (Киев, Хмельницкий), Московский международный фестиваль одного актёра, Международный фестиваль моноспектаклей «Монокль» (Санкт-Петербург), Минский международный фестиваль «Я», Рижский международный фестиваль монодрамы «Звайзгне», Каунасский международный фестиваль театра одного актёра «Монобалтия», Международный фестиваль монодрамы «Теспис» (Киль, Греция), – а также создание Ассоциации международных фестивалей театра одного актёра под эгидой ЮНЕСКО.

Для значительного количества моноспектаклей литературной основой стали немонодраматические произведения: постановка на сцене романа «Исповедь маски» Ю. Мисима (режиссёр И. Соколова-Гордон), стихотворения Саши Чёрного (спектакль «Концерт Саши Чёрного для фортепиано с артистом» О. Девотченко), пьесы У. Шекспира (спектакли «Гамлет. Монолог» Р. Уилсона, «Гамлет-урок» Т. Терзопулоса, «Гамлет. Коллаж» Р. Лепажя, «Ричард после Ричарда» И. Волицкой) и т.д.

Создание сценических текстов монодрам и их постановка на сцене связаны со стремлением автора творчески воплотить особое видение человека (абсолютную ценность, единичность, растерянность перед враждебным внешним миром, одиночество), расширить контекст первоисточника, раскрыть его внутренний потенциал: только использование одного актёра на сцене не сделает спектакль монодрамой. Важным этапом превращения произведения в монодраму является драматургическая работа с первичным текстом. Такую работу может проводить драматург (литературный консультант, шеф-драматург, автор сценария, автор сценической версии, драматург театра) или режиссёр. «Сценический текст ...так же оригинален, как и литературный, и является не переводом в систему сценических выразительных средств, а воплощением режиссёрского видения литературного текста, т.е. совершенно новое литературное произведение, рожденное “в условиях” театральной природы. При этом естественно, что литературная основа спектакля ...и сам спектакль представляют совершенно разные произведения», – говорит об отношении и взаимодействии литературного и сценического текста Т. Григорьянц [2, с. 69]. Х.-Т. Леман, рассматривая взаимодействие драмы и театра, выделял три вида текстов в области театральной рецепции: лингвистический текст, текст (режиссёрской) постановки и текст представления: «Даже если термин “текст” тут не вполне точен, он все же с достаточной ясностью выражает, что мы всякий раз наблюдаем тут соединение и взаимопереплетение (по крайней мере потенциальных) означающих элементов» [12]. Н. Скороход доказывает необходимость использования термина «инсценирование», которое требует от автора сценических версий определенных интерпретационных процедур: выделение сюжетных линий, последовательную переработку персонажей в драматических героев, драматизацию авторского голоса, приводящую к появлению новых героев и т.д. [10], а главное, возможность расширения контекста произведения на основе собственной мировоззренческой позиции. И. Чистюхин определяет такие этапы инсценизации, как «перевод» событий из литературы в драму, «перевод» драматургического материала в сценический [11]. Поэтому методика работы

над инсценированием, по его мнению, заключается в следующем: выбор материала, разбор материала, подлежащего инсценированию, создание каркаса инсценировки, написание сценария, перевод литературных событий в драматические, перевод драматургического материала в сценический, композиция (на основе одного или нескольких произведений), отбор основополагающих принципов (подчинение общей идее, иллюстрация, контраст) [11].

Цель статьи – рассмотреть этапы и особенности создания сценического текста монодрамы на примере повести Н.В. Гоголя «Шинель» и одноимённого спектакля, поставленного режиссером В. Фокиным.

Определимся с исходными понятиями: 1) литературный текст (лингвистический, по Х.-Т. Леману) – литературная основа сценического текста; 2) сценический текст – «реализация режиссерского видения литературного текста», т.е. новое художественное произведение, рождённое в условиях театральной природы [2, с. 69], в трактовке Т. Григорьянц, или текст постановки, по Х.-Т. Леману. В рамках нашего исследования сценическим текстом является монодрама как пьеса, созданная на основе литературного текста и подготовленная в виде сценария к постановке; 3) текст представления – «характер отношения зрителей к представлению, пространственная и временная ситуация, место и функция самого театрального процесса в социальном поле» [12] (в трактовке Х.-Т. Лемана).

Превращая литературный текст в монодраму, автор должен совершить ряд интерпретационных процедур, которые начинаются со стремления художественно осмыслить образ человека «один на один» с миром, в процессе самоидентификации, в состоянии экзистенциального кризиса, определить основные стороны конфликта Я и Я-Другого, подобрать приёмы реализации трагического пафоса этого столкновения. Основным носителем жанра монодрамы, по мнению её теоретика Н. Евреинова, является «единый субъект действия» [4] как отображение «мировоззренческих эмоций» (термин В. Хализева) человека в состоянии экзистенциального кризиса. Единое сознание субъекта действия может объединять в монодраме нескольких персонажей общей темой, конфликтом, идеей, пафосом. Автор находит способы демонстрации основного конфликта монодрамы – столкновения с самим собой как с Другим, где Я-Другой может проявляться как в одном, так и в нескольких персонажах, при этом не переставая быть не более чем проявлением внутренней психологической реальности единого субъекта действия. Автору монодрамы необходимо выделить из литературного текста единого субъекта действия или создать его. Таким персонажем часто является повествователь из произведения: сценические версии «Записок покойника» С. Женовача (по «Театральному роману» М. Булгакова), «Полевых исследований украинского секса» Г. Стефановой (роман О. Забужко) и т.д. Единый субъект действия может выделяться автором монодрамы из персонажей произведения, как в сценических версиях «Шинели» В. Фокина, «Ричарда после Ричарда» И. Волицкой, «Юлия Цезаря. Фрагменты» Р. Кастеллуччи; специально создаваться авторами сценического текста, как в спектаклях «Гамлет-урок» Т. Терзопулоса, «Гамлет. Коллаж» Р. Лепажя, «Мертвых душах» М. Розовского. Затем автор выделяет материал, который может быть артикулирован персонажем в монодраме: монологи в драматических произведениях, внутренние монологи, размышления, рефлексии, повествование от первого лица в эпических и лиро-эпических произведениях. Для превращения лирических произведений в монодраму сценарист выбирает стихотворения, которые смогут продемонстрировать процесс внутренних изменений героя, связующим элементом при этом может быть эпистолярный поэт, отрывки из дневников, мемуаров.

Автор сценического текста монодрамы очерчивает фабулу и основную сюжетную линию, выбирает материал из литературного текста, который в пьесе станет осно-

вой завязки действия, развития сюжета, кульминации, развязки, выбирает адресата, на которого будет непосредственно или условно направлена речь. А. Липковская писала: «В процессе ...инсценирования прозаических произведений (особенно – “большого формата”), как правило, пытаются либо сберечь основной – повествовательный – принцип эпоса через выведение на сцену персонажа “От автора”, “Автора” и т.п., либо ограничиться всего одной или несколькими сюжетными линиями из многих, присутствующих в первоисточнике, либо сфокусироваться всего на одном персонаже или небольшой группе персонажей» [8, с. 25]. Для стихотворений, отобранных для монодрамы, логика развития сюжета обуславливается порядком их размещения в сценическом тексте.

Во время написания сценария монодрамы для воплощения указанной мировоззренческой позиции автор расширяет контекст литературной основы, сокращает текст, который, по его мнению, не является важным для демонстрации внутренней психологической реальности субъекта действия, усиливает дополнительные или слегка очерченные линии. Воспоминания, повествование об определённых событиях отходят на второй план, основным в монодраме становятся переживания по поводу этих событий «здесь и сейчас», поэтому детали быта сакрализуются и становятся символами, знаками внутреннего мира персонажа. Автор монодрамы переводит внутренний монолог из литературного текста во внешний, расширяя его свойствами для устной речи особыми интонациями, указывая это в ремарках. Реплики других персонажей, описания могут передаваться единому субъекту действия с соответствующими коннотациями, обусловленными отношением к этим репликам, дополняться оценкой их персонажем: с иронией, сочувствием, насмешкой, страхом и т.д. Персонаж может присваивать реплики всех действующих лиц, тогда эти слова становятся проекцией единого сознания субъекта действия, отображением разных сторон его Я.

Автор монодрамы выстраивает систему перформативных приёмов выражения подтекста, определяется со способами демонстрации незащищённости человека, его одиночества, с одной стороны, и враждебного мира, с другой стороны, реализуя пороговый хронотоп кризиса и жизненного перелома. Для этого используются соответствующие приёмы. Например, место действия – маленькая комната, а за её пределами большой шумный город, или персонаж один в огромном мире (действующее лицо на сцене практически без декораций и зрительный зал).

Итак, рассмотрим эти приёмы на примере создания сценического текста и текста представления, взяв за основу методику, разработанную И. Чистюхиным. В этой связи важным будет опыт российского режиссера В. Фокина, который во многих своих спектаклях, называемых критиками моноцентрическими («Нумер в гостинице уездного города NN» по мотивам «Мертвых душ» Н. Гоголя; «Превращение» по Ф. Кафке; «Двойник» по Ф. Достоевскому), продемонстрировал интерес к пограничному состоянию человека, заявив, что его интересует «граница между реальным и нереальным», «состояние сознания, которое трудно выразить словами» [5]. В 2004 г. В. Фокин поставил на сцене театра «Современник» спектакль «Шинель» по одноимённой повести Н.В. Гоголя с М. Неёловой в главной роли, реализовав идею журналиста и писателя Ю. Роста. В сценической версии «Шинели» В. Фокин стремился художественно осмыслить пространство, которое, по его мнению, «закручивает, завьюживает, затягивает, соблазняет, а потом раздавливает Башмачкина» [3]. Таким образом, В. Фокин определяет для себя тематическую линию «мир – человек», т.е. «мир и человек в нём», а не «человек в мире». Однако первоначальные интенции автора сценария и режиссёра изменялись и в процессе написания сценического текста, поскольку жанр монодрамы требовал примата образа человека над образом мира, и во время создания текста представления, в частности, работы актрисы над ролью. Тщательное «выписывание» образа актрисой, внимание к мелочам сделали невозможным оттеснение человека на второй план. Так, конф-

ликт монодрамы переносится В. Фокиным на уровень читательского восприятия, провоцируется воплощением такого Башмачкина, который в новой интерпретации вызывает еще более неоднозначные ощущения, чем в первоисточнике. Автор ставит вопрос: сможет ли зритель посочувствовать вот такому существу (почти недочеловеку) или неожиданно для себя очутиться на стороне тех, кто смеялся над Башмачкиным.

В. Фокин аккумулирует экзистенциальную проблематику: углубляет, усиливает дополнительные, едва очерченные темы, помогающие объективизировать сознание персонажа и внешний враждебный мир, заявляя: «Копаться в истории чиновника, которого затравили коллеги, я всё же не хочу» [5]. Для воплощения идеи автор монодрамы выделил из литературного текста повести сюжетную линию жизни Башмачкина, «*который с четырьмястами жалования умел быть довольным своим жребием*» [1, с. 126], т.е. убрал описание департамента, историю рождения Акакия Акакиевича, получения им имени, особенности общения с коллегами, превращение в приведение, которое мстит за украденную шинель, истории «молодого человека» и «значительного лица». Автор в монодраме реализовал две сюжетные линии, отображающие внутренний мир чиновника: сначала «*вне переписывания ...для него ничего не существовало*» [1, с. 124] и иллюстрацию отношений Башмачкина со старой шинелью, потом – состояние сознания персонажа во время появления в его жизни новой шинели (интерпретация слов из повести про «*светлого гостя*» и «*подругу жизни*»). В. Фокин выбирает Башмачкину в сценическом тексте несколько фраз для артикуляции, действия персонажа сопровождаются нечеткими звуками, фразами, иллюстрируя слова Н. Гоголя о том, что чиновник использовал в речи в основном предлоги, наречия, частицы и говорил незаконченными предложениями, полагая, что уже договорил их до конца.

Сюжетное отображение действительности средствами мимезиса заменяется в тексте представления символическими перформансами, инсталляциями. Повествовательный и описательный материал реализуется гротескными образами – проекциями внутренней психологической реальности персонажа: старая и новая шинели очеловечиваются (двигаются, танцуют, жестикулируют), образ враждебного мира передаётся с помощью звуков метели, падения снега, шума голосов. Люди, окружающие Башмачкина, тоже задуманы автором в виде больших тёмных фигур, поэтому создается впечатление, что персонаж обращается не к людям, а к мирозданию. Образ «значительного лица» демонстрируется с помощью тени огромной бесконечной лестницы вверх (история самого «значительного лица» автором сценария отбрасывается как такая, которую невозможно показать через внутреннее видение ее персонажем). Именно такими приёмами автор монодрамы реализует восприятие Башмачкиным внешнего мира, для него слишком далёкого и страшного, в который, по мнению В. Фокина, «его не пускают» [5].

В пьесе враждебный мир существует за пределами мира собственно Башмачкина, и автор монодрамы акцентирует внимание на изображении персонажа в состоянии счастья: он создал для себя убежище и к определённом моменту жизни пребывает в нём в полной гармонии. Монодрама начинается с того, что из огромной шинели вылезает голова персонажа, как насекомое из кокона, с закрытыми глазами и блаженной улыбкой младенца, прячется в шинели, пьёт в ней чай. Процесс написания персонажем слов, букв автор монодрамы представляет таким, каким он существует во внутреннем восприятии героя, интерпретируя описание из повести: «*Там, в этом переписывании ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило его перо*» [1, с. 124]. В. Фокин задумывает и реализует это как сакральное действие: произнесение-распевание фразы «ми-ло-сти-вый го-су-дарь», создание-проговаривание букв самим персона-

жем, демонстрация разного отношения к каждой из них. Внутренняя реальность Башмачкина в монодраме наполнена предметами, очеловеченными вещами, буквами, с которыми он находится в полном согласии, даже ситуация с тем, что старая шинель пришла в негодность, здесь не настолько трагична, поскольку привычка ограничивать себя не нова для Башмачкина.

Согласие прерывается вторжением внешнего мира в виде Новой шинели, которая постепенно искушает героя и в конце концов приводит к гибели. Катастрофической для персонажа становится необходимость после кражи шинели выйти за пределы понятного ему мира: перед Башмачкиным, одетым в белый саван, возникает бесконечная, ведущая наверх лестница, он, подняв голову, просит о помощи у «значительного лица». Автор сценического текста сокращает этот диалог из повести, оставляя фразу *«Ваше превосходительство, шинелька моя совершенно новая...»*, и превращает сам диалог в столкновение разных сторон Я персонажа («надо отважиться» – «как я мог себе это позволить»), артикулированный в монодраме самим Башмачкиным: *«Виноват... что вы себе позволяете... виноват... что вы себе позволяете...»*.

В. Фокин использует в тексте представления симультанное (одновременное) действие: празднование появления новой шинели демонстрируется как звуки голосов и звон бокалов (в другом от Башмачкина мире), при этом на сцене падает снег, Башмачкин «знакомится» с шинелью (в своём мире). Симультанность даёт возможность автору проиллюстрировать разницу между тремя измерениями: мир, люди, человек, пересечение которых приводит к катастрофическим последствиям. В конце спектакля голос за сценой с интонацией священника, отпевающего покойника, говорит: *«Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное...но у которого все же таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели»* [1, с. 147].

Таким образом, при создании сценического текста монодрамы появляется новое художественное произведение, «рожденное в условиях театральной природы». Развернутое высказывание автора монодрамы является интерпретацией литературного текста с целью воплощения внутренней психологической реальности человека. Автор демонстрирует экзистенциальный конфликт, используя потенциальные возможности текста, творчески осмысливает состояние человека в процессе самоидентификации. На основе этой мировоззренческой позиции создаёт или выделяет из литературного текста единого субъекта действия, переделывает его в драматургический персонаж, выбирает для него сюжетные линии, расширяет, углубляет их, демонстрирует хронотоп кризиса и жизненного перелома.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гоголь, Н. Шинель / Н. Гоголь // Соб. соч. : в 8 т. – М. : Правда, 1984. – Т. 3. – С. 121–151.
2. Григорьянц, Т. А. Семиотика сценического текста / Т. А. Григорьянц // Вестн. Томск. гос. ун-та, 2007. – № 304. – С. 66–69.
3. Давыдова, М. Валерий Фокин: Неелова может сыграть все. Даже Акакия Акакиевича [Электронный ресурс] / М. Давыдова // Известия. – 2014. – 16 июля. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/284639>.
4. Евреиновъ, Н. Н. Введение въ монодраму. Реферат, прочитанный в Москве в Лит.-Худ. Кружке 16 декабря 1908 г. в С.-Петербурге в Театральном Клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комисаржевской 4 марта 1909 г. / Н. Н. Евреинов. – СПб. : Издание Н. И. Бутковской, 1909. – 31 с.

5. Егошина, О. Неелова как мужчина [Электронный ресурс] / О. Егоршина // Новые известия. – 2004. – 6 октября. – Режим доступа: <http://www.newizv.ru/culture/2004-10-06/12773-neelova-kak-muzhchina.html>.
6. Карягин, А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин. – М. : Наука, 1971. – 224 с.
7. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр [Электронный ресурс] / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с. – Режим доступа: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4569860>.
8. Липківська, А. Світ у дзеркалі драми / А. Липківська. – Київ : Кий, 2007. – 356 с.
9. Поляков, М. В мире идей и образов: историческая поэтика и теория жанров / М. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1983. – 367 с.
10. Скороход, Н. С. Проблемы театрального прочтения прозы : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Н. С. Скороход ; С-Петербург. гос. акад. театр. искусства – СПб., 2008. – 205 с.
11. Чистюхин, И. Н. О драме и драматургии [Электронный ресурс] / И. Н. Чистюхин. – 2002. – 293 с. – Режим доступа: teatrsemya.ru/dir/0-0-1-84-20.
12. Lehmann, H.-Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 2001. – 510 s.
13. Fischer-Lichte E. Verwandlung als ästhetische Kategorie: Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen / E. Fischer-Lichte (Hrsg.) // Theater seit den 60er Jahren : Grenzgänge der Neo-Avantgarde. – Tübingen ; Basel : Francke, 1998. – S. 21–91.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 03.02.2015

Bortnik J.I. The Problem of the Reception of Prose in the Creation Stage Monodrama Text (on example of the story by N. Gogol and performance director V. Fokin's «The Overcoat»)

The article describes the main stages and characteristics of creating scenic monodrama text and the text representation on the example of the story «Overcoat» by Gogol and the eponymous play of Russian director V. Fokin. According to J. Bortnik, detailed statement of the author monodrama is an interpretation of a literary text to translate internal psychological reality of man in a state of existential crisis. The author of monodrama uses the potential probabilities of the text creatively interprets the threshold condition of the person in the process of self-identification. On the basis of this ideological position the author of the text creates or highlights a single subject of the action in the literary text, converts him into a dramatic character, chooses his storylines, broadens, deepens them, reports the single subject of the action projecting through his mind, the words of the other characters, shows chronotope of crisis and the life of the fracture.