

Я. И. Пахомова

**Семиотический анализ пьес Н. В. Гоголя
в постановке Пермского театра «У Моста»**

УДК 003

Статья посвящена проведению семиотического анализа драматического спектакля на примере пьес «Ревизора», «Женитьбы» и «Вия» Н. В. Гоголя в постановке пермского театра «У Моста». Семиотический анализ спектакля построен на специфике особенностей категорий театрального искусства.

Ключевые слова: семиотический анализ; театр «У Моста»; Н. В. Гоголь; спектакли «Ревизор», «Женитьба», «Панночка».

Ya. I. Pakhomova. Semiotic analysis of plays by Nikolai Gogol staged at “U Mosta” Theatre, Perm

The article deals with the semiotic analysis of the theatre performance based on the plays “The Government Inspector”, “Marriage” and “Viy” by Nikolai Gogol as staged at “U Mosta” Theatre, Perm. The semiotic analysis of the theatre performance is based on special features of categories of theatrical art.

Key words: semiotic analysis; “U Mosta” Theatre; Nikolai Gogol; theatre performances “The Government Inspector”, “Marriage”, “Pannochka”.

Изучение искусства как языка культуры связано с именами Ю. Лотмана и Б. Успенского. Нас интересует знаково-символическая природа драматического спектакля, связанная с синтетической природой театрального искусства вообще.

Эстетика пермского театра «У Моста», позиционирующего себя в качестве «мистического театра», тяготеет к воплощению на сцене дуальной модели мира, построенной на контрастном противопоставлении инфернального, потустороннего и профанного, обыденного полюсов бытия. Знаково-символическая концепция спектаклей усиливает философское звучание гоголевских «текстов» на современной сцене, акцентируя через синтетическую театральную образность трагическую неразрешимость в гоголевском художественном мире оппозиций жизнь/смерть, добро/зло, прекрасное/безобразное.

Анализ пьес Н. В. Гоголя в статье построен на изучении таких категорий театрального искусства, как организация пространства и времени, декорация и бутафория, музыкальное сопровождение и система образов.

Организация пространства и времени

Пространство и время – две важнейшие и взаимосвязанные категории театрального искусства. Рассмотрим в статье, как они понимаются теоретиками театра и как они организуются в трилогии театра «У Моста».

Театральное пространство отражает взаимоотношение реального, физически заданного, и ирреального, формируемого всем ходом развития действия спектакля, сценического представления [3:150].

Нам близко следующее утверждение Ю. Лотмана: «театральное пространство делится на две части: сцену и зрительный зал, между которыми складываются отношения, формирующие некоторые из основных оппозиций театральной семиотики. Бытие и реальность этих двух частей театра реализуются как бы в двух разных измерениях. С точки зрения зрителя, с момента подъема занавеса и начала пьесы зрительный зал перестает существовать. Все, что находится по эту сторону рампы, исчезает. Его подлинная реальность делается невидимой и уступает место всецело иллюзорной реальности сценического действия. В современном театре это подчеркивается погружением зрительного зала в темноту в момент зажигания света на сцене и наоборот. Граница «невидимого» ясно ощущается зрителем, хотя далеко не всегда она так проста». С точки зрения сцены, зрительный зал также не существует, зрители будто бы невидимы для тех, кто находится на подмостках» [4:586].

Как утверждает А. Михайлова, «пространство воздействует на человека величиной объектов и расстоянием между ними, их формой, взаиморасположением (симметрия – асимметрия, ритм). Наибольший опыт работы с пространством, использования его имеет, разумеется, архитектура. Она издавна освоила способность пространства воздействовать на человека как образно, так и физиологически» [6:114].

Реальное сценическое пространство может диафрагмироваться кулисами, падугами, уменьшаться по глубине «завесами», то есть оно

изменяется в физическом смысле. Ирреальное сценическое пространство спектакля изменяется за счет взаимоотношения масс пространства (света, цвета, графики) [3:150].

В организации пространства спектакля отражается мысль режиссера, всего творческого коллектива. В ней сосредоточены все компоненты спектакля – актерское исполнение, мысль сценографа, звуковое решение, ибо именно в пространстве зритель комплексно воспринимает сверхзадачу спектакля. В решении пространства выявляется дарование режиссера, его умение конкретно, образно решить композицию спектакля [5:156].

Спектакль – это пространство воплощение действия во времени. И если на сцене не только в решении целого, но и в движении актеров нет практического ощущения пространства, если пространство ничего не диктует режиссеру, если актеру все равно, на каких планах играть, в каком соотношении, с предметами, воздухом, другими персонажами, то это не спектакль, то есть не зримость пьесы, не ее воплощение вовне, а умозрительная схема [2:218].

Время повелевает искусством. Время проникает в самую сердцевину художественных творений даже тогда, когда художники стремятся от времени изолироваться. Артист волей-неволей приносит с собой на репетиции и на спектакль сегодняшнее ощущение жизни, ее сегодняшние ритмы, сегодняшнюю речь. Актер читает тот же самый текст, но читает его в совершенно иных жизненных обстоятельствах. Он может старательно восстановить – по сохранившимся описаниям – те или иные позы или мизансцены, придуманные некогда другим актером, он может даже наугад повторить – более или менее приблизительно – другие интонации актера, воскресить некоторые подробности чужой игры. Но восприниматься все эти подробности будут уже по-иному. Изменившееся время вдохнет в них новый, не предугаданный никем смысл. Все будет так, да не так. Внешне комедия остается как бы неприкосновенной, а внутренне – либо изменится до неузнаваемости, настолько, что самый дерзкий и непочтительный режиссер-новатор ахнет, либо просто умрет, покажется скучной, ненужной [8:5].

Пространство сцены четко разделено на правую и левую часть. Рай (справа) как Благо, знак небесного, возвышенного; ад (слева) как

символ изменчивого, подземного, бесовского. «Левизна» в культурном сознании обладает негативной семантикой – за левым плечом человека стоит бес – искушитель; «правизна» позитивна (за правым плечом человека стоит ангел-хранитель). Левый – женское начало, противопоставляемое правому – мужскому. В спектаклях подобная семантика обозначена местом персонажа в сценическом пространстве действия, ритмическим рисунком декоративного оформления, контрастным освещением. Так, ад в «Панночке» – та часть сценического пространства, где то и дело возникает бледный и зловещий силуэт главной героини. Знаком Рая в спектакле выступает дерево как символ жизни вообще, конкретика осязаемых деталей повседневного человеческого существования. Пространство спектаклей – открытое, герои непосредственно обращаются к зрителям. Например, Подколесин в «Женитьбе» в первом действии обращается к залу (речь направлена и адресована зрителям), и Агафья Тихоновна, находясь одна в гостиной, обращается к зрителям.

В постановках С. Федотова ярко выражены два сценических плана (передний план – план жизни и дальний – философский план). На переднем плане разворачивается неспешная обыденная жизнь. Дальний план вносит в спектакли философские вопросы. С разделением пространства пьесы на планы, на смысловые координаты происходит переход естественной установки к феноменологической редукции, которая осуществляет отказ от привычного, обыденного взгляда на вещи, на мир в целом и предполагает переход к рефлексующему сознанию. Таким образом, режиссер обращается к зрителям, к их сознанию, «ставит» в сознании зрителей философские вопросы о жизни и смерти, о добре и зле, о бесконечной возможности выбора. Рефлексируя, зритель может изменить какие-то вещи в своей жизни, изменить себя.

В отдельных эпизодах спектакля время воспринимается зрителем по-разному. Например, начало всегда кажется затянутым, но на самом деле это не так. Такая тактика С. Федотова постепенно вводит зрителя в другую реальность, погружает в атмосферу иного времени, вовлекает зрителя в круговорот гоголевских фантазмагорий. В образном оформлении режиссер добивается максимальной верности правде исторического времени, этнографических деталей, быта, специфической

речи персонажей, раскрытии национальной коллективной психологии, опоэтизированной Гоголем. Таким образом, театр выстраивает диалог эпохи и современного зрителя.

Декорации и бутафория

Декорация, благодаря действию, обнаруживает богатство смыслов, заложенных в пьесе, и «открывает» заново смысл каждой новой сценической ситуации, отзываясь на текст пьесы. Пластическая среда «задает» образ мира, который обогащается, растет в ходе спектакля, в ней можно сыграть все пьесы данного автора.

Единая пластическая среда может при необходимости, продиктованной пьесой, исходить из разных типов театрального оформления, иметь общие черты с ними [6:114].

В одной из ранних работ М. Бахтин, характеризуя специфику искусства сценографии, отмечал, что возможно двойное сочетание мира с человеком – изнутри его, как его кругозор, и извне – как его окружение. Кругозор – это взгляд героя на мир, с которым он будет взаимодействовать, мир глазами героя, однако авторское отношение к герою – собственно эстетический момент формы – выражается в характере его окружения, в том числе и предметного мира. «Особенность окружения выражается прежде всего во внешне формальном сочетании и пластически-живописного характера: в гармонии красок, линий, в симметрии и прочих несмысловых, чисто эстетических сочетаниях... И краски, и линия, и масса в их эстетическом трактовании суть крайние границы предмета, живого тела, где предмет обращен вне себя, где он существует ценностно только в другом и для другого» [6:114].

Основополагающую роль в создании знаково-символического образа сценического пространства играют декорации и бутафория. Вещь на сцене театра «У Моста» всегда не просто элемент быта – она содержательно символична. Обратимся к декорациям «Панночки». На сцене мы видим забор, ворота, телегу, дерево, кувшины на неровном заборе. В предметах и явлениях реального мира театр акцентирует и проявляет их мистическую природу. Неровный забор олицетворяет несовершенство мира. Ворота – границу между мирами: своим (освоенным, внутренним) и чужим (неосвоенным, внешним). Открывание

ворот Хомой Брутом символизирует его контакт с внешним миром, где обитает нечистая сила; также ворота служат границей между миром живых и миром мертвых. Дерево – природный символ динамичного роста, жизненной силы, сезонной смерти и регенерации. Мировое древо – центр мироздания, связывающий воедино естественный и сверхъестественные миры. Кряжистый вековой дуб – могучий лесной великан служит символом мощи, крепости, мудрости, долголетия и благородства. Дуб имеет самостоятельное символическое значение божественной силы и доблести. В спектакле это символ живой жизни, Божественного начала, Рая. Кувшины (чаша) – символ знания, духовного просветления, искупления и бессмертия. В спектакле кувшины в перевернутом состоянии, висят на заборе, с одной стороны, – примета повседневной жизни украинского хутора, с другой, – метафора inferнального духовного пути Хомы Брута, философский символ умирания. Бытовой характер декораций – это живописные решения на сцене. В «Панночке» плетень – это нечто сиюминутное, неповторимое, созданное и присутствующее только в данный конкретный момент. Бытийную составляющую привносят в «Панночку» крест, иконы, свечи. Это неотъемлемые части божественного, священного. Предметы культа с их сакральной семантикой и символикой оттеняют глубинную интенцию Гоголя в интерпретации режиссера: потребность в вере, в познании неведомого, в понимании бытия. В декорациях и бутафории параметры реальности и бытийности неотделимы друг от друга, они взаимосвязаны и дополняют друг друга.

Костюмы героев в их цветовом решении также играют важную роль в создании знаково-символической системы. Например, в «Женитьбе» это уклад купеческой жизни, в «Ревизоре» – мир чиновников уездного города. Важно подчеркнуть использование белого цвета в одежде героев. Например, в «Панночке» действие разворачивается в церкви, на Хоме Бруте белая сорочка. А Панночке белый цвет придает мертвецкой бледности, она становится похожа на «живой труп», ее длинная сорочка имеет схожесть с похоронной одеждой славян. В погребальном обряде белый цвет – цвет перехода в загробный мир. Двойственность белого цвета заложена в его семантике. С одной стороны – это духовность, с другой – чувство приближения смерти.

Музыкальное сопровождение

Музыка в театральном спектакле выступает в синтезе с другими видами искусства. Если она мотивирована сюжетом и предусмотрена драматургом, то основывается, как правило, на бытовых жанрах (песня, танец, сигналы, фанфары). А если музыкальные эпизоды вводятся в спектакль режиссером и композитором, то музыка отличается более обобщенным характером. В этом случае она может акцентировать идею, создать эмоциональную атмосферу, подчеркнуть характеры персонажей, выделить кульминацию, придать спектаклю единство.

Бывает так, что музыка выносится за рамку сценического действия, но чаще она является внутрисценической. В плане драматургии либо создает фон, созвучный происходящему на сцене, либо работает на контраст. Различны масштабы музыкальных номеров: от отдельных звуковых эффектов, коротких отрывков – до крупных симфонических эпизодов [1:111].

В спектаклях преобладает неспешный ритм, передающий эпичность бытийного времени. Музыкальное сопровождение отражает накал чувств героев и является в спектаклях эйдетической редукцией, направленной на создание и воплощение в спектаклях эмоциональной атмосферы. Так, в «Панночке» музыкально выделено эмоциональное состояние Хомы Брута. В «Ревизоре» – состояние Городничего, его эмоциональной напряженности. В «Женитьбе» музыка комментирует раздумья Подколесина по поводу сватовства. Музыкальная композиция спектакля так же создает интенции, нацеленные на создание двух миров – посюстороннего и потустороннего. В «Панночке» посюсторонний мир – это украинские песни, природа (сверчки – символ дома, очага, уюта, соседства), наступление рассвета (крик петуха – олицетворение солнца, петух встречает светило своим криком и распугивает демонов ночи, а также олицетворяет мужское начало), туманы (заклучают таинственность спектакля). В потустороннем мире музыка создает ощущение инфернальности, она как будто из ада – именно такого характера музыка задействована в сценах в церкви. Музыка в сценографии С. Федотова включена в раскрытие режиссерского замысла спектакля, определяется его концепцией. В «Ревизоре» режиссер отмечает важные детали, при этом музыка наполнена трагизмом и неизбежностью.

Система образов

Образ спектакля в его целостности создает игра актеров.

Н. В. Гоголь сказал по поводу искусства актера, что изобразить образ может всякий, но стать образом может только большой артист. «Большая разница в нашем деле – казаться образом или самому стать образом, то есть представляться чувствующим или подлинно чувствовать. Только тот образ силен и интересен, который растет от спектакля к спектаклю, когда актеру есть что раскрывать в образе и находить все новые и новые в нем стороны, которые он ранее не замечал» [7:57].

Актеры участвуют в создании «жизненного мира», своей игрой воплощают мистическую и психологическую составляющую спектаклей.

Антон Антонович – местный городничий, за ним числятся определенные грешки (например, по ошибке высек жену унтер-офицера). Но при этом человек неплохой, любящий и заботящийся о своей семье – о жене и дочери. В своем парадном костюме и головном уборе он в спектакле напоминает Наполеона.

Марья Антоновна – дочь городничего, немного дерзкая и гордая, в чем-то не по годам наивная. Мать и дочь у Н. В. Гоголя, как известно, соперничают за внимание Хлестакова.

Подколесин – надворный советник, кандидат в женихи Агафьи Тихоновны. Он нерешительный, трусливый в вопросах, касающихся женитьбы, в то же время хвастлив, любит всеобщее внимание.

Кочкарев – его друг, полная противоположность Подколесина, смелый, решительный, активный, не боится трудностей, добивается поставленной цели любыми средствами. В спектакле Кочкарев – главный мистификатор, его нет и, одновременно, он есть. Он владыка, демон, властитель судеб. Ему подвластно все и нет ничего невозможного.

В художественной системе спектаклей актеры создают и являют собой персонажей, как бы присутствующих здесь и сейчас, в данный момент времени. Для актеров-героев реальностью на протяжении спектакля является «постановочный» мир пьесы. Актеры своей игрой создают жизненный мир для зрительного зала, и сами же в созданном ими мире проживают целую жизнь за сравнительно короткий проме-

жуток времени. Например, в «Ревизоре» свою реальность создает Хлестаков. Это реальность знатного и успешного чиновника, светского франта. Хлестаков поражает своим светскими манерами, пластикой и движением. Он с необычайным изяществом вертит, крутит и подбрасывает свою тросточку. Щеголь, франт, ценитель женской красоты. Его манеры, его изящество непривычны для жителей уездного города, его принимают за ревизора.

Главных героев различных спектаклей разделяет многое (социальный статус, уровень культуры), их объединяет одно – они ставят вопросы о смысле человеческого существования. Таким образом, в спектаклях по Н. В. Гоголю в театре «У Моста» строится диалог со зрителем, вводящий его в контекст двух культурных составляющих. Можно говорить о том, что в спектаклях по разным произведениям Н. В. Гоголя режиссер и актеры акцентируют внимание на одних и тех же характеристиках центральных героев. Это герои, мучимые бытийной проблематикой, герои, вольно или невольно вступающие в контакт с потусторонними силами. Такова трактовка произведений Н. В. Гоголя театром.

Творчество Н. В. Гоголя не вписывается полностью в культуру XIX в., оно стоит особняком. Н. В. Гоголь шел «не в ногу со временем», а во многом его опередил.

Спектакли тетры «У Моста» по произведениям Н. В. Гоголя – это всегда соединение быта и бытия, натурализма и мистики, трагедии и комедии. Можно утверждать, на наш взгляд, что мистическое своеобразие художественного мира Н. В. Гоголя подошло режиссеру С. Федотову, который воплотил это своеобразие в своих спектаклях, и поэтому можно говорить о единой режиссерской стилистике спектаклей в театре «У Моста» по произведениям Н. В. Гоголя. Символические образы в стилистике этого театра – осязаемые строительные элементы художественного мира, с одной стороны, Гоголевских «текстов», с другой – эквивалент режиссерского видения.

1. Баталина Г. В. Музыка – атмосфера спектакля // Искусство быть зрителем. Департамент культуры и искусства администрации Пермской области. Пермское отделение союза театральных деятелей России. Пермь, 2001.

2. Велехова Н. А. Когда открывается занавес. М.: Искусство, 1975.
3. Искусство и эстетическая культура. СПб.: Искусство, 1992.
4. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998.
5. Мастерство режиссера. М.: Гитис, 2002.
6. Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт. М.: Искусство, 1990.
7. Основы системы Станиславского: уч. пос. / А. В. Киселева, В. А. Фролов. Ростов н/Д.: Феникс, 2000.
8. Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974.

В. А. Сулимов

**Человек в контексте знания:
мировоззрение и современная культура**

УДК 37.013.43

Статья посвящена проблеме формирования человека при помощи его погружения в когнитивный и социально-культурный контексты. Такой способ идентификации создает основу для образовательной системы региона.

Ключевые слова: человек-в-культуре, формирование, интеллектуальное самообоснование.

V. A. Sulimov. Person in the context of knowledge: the world view and modern culture

The article is devoted to the formation of man by his immersion in cognitive and socio-cultural contexts. This method of identification forms the basis for the educational system in the region.

Key words: man-in-culture, education, intellectual self-substantiation.

Человек-в-культуре – цель и смысл педагогической деятельности. Как цель и смысл гуманитарного знания вообще, какими бы позитивистскими иллюзиями не было бы пронизано поле научных идей. Это – идеальный конструкт, включающий в себя культурно-антропологические и социально-культурные черты человека, главное из которых –