

УДК 130.2

ТЕАТР КАК ТЕКСТ (ОПЫТ СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА)

Коротченко Ю. М.

Одной из тенденций, характеризующих современную науку, является тенденция к интеграции, взаимному проникновению еще недавно совершенно обособленных друг от друга сфер. Это выражается, в частности, в том, что методы технически оснащенных дисциплин, например, таких, как логика, начинают использоваться в сугубо гуманитарных областях – философии, культурологии, эстетике, искусствоведении и др. Это позволяет, с одной стороны, осуществить точный анализ объектов, о ряде важных свойств которых приходилось лишь догадываться в силу афористической или метафоричной форм их определений, допускаемых в гуманитарных науках, а с другой – существенно расширить и обогатить предметную область точных дисциплин. В настоящей публикации театральное действие в целом (спектакль) рассматривается не более, чем особый способ кодирования, осуществляемого режиссером, актерами, работниками подсобных цехов, и декодирования, осуществляемого зрителем, некоторой реальности, описанной или созданной автором пьесы. Целью настоящего сообщения является попытка именно такого толкования сущности театра.

Введем ряд определений. Явления действительности, подлежащие волевому управлению людьми и являющиеся в связи с этим знаками (актуально или потенциально) других явлений, назовем синтаксами, так определяет этот аспект знака В.Н. Николко [1, с. 49]. Среди синтаксов оказываются следы мела на доске, карандаша на бумаге, звуки, жестуальные и мимические движения, предметы внешнего мира и пр. Способность приписывать синтаксам те или иные значения (назовем ее семантической) свойственна исключительно человеку. Посредством такого приписывания кодируется та часть мира, которой принадлежат значения синтаксов. Сама семантическая способность состоит в формировании устойчивой связи между синтаксом и его значением, имеющей сугубо психический характер. При этом кодирующий субъект или субъект декодирующий начинают реагировать на знак так же, как на его значение. В результате кодирования синтакс становится знаком. Конфигурации и последовательности знаков образуют простые и сложные разновидности. Применительно к знакам языка, например, это словосочетания, предложения и тексты. Текстом в общем случае, таким образом, может быть назван результат кодирования сложной ситуации X посредством знаков, имеющих в качестве значений отдельные элементы, аспекты, стороны X .

Обозначим, как это принято в логике и математике, семантическую способность людей приписывать некоторым синтаксическим единицам $/x/$ свойства, которых у них нет и никогда быть не может $/y/$, через функцию $y=f(x)$, где f – знак

приписывания x свойства y . Субъект приписывания обозначим через S , тогда зрительское восприятие спектакля – это то, что рождается в результате раскодирования, прочтения зрителем спектакля как текста.

Структуру, включающую в себя множество синтаксов $/\Pi/$, область их значений $/U/$, множество функций приписывания $/F/$, множество субъектов кодирования и декодирования $/S/$, а также тексты, описывающие некоторую реальность, т.е. упорядоченную пятерку $\langle \Pi, U, F, T \rangle$ – семантикой или семантической моделью. На наш взгляд, построение именно семантической модели составляет ядро исследования театра как текста.

Множество синтаксических единиц театрального текста составят простые синтаксы – драматургический текст, интонация, жест, реквизит, декорация, костюмы, свет, хореографические включения, музыкальное оформление, цветовое решение, а также сложные, образованные из простых и других сложных синтаксических структур: персонажи, образы которых складываются из того, как актеры выглядят, что и как они говорят; действия, в ходе которых персонажи вступают в определенные отношения, совершают поступки, т.е. продвигают сюжет; мизансцены, состоящие из действий персонажей; сцены, состоящие из мизансцен; и наконец, сам спектакль, подразделяющийся на сцены. Среди перечисленных простых синтаксов театрального текста текст пьесы, интонация, жест, реквизит, декорация и костюмы всегда и с необходимостью в нем присутствуют; музыка, хореография и цветовое решение предельно эффективны в традиционных и жанровых театрах; такой элемент, как свет, используется в зависимости от технического обеспечения сцены.

Мы охарактеризовали синтаксическую часть нашей модели. Для раскрытия же механизма и сущности кодирования необходимо синтаксис дополнить системой значений.

В театральном тексте кодирование чрезвычайно специфично. Оно является опосредованным. Опосредованный характер кодирования в театре связан прежде всего с тем, что основным объектом кодирования является реальность, закодированная автором пьесы лингвистическими средствами. При этом, даже если это историческая пьеса, историческое событие или лицо даны в ней так, как их понимает и хочет видеть драматург. Иными словами, объект театрального кодирования – фантазия и вымысел драматурга, им вымышленная реальность. Центральной фигурой кодирования в современном театре является режиссер, располагающий актерской труппой, реквизитом, техникой и переводящий выраженное лингвистически на язык преимущественно нелингвистических знаков, составляющих средства кодирования. Зритель выполняет основную функцию раскодирования символов театрального текста, вынося при этом суждение о спектакле. Таким образом, для адекватного семантического анализа помимо выявления синтаксических структур необходимо учитывать фактор интерпретации. В этом отношении театральный текст опять-таки специфичен. Он реализуется не только на сцене, но прежде всего в фантазии режиссера, сознании актера, и наконец, в восприятии зрителя. Он принципиально диалогичен. На диалогичности как существенном свойстве текста настаивает, в частности, М.М. Бахтин

[2]. Диалогичным по сути является любое художественное произведение: оно всегда ориентировано на зрителя, читателя, публику. Особенность театра в том, что здесь мы имеем не два интерпретационных поля, а три: режиссер, актер и зритель. Диалог происходит между режиссером и драматургом, режиссером и актером, актером и зрителем, режиссером и зрителем. Поэтому есть смысл ввести следующее различие. Мы будем различать текст-на-сцене (то, что реализуется непосредственно в границах пространства сцены) и сценический или театральный текст в целом, реализующийся не только на сцене, но и в фантазии режиссера, создаваемом актером образе персонажа, в восприятии зрителя. Текст-на-сцене, таким образом, будет пониматься нами как часть общего театрального текста.

Универсального кода, кода, принимаемого всеми и во все времена, относительно всех спектаклей, не существует. Мы не можем свести театральное представление к единой идентичной ему схеме. Тем не менее очевидно, что множество театральных условностей можно свести к совокупности кодов, в особенности если речь идет о выражено ритуализированных формах спектакля (например, китайский театр, классический балет и т.п.). В таких случаях легко свести условность к совокупности незыблемых правил. Но есть условности, которые также необходимы для создания спектакля и которые чаще всего являются бессознательными или сами собой разумеющимися и потому незамечаемыми (законы перспективы, условности эстетического восприятия). В связи с такой неоднородностью театральных кодов возникает проблема их типологии. Приведем здесь следующую типологию.

Коды могут быть подразделены на специфические, неспецифические, смешанные. Специфические коды – это коды, связанные с конкретной традицией (западной или восточной), а также с жанровой принадлежностью спектакля. Неспецифические коды существуют вне театра, это коды, которые зритель приносит вместе с собой. К ним относятся лингвистические, психологические, идеологические и культурные коды. Смешанные коды представляют из себя тот тип, который дает понимание используемых в спектакле специфических и неспецифических кодов. Например, истолкование жеста персонажа практически невозможно во время представления отделить его от жеста, присущего лично актеру.

Мы привели типологию театральных кодов не случайно. На наш взгляд, выявление специфических, неспецифических и смешанных кодов позволяет вскрыть содержательную специфику театрального кодирования. В таком кодировании скрещиваются исторический, психологический, жанровый, идеологический и культурный контексты. При такой неоднородности, многоуровневости кодируемой в театре реальности не может быть непрерывного и однозначного семантического приписывания. Подробно свойства прерывных и неоднозначных семантических функций уже были проанализированы [3].

Указанные особенности театра – сложность синтаксической структуры и тройная интерпретация элементов – заставляют специально остановиться на семантической стороне театрального действия.

В основе интерпретационного процесса некоторого синтаксического

образования (в нашем случае – театрального) лежит семантическая функция приписывания значений. Сама по себе она представляет абстракцию довольно высокого порядка. Онтологической основой для нее служит человеческая способность приписывать условные значения на основе гласного или негласного соглашения. На наш взгляд, именно эта способность лежит в основе создания и развития культуры, что, в свою очередь, свидетельствует о важности семантического анализа культурных феноменов.

Семантические функции устанавливают соответствие между структурными элементами объекта семантического моделирования и вводимыми символами (простыми и сложными). Конвенциональность значений знаков театрального текста очевидна. Более того, мы полагаем, что из всех видов искусства театр является наиболее условным; как только исчезает условность, исчезает театральность. При создании общего семантического поля сценического текста принимаются во внимание как гласное, так и негласное соглашения. Гласно, явно, соответствие актер/персонаж задано в программе спектакля. Негласная договоренность относительно семантики спектакля выражается, в частности, в том, что режиссер, являющийся главным составителем театрального текста, всегда заранее представляет себе своего зрителя, если он хочет быть понятым, и если это не театр абсурда и не формалистский театр, спектакли которого интерпретируются произвольно, а значения функций совпадают лишь случайно.

Любая функция характеризуется областью определения (аргументов) и областью значения. Применительно к семантической модели сценического текста областью аргументов приписывающих значения функций будет текст-на-сцене. Область их значения – реальность, описанная драматургом, в пьесе. Последняя имеет не только явное, но и неявное значение, и это имплицитное значение пьесы также должно быть вскрыто режиссером и актером. Причем такое прочтение всегда субъективно, т.к. режиссер и актеры могут жить в иной, чем драматург, исторический период, они могут принадлежать к иной, чем драматург, культуре, и наконец, быть просто психологически разными людьми.

Таким образом, в семантике осуществляется кодирование режиссером и актерами описываемое в пьесе реальности и раскодирование зрителем вводимых режиссером и актерами символов.

Все семантические функции могут быть непрерывными, однозначными, прерывистыми и неоднозначными. Функция считается непрерывной, если и только если для каждого аргумента этой функции имеется значение. Если это значение единственное, то функция является однозначной. Функция будет прерывной, если найдется хотя бы один аргумент, для которого нельзя найти соответствующего элемента из области значения этой функции. Функция считается неоднозначной, тогда и только тогда, когда хотя бы одному ее аргументу ставится в соответствии более чем один элемент из ее области значения, в которых функции являются только однозначными. Семантики, включающие только однозначные и непрерывные функции, будем называть стандартными. В настоящей публикации мы покажем, что функции семантики театрального текста могут быть и непрерывными и неоднозначными, т.е. что такая семантика может быть только нестандартной.

В нашей семантической модели функции интерпретации приписывают значения в возможном мире. Понятие возможного мира является одним из наиболее плодотворным и наиболее старым в логической и философской теориях модальностей. Термин «возможный мир» впервые употребил Лейбниц и «Новых опытах о человеческом разумении». Возможные миры Лейбница – возможные воплощения бога, которые становятся действительными по мере соответствия божественному началу. Степень приближенности к божественному совершенству по Лейбницу, определяется степенью соответствия всеобщим и изначальным законам, среди которых логические законы непротиворечия и исключенного третьего. Абсолютное, т.е. всеобщее и достоверное, знание определяется как истинное во всех мирах и соответствующее указанным законам.

В логике идея определения закона, как истины во всех возможных мирах, трансформировалась в идею общезначимых утверждений. В терминах семантики возможных миров общезначимой будет формула, которой функция приписывания значений приписывает значение «истина» в каждом возможном мире. Это, в свою очередь, привело к объемному, несодержательному пониманию логических законов. Применение же категориального аппарата семантики возможных миров к анализу модальных контекстов и в особенности контекстов, содержащих пропозициональные установки (выражения типа S знает, что; S убежден, что и т.п.), позволяет пересмотреть понятие логического закона или семантически универсального утверждения. Применительно к театральному контексту это вопрос о статусе символов, которым режиссер, актер и зритель приписывают одно и то же значение. Каждый возможный мир содержит некоторое множество предметов и субъектов существующих в мире. Тогда интерпретация дескриптивных знаков будет двухместная функция, аргументом которой являются дескриптивный знак и возможный мир, в котором существует предмет или субъект. Тогда при интерпретации деонтического или эпистемического контекстов возможный мир становится деонтически или эпистемически возможным, т.е. возможным с точки зрения субъекта. Для определения общезначимых выражений используем введенное Я. Хинтиккой в семантике пропозициональных установок отношение альтернативности между возможными мирами [4, с. 78]. Это отношение позволяет выделить миры, совместимые с моральными и эпистемическими установками субъекта интерпретации. Свойства отношения достижимости определяются характером установки: различные установки требуют специфического отношения. Очевидно, что положительная оценка спектакля в некотором возможном мире ω означает, что она будет положительной в мирах, достижимых относительно.

Положительная или отрицательными оценка, интерпретация предметных и субъектных знаков может не совпадать с ожиданиями и приписываниями режиссера. Некоторым знакам зритель придаст иную трактовку, чем ожидает режиссер. Вопрос о соответствии или несоответствии зрительской оценки замыслу режиссера – это вопрос о том, насколько адекватно представляет себе режиссер своего зрителя, т.е. знает, кто он и чем можно удовлетворить его вкусы. Можно говорить о низком уровне культуры публики, о бедности ее эстетического восприятия и т.п., но очевидно, что если постановка оставалась непонятной или

незамеченной (т.е. когда является только неопределенной), – она не состоялась. Без зрительского зала нет театра: исчезает публика, и на сцене вместо королей, принцев и замков остаются ряженые, реквизит, бумага, ткань... Кроме того, для того, чтобы существовать (в буквальном смысле), театр должен делать сборы. «Цена, сведенная к ее психологической основе, – писал Волошин, – является показателем вкуса публики» [5, с. 142]. Анализируя состояние французского театра в начале XX века, он отмечал, что "«про новую пьесу в Париже спрашивают: «Ca fera-t-il de l'argent?» («Это принесет деньги?») – вопрос; представляющий глубокий смысл, который можно перевести словами: «Осуществлено ли театральное действие?» [1, с. 142] с точки зрения нашей семантической модели театральное действие может считаться осуществленным, если (и только если!) осуществлен механизм раскодирования символики, введенной режиссером и актерами, т.е. в том случае, когда области значения функций имеют общие элементы.

Итак, предложенная здесь и являющаяся одной из возможных семантическая модель в качестве своей синтаксической части включает простые и сложные элементы текста-на-сцене, включая и сам этот текст, а в качестве собственно семантической – набор функций, приписывающих значения этим элементам.

Таким образом, неотъемлемый элемент театра – его условность, есть продукт особой, присущей только человеку семантической способности приписывать вещам свойства, которыми они не обладают. Театральное действие оказывается возможным благодаря именно этой способности, лежащей в основе механизма кодирования, благодаря чему театральные спектакль может быть «прочитан» как текст.

Список литературы

1. Николко В.Н. Краткий курс логики. – Симферополь, 1998.
2. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа //Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: «Искусство», 1979.
3. Коротченко Ю.М. Об интерпретации возможностях неклассических логик //Вестник Сев. ГТУ, вып. 13. – Севастополь, Изд-во СевГТУ, 1998.
4. Хинтиikka Я. Логика и философия // Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования. – М.: 1980.
5. Волошин М. Лица творчества. – Л.: «Наука», 1988.