

Сычина Виктория Владимировна

учитель

Центр «Лидер»

соискатель

ФГАОУ ВО «Северо-Кавказский федеральный университет»

г. Ставрополь, Ставропольский край

DOI 10.31483/r-99619

**ДИНАМИКА СМЫСЛОВ В РЕЖИССЕРСКОМ
ТЕАТРАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ А.В. ЭФРОСА В СПЕКТАКЛЕ
«ТРИ СЕСТРЫ» (1967 Г., 1982 Г.)**

Аннотация: в последнее время режиссерский дискурс все чаще обращает на себя внимание исследователей разных областей. В контексте статьи данное понятие рассматривается в качестве особого вида институционального дискурса, который функционирует, не только в самом театральном пространстве, но и за его пределами. Дискурсивные практики отражают разные по форме и содержанию результаты режиссерской деятельности. Среди них находятся и высказывания современников о творчестве постановщика. Спектакль А.В. Эфроса «Три сестры», поставленный по одноименной пьесе А.П. Чехова, исполненный на разных сценах и с разными театральными труппами, демонстрирует эволюцию авторских воззрений с течением времени по разным направлениям. Изменению подвергается отношение к персонажам, эмоциональное состояние, манера представления событий, сценическое оформление.

Ключевые слова: режиссер, режиссерский дискурс, дискурсивная практика, спектакль, интерпретация, пьеса.

А.П. Чехов, несомненно, является знаковой фигурой не только в литературном пространстве, но и в области театра. Изображение в пьесах обыденных жизненных ситуаций через большой трагедийный накал, а также особая художественная форма произведений, регулярно притягивает к себе внимание режиссеров разных времен [6]. Именно с чеховской драматургии начался первый серьезный

диалог А.В. Эфроса и его труппы с классикой. Работая постановщиком в разных московских театрах, он периодически ставил спектакли по произведениям писателя в разные периоды своего творчества.

Впервые Анатолий Васильевич показал «Три сестры» в 1967 г., когда стал режиссером Московского драматического театра (на Малой Бронной). Художественные руководители постановки – В. Дургин и А. Чернова использовали стиль модерна 90-х г. Сцена напоминала интерьер Художественного театра с пышными вкраплениями. Ведущим декоративным элементом были платья сестер, цвет которых менялся по ходу спектакля (зеленые, пепельно-серые, черные). Они усиливали окружающую нарядность и образовывали сильную противоположность с вспыльчивыми взаимоотношениями между персонажами и их застоявшейся жизнью.

Во второй раз А.В. Эфрос поставил «Три сестры» в 1982 г. В.Я. Левенталь создал на сцене обыденную, домашнюю атмосферу: стол накрыт, цветы расставлены, двери украшены витражами. Мизансцена спектакля начиналась с кручения волчка. Все присутствующие собрались в круг и наблюдали за происходящим. Затем следовало коллективное фотографирование. И подобное начало, и скрытая за полупрозрачным занавесом сцена, и стремление актеров отдалить от зрителей своих персонажей, свидетельствовало о намерении автора представить исторический спектакль: изобразить давно ушедших людей (русскую интеллигенцию), а вместе с ними и развитие России в начале XX века [1].

Проследить особенности интерпретации пьесы в режиссерском театральном дискурсе А.В. Эфроса в разные годы представляется возможным в опоре на высказывания современников о спектаклях. Под режиссерским дискурсом понимается особый вид дискурса, обусловленный театральным коммуникативным пространством, участниками которого являются агенты (режиссеры), с одной стороны, и клиенты (театральная труппа, зрители, читатель), с другой стороны. Продукты речевого производства постановщика, определенные конкретной коммуникативной ситуацией в сочетании с соответствующими поведенческими стратегиями, зафиксированные в устной или письменной языковой форме, рас-

считаются в качестве дискурсивных практик. Образованные на пересечении коммуникативной и когнитивной составляющей, высказывания такого рода отображают рефлексию постановщика в разные моменты творческой деятельности. Тексты, автором которых выступает режиссер, создаются при анализе пьесы (заметки, экспликации, режиссерские экземпляры), во время репетиционного процесса (читки, сценические тексты), в результате педагогической (лекции, консультации), общественной (выступления, интервью, телепрограммы), публицистической деятельности (статьи, заметки, очерки, обзоры, эссе). Анализ дискурса современников А.В. Эфроса производится в опоре на ключевые слова – «слова, особенно важные и показательные для отдельно взятой культуры» [2, с. 35]. При отнесении слов к ключевым определяющими показателями являются такие характеристики, как частотность, отсутствие абсолютных эквивалентов в других языках, преобладание в одной семантической сфере, общепотребительность. В процессе субъективной оценки текста, выбор ключевых слов зависит от авторских интенций и творческого замысла [4].

Анализ высказываний современников режиссера показывает, что дифференцирующие интерпретационные смыслы затрагивают разные аспекты спектакля. Наиболее показательными являются следующие характеристики:

1) отношение персонажей к друг другу: придание существенного значения душевной привязанности, симпатии, позитивным состояниям (1967) – недостаточная эмоциональность, скупость настроений (1982). *«Для Эфроса есть вещи и поважнее. Скажем, спасение друг друга в любви и любовью, не удавшееся героям Товстоногова. Он явно ошибается, когда говорит, что у Эфроса «три акта мы смеялись над мещанством сестер», а в четвертом – режиссер спохватывается, и сестры начинают плакать. Плач – внутренняя музыка эфросовских «Трех сестер», от начала до конца»* [3, с. 32]. *«В этом доме никто не страдал, точнее – никто не позволял себе страдать, покуда это возможно. Незнакомые молодые артисты демонстрировали неожиданную манеру: отход от психологизма, легкая быстрота касания, небрежение деталями в пользу целостности образа»* [5, с. 283];

2) атмосфера спектакля: с одной стороны, не приукрашенная и с откровенной прямой изображенная действительность, дополненная нотами уныния и безнадежности, безразличия и жестокости к героям (1967), а, с другой стороны, сниженный в несколько раз уровень драматизма, отсутствие обостренного конфликта, предоставление зрителю возможности наблюдать за происходящим без эмоциональных качелей (1982). *«Там правила, правда – без жалости и сострадание – без обвинений. Жестокость Эфроса состояла как раз в пессимизме без оговорок, и это все-таки – более Чехов, чем идейно уклончивый и морально ригористический взгляд на Чехова у Товстоногова»* [3, с. 30]. *«Мастер акцентов, знаток мучительных сосредоточений, Эфрос отказался теперь от любого эмоционального нагнетания, от малейшего давления на зрителя; отношения, которые он предложил залу, не могли не обескуражить публику»* [5, с. 283];

3) эмоциональная окрашенность: использование контрастных приемов (трагедии и комедии), гармонично соединенных в слаженное единство -отстраненный взгляд со стороны, свобода интерпретации представленных событий, прислушивание к личным внутренним ощущениям. *«Юмор и комизм в сочетании с лирической мукой у Эфроса естественны и органичны, даже когда они в избытке. У Эфроса Чехов – сплошная полоса нелепостей и беззаботности среди мрака, тоски, плача, запоя, что делало его «Трех сестер» гениально трагическими, несмотря на непрестанные комические гэги»* [3, с. 32]. *«В самом деле, вопросы типа «что режиссер хотел сказать своей постановкой?» в «Трех сестрах» не получали никакого ответа, они просто шли мимо, потому что в этом спектакле ничего не говорилось, не заявлялось, а просто – являлось, совершалось»* [5, с. 285–286].

4) отношение персонажей к происходящим в жизни событиям: отсутствие стремления к желаемому, к осуществлению каких-либо изменений к улучшению, присутствие нервного возбуждения и недовольства героев (1967) – смиренное принятие жизненных трудностей, как чего-то само собой разумеющегося, привычного и в тоже время губительного для тонкой душевной сущности героев произведения (1982). *«Герои «Трех сестер» Эфроса не мечтали и не*

способны были мечтать, – они смеялись над мечтами, раздражались на любой призыв к «философствованию» [Горфункель 2010:30]. «Жизнь тяжела, говорится в пьесе. Это – данность спектакля, исходный посыл и привычное условие существования его персонажей» [5, с. 284]. «Спектакль предложил модель нравственного выживания в ситуации катастрофического отторжения духа. Причем сама эта ситуация была воспринята как вечная, никакими внешними обстоятельствами не отменяемая» [5, с. 284].

Характеризуя спектакль 1967 г., Ю. Дмитриев, указывает на то, что, с одной стороны, наблюдается довольно точное (с незначительными сокращениями) следование драматургическому тексту, а, с другой стороны, уделяется чрезмерное внимание деталям, которые малозначимы для А.П. Чехова, и совсем упускаются из виду важные обстоятельства. Вывод сводится к тому, что спектакль получился интересным, логически закономерным, нетрадиционным, в определенной степени одаренным, однако не отражающим самого драматурга. «В пьесе режиссер ничего не менял, только подсократил кое-какие реплики. Но у чеховских героев характеры сложные, и для их раскрытия важны не только текст, но и так называемый подтекст» [5, с. 153]. «Я повторяю, Эфрос поставил по-своему талантливый, своеобразный, по-своему яркий спектакль, но не по Чехову, а вопреки ему. Он выдвинул то, что у Чехова второстепенно, на место главного и затемнил главное [5, с. 157]. «В данном случае режиссер пошел по другому пути. Это скорее декадентское решение пьесы, одинаково далекое и от Чехова, и от современного театра» [5, с. 157].

Актриса эфросовской театральной труппы Е. Демидова, говорит о несоответствии постановки 1982 г. зрительским ожиданиям, подмене общеизвестного стиля постановщика. «Со вторыми «Тремя сестрами» Эфрос явился, круто изменив свою манеру и продемонстрировав полную независимость от зрительских ожиданий. Между тем потребность в обновлении, столь естественная для режиссера, таила в себе зерно драматического столкновения с публикой» [5, с. 283]. Спектакль обращен к теме стремительности проходящей жизни, когда одни события сменяются другими и растворяются во времени. Воспроизведе-

дение невесомости и воздушности достигается путем частых смен мизансцен, постоянных перемещений, изменчивых ритмов. Все это способствует визуальному стиранию границ между действиями и временными промежутками. *«Спектакль приобрел зыбкую, чуждую всякой плотности форму, как будто парящую в воздухе и насыщенную им. Метафоры ненавязчивы, мгновенны и призрачны. Все размывается, относится куда-то вбок; никто и ничто не удерживается на своем месте. Сквозь подвижные ритмы смазанных, текучих мизансцен, сквозь смутную графику безостановочных перемещений проступал единый образ времени, смывающего все следы»* [5, с. 285].

Таким образом, анализ режиссерского театрального дискурса А.В. Эфроса, проведенного на основе высказываний современников разных лет, свидетельствует об эволюции интерпретационных смыслов в отношении пьесы А.П. Чехова «Три сестры». Если в спектакле 1967 г. демонстрируется любовь к персонажам, сопровождаемая напряженным конфликтом и яркими эмоциями, то в постановке 1982 г. зрителю предоставляется практически безграничная свобода интерпретации, герои лишь намекают на возможные варианты развития событий без всякой определенности, образы кажутся поверхностными и незавершенными.

Список литературы

1. Бушуева С.К. Русское актерское искусство XX века / С.К. Бушуева; М-во культуры России, Российский ин-т истории искусств; отв. ред.: С. К. Бушуева; актеры театра Ефремова, Товстоногова, Эфроса, Любимова, Захарова. Актер театра-студии. Актер и музыка. Актер и кино. – Вып. II и III. – СПб., 2002. – 318 с.
2. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая; пер. с англ. А.Д. Шмелева. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 35.

3. Горфункель Е. Товстоногов и Чехов / Е. Горфункель // Вопросы театра / PROSCAENIUM. – М.: Государственный институт искусствознания, 2010. – №3/4(июль – дек.). – С.24–47.
4. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов / Т.В. Жеребило. – 5-е изд., испр. и доп. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.
5. Зайонц М.Г. Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания, статьи / сост. М. Г. Зайонц. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 462 с. – С. 280.
6. Ходус В.П. Импрессионистичность драматургического текста А.П. Чехова: монография / В.П. Ходус; под ред. профессора К.Э. Штайн. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006. – 176 с.