

Валерий Панасюк

кандидат искусствоведения (г. Сумы)

ПРОБЛЕМНЫЕ СЫНОВЬЯ МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ (ОБ АКОММУНИКАТИВНОМ ПОТЕНЦИАЛЕ РЕБЕНКА В СЦЕНИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ)

История очаровательной японки – героини пуччиниевской оперы – всегда вызывала и, наверняка, будет вызывать у зрителей искреннее сострадание и неподдельное сочувствие. По воле либреттистов, Чио-Чиосан явно не повезло с легкомысленным супругом – продуктом чуждой ей цивилизации. Но как свидетельствует постановочная практика, у юной японской матери – мадам Баттерфляй – не всегда было благополучно и с сыном – зримым плодом большой интернациональной любви. Но эта проблема не педагогическая, то есть не та, которая является следствием пребывания ребенка в «неполной» – без одного родителя – семье. Это проблема постановочная. Возникает она в результате осуществления театральных коммуникаций – транслирования на публику сценического текста. Значит, анализировать и решать ее нужно в перспективе коммуникативной теории, чему, собственно, и посвящено данное сообщение.

Как известно, гарантом надежности установления и бесперебойного транслирования любого сценического текста, в том числе и оперного, является особым образом кодированное поведение актеров – участников коммуникативного акта, выполняющих функции отправителей художественной информации. Раскодированное поведение даже одного из них может привести к нежелательному эксцессу с последующим нарушением коммуникаций и трансляционному сбою. В «группу риска» – риска для сцены – входят как профессионалы (например, актеры, находящиеся в нетрезвом состоянии), так и непрофессионалы – животные и дети. Предотвратить непредсказуемое поведение «наших младших братьев по разуму» можно, используя приемы дрессуры. Но что делать с детьми – этими «вполне взрослыми людьми невысокого роста»?

Обязательное появление ребенка в оперном спектакле «Мадам Баттерфляй» предполагается либретто Л. Иллики и Дж. Джакозы: в перечне действующих лиц значится сын главной героини. Чаще всего с целью предотвращения возможных сценических эксцессов постановщики

спектакля на эту роль назначают девочек – более послушных и покладистых, чем мальчики. Обычно они, повернувшись спиной к публике, терпеливо пережидают очередную «порцию» пения и по сигналу помощника режиссера более-менее благополучно уходят сами (или их уводят) за кулисы.

Нарушая эту театральную традицию и следуя букве первоисточника и духу театрального реализма, великая итальянская певица XX века Тоти Даль Монте решила сделать своим партнером «настоящего» мальчика. Она вспоминает: «На премьере в Берне я сама выбрала трехлетнего мальчугана, сына итальянского эмигранта. На репетициях малыш вел себя очень спокойно и был само послушание. Я завоевала его симпатии ласками и... конфетами. Но вечером, перед самым началом спектакля, малыш вдруг испугался и расплакался. Все же второе действие прошло без происшествий. Но в третьем действии то ли усталость, то ли нервная обстановка сцены так подействовали на мальчугана, что он совсем раскис.

Когда я, прижимая его к груди, запела: «Ты мой маленький божок», он начал хныкать. Я не отчаялась, одела малыша, пустила его играть, а сама стала готовиться к самоубийству. Но тут малыш отчаянно разревелся, и я, пытаясь его успокоить, прошептала:

Не плачь, не плачь, милый, потом мы с тобой поиграем.

Но мальчуган заревел еще громче и как закричит, чуть ли не на весь зал:

А когда играть будем?» [1, 220].

Возможно, итальянской певице «не повезло» именно с *этим* ребенком, «не для сцены рожденным», оказавшимся не достаточно послушным и артистичным. Русская актриса Е. Гоголева, отличившаяся и жизненным, и сценическим долголетием, свою театральную карьеру начала в Казани в антрепризе Соболевцова-Самарина в возрасте шести лет. Она была регулярно занята во всех пьесах, в которых «имелась детская роль». О своем дебюте она вспоминает так: «Помню первое выступление. Репетиций было не много. Я, конечно, назубок выучила свою маленькую рольку. И, нисколько не стесняясь, сразу, как вышла на сцену, обратилась к суфлеру, сидевшему в будке: «Вы мне, пожалуйста, не подсказывайте, я сама все знаю». Таков был мой первый выход» [2, 12–13].

Этот пример из начального периода артистической жизни Е. Гоголевой, как и прочие подобные, может служить очередным доказательством врожденного артистизма детей, их неподдельной органики. Поэтому и бытует представление о том, что детей, как и животных, «невозможно переиграть». В данном случае следует сделать несколько уточнений,

дифференцируя «органичность» и «артистизм».

Об их различности красноречиво свидетельствует и неудачный опыт с мальчиком Тоти Даль Монте, и дебютный казус малолетней Е. Гоголевой. Ребенок не разграничивает пространство сценическое и несценическое, поэтому он и устанавливает коммуникации, непредусмотренные транслируемым художественным текстом. На сцене он со всей определенностью ставит насущный для себя вопрос («а когда же будем играть?») и предупреждает помеху, возможную со стороны взрослого («не подсказывайте»). Именно этой возрастной недифференцированностью как раз и объясняется естественность его поведения, отличного от «нестественного» поведения взрослого-неактера, по каким-либо причинам оказавшегося на подмостках. Вот почему так удручающе нелепы на сцене даже после окончания спектакля фигуры зрителей, с благодарностью преподносящих букеты цветов. Сцена просто-таки «выгалкивает» за свои пределы художественно не кодированный элемент.

Артистизм же предполагает «принятие условий игры», то есть условия установления и осуществления театральных коммуникаций, сознательное регламентирование своего поведения, готовность к художественной кодировке, традиционно называемой «перевоплощением». В таком случае сценическое поведение участника из «группы риска» регламентируется кодом, который нейтрализует «импровизационный резерв» и гарантированно страхует процесс транслирования от возможных сбоев. Подобным образом поступает Р. Уилсон, решая проблему сына мадам Баттерфляй в спектакле Большого театра России (премьера сезона 2004–2005 годов).

Спектакль Р. Уилсона, режиссера и сценографа, – это завораживающая своей безжизненностью конструкция, из которой выкачана вся «веристская кровь» и удалено все «мясо» декора дальневосточной экзотики. Пустое пространство сцены графически изрезано тропами-бороздками и редко уставлено незамысловатой в своей первобытной простоте мебелью и утварью. На женщинах – вечерние туалеты, в которых лишь угадывается линия-контур традиционного кимоно (художник по костюмам. – Ф. Пармеджани). В общем, визуально – это Восток, прочитанный через европейский конструктивизм, в результате чего обнажается скелет-первооснова материального мира. При этом облик прочих персонажей унифицирован, а пластика ритуализирована. Сцена отделяется от зала черным бархатным опускающимся занавесом.

Итак, некий гениально сконструированный мир, где отсутствует Запад и Восток, где все наполнено арктическим холодом «нечеловеческой» музыки XX века (именно так играется страстный Пуччини!) и где все, если

даже и движется, хочет остановиться и замереть. Поэтому кульминация спектакля – не знаменитая ария «Un bel di, vedremo», а... остановка.

В партитуре есть довольно продолжительный оркестровый номер, с которым в процессе сценической интерпретации постановщики «обходятся» по-разному. В трехактной версии он чаще всего исполняется при закрытом занавесе перед началом последнего действия. В двухактной – зачастую купюруется как тормозящий движение или получает визуальную «подтекстовку». Например, режиссер Генри Акина и художник Дин Шибуйя в постановке для оперного фестиваля в Савонлинне (Финляндия) его проиллюстрировали эпизодом «Сон Чио-Чио-сан», который «был решен как фотосессия: допотопный аппарат и позирующая фотографу счастливая семья» [3, 53]. Такими разными способами постановщики снимают драматическое напряжение и дают возможность передохнуть исполнительнице главной партии.

В спектакле же Р. Уилсона этот номер исполняется при открытой сцене, где в мучительной (даже для зрителя) позе замирает мадам Баттерфляй (героический для оперной примадонны поступок!). Это есть медитативное состояние, вполне органичное в контексте всеобщей ритуализации Р. Уилсоном поведения персонажей.

Но для непосвященного совершаемый другими ритуал – совокупность семантически закрытых процедур. Точно так же для постороннего наблюдателя непонятны производимые кем-то гимнастические упражнения. Только «узкий» специалист или человек, обладающий печальным опытом лечения, может знать, что набор именно *этих* телодвижений, совершаемых именно в *этой* последовательности, способствует, например, укреплению сердечной мышцы. Ритуал и гимнастика сходны в своей семантической закрытости для постороннего, в результате чего и возникает эффект отчуждения. Именно по законам гимнастики Р. Уилсоном моделируется сценическое поведение исполнителя роли сына Чио-Чио-сан.

Решая проблему пребывания ребенка на сцене, режиссеры-постановщики «Мадам Баттерфляй» обычно создают сентиментальные и умиляющие зрителя мизансцены, прообразом которых являются растиражированные композиции салонной живописи. В них чувствительная мать-актриса по-веристски неистово прижимает к себе любимого сына, таким образом силой объятий предупреждая возможное непредсказуемое поведение своего малолетнего партнера. Р. Уилсон отчуждает ребенка от матери мизансценически: у того и сейчас своя автономная жизнь. Поэтому вполне естественным кажется в финале оперы согласие Чио-Чио-сан отдать сына Пинкертону и его жене. При этом поведение ребенка на сцене регламентировано выполнением набора гим-

настических упражнений – пластических процедур смыслово закрытых для окружающих и эмоционально неокрашенных. Этим усиливается эффект всеобщего отчуждения, царящего в спектакле, и одновременно предотвращаются возможные сценические эксцессы со стороны малолетнего исполнителя.

Но следует отметить, что произведенные Р. Уилсоном процедуры гарантированного кодирования вызывают и «побочные явления». Наблюдается процесс деперсонализации. Моторикой поглощается личностное, и в остатке – движение, лишённое эмоции. Но, как утверждает современный российский философ В. Подорога, образ «чистого» движения воплощает в себе не человек, а марионетка: «Человек не обладает чистыми ощущениями, человек обладает смешанными ощущениями... Человек всегда находится в средовом эффекте целостного восприятия. И каждое переживание реальности связано с совокупностью ощущений, которые смешиваются между собой и никогда не выделяются чистым образом» [4, 75].

Эта концепция восходит к идеям, изложенным Г. фон Клейстом в статье «О театре марионеток» (1810 год), где убедительно доказывается пластическое превосходство бездушного механизма над одухотворенным телом человека [5]. По логике этого исходного положения, оказывается, что театральные ресурсы марионетки больше актерского. Развивая эту мысль, В. Подорога считает, что марионетки, как и куклы, – это «квази-театральные существа, которые являются вестниками «другого» в самом широком смысле, это знаки акоммуникабельности, разрыва коммуникации, где предел выразительности человеческого натывается сам на себя и требует компенсации через демонстрацию другого вида, модели движения» [4, 74].

Тогда становится очевидным, что «настоящие» дети, «живые» животные и марионетки обладают одинаковым акоммуникативным потенциалом. В сценическом тексте они выполняют одну и ту же функцию – нарушение установленных коммуникаций. Но их функционирование в игровом пространстве дает разные коммуникативные результаты. Первые – из плоти и крови – своими акоммуникативными действиями провоцируют эксцесс. Вторые переводят текст в иную систему художественных координат. Но, как ни парадоксально, они, точнее – их «неодушевленность», при этом становится своеобразным гарантом стабильности театральных коммуникаций.

Тогда вполне коммуникативно оправдана процедура замены на сцене «живого» «неживым». Так поступает кинорежиссер Э. Мингелла в сценической интерпретации «Мадам Баттерфляй» в Метрополитен-опера

(Нью-Йорк, премьера – 25 сентября 2006 года). Можно утверждать, что он является в этом отношении своеобразным последователем Р. Уилсона. Но если последний деперсонализирует героя, регламентируя его сценическое поведение гимнастическим кодом, то Э. Мингелла получает эффект «чистого движения», заменив «живого» сына марионеткой. Ее водят три кукловода в черном и с закрытыми вуалями лицами.

Р. Уилсоном строятся бесконтактные мизансцены, а у Э. Мингеллы исполнительница главной роли пребывает в постоянном общении с неодушевленным партнером. Интересно, что контакты устанавливаются «по инициативе» марионетки. «Неодушевленное» активно, а главное – органично выражает свое отношение к происходящим событиям и эмоциональному состоянию «живого» персонажа – *сочувствует* и *сопереживает*. Добиться такого «естественного сценического» поведения, вызывающего сильный эмоциональный резонанс у зрителей, от ребенка практически невозможно, что и отмечает рецензент спектакля М. Прицкер: «... фигурка, прильнувшая к материнским коленям или, неуклюже переваливаясь, бегущая к ней и размахивающая американским флажком, или просто вглядывающаяся в ее лицо, трогательно подняв голову, намного экспрессивнее живого ребенка» [6, 14].

Как утверждает Г. фон Клейст, марионетка невесома, ибо она «anti-grav» (антигравна): твердая опора ей, как и эфирному эльфу, требуется только для касания. Марионетке мгновенного торможения достаточно, чтобы оживить полет всех своих членов [5]. Но она «антигравна» и эмоционально: у нее отсутствует опыт чувств, на котором строится целая театральная теория психофизического поведения актера («я в предлагаемых обстоятельствах»). Тогда и возможно выразить на сцене «чистую» эмоцию посредством «чистого» движения. А у ребенка, как и всякого другого человека (в том числе и актера), движение никогда не будет «чистым». Оно всегда эмоционально перегружено, «загрязнено» дополнительными, «живыми» чувствами – или бывшими, или сиюминутными (например, волнением, вызванным пребыванием на подмостках).

Да и публика всегда будет «переживать» из-за того, что «ребенок на сцене»: а вдруг что-то случится?! а вдруг сделает что-то не так?! Точно так же она начинает «переживает» и при появлении на подмостках животного. Это эмоциональное состояние провоцируется реальной угрозой сценического эксцесса, которого можно избежать, заменив ребенка марионеткой, а, например, лошадь – каким-нибудь механизмом. При этом не только гарантируется стабильность трансляционного процесса, но и решаются задачи, связанные с реализацией режиссерской концепции. Так, в спектакле Ленинградского ТЮЗа, поставленном М. Брянцевым по

бессмертному роману Сервантеса, (премьера 1926 года) «под аплодисменты пионеров Николай Черкасов – Кихот выезжал на сцену на трехколесном велосипеде, украшенном зубастой, буффонной головой лошади на длинной шее, а Борис Чирков – Санчо следовал за ним на велосипеде поменьше, украшенном головой осла на короткой шее. Такой Росинант и такой Серый уже определяли трактовку романа театром: сидя на трехколесном чудовище, рыцарь не мог быть ни героическим, ни печальным – этот образ строился потешно нелепым» [7, 121]. В контексте истории сценического освоения героя Сервантеса стоит вспомнить и замысел великого русского актера М. Чехова, который так и не был осуществлен. Предполагалось воедино слить Дон Кихота и Росинанта и таким образом, по словам актера, «сочетать ржanye и глубочайшую скорбь за мир» [цит. по: 7, 121]. Соединение комического и героического, земного и возвышенного – это кентаврическое образование получило бы на сцене свое реальное пластическое воплощение.

Можно говорить о том, что не только у мадам Баттерфляй «проблемные» сыновья. С любимым ребенком – мужского или женского пола – у постановщиков спектакля возникают серьезные проблемы, как с возможным ресурсом коммуникативного риска. По своей акоммуникативной природе, в основе которой – неспособность к художественной регламентации поведения, дети тождественны животным. Вот почему к четвероногим участникам спектакля чаще всего применяется дрессура – система ограничений, обеспечивающая безопасность транслирования сценического текста для всех участников коммуникативного акта – и для отправителей (актеров), и для получателей (зрителей).

Что же касается детей, то здесь, как свидетельствует постановочная практика оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй», эффективными оказываются способы гарантированного кодирования и прием замены живого неживым. Гимнастический код в спектакле Р. Уилсона регламентирует поведение ребенка, совпадая с общим режиссерским замыслом сценического воплощения трагедии отчуждения.

Прием замены «живого» «неживым» имеет универсальный характер: он продуктивно работает и в музыкальном, и в драматическом театре. Продуктивной оказывается замена и ребенка, и животного – тех, чье поведение может представлять угрозу для осуществляемой театральной коммуникации. Замена ребенка марионеткой (например, произведенная Э. Мингеллой) или животного мобильной конструкцией снимает коммуникативный риск и при этом, как свидетельствует постановочная практика, переводит сценический текст в совершенно другое художественное измерение. Так благодаря «неживому» возникает в зрительном зале то

живое чувство сопереживания, вызвать которое театр считает своей главной задачей.

Литература

1. Тоти Даль Монте. Голос над миром / Тоти Даль Монте. – М. : Искусство, 1966. – 280 с.
2. Гоголева Е.Н. На сцене и в жизни / Е.Н. Гоголева. – М. : Искусство, 1989. – 297 с.
3. Соловьева Г. Савонлинна – звучит нежно / Галина Соловьева // Музыкальная жизнь. – 2010. – № 2. – С. 52–53.
4. Подорога В. Чистое движение марионетки / Валерий Подорога // Миф и мистификация: материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. – М., 2000. – С. 72–77.
5. von Kleist H. Über das Marionettentheater. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.kleist.org.
6. Прицкер М. «Пожалуйста, люби меня. Хоть немного» / Майя Прицкер // Новое русское слово. – 2006. – Сентябрь 30–октябрь 1. – С. 14.
7. Скороход Н. Рыцари «Дон Кихота». Михаил Чехов, Михаил Булгаков, Орсон Уэллс / Наталья Скороход // Искусство кино. – 2009. – № 11. – С. 116–123.

Анотація

У світлі комунікативної теорії на прикладі постановок опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» досліджуються проблеми кодування режисерами поведінки дітей у структурі сценічного тексту. Аналізуються факти акомунікативного за своєю природою існування дітей на сцені, що призводить до порушення процесу трансляції художнього тексту. З урахуванням постановочної практики визначаються режисерські способи гарантованого кодування (використання гімнастичного коду та заміни «живого» «неживим»), які нейтралізують ресурс комунікативного ризику.

Аннотация

В свете коммуникативной теории на примере постановок оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй» исследуются проблемы кодирования режиссерами поведения детей в структуре сценического текста. Анализируются факты акоммуникативного по своей природе существования детей на сцене, приводящего к нарушению процесса трансляции художественного текста. С учетом постановочной практики определяются режиссерские способы гарантированного кодирования (использование гимнастического кода и замены «живого» «неживым»), которые нейтрализуют ресурс коммуникативного риска.

Summary

The object of the research are issues of codifying the children's behaviour by the stage director in the structure of stage text in the light of the communicative approach (on the example of *Madama Butterfly* by Giacomo Puccini). There is an analysis of the children's behaviour (non-communicative by nature) on stage leading to difficulties in the process of translation of a piece of fiction. Taking staging experience in account, the author tries to determine the ways of guaranteed codifying by the director (usage of gymnastic code and «the living»/«the lifeless» exchange), that neutralize the communicative risk.