Ю. Барбой

# К ТЕОРИИ ТЕАТРА

## Оглавление

От автора ……………………………………………………… 1

1. Предмет подражания …………………………….. 5

2. Театральный генезис …………………………….. 18

3. Этапы развития ………………………………………. 25

4. Система и структура спектакля …………. 30

5. Эволюция частей …………………………………….. 44

6. Типология систем ……………………………………. 59

7. Содержание ……………………………………………. 67

8. Форма …………………………………………………….. 76

9. Жанр …………………………………………………………. 79

10. Композиция …………………………………………….. 84

11. Мизансцена …………………………………………….. 91

12. Ритм …………………………………………………………. 95

13. Язык и стиль ………………………………………….. 101

14. Виды театра ……………………………………………. 108

Заключение ………………………………………………….. 112

Список использованной литературы ……….. 113

## 

## 

## 

## 

## От автора

Из трех слов, составляющих заглавие этой работы, в объяснениях нуждаются три.

Предлог «к», в соответствии с указаниями грамматики, во-первых, требует, чтобы книжка что-то добавила «к во­просу о…», и во-вторых, фиксирует намерение автора дви­гаться в направле­нии теории театра. В свою очередь, «к теории» вместо «теория» говорит не столько о скромности автора, сколько о том, как, по его мнению, далеко сегодня до теории.

Что именно в этой работе будет подразумеваться под «теорией», тоже нуждается в разъяснении, потому что в нашей сфере теорией называют самые разные вещи – выжимки из истории, проблемность, смеси эстетических концепций и технологиче­ских рекомендаций, созданные практиками театра, методологические штудии, а порой и просто тексты, насыщенные научными словами. Между тем, кажется очевидным, что «теория Брехта» - несомненно, тео­рия, но театра Брехта, а не театра. И еще более очевидно, что театроведческая методология трактует о спосо­бах, какими добывается знание о театре, в том числе и тео­ретическое, а теория театра есть часть самого этого знания.

Третье слово – театр. Что он такое – это и есть первый и главный вопрос, на который должна ответить теория театра. От­вет может родиться в конце заведомо непростых размышлений о том, какими источниками этот театр (или то, что мы называем театром) пита­ется, с кем и как связан, из чего состоит, каковы его свой­ства, какие обличья принимает или может принять. При этом теория театра - не философия театра, не общее искусствознание, приспособленное к театральным нуждам; с другой стороны, тео­рия и не технология театра; она описывает не способы его делания, а то, что делается. Но чтобы стать собой, теория должна знать, где и как она связана и с философией театра и с общим искусство­знанием; в каких от­ношениях она с теориями других ис­кусств, с историей мысли о театре. И, конечно, в первую очередь, и самым естественным образом, с наукой об истории театра.

Никакая теоретическая работа вообще не может быть написана без философских, эстетических, методо­логических, историко-театральных и многих других предпосы­лок. Были они и у меня. Они, как все в нашем деле, не постулаты, только гипотезы, и простое их перечисле­ние - весьма двусмыс­ленная дань академизму. Но поскольку никакой другой возможности не будет, те, что мне кажутся глав­ными, все-таки назову.

Я исходил, во-первых, из предположения, что театр изобре­тен не зря. Без театра человечеству никак не удава­лось разглядеть и эстетически оценить какие-то очень важные стороны или свой­ства его жизни. Когда выяснилось, что театр пригоден для вы­полнения этих неотложных задач, человечество решило театр со­хранить. А чтобы сохранить, пришлось разви­вать. Но развивать не обязательно значит делать все лучше и совершенней, ско­рее, быть может - делать театр все более театром.

Театр не вечен и не бесконечен, в том числе по возможностям и смыслу. Он ограничен и, значит, опре­деленен. Он какой-то. К нему, стало быть, можно прийти, от него можно бежать (в наше время это не редкость), причем бегство - оно не па­дение и не взлет, как часто полагают беглецы, просто уход в другие об­ласти духовной или просто культуры, которых без театра немало.

Целиком согласен с тем, что на театральной сцене все «значит»1, но кроме знаков и значений, в театре есть еще и некий ду­ховный смысл, который что-то говорит уму и сердцу и который, вопреки современным иллюзиям, нередко описывается, и весьма красноречиво, как раз старин­ными «философскими» ме­тодами.

Что театр искусство, а тем более искусство самостоя­тель­ное, давно не постулат. Я исходил из гипотезы, согласно которой он может быть и бывает искусством. В этом случае театральный, как всякий другой художественный смысл, на деле есть веер, пучок смыслов, среди которых, скорее всего, нет никакого главного. Но, с другой стороны, многосмыс­ленность те­атрального образа не беспредельна, так что зритель­скому «пониманию», его творческой и художественной свободе установлены границы - со сцены. Когда театр искусство, в его основном произведении, спек­такле, есть все, что есть в любом другом художественном произ­ведении: есть части и собирающая их в систему струк­тура, есть содержание, есть форма и есть язык, из вещества которого сделана форма и на ко­тором выговорено содержание. Но именно таких систем, содержаний, форм и языков нигде больше нет.

Едва ли не вопреки желанию я задел методо­логи­ческие споры последних десятилетий. Может быть, об этом не стоит жалеть: методология не теория, но они, конечно, связаны. Строгая семиология, например, предлагала исследова­телю спектакля сосредоточиться на том, что на сцене, на сцене видеть текст, не видеть ничего кроме текста, а самый текст по­нимать как явление языка. Как язык, его и можно и должно понимать, но он не только язык. Строгая герменевтика, которая вновь было обратилась к смыслам, понуждала искать любой театральный смысл единственно в зале. Это тоже кажется мне крайностью: смысл происходит и на сцене и между нею и зрителями.

Методологическая ситуация в современном театроведении, однако, неустойчива и любопытна. Приведу один пример. В 2004 году на международной конференции ФИРТ в Санкт-Петербурге известный немецкий театровед, автор трехтомной «Семиотики театра» Эрика Фишер-Лихте изящно и убедительно доказала, что режиссер не автор текста спектакля 2. При этом решающим аргументом была связь сцены и зрительного зала: сегодняшние зрители всегда не те, что вчера, они всякий раз по-новому влияют на артистов, и уже по одному по этому артисты сегодня не могут повторить вчерашний текст, а это значит, что зал соавтор текста и, стало быть, режиссер на единоличное авторство претендовать не вправе. Несомненно, что прибегая к непривычной и даже опасной для себя аргументации, семиотика здесь расставалась едва ли не с основными своими установками. При этом вопрос об авторстве оказался лишь отодвинутым. Может быть, привычная для нас формула «режиссер - автор спектакля» вообще неверна? Или спектакль и текст спектакля разные вещи? Может быть, режиссер сочиняет не текст, а его инвариант? Во всяком случае, это один из казусов, который заставляет думать, что знаки и значения - не все в искусстве и в театре в частности. Толстой, который имел дело с такими надежными знаками, как слова, и не был любителем метафор, заметил, что дело не в словах, а в сцеплениях слов.

К концу века осознание этого факта стало едва ли не всеобщим. И даже те, кто недавно не просто отстаивал, но развивал семиотику театра, обратились к другим горизонтам. На этот раз творческий опыт, который привлек внимание науки, широко и охотно поставляла весьма пестрая группа явлений, включавшая, с одной стороны, хепенинг, разнообразные «акции» и перформансы, и элитарные опыты над театром, осуществлявшиеся Ежи Гротовским, его последователями и союзниками, с другой. В эту же сторону направляли мысль и сильный интерес к неевропейским театральным или квазитеатральным формам и широкое развитие невербального театра. Теперь, разрабатывая идеи «перформативности», та же Э. Фишер-Лихте не просто готова толковать об атмосфере спектакля, ссылаться на обаяние актера, но даже и пренебрегать теми жесткими связями между знаком и значением, на которых по существу базировалась семиотика.

Это, однако, не было возвращением к Максу Герману и вообще «досемиотическому» театроведению. «В искусстве перфоманса, - справедливо пишет Э. Фишер-Лихте, - тело исполнителя […] вообще перестает быть знаком для представления драматического персонажа и воспринимается прежде всего в своем феноменальном значении»3. Решающим для актера становится не «играть роль», а «быть» - быть одним из участников события, другим и равным участником которого становится зритель. Есть уникальное событие их встречи и это событие несомненно действенно. Не всякий перформанс спектакль, но всякий спектакль перформанс. Это значит, что спектаклем является и такое действо, в котором актеры не играют, где они, например, наносят себе травмы, то есть где они, согласно традиционной точке зрения, просто не актеры, точно так же как зрители здесь не традиционные театральные зрители.

Э. Фишер-Лихте лояльно, но сдержанно относится к попыткам погрузить театроведение в культурологию. Но, по всей видимости, и семиотический и «перформативистский» подходы как раз в этой области между собой заметно близки. Театральное произведение можно и должно рассматривать как своего рода знаковую систему. Но при всем внимании к театральной специфике *знака*, семиотика слишком активно присоединяла театр к другим коммуникациям, и театр поворачивался к науке нехудожественной своей стороной. Когда подчеркивают общность между перформансом и театральным произведением и таким образом смело расширяют объем понятия «театр», этот самый театр снова теряет - на этот раз и «художественный образ» и вместе отличие игры от жизни.

Оказывается, язык описания - не такая уж невинная вещь, он и впрямь методологически ориентирован и вместе с самими методами требует рефлексии. Скажу без обиняков: в свете нашей истории поползновения на универсальность или единственную науч­ность отдают мрачноватыми воспомина­ниями, а в свете здравого смысла взывают к юмору. В науке всякий метод - вещь по существу своему плоская, тем он и хорош, затем и ну­жен. Каждый метод, если он не совершенно ду­рацкий, должен да­вать и наверняка дает возможность изучить одну из многочислен­ных «плоскостей», которые пересекаясь и создают научную картину объекта. Театр - сложнейшее явление, прихотливый объем, и уже по одному по этому для его изучения требуется, как говаривали социологи, батарея методов. Это создает но­вые проблемы - например, тогда, когда требуется совместить результаты, добытые разными способами, - но тем не менее такой подход кажется мне ра­зумней, чем надежда изобрести ключ ко всем дверям сразу.

Но такая надежда нас не покидает. Напротив, методы, выработанные в ХХ веке, при всем их разнообразии, в последние десятилетия склонны к интеграции, потому что получают общую философскую базу и таким образом не могут не претендовать на новый, заведомо не частный статус. Очевидно, например, что постструктурализм, поначалу выдававший себя за методологическое обоснование одного постмодерна, сегодня такой скромной ролью удовлетвориться не вправе. В самом деле, если все так называемые художественные тексты неотличимы от жизни потому, что жизнь тоже не менее, но не более чем текст, если вопрос о том, существую ли я, некорректно поставлен или несуществен, если я всего лишь знак самого себя, тогда утверждение, согласно которому первично означающее, так же неопровержимо, как то, что быстроногий Ахилл не сможет догнать черепаху. Столь же очевидно, что в этой системе мышления самое подозрительное - это смысл, который признается только в том случае, когда он принципиальная дурная бесконечность.

Здесь не место философской дискуссии. Речь лишь о природе того выбора, который должен сделать сегодня всякий, кто занялся теорией театрального искусства, и о неумолимости такого выбора. Свой выбор я и попытался обозначить.

Где есть история, там полноценное знание либо историко-тео­ре­тично либо ненаучно4. Для соседних, с солидным стажем искусст­вознаний это вещь сама собой разумеющаяся: в каждом из них представления об истории уже не раз так менялись, что застав­ляли по-новому определять, историю чего вчера исследовали. У нас не то. Мысли о театре как минимум две тысячи четыреста лет, но наука о театре совсем молода. При этом поднятые режис­серской революцией первые строго теоре­тические идеи возникли сразу вместе с научно-историческими – эта одновременность породила иллюзию, что так и будет и должно быть всегда. Двадцатый век показал, что это невозможно, и теория театра, почти сразу отстав от исто­рии, стала развиваться, как и следовало ожидать, автономно и настолько тихо, что време­нами ее пульс едва прощупывался. Между тем, даже за одно двадцатое столетие театр так пере­менился, что, с одной стороны, у него уже нельзя не спросить заново, что он такое, а с другой - историко-театральное знание накопило так много фактов и мыслей, что есть научная надежда получить на сакраментальный вопрос «что такое театр» сколько-то внятный и правдоподобный ответ.

Театр этого века и стал значительной, если не решающей ча­стью материала, который я обдумывал. Я старался только не под­даваться естественной аберрации: для нас наше время вершина истории, а для истории нет. Неправда, что «все уже было», но что время, в которое мы жили, совсем особенное и именно с ним связаны самые-самые главные перемены в истории театра – это не менее для меня проблематично.

Если я еще напомню, что говоря о театральной теории, имею в виду не общую теорию театра (которой, впрочем, тоже нет), а теорию театрального искусства, - предисловие можно завер­шать. В самом деле, от необходимости специально демонстри­ровать консерватизм я избавился, присягнуть на вер­ность элементарно­сти (она же фундаментальность) постарался, непреодолимость стоящих передо мною трудностей деликатным курсивом пометил. Чтоб наконец начать их преодолевать, ос­тается мелочь: надобно все-таки договориться о том, как здесь будет употребляться понятие «те­атр». Дефиниция дело последнее, сейчас нужна только гипотеза или еще меньше – конвенция, которую придется в одностороннем порядке заключить с молча­щим читателем. Параллельную земле твердую плоскость, отде­ленную от этой земли твердыми же опо­рами, если эту плос­кость используют не для того, чтобы на ней сидеть, при­нято называть столом. Причем, похоже, ни у кого нет по­требности называть это яблоком. Не стоит ли и нам для начала посту­пить столь же разумно и практично? По возможности сузить понятие и стараться называть «театром» только то, что этим словом обо­значали с тех пор, как оно исторически устоялось. Если какие-то люди, нарочно спрятавшись за куклу, тень или специально об­работанное человеческое лицо, при помощи го­лоса или телодви­жений или голоса вместе с телодвижениями изображают в присутствии специально ради этого со­бравшейся толпы не себя, тогда это произведение театра, и тот, кто изобра­жает не себя, - актер; то, что изобра­жается, - театральная роль; а толпа - театральные зрители. Если футболист не изображает фут­болиста, а является им, можно, конечно, о каком-то зрелищном матче сказать, что он «футбольный спектакль», но, по крайней мере, для научных целей логичней использовать понятие о спор­тивном состяза­нии. Если поющая на эстраде женщина изображает «Жен­щину, которая поет» - тут дело обстоит сложней, чем в слу­чае с футболистом, потому что имидж Пугачевой, как вся­кий имидж, существует между жизненным Я и театральной ро­лью, и значит, назвать это явление Театром Аллы Пугачевой при большом желании можно. Но нужно ли? «Театр» ведь не комплимент и не ругательство, только определение. Понятно, что в жизни есть тьма «нечистых», межеумочных и переходных форм, но теория в состоянии работать только с идеализиро­ванным объектом, и одно это должно избавить от желания спрятаться за вечную зеленость дерева жизни, в том числе и театральной. Скажу просто: впредь театром будет здесь именоваться та скромная по масштабам часть культуры, в которой играние не себя становится пред­метом зрелища.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 См., напр.: Лотман Ю. Семиотика сцены // «Театр». 1980. № 1.

2 См.: Чепуров А. Режиссер: человек-структура; Fisher-Lichte E. How to conceptualize directing // The Director in the theatre world. FIRT/IFTR Conference. SPb. 2004

3  Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // Театроведение Германии. СПб., 2004. С. 101.

4 См. об этом: Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982.

## 

## 

## 

## 1. Предмет подражания

Чтобы понять, что именно хочет сказать нам театр, надо вы­яс­нить, откуда он черпает свои содержания и как их там добывает. Есть ли у театра свой предмет и если есть - ка­ков он? В первом, но существенном приближении тут вопрос о предмете искус­ства вообще, всего искусства в целом. Что принято считать предметом искусства? По-видимому, такие стороны, свойства, части действительности, которые искус­ство, как недавно гово­рили, отражает преображая, которым оно, по терминологии и мысли Аристотеля, подра­жает - словом, то в жизни, чем искусство интересуется, что оно по-своему исследует и оценивает. Хотя эстетики (а именно они присвоили себе эту проблематику) время от времени освежают споры о том, что счи­тать предметом искусства, можно думать, что большинство пока сошлось на известной точке зрения. Горь­кий как-то на­звал художественную литературу человековедением. Сегодня общепринято: человека «ве­дает», в самом существенном смысле этих слов, всякое, любое искусство. Общехудожественным предметом, с этой точки зрения, считается человек в его социальных связях и отношениях. В такого рода формулировках важна и отрицательная характеристика: надо пони­мать, чем искус­ство не интересуется. Не интересуется оно природой как тако­вой, интересуется человеком и общест­вом.

Опираясь на эти понятия, мы в то же время должны отдавать себе отчет в том, что имеем дело именно и только с первым приближением к предмету каждого искус­ства, театра тоже. Не­трудно предположить, что предметом ка­ждого отдельного искус­ства становится часть или сторона об­щего предмета. Часть - не­пременно в пределах целого, но специфика уже здесь должна быть обязательно. Есть про­стой косвенный аргумент: искусства говорят с нами по-разному - значит, и о разном.

Так, предметом музыки, по-видимому, является не весь чело­век и не все его отношения, а по преимуществу или главным образом внутренний мир че­ловека, его душевная жизнь и те связи, которые в этом мире рождаются. Тут не просто «часть» человека, тут осо­бое целое, которое не есть «человек». В противоположность музыке, пластические искусства отыскивают свой предмет в другой стороне реальности - внеш­ней по отношению к субъ­екту. При этом границы предмета не де­лают содержание дан­ного искусства бедней: душа, столь важная для музыки, бы­вает полна самых глубоких чувств не только о себе са­мой, но и о войне и мире, а «внешняя» действитель­ность может немало сказать о душе. Предметы от этого, однако, не меняются местами, не сдвигаются и не смешиваются один с другим. Живопись скажет о душе не просто не так, но и не то, что музыка.

При всех оговорках реальная ситуация, конечно, еще слож­ней, чем мы ее описали. И все-таки упомянутые предметы му­зыки и пластики, каждый по отношению к другому, определяются, пожалуй, сравнительно просто. Куда меньше возможностей назвать предмет, исходя из эле­ментарного сложения и вычитания, когда речь, например, о драме. Можно считать на сегодня установлен­ным, что хотя драму, понятно, интересует человек, он входит в мир драмы особым способом. Человек ведь важен драме лишь по­стольку, поскольку участвует в создании и разрушении целост­ной системы междучеловеческих связей. Значит, в строгом смысле предмет драмы следует отыскивать не столько в че­ловеке жизни, сколько в специфической совокупности отношений между людьми. «Предмет драмы, - утверждает один из самых тонких ее современных зна­токов, - со-бытие человека с человеком в очень напряженных, сложных, противоречивых си­туациях»1. В драме, продолжает иссле­дователь, «именно отно­шения общения выходят на первый план»2.

Много веков драма мучительно крепко связана с театром, а театр с драмой, потому вряд ли удивительно, что обычные пред­ставления о предмете театра естественно близки пониманию пред­мета соседки-драмы. Но вправе ли мы довести эту логику до конца - сказать, что это один и тот же предмет?

Театр и впрямь подражает сложным, меняющимся отно­шениям между людьми, точно как драма, и чаще всего вместе с нею. Бо­лее того, человеческий фактор в театре даже резче, заметней, принудительней: на сцене можно изображать и людей и вещи и чувства, но изображает-то всегда человек, которого не один Маркс с полным основанием считал субстратом и совокупностью общественных отношений. Сцена чуть не автоматически удваивает число дейст­вующих: не теряя персонажей пьесы, прибавляет актеров. Может, в таком случае, чтобы определить театральный предмет, в самом деле доста­точно просто «либерально», расширенно понять предмет драмы, указав, что их общий предмет отзывается на сцене со-бытием персонажей и актеров? Такой вариант, по крайней мере заве­домо, не стоило бы исключать. Но даже если это именно так, нам ведь придется сразу же задать опасный вопрос: на театральной сцене, когда та подражает одолженному у драмы предмету, у ак­теров и героев пьесы одно со-бытие или все-таки два разных, парал­лельно и одновременно протекающих на наших глазах?

Такой вопрос мог бы показаться праздным, мы бы вовсе могли его опустить, если бы не знали, насколько многовековая связь между обоими искусствами противоречива, если бы не понимали, что эти отношения весьма и весьма чувствительно задевают и драму и те­атр.

Положим, что иногда суть спора сводится к детскому «кто главней». Но есть глубокие, а среди них и такие великие, как Гегель, сторонники точки зрения, согласно которой содержание всякому спектаклю дает драма, сцена же данное ей содержание доводит до предметной ясности, до вещественной определенности. В крайнем выражении эта логика выглядит так: драма есть содер­жание спектакля, а сцена - его форма.

Напомним сразу, что тут недалеко и до прямо противополож­ной точки зрения. В самом деле, раз что пьеса без театра не может получить окончательного оформления, неполноценна и она. У та­кой концепции тоже есть защитники, и они тоже способны выдви­нуть ряд правдоподобных аргументов в свою пользу. Например: так ли уж случайно даже грамотные люди предпочитают смотреть драму на сцене, а не читать глазами?

Как бы ни надоел этот нескончаемый спор, нам сейчас от него не уйти именно потому, что спорят ведь не столько о содержании, сколько как раз о предмете. Точнее, о том, есть он у те­атра или его нет. И тут вопрос отнюдь не престижный: нет пред­мета - нет отдельного искусства.

Сколь бы ни был оригинален музыкант-исполнитель, предмет его искусства тот же, что был у композитора. И именно потому искусство музыкального исполнительства есть музыкальное, а не какое другое искусство. В сущности, к такой вот логике и сво­дятся помянутые представления об отношениях театра с драмой: театральное творчество несомненно полноценно, говорят нам, но искусство театра при этом несамостоятельно, ибо на сцене не только получает окончательную живую форму содержание драмы, но художественно оживает самый ее предмет - отношения между людьми.

Актер исполняет обязанности персонажа пьесы, делает на сцене то, что персонаж делает на страницах первоисточника, ду­мает и чувствует как его словесный конспект, так что мерить его искусство следует в соответствии с тем, насколько мысли, чувства, поступки персонажа сценического адекватны мыслям, чувствам, поступкам персонажа литературного. А отношения акте­ров на сцене воспроизводят отношения между их героями.

По всей видимости, в такой логике нет ничего ни вредного, ни заведомо вздорного, ни уж, конечно, обидного для искусства театра. Так или почти так думали и многие театральные люди. На нашей почве, где, особенно после реформ К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, неразделимость актера и героя пьесы в большом почете и ценится едва ли не превыше всего, названная точка зрения получила еще и нравственное подкрепление: что ни говори, а самоотречение артиста сцены, его способность не вы­пячивать собственную персону и в самом деле кажутся морально безупречными.

И все-таки прежде чем окончательно принять такую точку зрения на театральный предмет, не худо бы в очередной раз под­вергнуть ее сомнению. А сомнение есть, да не одно.

Обычно мы, вовсе без злого умысла, трактуем излюбленное выражение К.С. Станиславского «сценическое перевоплощение» как требование максимальной сращенности актера и персонажа. Но так мы столь же неосознанно восходим к буквальному пониманию термина: ведь перевоплощение есть переселение душ.

Конечно, всякому ясно, что как бы глубоко ни вглядывался Станиславский в темные тайны психики, как ни очаровывался Вос­током, он никогда не звал к первобытности, «перевоплощение» было для него самым близким, самым похожим на то, о чем он мечтал, словом. Он думал и говорил об «условном перевоплоще­нии». Мы же (да и сам он порою) чаще всего все-таки на деле исходим из того, что актер, во-первых, не имеет и не может иметь никакой другой цели, кроме как стать персонажем, а во-вторых, что он в состоянии это сделать, что сама такая цель выполнима. Разве не отсюда стершийся от употребления, но не потерявший над нами очарования критерий для оценки актерской работы: стал актер персонажем или не стал, а только ловко притворяется?

Между тем, мысль Станиславского своеобразно продолжается в другой ключевой для его идей формуле - «магическое ”если бы”». Разумеется, не без магии, Станиславский об этом не забы­вал; но, разумеется же, “если бы”. Как перевести эту формулу с внутритеатрального, технического на обычный язык? «Вся духов­ная и физическая природа актера должна быть устремлена на то, что происходит с изображаемым им лицом»3, - строго требовал Станиславский в статье, предназначенной для Британской Энцик­лопедии, когда он особенно взвешивал слова. Что происходит с изображаемым лицом, об этом говорит анализ и, главное, сильное цепкое воображение актера, которое рисует облик, чувства и по­ведение героя. Устремленность же, по всей видимости, выража­ется в том, что актер ведет себя так, как если бы он был вооб­ражаемым и изображаемым им лицом и оказался в обстоятельствах этого лица.

Все кажется ясным. Станиславский, похоже, не позволяет усомниться в том, кто господин, а кто слуга. Актеры должны нащупать некое «зерно» пьесы, и затем каждый «будет стремиться к осу­ществлению той художественной цели, которая стояла перед дра­матургом и осуществлялась им в плоскости его словесно-поэтиче­ского искусства»4. Станиславский не оставляет актеру собствен­ной цели, это очевидно. Менее очевидно, но зато не менее важно другое: достаточно ли корректно сопоставлять актера и писателя? В эпоху Станиславского с драматургом все-таки логичней сравнивать режиссера: и тот и другой авторы всего целого пьесы и спектакля. Актера в этой ситуации стоит сопоставить с персонажем. Но цель актера, если даже она и совпадает, как утверждал Станиславский, с целью драматурга, как раз с целью персонажа, в которого артисту предстоит условно пе­ревоплотиться, решительно не совпадает.

Персонаж может кого-то или что-то изображать, притво­ряться, лицемерить, лицедействовать. Но и в таких частных слу­чаях цели его не непременно в самом лицедействе. Напротив, они ближе целям любого иного, не лицедействующего персонажа. Они в том, чтобы повлиять на соседей по пьесе, переменить ситуацию в свою пользу, решить противоречия по своему разумению. У актера же всегда другая цель. С чем бы она ни ассоциировалась, мыс­лится ли как единственная или как часть иной, более масштаб­ной, - всегда, во всех театральных вариантах актер приходит на сцену для того, чтобы изобразить Другого или Другое.

Как видно, различие между двумя главными составляющими сценического образа, актером и изображаемым им на сцене лицом (в театре, который принято называть драматическим; в других театрах это может быть не «лицо», а что-то иное), - принципиально больше, чем разница в материале: она не исчерпывается тем, что в одном случае перед нами живой человек, а в другом комбинация из слов (или из звуков, или из движений), «система фраз». Она в первую очередь и главным образом в том, что оба участника процесса перевоплощения являются на сцену с целями разного типа и смысла. У одного цель «жизнен­ная», у другого художественная; у одного в том, чтобы ввя­заться в противоречивую ситуацию и получить от нее свое, у другого - чтобы изобразить участвующего в драматическом действии человека.

Коли так, мы обязаны вернуться к старому вопросу: общее ли со-бытие у актера и его персонажа или тут два разных бытия? И ответить на этот вопрос должны теперь неуклончиво: здесь два разных явления, протекают они на наших глазах параллельно и одновременно, при этом мы не знаем, как они между собой свя­заны.

Надо думать, есть, должны быть какие-то принципы, которые их между собой соединяют, миновать эти принципы не удастся, и значит, мы их не минуем. Но пока, когда речь о театральном предмете, достаточно зафиксировать, что на театральной сцене во всех известных нам случаях этот таинственный предмет откли­кается чем-то непростым, двойственным: всегда актеры изобра­жают, широко говоря, не себя; всегда на сцене мы встречаемся с теми, ктó изображает, и с тем, кого (или что) изображают, то есть с ролями.

Вспомним сразу же и о том, что актеры - тоже всегда, во всех случаях – изображают Другого в присутствии зрителей, и не просто в их присутствии, а для них и с их участием (последнее требует доказательств, они впереди). Итак, искусство театра делается минимум тремя силами, одновременно жи­вущими во времени и пространстве спектакля, - актерами, ролями и зрите­лями.

Задумаемся теперь над другой, «методической» стороной во­проса: как, каким образом определялись и определяются предметы других искусств? Как, например, обосновывает Б. О. Костеля­нец свой вывод о том, что предметом драмы является со-бытие человека с человеком в сложных, противоречивых обстоятельст­вах? Логичней всего предположить, что в ход идет не спекуля­тивная логика, а эмпирический опыт самой драмы. В самом деле, драма никогда, нигде не содержала и не содержит ровным счетом ничего кроме сложных отношений, в которые ввязаны люди. Тут самая общая характеристика материи пьесы. Но если мы про­должаем исходить из того, что содержание художественного про­изведения не произвольно, что оно «выталкивается» в это произве­дение какими-то свойствами или сторонами действи­тельности (то есть вообще признаем наличие предмета), нетрудно допус­тить, что всего более и всего ясней в этом художественном об­разе сложных междучеловеческих отношений отражаются - разуме­ется, непрямо, тоже сложно - противоречивые отношения, связы­вающие людей в жизни.

Ясно, что в таком ходе мысли логика реальности как бы пе­ревернута: мы движемся от драмы к ее предмету, тогда как в действительности скорей наоборот. Это, впрочем, не означает, что сперва был предмет, а затем явилась драма. Разумеется, не драма изобрела сложные отношения между людьми в сложных колли­зиях, людям было непросто друг с другом и до того, как стали сочинять пьесы. Но художественно эти междучеловеческие отноше­ния в своей глубокой специфике до поры не были освоены, осмыс­лены, оценены. Драма и стала тем инструментом, с помощью кото­рого общество обнаружило, что его жизнь «драматична». Уз­нало, что всякий осознавший себя личностью и действующий - по-своему прав и по-своему односторонен. Или что отношения между людьми с тех пор, как люди стали, как сказал бы Гегель, одинокими индивидуально­стями, оказались подвержены какому-то странному, невеселому закону.

Не так ли следует подходить и к поискам нашего предмета? Да, театры разных эпох и регионов порой радикально отличаются друг от друга, и общее между ними нередко одно и бывает, что актеры играют роли с участием зрителей. Но и этого доста­точно, чтобы мы, по установленной логике, были вынуждены предположить: если есть такая специфическая вещь, как эта ус­тойчивая театральная троица, существует, значит, что-то в жизни, что ее порождает, держит на плаву и делает троицей.

Такие явления, которые могут соперничать за почетное зва­ние театрального предмета, есть. Начнем с простого. Много раз описана типичная для жизни ситуация: дети «играют роли». Без зрителей, но роли. Девочка играет роль мамы, а кукла для нее дочь. В таких ролевых играх участвуют все без исключения дети (исклю­чения - патология). Так же хорошо известно, что подобные игры не шутка, а едва ли не оптимальный способ научиться правилам общественного поведения. То есть тут и не простая забава и во­обще явление не природное, а социальное - и роль и игра в целом.

Видимо, это важно помнить, потому что ведь играют и живот­ные. В театроведческом контексте пример со щенком, который са­мозабвенно играет с тряпкой как с врагом, еще в 1916 году использовал И.Н. Игнатов5. «Игры» животных тоже чаще всего обучение, но назвать такую игру социальной нелегко. Зато легко говорить в таких случаях о некоем природном инстинкте, кото­рый, по мнению ряда ученых, есть не только у животных, но и у человека (или наоборот). Не это ли природное свойство должно занять пустующий трон театрального предмета?

Такое или близкое такому мог бы предложить Н.Н. Евреинов, когда размышлял о феномене театральности. Как раз он и утвер­ждал, что в фундаменте всякого театра покоится природный, доэ­стетический инстинкт преображения человека в другое существо (не инстинкт подражания, а сильней, решительней - инстинкт преображения!). Именно этот инстинкт, согласно Евреинову, по­стоянно реализуется и в жизни и на сцене6.

Если такой инстинкт есть, Евреинову трудно возражать: в себе его утверждение непротиворечиво. Но если допустить, что тут и есть театральный предмет, с этим автором пришлось бы спорить, исходя из продолжения его же мысли, тоже, впро­чем, логичного. Евреинов честно отметил, что древний, природ­ный инстинкт преображения - театральный инстинкт, то есть, в его терминологии, те­атральность - мало-помалу исчезает из жизни человечества. Ос­таются жалкие островки. Полную силу этот феномен сохраняет только в играх детей, а во взрослом мире зацепился лишь за церковь или армию, то есть сохраняется лишь там, где еще нужны ритуалы. Но если дело именно таким образом и обстоит, вместе с истаи­ванием предмета должен исчезать и сам театр. Между тем, театр жив и, кажется, не собирается умирать, несмотря на неисчисли­мые пророчества, которые раздавались и во времена Евреинова и при нас. Но ведь в жизни цивилизованного общества природная «театральность» и впрямь занимает все более скромное место, это факт.

Что из этого следует? А то, что с уважением отнесясь к ги­потезе Евреинова о природном, доэстетическом источнике театра, счесть его «театральность» предметом театра было бы опромет­чиво; надо продолжать поиски. Впрочем, и сам Евреинов считал, что сцена вовсе не подражает этой театральности - она ее вос­производит. Тем более следует искать какой-то, как минимум, не исчезающий вместе с детством жизненный источник театра.

Такой есть, и вовсе не «природный»; напротив, он исключи­тельно общественный, он открывается как раз в тех ситуациях, где индивидуальное поведение человека отчетливо социально. Это фундаментальная, обширнейшая (хотя и не универсальная) и от­кровенно взрослая сфера социальных ролей. Это там, где все без исключения люди исполняют в жизни какие-то роли при активном и чаще всего определяющем участии общества. А что все люди неизбывно оказываются в каких-то ролях, которые им навязало, у них не спросясь, общество, что это общество вдобавок весьма ревниво следит за тем, правильно или неправильно, добросовестно или с прохладцей, талантливо или бездарно мы свои роли исполняем, - в том сегодня нет сомнений. Как нет сомнений и в том, что играть жизненные роли вовсе не значит притворяться и быть не собой7. Напротив, скромный учитель или пламенный трибун могут на самом деле быть скромным учителем и пламенным трибуном. Еще важнее, что это может быть один и тот же человек, скромный в классе и пламенный в Интернете. И обе роли могут быть вовсе не чужими для него. И здесь и там он - он.

Во времена Шекспира формула «весь мир театр, в нем жен­щины, мужчины - все актеры» была, конечно же, великим откры­тием: искусство догадалось, что жизнь «тоже» что-то вроде те­атра. Девятнадцатый век пытался освоить это открытие уже не просто как великий образ, а в двадцатом такие представления стали непререкаемой научной банальностью. Современная социология безапелляционно утверждает, что роль социальная - обязательный атрибут человека, что это совокупность норм, определяющих по­ведение людей в обществе, что любая группа представляет собой набор определенных социальных позиций, а любой человек на протяжении своей жизни непременно оказывается во множестве ро­лей8.

Спорят о том, исчерпывается ли человеческое поведение исполнением жизненных ролей – не спорят о том, можно ли жить в обществе вне какой-нибудь роли. Нельзя. Имеет смысл думать о том, во всех ли социальных связях человека ролевые механизмы все определяют в его поведении, но в том, что эти механизмы всегда существуют, не сомнева­ется никто: существуют везде и всегда, где и когда люди входят между собою в отношения. А когда же не входят-то?

Нет сомнения, мы вторгаемся в очень сложную область. Чело­век не приговорен к тому, чтобы быть рабочим или учителем, мужем или отцом. Но раз что он стал учителем или мужем, он обязан соответствовать тем представлениям, которые общество выработало о муже или учителе. Иначе ведь ни ученики ни жена так и не узнают, что он их учитель и муж. Он, конечно, может бо­роться со стандартными представлениями о своих ролях и может их даже победить, но в результате всего лишь будет способство­вать становлению иных норм, а вовсе не уничтожению ролевых норм вообще. Все это сегодня трюизм.

Социальная психология, которая вместе с социологией и пси­хологией кровно заинтересована в изучении ролевых механизмов, обратила особое внимание на то, что в этой сфере жизни не все гладко и тогда, когда вопрос о создании новых ролей не стоит. Науке хорошо известны сегодня так называемые ролевые кон­фликты, причем конфликты разнообразнейшие. Они возникают, например, тогда, ко­гда роли одного человека одна другой не соответствуют, сшиба­ются, или когда мое представление о том, как следует существовать в данной роли, сталкивается с иными представлениями о той же роли у окружающих. Я вижу себя не так, как видят меня другие - даже взрослому человеку бывает трудно с этим смириться9.

Пока социальные роли, полагает А.М. Кантор, «в основном отвечают действительным социальным функциям, существует театр жизни, или естественно театрализованная жизнь, являющаяся нормой; условность этой нормы обнаруживается при перемене человеком социальных ролей (Теодоро в "Собаке на сене", мещанин во дворянстве, Фигаро)».10 «Естественно театрализованная жизнь» - это не то, что естественно театральная жизнь, и ее можно было бы рассматривать как своего рода инсценировку, если бы автор не продолжил: «Театральность в собственном смысле слова появляется не тогда, когда человек ощущает себя в жизни, как на подмостках; она возникает там, где индивидуальность складывается полностью, выделяясь из общества, где частная жизнь имеет другой смысл, чем общественное лицо».11 Значит, «естественно театрализованная жизнь» и «театральность в собственном смысле слова» - разное. Театральность - как бы ее ни определять, здесь она явление не театра, а жизни - возникает по существу на сдвиге жизненных же ролей.

Все это приходится помнить: для нашего искусства тут доро­гие резервы. Но пока мы не перешли к разговору о конкретных и, стало быть, более сложных и богатых уровнях ролевых отношений в жизни, зафиксируем уровень первый, самый простой и самый фундаментальный.

В жизни, в связях человека всегда есть такая часть, такие стороны, где человек одновременно «играет» множество или хотя бы несколько ролей, созданных обществом для своих насущных потребностей. В этих связях действуют, как минимум, сам чело­век, его роли и общество, которое эти роли изобрело, на ра­дость нам или на муку, безразлично. Как мы помним, нечто по­добное есть и в театре – во все времена с тех пор, как он ро­дился, у всех народов, которые его породили. С другой стороны, ни в каком другом искусстве отношения между человеком, его ро­лями и обществом не отражаются, по крайней мере, так прину­дительно и тотально, как в театре. Если нам укажут в этой связи на кино и телевидение, мы обязаны возразить: кино и те­левидение, во-первых, возникли не просто после театра, но в известном смысле с учетом его опыта. Во-вторых, что еще важ­ней, в кино и на телевидении можно, а часто нужно обходиться без ролей театрального типа, так что снимаемый на пленку или сидящий перед телекамерой человек с большой натяжкой может называться актером в том узком и строгом смысле понятия, кото­рое неизбежно в театре. Театр один без играния ролей не сущест­вует.

Итак, поскольку исполнение социальных ролей на глазах и с участием общества есть такая сторона действительности, которая чуть не зеркально отражается в театре; поскольку, с другой стороны, только в театре этот феномен отражается всегда, без исключе­ний, мы не просто можем воззвать к закону необходимого и дос­таточного, мы на основании этого закона обязаны заключить, что эти жизненные отношения человека, его социальной роли и обще­ства и составляют искомый предмет театрального искусства.

В сущности, речь снова о театральности. Не об евреинов­ской, но тоже о жизненной – о свойстве действительности. Правда, у нас есть сильная традиция, препятствующая такому пониманию. Герцен с одобрением провозгласил, что Щепкин первым стал у нас нете­атрален на театре. Станиславский справедливо гневался на теат­ральность современного ему театра. С этим трудно не считаться; еще трудней опустить исторически содержательный пафос «теат­ральности», не одно десятилетие оплодотворявший театр великими открытиями. И все-таки нельзя не видеть, что укоренившееся в театральной литературе понимание нестрого и, стало быть, не­достаточно научно. Не зря и сегодня существуют попытки как-то локализовать это понятие. Здесь, в сущности, есть три возможности: «приписать» театральность части театра или всему театру, оторвать «театральность» от театра с тем, чтобы понять ее как особое свойство жизни и театральный предмет, наконец, объединить ею театр и жизнь. Несложно заметить логическую несообразность формул «театральный театр» или «музыкальная музыка». Если же назвать те­атральностью что-то, что характерно для каких-то частей или сторон спектакля или художественных течений, то (независимо от оценки) навек безымянными останутся характеристики других час­тей спектакля и помянутых сторон жизни вместе. Это тоже едва ли не самоочевидно. И все-таки не зря, видимо, немалая часть исследователей не желает утерять исторические смыслы, возникшие в театральной мысли начала ХХ века. Показательна в этом отношении, например, логика В.Ф. Калязина, опирающегося на немецкий материал и современное немецкое театроведение. Соглашаясь с тем, что «граница между театральностью на сцене и в жизни весьма условна и расплывчата»12, то есть явочным порядком признавая, что театральность есть и в театре и в жизни, исследователь очевидно предпочитает заниматься лишь первой. Сочувственно цитируя с помощью П. Пави известную формулу Р. Барта «театральность - это театр минус текст», он дальнейшие свои рассуждения строит в полном согласии с семиотической моделью театра, развернутой Э. Фишер-Лихте. У Фишер-Лихте есть «речевые знаки», но их семантика определяется исходя не из значения слов, а из значения интонаций актера, то есть это «модернизированный Барт». В связи с нашей темой важно здесь одно: театральность отнимают у того театра, для которого она была знаменем, и вручают всему театру. Театральность оказывается чистым производным от слова «театр».

Между тем, не секрет, что есть и другая - правда, не теат­ральная, а жизненная – традиция: есть, например, бытовое понимание смерти как трагедии, есть знаменитый блоковский крик «слушайте музыку революции». Тут ведь, в сущности, прямо называется внехудожественный источник художественной трагедии или музыки, те стороны жизни, где трагедия и музыка могут отыскать свой предмет. Право же, такая логика предпочти­тельней. «Понятие живописного в жизни не существует, - решительно утверждает А.М. Кантор в цитированной статье, - поскольку живописность пейзажа - это его сходство с живописью»13 . Но живопись, по крайней мере, в любом случае не описывается понятием живописности. Если это понятие вообще имеет смысл, то как одно из свойств жизни. В том же точно смысле театральна жизнь, а театр есть те­атр.

Впрочем, называние, каким бы неловким ни казалось, - не самая важная вещь даже в науке. Существенней понять другое: в устах Станиславского «нетеатральность» - это своего рода об­раз, свидетельствующий о том, что на сцене не испарился аромат живой жизни. Предложенное здесь понимание - иное: театраль­ность жизни как раз и есть гарантия и жизненности и самой жизни театра.

Если попытки «отнести» театральность только к жизни, скорее всего, редкость, то уж представление о том, что она атрибут и жизни и театра, - куда знакомей. Один из разделов книги В. Хализева «Драма как явление искус­ства» так прямо и называется: «Театральность в жизни и искус­стве». Этот же автор справедливо указывает на аналогичные или близкие зарубежные трактовки. Признавая с сожалением, что вы­ражение «театральность» не стало ни научным термином, ни само­стоятельной эстетической категорией, В. Хализев предлагает свое понимание: «Театральность (при всей понятийной неопределенно­сти этого выражения), нам представляется, правомерно охаракте­ризовать как активность, броскость, эффектность речевого и жестово-мимического поведения человека, выразительность кото­рого внятна значительному количеству присутствующих»14. По мысли исследователя, театральность (и в жизни, в жизни даже в первую очередь) бывает двух типов - театральность самораскрытия, ко­торая осуществляется главным образом в патетике, и театраль­ность самоизменения, когда человек сознательно демонстрирует окружающим совсем не то, что он являет собой на самом деле. Такая театральность органически связана с гротеском. Нетрудно видеть, что особенно во втором случае налицо смягченный и ус­ложненный вариант театральности, знакомой по сочинениям Н.Н. Ев­реинова (на которого В. Хализев, надо отметить сразу, без оби­няков ссылается). Сходство с Евреиновым усиливается еще и по­тому, что, согласно В. Хализеву, обе театральности в жизни расцветали давно, а чем ближе к нашему времени, тем заметней они увядают. Наше поведение, особенно поведение чеховского и послечеховского интеллигента, ни в одном из предложенных смы­слов не театрально. И хотя В. Хализев не называет театраль­ность жизни предметом театра, именно с ее трудностями он свя­зывает и тот кризис, который испытал на рубеже X1X - XX веков театр европейского типа, русский в частности, и те проблемы, кото­рые в эту же эпоху встали перед драмой. Видимо, это не слу­чайно: драма у В. Хализева «происходит» скорей не из драматизма (это понятие в книге, конечно, есть и немаловажно), а из жиз­ненной театральности, поскольку не театр, а именно драма вос­производит - в демонстративном безостановочном говорении - па­тетику и гротеск. Раз мы перестали так вести себя в жизни, трудно оказалось на этой основе и играть на сцене и писать пьесы. Теперь драматургу приходится либо прямо подчеркивать условность своего детища, либо страшно хитрить, чтобы, как у Чехова, мы не заметили чудовищного неправдоподобия, психологи­ческих гипербол. Само собой разумеется, точно то же происходит и в театре. Режиссеры типа Мейерхольда и Вахтангова перестали скрывать, что театр условен и неправдоподобен, а Станиславский оказался, можно сказать, в отчаянном положении: он не хуже прочих понимал природу театра, ее зависимость от патетической или масочно-гротесковой театральностей, и тем не менее с ними обеими всю жизнь не уставал бороться. Соглашаясь с Ф. Дюрренматтом, полагавшим, что в современном сценическом ис­кусстве преобладает музейное либо экспериментальное начало, Хализев только последователен.

Не оставляет мысль, что когда драма, театр, драматизм и театральность вчетвером вывариваются в общем котле, мы полу­чаем в результате лишь один скромный десерт – способ высказы­вания, широко говоря - язык. Неожиданно, но, должно быть, не случайно в тени остаются вопросы о том, что именно выговарива­ется столь патетично, чего ради человек прячет под гротескной маской свою сущность и что общего между этими двумя столь разными явлениями: даже «демонстративность» вовсе не обяза­тельна для подмены сущности маской. Если бы мы и не согласились с формулировкой «живописность пейзажа - это его сходство с живописью», а предпочли толковать о сходстве живописи с живописным пейзажем, само по себе это «сходство» факт куда более фундаментальный, основополагающий. Но в этом случае и пришлось бы признать, что к жизненной «театральности самоизменения» театр, где люди изображают не себя, имеет прямое касательство, а активность, броскость, эффектность и патетичность речевого и жестово-мимического самораскрытия специфику театра описывает более чем скромно.

Похоже, есть смысл не смешивать, не сливать ни два предмета, театральный и драматический, ни тем более оба эти предмета с их искусствами. Резонней каждому воздать по его собственным заслугам, каждый разглядеть не в одних только способах выражения, а в самом су­ществе действительности. И связать театральность с драматизмом как две реальности, две фундаментальные стороны человеческого существования.

А связывать их, конечно, необходимо. Хотя бы потому, что сами эти искусства связаны между собою и исторически и, может быть, даже генетически. Не зря бытует общее для обоих понятие «драматическое искусство»15. Но если театр и драма связаны, несомненно связаны их предметы. Ведь если снова обратиться к театру, не стоит большого труда увидеть, что сложные отношения между персонажами непременно входят в содержание спектакля: о них спектакль тоже всегда нам рассказывает. Однако, видимо, тут не столько совпадающие или просто параллельные, сколько особым образом «пересекающиеся» явления. В самом деле, драма­тическим содержанием пьесы спектакль никогда не исчерпывается - мы это, по существу, уже установили. С другой стороны, ни­какой даже самый богатый спектакль никогда не вбирает в себя все, что предлагает даже самая элементарная пьеса. Простейшее тому подтверждение - возможность, а в последние века и обязатель­ность того, что именуется трактовкой пьесы или ее интерпрета­цией. Она необходимая часть ра­боты режиссера. Трактовки порой следуют одна за другой в исто­рическом времени, порой соседствуют. Если по-прежнему исходить из того, что первичен предмет, а не художественное содержание, мы вправе предположить, что интересующие нас предметы двух ис­кусств тоже пересекаются. Точней, опять же, «сперва» оказались как-то соотнесены между собою, связаны драматизм и театральность. По какой плоскости идет линия пересечения; или какими объемами они совмещаются (понятие объема, введенное Аристотелем, тут всего предпочтительней, но поскольку мы все еще живем на уровне «первого приближения», сосредоточимся на одной, зато четкой линии)?

Как известно, драма выбирает себе для подражания не вся­кие, а именно противоречивые отношения жизни. А театр? Наде­жда уловить на сцене какие-то свойства характеров или хотя бы фабульные связи пьесы, которые, скажем, при всех ее постанов­ках будут одни и те же, - увы, обманчива: и характеры и сюжеты слишком уж вольно трактуются театрами, слишком своенравно варьируются. И чем ближе к нашему времени, тем, кажется, этот произвол заметнее. Но зато мы никак и нигде не минуем самого факта драматической активности персонажей и связанной с этим противоречивости их действенных импульсов. Это-то сохраняется всегда, что бы театр ни удумал сотворить с героями пьесы. Го­воря без обиняков, подражание драматизму в том или ином виде есть на сцене всегда.

Но неужто лишь в отношениях между людьми, людьми и сре­дой, судьбой, жизнью? Приглядимся к только что упомянутому фе­номену - трактовке. Разве своеобразная смежность смыслов пьесы и спектакля не ведет к «частичности» и героев, а это не ущемление ли, не насилие над их литературной полнотой и це­лостностью? Разве Гамлет не непременно теряет на сцене, если сопоставить его с Гамлетом Шекспира (а Шекспир написал все-таки Гамлета «какого-то»)? Несомненно, обязательно теряет (иное дело, что и приобретает обязательно тоже - но нечто иное). Драма среди гипотетически бесконечного множества свойств чело­века насильственно выбирает лишь такие, которые делают его способным действовать, а из законов жизни признает только те, что понуждают человека все глубже вязнуть в противоречиях. Со­седи по пьесе, будь то люди или судьба, норовят непременно ограничить человека, повернуть его к себе уязвимыми сторонами и воздействуя переделать его. Но ведь то, что делает с персо­нажем актер, не менее для персонажа «драматично»! В самом про­стом и ясном смысле актер, во-первых, подобно драматургу, ко­гда тот ищет в жизни пригодное для пьесы, выбирает в данном ему персонаже те свойства, которые он, актер, в состоянии или желает изобразить; во-вторых, совершенно независимо даже от своего желания, актер своего героя «разворачивает». Ясно, что это две стороны одного и того же явления.

Но нечто похожее происходит и с самим актером. Разве ак­тер, играющий роль Гамлета, вкладывает в роль все, что есть в нем как в человеке или в артисте? Это невозможно: Гамлет суть границы, которые принципиально не могут совпасть с «гра­ницами» человека-актера. Но если все это так, не следует ли описать все отношения между актером и его ролью тем самым, ко­ренным для драмы понятием - понятием драматического действия, только здесь между главными сценическими силами?

Есть все основания полагать, что драматический механизм театру подарила драма. Но следует ли из этой, пусть правдопо­добной и доказуемой гипотезы делать вывод, что сам по себе театральный предмет к драматическим противоречиям равнодушен? По существу, сейчас это уже почти риторический вопрос: когда мы вспоминали о ролевых конфликтах, открытых социальной психо­логией, ответ брезжил. Оказывается, ролевая сфера более чем драматична. Можно и должно говорить не только о драматических противоречиях между людьми как целостными величинами; надо помнить о возможностях прямой сшибки между ролями одного человека; следует по­нимать, что участвуя в действии пьесы, люди ведь навязывают друг другу не просто и не только свою волю, но автоматически и трактовку своей роли и чужих ролей. В действительности драматизм ролевой сферы жизни еще шире. Человек, если он учитель или муж, всегда не только учитель и муж, мы это знаем. Но вдобавок ко всему он не роль. Этого одного достаточно, чтоб он был вынужден од­новременно приспосабливать к себе ролевой стандарт учителя или мужа и самому приспосабливаться к этим нормам. Конечно, здесь-то драматические противоречия возникают не всегда и тем более не автоматически, но и здесь противоречия всегда дремлют, ждут своего часа.

Значит, не только часть ролевых отношений жизни, специ­ально определяемая наукой как конфликтная - вся целиком сфера ролевых связей в обществе по-своему драматична. Здесь-то и возникает то самое пересечение драматизма и театральности: сама театральность потенциально драматична.

Очевидно, сейчас мы снова пользуемся «обратной связью» - движемся от театра к театральному предмету. И идя по этой до­роге, обнаруживаем, что театр вовсе не как послушный ученик следует за жизнью и даже за театральностью жизни. Он слышит не все ее подсказки, а только некоторые; он избирателен. Похоже, он питается исключительно или по преимуществу такими ролевыми отношениями, которые немедля или в перспективе готовы обернуться драматическими противоречиями. С этой точки зрения, если человек, что называется, родился, чтоб стать мужем своей жены, и ничего другого ему не надо, если он, по социологиче­ской терминологии, играет роль мужа естественно и с полной от­дачей, театру он не слишком интересен. А вот когда в выбран­ной им или навязанной ему роли мужа его что-то не устраивает, как бы он ни любил свою жену, он для театра существо желанное (впрочем, в этом случае его семейные отношения вряд ли будут бесконфликтными, так что и драма могла бы им заинтересо­ваться). Словом, если смотреть с эгоистически театральной точки зрения, первый вариант нетеатрален, второй в качестве жизненного прообраза героя актеру всегда пригодится.

Теперь понятие о театральном предмете, возникшем в Новое время, сформулируется следующим образом: это часть жизненных отношений между человеком, его социальной ролью и обществом, которая чревата продуктивными противоречиями, то есть драмати­ческая сторона, совокупность драматических свойств театральности.

Так, видимо, сегодня. Но нельзя не видеть, что так было не всегда. Во-первых, по меркам истории, жизненные ролевые отно­шения, как ни странно, только сравнительно недавно были ос­воены театром как отношения важные и специфические. Во-вторых, драматизм этих отношений был на деле осознан еще позже, чем общество и наука обратили внимание на ролевую сторону жизни. Правда, из того, что мы о чем-то не знали и даже не подозревали, вовсе не следует, что этого «чего-то» не было вовсе в действительности; напро­тив, познать можно то, что есть. Однако же неверным был бы и противоположный вывод - что драматизм ролевых отношений, о котором мы толкуем, был всегда, что он одновременен обще­ству, только наши эстетические и художественные щупальца за­держались в развитии на какие-то несколько столетий. Науки об обществе подтверждают скорей третью логику: и ролевые отно­шения и их драматическая природа были, конечно, до того, как искусство и наука обратили на них серьезное внимание, но при всей фундаментальности и хронологической солидности, эти свой­ства действительности не вечные, не вневременные, когда-то они возникли и при своем возникновении не были такими, какими они откроются нашим потомкам.

Тот, кому больше знакома история драмы, мог бы припомнить для аналогии с театром, что и драматический предмет менялся, притом порой радикально: это видно, как всегда, по самой драме. Сперва, у древних греков, драма подражала, согласно Аристотелю, переменам в судьбах - от счастья к несчастью или на­оборот, - которые мало зависели от характеров героев. В эпоху Шекспира драма научилась подражать драматизму отношений между людьми, каждый из которых своевольно строил свою судьбу и судьбы рядом живущих. Во времена Чехова драма вновь стала присматриваться к судьбе, только на сей раз исторической, к опасным отношениям между человеком и тем, что Гегель называл общим состоянием мира.

Было бы в высшей степени странно, если бы театральный предмет избежал общей участи - оказался вне истории и не подвергся бы изменениям. В ходе человеческой истории и драма­тизм и театральность, конечно же, меняли и свой облик и свой смысл; в частности, они становились все более сложными и зре­лыми. Мы застали их в весьма развитой стадии (потому и сумели заметить, потому у нас и есть шанс их исследовать), но мы обязаны помнить, что тут именно и только развитая стадия.

Итак, в дальнейшем мы будем исходить из того, что предмет теат­рального искусства не неподвижен, не задан раз и навсегда. В тот момент, когда театр обнаружил ролевые отношения как нечто особенное и жизненно важное именно для него, театра - а то как раз и был момент рождения театральной самостоятельности - подобные связи в действительности были, надо полагать, куда проще, чем сейчас. А «до того», в античности, например, важ­ным скорей всего следует считать лишь сам по себе факт, само по себе наличие актеров, существование ролей без особого, ны­нешнего оттенка этого понятия, и зрителей как отдельных друг от друга величин.

Если древнегреческий театр мало интересовался ролевыми играми, резонно предположить, что еще менее он был озабочен драматическим качеством этих игр. У нас, во всяком случае, нет, похоже, никаких данных, которые бы свидетельствовали о том, что первоначальный театр что-то знал или догадывался о внутреннем драматизме ролевых механизмов. Значит, предло­женное нами понимание театрального предмета как драматической «части» или стороны ролевых отношений жизни ориентирует не столько на вневременную (в пределах истории театра тоже) ве­личину, сколько на историческую перспективу развития театраль­ного предмета (непосредственную актуальность которой мы, впро­чем, не смеем недооценивать).

С этой точки зрения, художественный предмет театра, пусть и неопознанный, и сам по себе явился отнюдь не одновременно с театром - нет, значительно поздней. Но и тогда, позднее, театр опирался на нечто драматизмом еще не зараженное - на очень простые ролевые отношения в обществе. Направление, в котором театральный предмет развивался, видимо, все более и более свя­зывалось не только с осознанием ролевых механизмов и все более содержательной опорой на них; предмет углублялся качественно, а это значит сейчас, что все важней становилась внутренняя ориента­ция на специфическую, именно драматическую сторону ролевых связей в обществе.

Есть, однако, немаловажное обстоятельство, которое не по­зволяет праздновать победу театральности или «драматической театральности» в театре как окончательную и безоговорочную. Оговорки должны возникнуть для начала хотя бы из простой по­требности в последовательности: если было время, когда театр обходился без специфического предмета, какое у нас есть осно­вание полагать, что после рождения, и даже вслед за развитой стадией существования этого предмета, театр не может – навсе­гда или временно – от него отказаться или как-то его миновать? Если такие основания и есть, то они недостаточны.

Кризис театра, о котором так подробно (и так развернуто и так нередко аргументированно) говорили на рубеже девятнадца­того и двадцатого веков, безусловно связан с кризисом теат­ральности. Можно, как мы сделали, не соглашаться с тем понима­нием театральности, какое предложил В. Хализев, но нельзя не замечать, что самая театральность, если не отказываться видеть в ней атрибут общественной жизни, со второй половины Х1Х века в самом деле испытывала кризис. Как раз для таких соображений - оснований больше чем достаточно. Девятнадцатый век не на­прасно называют романным; может быть, не слишком рискованно называть его и эпическим. Люди стали носить пиджаки, пить чай и обедать, а в это время менялось общество и двигалась исто­рия. Гуманистическая модель мира, построенная на том, что все в этом мире делается людьми и только людьми, потребовала по­правок: да, людьми, но направление движения принципиально не совпадает с целями, намерениями, потребностями, установками и т.п. этих людей (это прекрасно понимали сами люди Х1Х века; показательно , что об этом чуть не одними сло­вами говорят Толстой в «Войне и мире» и марксисты). Элементар­ная составляющая броунова движения, участвующая в становлении истории только вместе с остальной массой и только как частица этой массы - человек, потенциальный персонаж драмы и материал для создающего роль актера, оказался не героем ни в каком смысле. Ни его говорливое самовыражение, ни его гротескное са­моизменение, ни его ролевые игры не имеют никакого смысла и ни на что не влияют. Включая собственную его судьбу, а может быть, с нее начиная. Театральность сохранилась и развилась, но и впрямь на некоторое время стала занимать в жизни более чем скромное место. Но если так, театру оставалось либо довольст­воваться предметом, находящимся на периферии жизни, либо вер­нуться к дошекспировскому, нетеатральному предмету, либо изо­брести третий. Искусство той «половины» новых – Свободных, Не­зависимых и Художественных – театров, в которой большей частью и начинали режиссерскую революцию, свидетельствует о том, что, по крайней мере, традиционные проявления театральности (в том числе и в первую, может быть, очередь выразительное самовыра­жение человека и броская масочность) поначалу их явно отталкивали. Та­кие факты, как вечная борьба Станиславского с театральностью, не стоит и невозможно недооценивать или трактовать как недо­вольство «театральностью в театре», то есть одной лишь теат­ральщиной. Станиславский не доверял театральности жизни, именно ее едва ли не в первую очередь считая ложью. Но верну­лись ли Антуан, Брам или Станиславский к нетеатральному пред­мету, так прекрасно освоенному древними греками? Очевидно – нет. Этот предмет тоже был им чужд, и об этом говорит один, но зато фундаментальный факт из творческой биографии того же Ста­ниславского: перевоплощение актера, которое на самом глубинном уровне только и могло бы преодолеть «театральный предмет те­атра», всегда было и осталось для него коренной проблемой. По-видимому, эволюция предмета в самом деле оказалась необра­тимой и никакому театру не позволяла вернуться вспять, если бы он этого и захотел. По-видимому, Станиславскому (конечно, с помощью Чехова) удалось многое сделать, чтобы и в актера и в роль не просочилась маска; ему удалось сделать так, чтобы иг­рание роли не стало содержанием спектакля, то есть чтобы ак­теры играли «не о театральности»; но самый предмет он, как оказалось, только обновил.

Здесь один из самых ярких эпизодов в истории театрального предмета. По-сократовски «припомнившая» древнегреческий драма­тизм ролевая сфера жизни подверглась тому, что в науке называ­ется дихотомией: она перестала быть однородной и стала «де­литься», ветвиться. Причем обе ее ветви, сохраняя общие свой­ства основания, будто договорились между собою о своего рода предметных доминантах: одна будет настаивать на драматизме те­атральности, другая – на театральности драматизма. Продлится ли этот процесс, неизвестно. Но ясно, что он возможен.

Теперь остается выяснить, как быть с другим кандидатом в театральность, с театральностью евреиновского толка, тем ин­стинктом преображения человека в иное существо, наличие кото­рого мы прежде допустили, или с более надежно зафиксированным наукой инстинктом подражания. Если считать театр искусством (в чем сам Н.Н. Евреинов готов был усомниться), если исходить из аристоте­левой идеи мимезиса, упомянутый инстинкт не только не помеха, он подмога. И в таком ключе вопрос решается сравнительно про­сто. Постольку, поскольку у человека такие инстинкты есть, они тот самый дар природы, который в жизни, а потом в театре по­зволил человеку играть свои роли - социальные, а вслед художе­ственные. Тут не предмет театрального подражания, а одно из средств, природная способность, с помощью которой театр ока­зывается в состоянии взять свой ролевой предмет, освоить его и воспользоваться им в художественных целях. Инстинкт преобра­жения или инстинкт подражания для актера - не менее, но и не более, чем слух для музыканта.

Так мы, должно быть, определили для себя фундамент, на ко­тором можно строить. Если мы готовы думать, что театр имеет в своем жизненном тылу нечто только ему открывающее свой тайный смысл, если мы соглашаемся с тем, что только открывая этот смысл, театр становится самостоятельным искусством, мы далее не вправе не «оглядываться» на предмет театрального искусства, как бы далеко от него не пришлось уходить.

Искусство театра можно и должно рассматривать по-разному. У него особый генезис и своя история; его произведение со­стоит из частей, связанных между собою так, а не иначе; его содержание так, а не иначе оформлено и выговорено. Но это зна­чит, что театральный генезис привел к созданию такого инстру­мента, которым человечество сумело воспользоваться, когда по­надобилось подражать ролевым драмам; что театральная история есть история всестороннего и беспредельно разнообразного ос­воения этого самого, для театра неисчерпаемого, хитрыми зигза­гами развивающегося и даже «делимого» предмета; что в театре есть элементы, части, которые постоянно ищут себе прообразов в предмете и связаны между собою так, как предуказывает предмет; что театральное содержание - это, в конце концов, художествен­ные вариации на тему, заданную предметом; что театральные формы и театральный язык, как далеко от жизни их ни уводи, - если они театральные, не могут быть поняты вне магнитного поля своего предмета. Все виды и типы театра – не что иное как спе­циализированные подражания тем или иным сторонам или частям предмета. Предмет нельзя переоценить. Как бы вольно и своеоб­разно театр ни осваивал жизнь, именно ею он питается, как бы далеко от ее форм ни уводила художника его фантазия - и фанта­зия не беспредметна: фантазирует артист сцены и режиссер тоже, в конечном итоге, на темы театрального предмета.

Иное дело, что искусство столь же «похоже на жизнь», сколь и не похоже на нее. И театр так же кровно связан со своим предметом, как отделен от него. Но чем глубже мы внедряемся в художественную материю, тем важней помнить об ее драматически-ролевом нехудожест­венном прообразе. Оттуда на театр дышат его почва и судьба.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Костелянец Б. Драма и действие. Л., 1976. С. 4.

2 Там же. С. 6.

3 Станиславский К. С. Искусство актера и режиссера // Станиславский К.С. Собр. Соч. В 8 тт. Т. 6. М.,1959. С. 236.

4 Там же. С. 233.

5 Игнатов И.Н. Театр и зрители. М., 1916. Ч.1. С. 12-13.

6 См.: Евреинов Н. Н. Театр как таковой. М., 1923.

7 См. об этом: Калмановский Евгений. Природа театра и идея театральности // ПТЖ. 1993. №1; Барбой Юрий. Заклятие. // ПТЖ. 1993. №4.

8 См., напр.: Философский энциклопедический словарь.

9 См., напр.: Кон И.С. В поисках себя. М., 1985.

10 Кантор А.М. Театральность и живописность в исторической живописи Х1Х века // Театральное пространство. М., 1979. С. 408

11 Там же.

12 Калязин В.Ф. От мистерии к карнавалу. М., 2002. С. 199.

13 Кантор А.М. Ук. соч. С. 409

14 Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978. С. 14.

15 См.: Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.

## 

## 

## 

## 2. Театральный генезис

Исторически воспитанное сознание естественным образом ис­ходит из того, что театра когда-то не было, а потом он стал и теперь продолжает быть. Известно, что театр есть не во всех культурах, не у всех народов, но там, где он родился, он про­должает развиваться, какими бы трудными ни были его пути. Это касается не только Западного, но и Восточного театра, мно­гие формы которого из Европы представляются застывшими, за­фиксированными на веки вечные. Очевидно, это аберрация: раз­вивается всякий театр, вопрос лишь в исторической скорости перемен и еще больше в том, где именно, в каких областях такие перемены могут быть уловлены.

Но при всех различиях между Западным и Восточным теат­ром, историк безусловно прав, когда рассматривает театр как процесс, как совокупность перемен - радикальных и ничтожных, катастрофических и протекающих незаметно для глаза. Точно так же неоспоримо логично, если историк театра начинает свое повествование с того, что считает предысторией, с тех эпох, когда театра не было, а были лишь отдаленные или близкие его предвестья. Уважающий себя исследователь западноевропейского театра не вправе мино­вать фаллические действа или элевсинскую мистерию, так же как ни один историк русского театра не обойдет вниманием те культурные явления, которые считает истоками русской сцены.

Но, с другой стороны, никакой историк не может выйти за пределы названной выше посылки: театра не было, потом он стал и продолжает уже быть театром. Хотя, как известно, в гумани­тарных науках невозможна дедукция и нет постулатов, мысль, со­гласно которой театр, однажды став, продолжает уже быть те­атром, в историко-театральной науке не требует доказательств. В самом деле, без того, чтобы принять это положение за исходное, историк театра не может чувствовать себя историком те­атра.

Но как раз с теоретической точки зрения такое допущение не только должно обсуждаться – его следует поставить под со­мнение: продолжает быть, но чем? По крайней мере, не менее логична, чем историко-театральная, иная гипотеза: да, случилось так, что театр родился, но после этого прекрасного момента он не столько стал, сколько стано­вится (или становился, но нынче перестал) самим собой.

Если принять такую гипотезу, вопрос о фактическом проис­хождении театра, столь насущный для историка, на время отсту­пает перед другим вопросом - о генезисе театра, понятом узко и жестко определенно: не когда, а откуда; не как, а от каких родителей?

Историки учат нас, что театральные начала надо искать в древнейших явлениях, именуемых обрядами. Еще не доспорили о том, единственным ли или не единственным источником искус­ства следует считать языческий обряд, но нам, по счастью, не обязательно дожидаться результатов этого интересного спора. Если обратить внимание на то, что такой обряд всегда есть ри­туальное действо, спорить, быть может, стоит о другом: что следует счи­тать решающим - ритуальность или действенность? Ритуальность, резко выявленная знаковость явно видны в театрах Востока, и не зря к ним обращала глаза театральная мысль (и театральная мода) второй половины ХХ века, когда искала для сцены свежее горючее. Но и в театре европейского типа, принципиально более текучем, с относительно незакрепленными формами, ритуальность тоже, ко­нечно, есть, и ее нельзя вынести за скобки. Однако из этого не следует, что именно ритуальность и есть то зерно, из которого вырос театр. Во всяком случае, действенность давних обрядов представляется свой­ством куда более фундаментальным и универсальным, о чем косвенно свидетельст­вует хотя бы ее почти полная независимость, олимпийское равно­душие к особенностям как историческим, так и региональным. Действенность, по-видимому, есть атрибут и театра и пратеатра.

Есть ряд культурных форм, которые не просто по традиции считаются пратеатральными, рассматриваются как не просто предшествующие театру, но порождающие его. Среди них в первую очередь назы­вают древние ритуальные охотничьи действа. В самом деле, акт того самого преображения человека в другое существо, на которое ссылался Н.Н. Евреинов, в таких действах налицо. Охотник надевает на себя маску, сделанную из головы мамонта - и превращается в мамонта. Не «условно», а совершенно буквально перевоплощается в него. Сверхвыразитель­ные маски плюс идеальное перевоплощение – воистину дей­ство, не только по внешности, но, кажется, по самой сути «на­поминающее» театр, хочется без рассуждений объявить первым и главным до-театром.

Однако достаточно остановиться и присмотреться – и может оказаться, что как раз к будущему театру охотничий ритуал, как другие древние обряды (например, инициация), отсылает едва ли не в последнюю очередь. Эта чужесть особенно заметна как раз на фоне преображения. Во-первых, в таком магическом действе нет и не может быть зрителей, то есть он совершенно не зрелище, с театроцентрической точки зрения «даже не зрелище». Надевший маску мамонта несомненно действует, но вовсе не на сородичей, оценивающих его действование, а на себя и на мамонта. Сего­дня можно считать доказанным, что для участника такого действа на­деть на себя маску-голову мамонта значит стать мамонтом, то есть переселить в тело мамонта свою душу, в определенном смысле со шпионскими целями: охотник должен научиться уби­вать мамонта и для этого обязан знать нрав противника и будущей жертвы. Но уз­нать этот нрав он может и с помощью другой «методики»: не свою душу внедрить в тело мамонта, а душу мамонта, которая влачится вслед за его головой, вложить в свое тело. На самом же деле - и для нас это очень важно - тут один и тот же феномен. Тот самый, который А. Ф. Лосев в этой именно связи назвал оборотничеством: все превращается, преображается во все1. Нет не только «празрителя», нет и предшественников актера и роли. Нет никакого посыла театру; а поскольку мы имеем дело с явлением жизни, нет и кивка в сторону будущего театрального предмета. Полнейшее перевоплощение, чис­тое преображение не содержит в себе ничего ролевого и с этой точки зрения антитеатрально. Заметим в скобках, что тут есть основание для соблазнительной гипотезы, согласно которой между актом преображения и театром на самом деле есть зависимость, но не прямая, а обратная: чем надежней и решительней преображение, тем меньше возможно­сти выяснить, кто в кого преображается, и тем императивней запрет на «зрительство» - словом, тем больше уверенности в том, что тут своего рода эволюционный тупик: природа те­атра, как и Природа, устроила пробу - и ошиблась, ей пред­стояли иные, более обнадеживающие опыты.

Через тысячелетия после возникновения охотничьих обрядов в греческом местечке Элевсин жрецы преображались в персонажей хтонического мифа о Деметре, Персефоне и Аиде. Тут была культурная форма в тесном, строгом смысле понятия, тут была магия после рождения религии, уже на почве религии, тут жрец не сомневался в том, что он не Деметра, и еще меньше мог предположить, что Деметра превращается в него, жреца. Все это куда ближе театру. А все-таки, пожалуй, и элевсинскую мистерию не стоит так уверенно, как мы это делаем, объявлять прямым родителем древнегреческого театра. Здесь не изображают - здесь преображаются; здесь нет ну­жды в публике, потому что жрец перевоплощается в Деметру с целями, интересующими только его и Деметру. Став на время магического сеанса Деметрой и Персефоной, жрецы автоматически начинали заведовать временами года. Им теперь не надо было просить о мягкой зиме или вымаливать дождь в засуху: календарь в их руках, они сами календарь. Мы снова встречаемся с коварством дотеатральной истории, снова видим тупик, а если и тоннель, то свет в конце его нетеатральный.

Кроме того, что здесь налицо косвенное предупреждение – не уповать на ритуальность, - есть тут и прямой урок: по всей видимости, театральные гены следует искать не непременно там, где есть внешнее, даже поражающее воображение сходство с це­лым театра или с каким-то элементом, который будет удачно спародирован в театре. Стоит искать, кажется, там, где есть не только и не столько «элементы», сколько элементы вместе со связями. И в этих поисках заранее быть готовыми к тому, что, обремененные связями, будущие части будущего театра окажутся скорей всего куда меньше «похожими» на театральные, чем хре­стоматийное преображение одного существа в другое.

Стоит лишь принять за исходные такие соображения, как среди культурных форм, потенциально способных дать театру его гены, выдвигаются другие, не исключительно (или не столь на­пряженно) магические или вовсе не магические действа, которые тоже предшествовали те­атру, а потом продолжали быть его современниками, - игры и зрелища.

Игры, обрядовые или детские, так же как древнейшие риту­альные действа, не только «еще не театр», но вовсе никакой не театр. Хотя бы потому, что у них не художественно-образный смысл и цели жизненно-практические. Прагматические, жизненные цели определяли существование и дотеатральных зрелищ. Но в игре, в первую очередь в так называемой ролевой игре, есть все же нечто такое, что на этот раз, кажется, впер­вые прямо указывает на будущий театр. Есть одновременно - принципиально одновременно - играющий и то, во что или с чем он играет, и они не меняются местами. Ни в одной области культуры, кроме игровой и театральной, такого не обнаружить. Другими словами это же со­ображение можно бы сформулировать так: в ролевой игре модели­руется нечто прозрачно напоминающее содержательный фрагмент театрального предмета. Игра несомненная культурная форма, но форма из жизни, а не из искусства. Именно поэтому ее струк­туру следует, вероятно, сопоставлять не столько с самим те­атром, сколько с театральностью. Когда мы говорим, что играя с куклой в дочки-матери, девочка обучается социальному пове­дению, мы ведь прямо говорим о том, что она обучается «исполнять» социальную роль матери. Социальное поведение и есть здесь прямо ролевое поведение.

Жизненно-ролевое тут действительно налицо: есть девочка в роли мамы и кукла в роли дочки. Роль ее, однако, своеобразна: может быть, здесь нет магии, но все же она играет не столько Маму, сколько себя-Маму. Так что и в этом смысле она как бы между жизнью и театром. В отличие от театра и в согласии с жизнью, она не только не показывает кому-то, как перевоплощается или какие, по ее мнению, бывают или должны быть мамы - она в сущности вообще не изображает маму. В реальности ее вымысла она мама, и этого ей и ее игре вполне достаточно. Так или иначе, отношения играю­щего и играемого и есть и напоминают театральные. Но они межеумочны, поскольку Я и Другой и смешаны в роли и «подав­лены». Более того: реальный смысл детской игры в дочки-матери, и для самого играющего и объективно, если и состоит не в игрании роли, то еще меньше в связях между девочкой-мамой и куклой-доч­кой. Связи эти не содержательны.

Предвестья театрального предмета тут несомненно есть. Только предмет здесь «неполон». Глядя на эту ситуацию с точки зрения будущего театрального пред­мета, можно сказать, что если в охотничьих ритуальных обрядах предшествий театральности искать не стоит, то в социальной ролевой игре, какой несомненно является перед нами игра детей, несомненно же представлена театральность (в предложенном понимании) - явление, которому театр, кажется, в состоянии подражать. Допустив, что игры детей моложе древних магических ритуалов, можно без на­тяжки предположить, что в игре начинается своего рода диалектиче­ское отрицание синкретизма древнего обряда. Тут «неполнота», но зато два пратеатральных элемента есть в реальности и в таких именно связях, которым театр еще не может подражать, но которые имеют некую перспективу «театрального развития».

В этом свете привычная формула Станиславского «магическое “если бы”» (привычная для всех - мы и сами ею недавно вос­пользовались безо всякой рефлексии) на деле кричаще гроте­скна. Нечто вроде понятия «условная магия». Во всяком случае, в тех жизненных явлениях, где нащупываются будущие теат­ральные гены, отношения между магией и условностью выглядят вполне определенно: «если бы» входит в дело по мере того, как уходит магия. Рискнем повториться, но все-таки подчерк­нем еще раз: не стоит искать, чего в такой игре больше - близкого театру или отличного от театра. Жизненный прообраз связи актер - роль самоочевиден. Отсутствие публики и са­мой потребности в зрителях очевидны не менее. Многократно за­фиксировано наукой и описано в литературе, как участие в детской ролевой игре всякого постороннего либо велит ему принять условия игры и таким образом перестать быть посто­ронним, войти вовнутрь, либо он прекращает игру, либо пришелец все перестраивает и ста­новится зрителем (почему-то, как правило, дурного) театра. По существу этого феномена «зритель игры» - нонсенс.

В зрелищах все по-другому. Здесь в первую очередь театру протягивает руку другая пара - связанные между собою «зри­тель зрелища» и то, что ему предлагают «зреть». Нигде кроме как в зрелищах и в театре такую пару не встретить, тут опять по-своему неполный театральный предмет - неполный принципиально, потому что содержание зрелища, если на минуту зачислить зрелище по пратеатральному ведомству, безразлично как раз по отношению к «игровой» паре - играющему и его роли. Совершенно справедливо ни одно из определений зрелища не гово­рит не только об обязательности, но даже и о желательности связи между зрелищем и ролевой игрой. Если зритель зрелища ви­дит на «сцене» ролевую игру, такое зрелище называют театраль­ным. Оно становится театром.

Между тем, само зрелище, будь то бой гладиаторов или коррида, театру глубоко чуждо по многим и самым уважительным причинам. Во-первых, содержание полноценного зре­лища всегда «натурально», никогда не условно. Оно, если мы отвергли поползновение языка на роль единственной реальности, означает, в отличие от того, как можно трактовать ролевую игру, - са­мое себя, и если оно даже «образ», то тоже образ самого себя. Во-вторых, установка зрителя в этом случае - это уста­новка не на со-действие, а исключительно на восприятие, в идеале на эмоциональную синхронизацию с тем, что ему показы­вают. В духовном смысле зритель никаким образом и ни в каком отношении не может и не жаждет воздействовать на про­исходящее перед ним. Он может поднять или опустить палец и тем приговорить к смерти или оставить в живых побежденного гладиатора, но в любом случае гладиатор являет собой гладиа­тора - не более и не менее того. Здесь просто нет ничего, что можно было бы изменить, нет никаких таких отношений, в которых зритель мог бы участвовать, на которые мог бы воздей­ствовать. Едва ли не как в охотничьем ритуале, где «актер» и «роль» взаимозаменяемы или неразличимы, где не может быть зрителей, только участники, - в уже не магическом зрелище внятно заметен эффект стягивания, даже «слипания» всего со всем: любой намек на ролевое уничтожается, а зритель не-ус­ловно переживает натуральные чувства по поводу натуральных со­бытий зрелища.

Игра и зрелище отчетливо разнятся между собой: одна явле­ние нехудожественной действительности, другое чаще всего – намеренно, от­кровенно «искусственно» организованный праздник. Но обе куль­турные формы одинаково логично сопоставлять не с самим теат­ром, а с его предметом. При таком сопоставлении ролевые игры и зрелища, с одной стороны, оказываются, как и театр, некими особыми образованиями, отделившимися от своей почвы, обретшими специфические, в повседневности отсутствующие формы; с другой стороны, обретя свои собственные формы, но оставаясь принад­лежностью «первой действительности» (имеем в виду взгляд на искусство как на «вторую действительность»), игра и зре­лище разошлись с искусством театра необратимо, навсегда. И не стали при этом «недотеатрами»: ущербность им можно приписать только когда глядишь на них обоих с чисто театральной, то есть по отношению к играм и зрелищам совершенно произвольной точки зрения. Очевидно, что и игры и зрелища родились вовсе не для того, чтоб послужить подножием для театра.

Но если все-таки встать на эгоистически театральную точку зрения, то театр (а точнее, театральный предмет) едва ли не автоматически предстанет в воображении как диковатый симбиоз этих двух столь разительно несхожих явлений. Хочется тут же отыскать того гения, который их между собой соединил. Од­нако же если наши рассуждения правдоподобны, ни гения-синтеза­тора, ни соединения игры со зрелищем никогда не было. Будь даже у театральной истории крайняя нужда в таком синтезе, это невозможно. При всем том, однако, не подлежит сомнению, что не только в историческом, но и в теоретиче­ском плане театр нельзя считать возникшим из ниоткуда. Так же как достаточно ясно, что среди всех культурных форм, которые были в резерве у человечества к началу театральной истории, только эти два рода действ, игры и зрелища, по существу близки театру. Театр, за редкими исключениями, не зря называют зрелищем. И точно так же никому, включая самого Станислав­ского, не удалось и, видимо, не удастся вымарать из театраль­ного сознания представления о том, что актер на сцене иг­рает.

Театр, как к этому ни относись, всегда зрелище, на «сцене» которого разворачивается ролевая игра. Театр всегда ролевая игра, у которой есть зрители. В генетической памяти театра, стало быть, есть в лице ритуальных магических обря­дов такие «пародирующие его», как обезьяна человека, дальние предки, от которых (особенно если он желает оставаться искус­ством) он должен всячески открещиваться, и - в образе игр и зрелищ - такие двоюродные дядья, с которыми сейчас, по­сле рождения театра, у него уже нет ничего общего. Кроме, разве что, действенности. Которой, впрочем, держались и древ­ние обряды.

Театр не игра, не зрелище, не сумма игры и зрелища и не их синтез. Театр - иное. Сходство, конечно, больше чем сходство. Но одновременно резко выявлено новое качество, радикально иными становятся функции, цели и самый смысл лю­бого «исходного» элемента и любой исходной пары элемен­тов. Когда в охотничьем ритуальном действе «играющий», ус­ловно говоря, играет роль мамонта, а девочка в детской игре - роль матери, они оба не нуждаются в зрителях, оба заняты своим делом - допустим, оно в том, чтобы как-то научиться убивать мамонтов или быть матерью. Но когда «тот же самый играющий» показывает кому-то процесс своей учебы, смысл происходящего уже заведомо не тот. Одно дело играть в дочки-матери и совсем другое - показывать игру в дочки-ма­тери. Когда вне играющего появляется адрес, несомненно и оче­видно меняется и цель. Точно так же верно и обратное, и даже еще точней: изменение смысла происходящего прямо свя­зано с рождением новой цели. Не исключено, что самая просто­душная формулировка окажется как нельзя кстати: показывая игру, я ведь в любом случае не просто играю; показывая зри­телям, как я убиваю мамонта, я непосредственной целью своей имею самый показ. Если тут и есть обучение, то я не сам учусь, а учу зрителей - и умению убивать мамонта, и умению учиться тому, как убивать мамонта, и (если это зрителю нужно) умению показывать, как убивать мамонта.

Игра перестает быть игрой и становится образом игры, передаваемым зрителю. Можно снова рискнуть сказать по-дру­гому: прежняя игра становится стороной или атрибутом формы, которая реализует принципиально не иг­ровое, а иное, театральное содержание. Точно то же со зре­лищем. Смысл происходящего на «сцене» зрелища, собственно, со­стоит именно в предназначенности зрителю. В театре ролевая игра на сцене тоже предназначена зрителю, но ее, как сейчас рискуют говорить, «зрибельность» тоже будто отброшена в область форм, при этом форм внешних.

В театре есть игровой и зрелищный гены, но театральный зритель не зритель зрелища, сценическая роль не роль из игр, и нет игрока, а есть актер. Театральный актер, быть мо­жет, и дальний потомок участника игр, но он и играющий и одновременно показывающий игру. Сценическая роль, создаваемая актером, отдаленно, хотя и явственно напоминает о роли в иг­рах, но это показываемое изображение. Наконец, зритель - уча­стник театрального действия, а не смотрящий зрелищное дей­ство. Все трое заняты в театре одним, совершенно новым делом. Они строят художественный образ театральности2.

Но тут же возни­кает немаловажный вопрос: достаточно ли для этого двух пой­манных генов или двух этих квазитеатральных пар элементов? Или спросим иначе: пусть и достаточно, но обеспечивают ли они сами по себе ту связь, которая их соединяет в театре?

«У истоков драмы, - писал С.В. Владимиров, - господ­ствует театрально-зрелищная стихия. В этой колыбели она роди­лась. Но решающую роль в формировании собственно действия иг­рало слово. Как бы ни были важны для формирования эстетиче­ского сознания человека изобразительные, музыкальные, зре­лищно-театральные, игровые моменты общественно-трудовых и об­рядовых действований, лабораторией образного мышления был язык. Только в поэтическом образе есть то относительное тожде­ство содержания и формы, без которого невозможно представить начальный этап возникновения искусства в собственном смысле. Пластическая наглядность, которая кажется преимуществом изо­бразительных искусств, на самом деле могла быть лишь прегра­дой для перехода от практического к художественному мышле­нию. На определенном этапе изобразительное творчество должно было подражать слову в его способности доводить обобщение до понятия. Так рождалась письменность и одновременно живопись. Подобного рода уроки должно было брать у слова и театральное искусство»3. Может показаться, что эта сложная мысль уводит от нашей темы, но вопрос, касающийся меры обоб­щения, нам важен прямо в связи с генезисом театра. Ни игра ни зрелище никакого обобщения собой не являют. В помянутой не раз детской игре в самом деле нет ни обобщения, ни какой бы то ни было в нем нужды, скорей всего наоборот: девочка с куклой не играет ни «мам», ни материнство (по­следнее ни в виде понятия, ни в виде образа). Может быть, С. В. Владимиров придает слову слишком большое значение, но зато его мысль наталкивает на важнейший вопрос: в чем будущее искусство театра нуждалось, чтобы стать искусством? Слово, с впечатанным в него проклятьем нехудожественной абст­ракции - понятия, - дало или должно было и театру дать возможность обобщения. Диалектика ясна: всякий художественный образ от любого поня­тия отличается не в последнюю голову как раз тем, что он конкретен и пластически нагляден, из него нельзя вынуть чув­ственно воспринимаемое. Сложность и хитрость этой ситуации в том, по-видимому, и состоит, что сама эта чувственная конкретность об­раза и позволяет ему быть художественным, и - на этапах генезиса - художественности препятствует.

Доходит ли это обобщение до необходимого уровня в той ситуации, которая нас занимает, дается ли этот необходимый уровень самим феноменом - представлением, показыванием зри­телю игры с ролью? На такой вопрос, видимо, следует отве­тить утвердительно: да, тенденция, во всяком случае, несо­мненна. Похоже, что сам по себе факт показывания зрителям, допустим, детской игры с куклой в корне меняет не только адрес и цели, но и меру обобщения. Актриса, играющая роль девочки, играющей с куклой в дочки-матери, на глазах почтен­ной публики волей-неволей превращает изображаемую ситуацию в некую модель, почти в «пример» действия, имеющего принципиально более широкий смысл. Немало значит, скажем, то простое обстоятельство, что сама играющая с куклой девочка превращена в роль. Актриса показывает, как играет эта девочка с этой куклой, но одновременно - будем настаивать, автома­тически одновременно - она показывает, как девочки играют в куклы. И множественное число перестает быть механическим.

Вопрос о значении слова в театре первоначальной его эпохи таким образом вовсе не снят. Но, как и прежде, пока мы можем удовлетвориться простым выводом: сам по себе генезис зрелища и игры властно толкает художника (или пред-художника) сцены на заведомое обобщение той конкретной ситуации, которую он изображает, понуждает плотно срастить конкретность с обобщенностью, то есть направляет в ту сторону, где впредь будет располагаться «художественная специфика».

Положим теперь, что налицо и элементы, составившие теат­ральный генезис, и цели, которые этот генезис помог осущест­вить, и даже внятные признаки художественности в том явле­нии, которое так, а не иначе сложилось. Можно ли это явле­ние теперь назвать театральным искусством или еще нельзя - таков следующий вопрос. Образ театральности жизни – тут не простая тавтология - должен быть театральным образом. Тот, ко­торый мы пытаемся нащупать с помощью умозрительной конструк­ции, по всей видимости, вполне соответствует нашему предмету, если глядеть на него со стороны состава и цели. Но при этом упущена из виду еще одна характеристика предмета театра, к которой надо же как-то «отнестись». Именно действенность.

В цитированной выше мысли С.В. Владимирова ненавязчиво, но вполне обоснованно и осознанно дотеатральные действа если не противопоставлены театральному действию, то уж во вся­ком разе отделены от него. На тех же точно основаниях можно сопоставить действие в театре со зрелищными действами нашего времени. Но есть понятие, близкое действу и действию вместе, - действование. Действование - одна из самых распространен­ных и самых представительных форм, в которых человек прояв­ляет себя в жизни. Действие же, особенно в драматическом его варианте, есть явление куда более частное, отдельное и, глав­ное, особенное. Действие предполагает содержательные перемены - в отношениях ли между людьми, в связях ли действующего с другим его «объектом». Когда речь о действии в искусстве, не­трудно (и не смертельно опасно) сосредоточиться именно на междучеловеческих связях, на переменах, которые происходят в отношениях между действую­щими силами.

Стало быть, для того, чтобы театральный генезис породил явление, содержательно и всесторонне подражающее театральному предмету, должен быть своеобразный переход от жизненного дей­ствования к дотеатральному действу, а от него к драматиче­скому действию. Причем драматическое действие всегда есть художественный образ, но все-таки не абстрактного действова­ния, а чего-то иного, «напоминающего» действие - в театраль­ном предмете мы этот феномен зафиксировали.

Но такой образ, вспомним реальную историю, театр не мог позаимствовать ни у кого из своих предшественников, не мог, если соглашаться с логикой С. В. Владимирова, и самостоя­тельно его сочинить. Он мог получить его в подарок, и, по­хоже, только от драмы, которую нес на своих, тогда рабских, плечах. Именно в драме и только в ней такого рода образ был сформирован и сформулирован как нечто особое, специфиче­ское (и для нее составлявшее цель и смысл).

В играх и в зрелищах таились - кажется, открытые нужным связям - те самые гены, что понадобятся театру, когда он соизволит родиться. Но преобразить дей­ство, поставить взамен его драматическое в перспективе и по существу действие помогла театру драма. Он дал ей место под солнцем, вынес на орхестру, за это она должна была открыть ему, как и чем можно вместе и пронизать и объединить разрозненные, чуждые один другому фрагменты.

А это дело серьезное. Когда театральное зрелище становится зрелищем ролевой игры, преображается, во-первых, сама игра. Ситуация показа, подлинной игре враждебная, делает сценическую игру в тесном смысле драматической - игру неизбежно постигает то самое фундаментальное противоречие условного перевоплощения, о котором шла речь выше. Актриса, играющая роль девочки, играющей в дочки-матери, в отличие от своей героини, одновременно «я» и «не-я», и ее зритель об этом знает. Это значит, что - одновременно же - и зрелище оказывается зрелищем не любой вообще и даже не любой ролевой, но драматической игры, а это, в свою очередь, ставит зрителя в двусмысленное положение, в заведомо противоречивую ситуацию, зрителю нормального зрелища неведомую: его понуждают в один и тот же момент верить тому, что эта актриса есть девочка, играющая с куклой, и не верить в это. И тут не психологический только, а именно художественный феномен.

За многие столетия, сносив немало форм, театр ухитрился не позабыть, как в старину сушили вишню, не потерять ни те части, что подсмотрел в играх и зрелищах, ни тот закон связей, который получил от драмы в награду за беспорочную службу в детстве, ни умение этот закон применять.

# \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 См.: Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искус­ство. М., 1976.

2 В 1996 году в Ярославле вышла книга Е.А. Ермолина «Материализация призрака». С точки зрения автора, одним из признаков, отличающих его от жизни, является его фундаментальная неподлинность. Обычно этот термин не обсуждается: подразумевается само собой, что театр не жизнь. Но здесь в доказательство приводится оригинальный пример – суды 1930-х годов над «врагами народа». Есть два варианта: либо вместо Бухарина, публично признающего себя негодяем, перед судом выступает его двойник, либо настоящий Бухарин сам себя правдоподобно оговаривает. Оба варианта - инсценировки, но иностранные наблюдатели, для которых это и устроено, об этом не догадываются. Тут, с точки зрения Е.А. Ермолина, и есть театр. Пример, кажется, действительно позволяет отличить театр от не-театра, и как раз в связи с его генезисом. В обоих вариантах все, что видят и слышат зрители, - это страшная, но игра (понарошку), которую сделали предметом зрелища. Но только эта игра притворяется не-игрой, а в театре, как в настоящей игре - нет. И зрителя здесь обманывают, а в театре зритель - зритель игры. В театре и игра и зрелище - подлинны. Театр и возможен, когда в нем нет обмана.

3 Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972. С. 31-32.

## 

## 

## 3. Этапы развития

Театральная история показывает, что каждая эпоха едва ли не заново воспроизводит театр. То есть во всякое время генезис - всякий раз на соответствующем уровне и приличествующей ему базе - как бы повторяется. В реальной истории, после того, как театр однажды возник, он не только продолжается - он всегда и открывается будто заново. Вновь пускаются в ход генетические механизмы. Начинается новая жизнь, но жизнь, об­ремененная «кармой». Однако же был долгий первый день творе­ния, когда-то театр был рожден впервые, впервые состоялся те­атральный генезис, и началась история театра.

Давно известно, что рассматривать театральную историю как постоянное, необратимое совершенствование, победное обо­гащение, усиление и пр. театра - нельзя. Нынешний театр не только не лучше, но даже не богаче выразительностью, чем ан­тичный. Историко-театральная наука вправе рассматривать ис­торию театра как смену форм – и только. Причем в этой смене форм вполне реальны возвраты к известному, бег на месте и так далее. В известном смысле вся ис­тория театра вполне может быть понята и как история приобретений и как история потерь. Даже такой факт, как спе­циализация, так сильно двинувшая театр вперед, не только мо­жет, но, вероятно, и должен рассматриваться как необратимая потеря по сравнению с синкретическим и поэтому все, кажется, объемлющим театром древней Греции.

Но как только мы возвращаемся к гипотезе, согласно коей театр всегда продолжает становиться театром, картина может измениться. Возникает и возможность и одновременно потребность рассмотреть историю театра как процесс необратимый, своеобразно «направ­ленный» и, как оказывается, закономерный: в театре должно на­ращиваться качество театра.

Чтобы увидеть логику такого развития, есть, видимо, немало способов. Один из них может сводиться к тому, чтобы уловить закономерность в смене смыслов. Иначе, в смене театраль­ного авторства: ведь автор и есть тот, кто сочиняет смысл.

Договоримся (с некоторым опозданием), что станем впредь пользоваться по преимуще­ству или даже единственно материалом Западного театра. Во-пер­вых, он лучше знаком, так что есть больше шансов для проверки наших суждений, а во-вторых, что для наших целей еще важней, скорость перемен в нем такова, что эти перемены мы в состоянии зафиксировать.

Аристотель «невинно» строит в «Искусстве поэзии» однознач­ную, жесткую иерархию частей трагедии (нам бы сейчас хотелось, конечно, сказать «трагического спектакля», но, увы, прав Ари­стотель, а не мы). Сказание (в прежних переводах фабула) - вот главное. При нем все остальное, включая характеры. А ак­теры вместе с декорациями - едва ли не самая неважная, зре­лищная часть, которая обслуживает части, принадлежащие пьесе. Поскольку мы исходим из представления о том, что театр - это тогда, когда актеры играют назначенные им роли для зрителей, - перед нами театр. Но какого-то особенного, отличающего театр от драматической поэзии, собственно театрального смысла в этом театре нет или почти нет. Если есть, он на глубокой перифе­рии общего смысла. Смысл создал на основе мифа драматург. Это театр, но это театр драматурга в необразном, строгом по­нимании (а именно такого понимания мы и доискиваемся). Если Эсхил играл в своих спектаклях, автор не Эсхил-актер, а Эсхил-поэт. А Эсхил-актер, тоже в строгом смысле, - исполнитель.

Не вдаваясь в подробности истории, кинемся к следую­щему узловому ее пункту - к Возрождению. Именно в ту ре­шающую для театра эпоху произошло много значащих перемен и на сцене и в зале. Во-первых, почти одновременно, но уже во многих странах, родилась невиданная с античных времен гроздь великих дра­матур­гов. Во-вторых, возникли разные театры - драматиче­ский, опер­ный и другие. Соответственно, впервые возник дра­матический, оперный и иные актеры. Причем неясно, кто ку­рица, а кто яйцо. Не исключено, что начинать надо с актера. Но это уже требует доказательств.

Прежде отметим, что попытки свести театр этой эпохи к ко­медии дель арте некорректны, особенно тогда, когда пыта­ются, как делали в начале прошлого века, опереться на этот феномен, чтобы доказать, что театр может вовсе обойтись без «литератур­ной основы». Ибо уже давно и вполне определенно до­казано, что в комедии дель арте, как и в английском и испанском театре, иг­рали никакие не конспекты-сценарии, а пьесы1. Пьесы эти италь­янскими театроведами найдены, и то, что они не гениальные, скучную «повязанность» театра с пье­сой на тот исторический мо­мент не опровергает. Понятно, что между итальянским театром масок и театром Шекспира на деле огромные различия (и тут, разумеется, еще одна выдающаяся особенность ренессансного и связанного с ним театра). Но сама суть проблемы, которую мы рассматриваем, толкает мысль в другую, противо­положную сторону: теория склонна искать *общее* между столь раз­ными явлениями.

Специалисты по английскому Возрождению давно и убедительно показали, что в шекспи­ровские времена, в противоположность греческой античности, когда действие на орхестре было своеобразной материализацией поэзии, ка­ждый спектакль был новым вариантом пьесы, менялся не только сценический рисунок, но даже и текст пьесы2 . При всем очевидном своеобразии этой ситуа­ции, однако, ни из того, что спектакль вместе с пьесой или пьеса вме­сте с шекспиров­ским спектаклем всякий вечер менялись, ни из наивности тогдашнего зрителя прямо не следует, что автором шекспи­ровского спектакля стал не драматург Шекспир, а ак­тер. В крайнем случае, и соглашаясь с тем, что центр творче­ства перемещался на сцену, нельзя исключить, что и сцени­че­ское творчество все же предопределял, как во времена антично­сти, драматический поэт. Но вот что увидел С.В. Владимиров, когда стал погружаться не в спектакль, а именно в пьесу: «Эдгар распечатывает письмо Гонерильи к Эдмонту. При этом он обращается с извинением к вос­ковой печати. Реальный жест сопровождается целым поэтиче­ским пассажем, где сравниваются письмо и человек, тайна бумаги и задушевные мысли, конверт и бренное тело, храня­щее душу:

Печать, не обижайся, что взломаю.

Законники, не осуждайте нас.

Чтоб мысль врага узнать, вскрывают сердце,

А письма и подавно.

[...] Театральный жест не просто иллюстрирует сказан­ное. Театральная форма не есть оболочка драмы. Театраль­ное само по себе оказывается подвержено той же драматиче­ской борьбе внешнего и внутреннего. Именно на этой основе оно включается в драматическое действие. Игра обнажена, сцена становится од­ной из самостоятельных тем». И дальше: «Театральное самым тес­ным образом вплетается в фабулу, в движение действия. Каждый шаг персонажа сопровождается внешним превращением, переодева­нием, иногда, наоборот, своеобразным стриптизом. Костюмирова­ние есть необходимое требование сцены того времени. У Шек­спира этот прием обре­тает содержательный смысл, становится моментом дейст­вия»3. Разворот мысли Владимирова - от актера вглубь пьесы - выглядит едва ли не сдачей завоеванной позиции, но оказывается, движение не остановилось. Напротив, выясня­ется, что «театральные части», отдельные, подчиненные и от­ста­лые в аристотелевой модели спектакля, нахально вторглись в святая святых, в поэтическую фабулу и самую ткань пьесы. Рос­кошная, «барочная» шекспировская метафора стала в пьесе не чем иным, как словесной записью актерского жеста. Здесь слово прямо обслуживает жест актера – не просто разъясняет его смысл, но указывает, что в нем именно, в жесте, и содержится смысл происходящего. И это не зависит от того, чье именно слово тут работает – безвестного литератора, постав­лявшего пьесы труппам комедии дель арте, или всеми уважаемого Кальдерона.

Что актер стал полноправным субъектом творчества - это се­годня не подлежит сомнению, и это факт, который нельзя пере­оценить. Но еще важней понять, почему это так, а не иначе. По­тому, должны мы заключить, что пьеса стала запи­сью предстоя­щего спектакля. А почему такое стало возможным и необходимым? Должно быть, потому, что итальянский коме­диограф обнаружил драматизм в той сфере жизни, где про­израстали маски, а анг­лийский Бард - в той сфере, где люди внутренне и внешне «пе­реодеваются», то есть, просто говоря, в тогдашнем понимании, играют роли. Записывается словами тот драматизм, который в жизнь принесла ролевая игра, театральность. Трагические отно­шения между Отелло, Дездемоной и Яго, Брабанцио, Кассио и Род­риго во­обще не могут быть поняты вне ролей, которые каж­дый из них по своей или чужой воле играет. Так что Шекспир всегда будет не только недоступным, но и желанным для актера автором именно по той причине, что шекспировский ге­рой, как актер, играет роли.

Рискнем настаивать: не актер подобен персонажу, а персо­наж создан по образу и подобию актера. Не только и, может быть, даже не столько изменился предмет театра, сколько пред­мет драмы «подчинился» театральности. И это был уже воистину необратимый шаг в театральном развитии человечества. Театраль­ность, в собственном своем смысле вовсе не существовавшая для античного художественного сознания, впервые и сразу навсегда вошла в ряд художественных предметов; театр впервые стал самостоя­тельным искусством; ко­гда одновременно жизненным прообразом и реальным создателем художественного смысла стал актер, театр перестал быть театром драматурга. Театр драматурга сменился актерским театром.

Это следует ясно зафиксировать. Но из этого вовсе не надо механически делать вывод о том, что театр драма­турга вмиг постарел и умер. Театральное искусство следую­щих за Возрож­дением столетий, включая наше время, показы­вает, что это не так. Пожалуй, стоит скорее всего говорить о неких доминантах; может, и как-то иначе, но модели эти живы и сейчас. Скажем, театр, где грамотный зритель точно так же, как неграмотный, вычитывает как основной - смысл пьесы, где даже грамотный зритель актеров «выносит за скобки», театр интерпретации или трактовки (а это по-прежнему количественно решающая часть нынешнего театра), - такой театр несомненно есть наследник театра драматурга. С другой стороны, театр, в котором смысл пьесы не слишком существен, где все, что мы намерены получить и по­лучаем - это, допустим, удовольствие от актера, - должен, по всей видимости, считаться прямым продолжателем актер­ского театра. Очевидно, что ни один из этих вариантов, даже в эпоху режиссуры, не надо третировать как неполно­ценный. Они не могут так называться хотя бы из простой справедливости: уже в наше время театр драматурга дарил обществу произведения вы­дающиеся, а «удовольствие от ак­тера» никак не может быть свя­зано только с чистым развлече­нием. Чаще, конечно, бывает именно так, но случается же и редкое, изысканное «удовольст­вие» от того, что актер в состоянии публично демонстрировать высочайшее человеческое достижение - процесс творчества. Проще говоря, возникнове­ние театра актера следует, по нашей логике, воспринимать не как знак некоего прогресса вообще, но как указание на то, что театр обнаружил новые резервы театрально­сти и те­перь уже умеет подражать им собой.

Реальная история принципиально богаче истории теорети­че­ской, потому что она, ясно, не может быть схематизирована, она живая. Но наше рассмотрение на таком уровне не­воз­можно. Грех приходится осознать, признать и следовать дальше, не взирая на обидные исторические пропуски. Однако же и при этом пропустить такое явление, как театр Клас­сицизма, ни при каких обстоятельствах негоже. И вот почему. Театр разных стран (само собой разумеется, раз­ный) в ту эпоху ока­зался, с той точки зрения, которую мы приняли, как бы па­родией на театр Шекспира или Лопе де Вега. Там были Мольер и Расин, великие драматурги, но были еще Мольер и Клэрон, великие актеры. Чей это театр - театр классицизма? «Кто главней», кто автор? На этот вопрос надо ответить недвусмысленно: это театр актера. И по­тому, что актер, именно актер - по-прежнему образ и об­разец героя. И потому, что актер не просто остался, но ут­вердился как прямой субъект художествен­ного творчества.

Актер, сказано у Дидро в знаменитом «Парадоксе об ак­тере», это тот, «кто тщательно копирует себя или свои наблю­дения»4. Отметим тут же, что «или» объединяет для Дидро яв­ления разные, но различия ему неважны. Ак­тер копирует не героя пьесы - вот что интересно и странно. Дальше вступает в дело творче­ское воображение артиста, которое комбинирует эти результаты самонаблюдения и знания об окру­жающей актера действительно­сти. Вместе с памятью они руко­водят работой актера. Как ви­дим, согласно Дидро, материал творчества весьма специфичен, актер делает роль не просто собой, что самоочевидно, но и - из себя. Клэрон, красноре­чиво продолжает философ, во время подготовки роли ведет титаническую борьбу. С кем, за что? Она создала своим «бо­гатым воображением, широкой мыслью, тонким чувством меры и очень верным вкусом»5 некий идеальный образ и теперь пы­тается верно и точно воспроизвести этот образ своим психофизическим аппаратом. Положим, Дидро сознательно недо­оценивает роль непосредственного материала и слишком акцентирует душевную и духовную работу. Но роль, которую создает Клэрон, состоит решающим образом из Клэ­рон. А что Клэрон, как всякая актриса, могла бы в человеческом отношении оказаться пустым местом - для Дидро ровным сче­том ничего не значит. Если так, роль делается из пус­того места, вот и весь парадокс.

Через два века М. М. Бахтин, вряд ли думавший о Дидро и скорей всего согласный со Станиславским, прямо утверждал, что актер, конечно, полноценный художник, но художник он не тогда, когда перевоплощается на сцене; «эстетически творит актер, когда он извне создает и формирует тот образ героя, в которого он потом перево­плотится»6. Похоже, Бахтин слишком же­стко делит работу ак­тера на два этапа - авторства и перево­площения. Но это другой вопрос. По существу оказывается, что столь разные мыслители независимо друг от друга и с большой разницей во времени осознали один и тот же, фундаментальный факт. Ак­тер творит художественный образ, пользуясь для этого самим собой и окружающей его (а не писателя и тем более не персонажа) жизнью, то есть ведет себя как любой автор в искусстве. При этом, сколь бы существенным или даже единственно специфичным ни было его «перевоплощение», в его работе непременно есть момент абсолютно полноценного художественного творчества: в его соз­на­нии, согласно мысли и терминологии Бахтина, безусловно и обя­зательно присутствуют моменты, трансгредиентные сознанию ге­роя. Как и у писателя, творчество актера характеризу­ется вненаходимостью по отношению к герою.

И все же ситуация уже во времена Дидро вовсе не та­кова, как в эпоху расцвета дель арте. Есть не только «маленькая Клэ­рон», есть еще «великая Агриппина», роль которой актриса иг­рает, и которая отнюдь уже не за­пись жестов актрисы. Дра­матург не исчез, не погружен в ак­терское творение, он есть, он рядом, он многое диктует. Оказывается, роскошно перелистнув классицизм, мы слишком многое бы опустили. Тут актерский те­атр. Но не театр Ренес­санса. Можно пойти на крайний риск, ска­зав, что в театре Шекспира никакого Шекспира нет. Если гово­рить о театре, этот риск, как ни опасен, все же по-своему оправдан. Про театр Расина и Мольера такого сказать просто нельзя. Есть два автора. С одним уточнением: Расин автор пьесы, а Клэ­рон - спектакля.

Оказывается, театр актера, разве что за исключением пер­вого, по-своему «полемического» этапа, вовсе не был эле­ментар­ным перевертыванием театра драматурга с головы на ноги (или с ног на голову, как на чей вкус). Один как будто «наложился» на дру­гой, хотя, конечно, это тоже слишком грубое объяснение дела. Но так или иначе, театр в Европе девятнадцатого, как и преды­дущего восем­надцатого века, был театром актера, который прекрасно устро­ился с Шекспиром и Шиллером, Дюма-отцом и Дюма-сыном, Мольером и Скрибом, Островским и Рышковым. По­тому что все они, великие и не очень, писали для актеров роли. Даже больше: они пони­мали человека как существо, играющее роли или состоящее из ро­лей. Поэтому их понимали актеры.

А Чехова - нет. И Чехов не понимал человека так, как по­нимали человеческую природу актеры. И не ролевые кол­лизии по­рождали противоречия в «новой драме» конца позапрош­лого и начала прошлого века. Сложилась новая ситуация: драматизм твердо, хотя и интеллигентно, развелся с театральностью, но театраль­ность-то при этом осталась жива. Значит, театру предстояло в новых усло­виях соображать, можно ли их заново соединить, а если можно, то как именно. Надо было искать третий смысл и для его создания призвать третьего – после драматурга и актера - автора. Режиссера. Началась очередная театральная революция, в русском ва­рианте имевшая, согласно П.А. Маркову, чуть не строгую да­тировку: 1898 – 19237. На Западе она началась, ка­жется, не так решительно и пораньше, но суть ее от этого не меняется.

Что сочиняет режиссер? Воспользуемся не раз упомянутой формулой Станиславского «если бы». В театре, который мы на­зы­ваем драматическим и который в интересующем нас сейчас отноше­нии наиболее показателен, режиссер сочиняет и с по­мощью твор­ческих со-трудников показывает, что было бы, если бы такие люди, как эти актеры, оказались в положении, в ситуации, в ро­лях таких людей, как эти персонажи (которые, напомним, в на­чале демонстративно не желали играть роли), и все, разумеется, в этом, сочиненном им пространстве и изобретенном им вре­мени. И под надзором этой, а не какой-то иной публики. Здесь нельзя не сочинять, кто-то должен такое сочинить. Потому что, во-первых, в пьесе этого смысла нет или, по крайней мере, вполне может не быть, и во-вторых, такого смысла уже нет в ак­тере. У Софокла персонажи-ге­рои буквально состояли из роли. Направление воли, о кото­ром говорил Аристотель, объясняя, что такое характер в тра­гедии, - и есть чистая роль. Трагическое направление воли - трагическая роль, комическое - комическая. Актер отдавался этой роли без всякого драматизма, и сама роль внутри себя драматизма не содержала, смысл организовывался как отноше­ния между ролью-маской и ее судьбой. У Шекспира персонаж - тот, кто играет роли, а актер - тот, кто играет роли иг­рающих роли. Смысл организуется как отношения между людьми, так или иначе играющими роли.

В режиссерском театре эпохи его открытия актеры, как повелось с Возрождения, - это люди, творчески активно играющие роли. Но играть роли обязаны только они. И они играют роли людей, в которых если и есть ролевое на­чало, не оно делает их самими собой. Не исключено, что мечты о полном перевоплощении были неосознанным откликом театра на неиграющих (а «живущих») персонажей.

Ко всему еще и «характер» в пьесе Чехова или Метерлинка основательно выветрен, он не сумма и не система свойств, как было еще в Х1Х веке. О Норе у Ибсена и о Катерине у Островского есть что сказать как о характерах в социально-психо­логическом смысле. О Маше из «Трех сестер» такого почти ничего не скажешь. Маша свистит и при живом муже влюбляется в постороннего мужчину. Вряд ли это «ха­рактер» в понимании ХV1 - Х1Х столетий. Измена мужу ярко характеризует героиню «Грозы» и одновременно сильно дви­жет действие. Предосудительное по отношению к институту брака поведение героини Чехова всего лишь один из мотивов, при этом не самых существуенных моти­вов действия (показательно, насколько свободно режиссеры конца ХХ века решали, знает ли об этом романе ее муж Федор Ильич Кулы­гин. Подробность важная, но не из решающих). Не с мужем и не с Вершининым, и не с темным царством Наташи ей не удается жить. А самое главное, может быть, в том, что в характере Маши нет об­разца для изображения Маши, как нет такого образца в про­фессиональной ипостаси актера. Они живут в разных, не пе­ре­секающихся мирах; чтобы им собраться вместе, нужны особого типа творческие усилия, нужно специально изобретенное со­держа­ние.

Здесь, как видно, и в самом деле кризис театра. Та эпоха показала, что театральность имеет определенные гра­ницы, во всяком случае внешние. По-видимому, следует ду­мать, что роле­вые отношения прямо актуальны, когда речь о не­посредственных связях, о ситуациях в «малых группах», пусть и щадяще ши­роко понятых. В частности, они расплыва­ются, тускнеют там, где человек входит в отношения не с ря­дом стоящими людьми, реали­зуется в противоречиях с общим состоянием мира. И здесь, ко­нечно, человек не перестает быть «животным общественным», ро­левым существом, но, по-ви­димому, не эти его стороны или свойства оказываются решающими для его судьбы, не они ведут к переменам от счастья к несчастью или, гораздо реже, наоборот.

Как во многих других случаях (которые не раз были от­мечены), здесь есть несложная рифма к театру древних греков, только там ролевые механизмы жизни были *еще* неак­туальны, тут неакту­альны *уже*. Но сходство непародийно: когда Герой или человек имеет дело с судьбой, этой судьбе его роли, столь существенные в меж­дучеловеческих отноше­ниях, по всей видимости, неинтересны.

В это же время весьма заметной становится еще одна, опять новая сторона человеческого существования. «Одино­кие», «Сле­пые» - названия не случайные и в том от­ношении, что, по сло­вам В.Э. Мейерхольда, герой (напомним, речь шла о пьесах Че­хова) исчез, его место заняла группа лиц без центра. Так что режиссеру надо прикинуть, как бы выглядела си­туация, если бы группа актерских лиц оказалась на месте группы персо­нажей. Тут не менее внятный, чем прежний, и очень жесткий предел, который был положен ак­терскому театру. В основании творчества актера, как оно сложилось со времен Ренессанса, всегда лежало достаточно определенное содержательное ядро, оп­ределенная философия жизни, в конце концов сводимая к тому, что мир - это, почти без всякой метафоры, театр, который дви­жется «сшиб­кой» суверенных людей-актеров. На исходе девят­надцатого века выяснилось, что в жизни все не вполне так или вовсе не так. Человек стал испытывать драму в «далеко­ватых» свя­зях. Что было делать актеру и что было делать театру?

Задачи, скажем сразу, оказались столь серьезными, что и во второй половине недавно ушедшего века не выглядели разре­шенными. Вот в 1973 году, размышляя о тогдашнем театре, Р. Кречетова без стеснения утверждала, что актеру по существу всегда свойственно создавать цельный, законченный, отграниченный образ. Критик предложил образное сравнение: разрываем бу­магу, на которой что-то изображено; каждый клочок сохра­няет какую-то часть ри­сунка, но, отдельно взятые, все они бессмысленны, смысл есть только в целой форме. Со сценографом, по мнению Р. Кречетовой, режиссер уже договорился об этом принципе, а вот с акте­ром... Тот не хочет (или не может) так жить. Он желает созда­вать в спектакле пусть крохотный, но законченный рисуночек. Воистину задача, стоявшая перед пер­выми актерами, которым предстояло играть Метерлинка или Чехова, выглядит в таком изложении едва ли не как неразрешимая8.

Современник мейерхольдовского «Великодушного рого­носца» придумал формулу «Иль-Ба-Зай»: Ильинский - Бабанова - Зайчи­ков9. Они и впрямь, должно быть, работали в такой связке, что представлялись триединством одного. И хотя ни­кто не рисковал называть Ольгу, Машу и Ирину из «Трех сестер» Оль-Ма-Иром, исток открытия Мейерхольда несомненно надо искать и в ан­самбле раннего Художественного театра и в чеховских принципах характеристики и группировки лиц - одновременно.

Две эти группы - актеров, с одной стороны, и пер­сона­жей, с другой - есть. Но одна собралась в Мос­ковском худо­жественном театре, а другая в пьесе. Нигде, кроме как в новых обстоятельствах жизни (а феномены, подобные «массовому человеку», не элитарными философами выдуманы), нет никаких со­четаний между такими группами: такие механизмы никем не заго­товлены. Нужен принципиально новый смысл. И исторически и теоретически третий автор был воистину неизбежен.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 См.: Молодцова М. Комедия дель арте. Л., 1990.

2 См., напр.: Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. М., 1965.

3  Владимиров С. Действие в драме. Л.,1972. С. 42-43.

4 Дидро Д. Парадокс об актере. Л.; М., 1938. С. 43.

5 Там же. С. 47.

6  Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 68-80.

7 См.: Марков П.А. Новейшие театральные течения // Марков П.А. О театре. В 4 тт. Т 1. М., 1974.

8 См.: Кречетова Р. Поиски единства // «Театр».1973. N 1.

9  См.: Гвоздев А. Театральная критика. Л.,1987.

## 

## 4. Система и структура спектакля

За последние двадцать пять веков театр сильно изме­нился. Новые авторы приносили новые смыслы и типы смыслов, эти накладывались один на другой, пересекались и сложно друг на дружку влияли. Но если даже все они были худо­жественны, были ли все они театральны и в какой мере? И есть ли на самом деле эта «мера театра»? Что делает те­атр театром? Есть ли объективные или, по крайней мере, та­кие, объективность которых наиболее на­дежна, критерии этой меры? Сам по себе театральный предмет, при всей его неоспори­мой важности, критерием быть не мо­жет: он и предметом-то ста­новится постольку, поскольку театр ему подражает. Значит, во­прос неизбежно переносится в другую, уже практическую плос­кость: как и чем театр этому своему предмету подражает?

Историческая смена автора спектакля, признай мы ее за факт вполне доказанный, тоже требует расшифровки, и расшиф­ровки того же типа: на чьих плечах эти менявшиеся смыслы приходили в театр?

Разрешение двух этих групп загадок может и должно одновре­менно ответить и на коренной теоретико-исторический вопрос те­атроведения - о природе развития театра. Эволюция - реаль­ность или простая метафора, а если реальность, что именно эволюционирует; где, в каких сферах театр набирал качество те­атра, «все больше» превращался в самого себя?

Перед лицом таких вопросов наши прежние обращения к ис­тории театра должны выглядеть не просто легкомысленными про­гулками. И не только из-за пропусков и вольностей; при­ходится понять: ту ли историю мы вопрошали? Самое стран­ное в том, что ответ может оказаться вовсе обескураживаю­щим: во-первых, это должна быть теоретическая история, а во-вторых, история вообще не театра, а идеализированного театрального объекта - спектакля. Потому что для теории те­атра теория спектакля не часть и не параллель и не инобытие. Для историка театр не описывается не только совокуп­ностью спектаклей, но даже их сменой. Для гипотетического тео­ретика театр в зна­чительной мере «свернут» в театральном про­изведении: любой спектакль должен обладать всеми свойствами театра1.

Для теории развитие (эволюция?) театра - это упрямое, сквозь века, прорастание некоего единого зерна в сменяю­щих одна другую или соседствующих «моделях» спектакля; ге­незис те­атра - это в конечном счете генезис театрального произведения. Генезис спектакля, как бы широко и разнообразно мы ни толковали это понятие. Рано или поздно мы должны были, в интересах нашего предмета, отделить спектакль от театра. Сейчас крайний срок сделать это, потому что мы вплотную приблизились к таким театральным понятиям, кото­рые по отношению к театру и к спек­таклю имеют отчетливо разный смысл. Части театра - не части спектакля; струк­тура театра - не структура спектакля; театр - система, но вовсе не та, что спектакль.

Корректней, конечно, было бы не утверждать, а спросить себя: система ли спектакль? Ведь это отнюдь не постулат. В нормальном театральном сознании сам вопрос подменен другим, на который, впрочем, давно готов ответ, именно: театральное ис­кусство синтетично. Оба вопроса в одном отношении и впрямь со­седи. Потому что ответ на них «начинается» с об­щего: в теат­ральное произведение входит множество раз­ного. Понятие о «синтетичности» у театральных людей пользу­ется таким непрере­каемым авторитетом (или настолько пре­вратилось в заклинание), что и в нашем контексте преслову­тую синтетичность лучше затро­нуть, чем опустить.

Итак, театр многосоставен, это несомненно, из этого можно исходить. И на онтологическом уровне: среди старых (иногда говорят «базовых», имея в виду, что на их почве складывались технически оснащенные новые) искусств театр единственный живет во времени и в пространстве одновре­менно. И по материалу: по­эзия, а потом «литература» дела­ется исключительно из слов, музыка из звуков, живопись из красок, только театр сделан из слов, звуков, красок, вещей и живых людей. Наконец, театр мно­госоставен и в том смысле, что в создании его произведе­ния участвуют разнообразные художники и нехудожники. Ко­ротко говоря, то, что подразумевается под «синтетичностью», всякому ясно без особых объяснений; если термин и требует об­суждений, то разнообразно понимаемая «соборность» и театра и спектакля бросается в глаза. В свое время едва ли не все эти по­нимания собрал К.С. Станиславский, когда писал: «...эта коллективность, т.е. совместное творчество не одного, а многих творцов, эта собирательность, т.е. воздействие не одного, а многих искусств сразу, эта общность воспри­ятия...»2. Кажется, и Станиславский был готов произне­сти слово «синтез», его эпохе, разумеется, прекрасно из­вестное. Но вот - не произно­сит. Он осторожен, он го­ворит только о том, что соединяет действительно все спектакли всех времен и народов: коллектив­ное творчество, ансамбль воздействий, восприятие толпой. Дальше Станислав­ский не идет, а нам надобно. Что представляет собой эта, как сейчас сказали бы, крутая смесь? Чем она дер­жится, если не многостолетней привычкой? Ведь, кроме слова «син­тез», есть немало других, с помощью которых можно охаракте­ризовать театральную пестроту. Например, конгломерат: это тоже соединение разнородного, только механическое соедине­ние. А спектакль? Быть может, и он никакой не синтез, а именно конгломерат?

Против такого смертельного оскорбления вопиет в первую очередь театральный предмет, обладающий всеми атрибутами орга­ничности (если, конечно, это понятие можно применять к исто­рии). Человек, его социальные роли и общество, эти роли в пространстве и времени каждой эпохи создающее - меньше всего напоминают конгломерат. Но как только это ста­новится ясно, или как только мы готовы с этим согла­ситься, мы тут же обнаружи­ваем, что театральность в та­кой же мере не конгломерат, в какой она не синтез. Как бы тонко ни определять синтез, ясно, что синтезировать можно только то, что «до того» уже было и было самостоятельно. Ни собственно социального животного без социальной роли и общества, ни роли без человека и обще­ства, ни общества без людей с их социальными ролями не было и не может быть. Если уж употреблять здесь понятия, сколько-ни­будь сопоста­вимые с «синтетичностью», придется сказать - «син­кретизм».

Безусловно, синкретичность театрального предмета еще не гарантия синкретичности театрального произведения: спек­такль подражает жизни не так, как зеркало. Но даже самые что ни на есть прозрачные, самые наивные формы спек­такля вместе с пред­метом тоже говорят о том, что «от при­роды» театр и не конгло­мерат и не синтез, а именно син­кретизм. Трудно забыть в этой связи, что некоторые формы Восточного театра синкретичны до сего дня, а в худо­жественной истории Европы искусства, из которых якобы «состоял» античный спектакль, стали искусствами тогда, ко­гда театральный синкретизм стал разлагаться.

Такие аргументы со счетов не сбросить. И все-таки спек­такль вещь странная. Известно же, например, что некото­рые части из него можно изъять или обойтись без них. Напри­мер, де­корации. Можно ведь представить площадь, на которую, по слову Вл.И. Немировича-Данченко, выходят два актера, расстилают ков­рик - и спектакль начинается. Еще проще вообразить пустую сцену-коробку, на которой артисты безо всякой натуги разыг­рывают современный спектакль; та­кое можно встретить и в прак­тике. Не менее реален и драма­тический спектакль без музыки и шумов. Но если столь важные части спектакля так спокойно изымаются или не включаются вовсе, вправе ли мы толковать о сколько-нибудь серьезной связи между этими и другими час­тями театрального произведения? А если не вправе, значит, не вправе и окончательно расставаться с клеймом «конгломе­рат».

Неполноту состава (надо тут же признать, что ника­кой нормы «полноты», конечно, нет, что это привычка, причем в масштабах истории театра весьма свежая) можно объяс­нить, однако, не только как указание на механичность свя­зей внутри спектакля. Не стоит, например, исключать логику, напоминающую о школьной модели атома: в центре плотное ядро, вокруг него по ближним и дальним орбитам снуют ма­ленькие электроны, которые время от времени вдруг улетают куда-то по своим делам, а ядро остается. В той части, кото­рая касается ядра и периферии, что-то в этой модели о спектакле напоминает. Но тут же обнару­живается и отличие, увы, радикальное: как только электрону удается сорваться с предназначенной ему орбиты, перед нами но­вое вещество. А вот если убрать со сцены декорацию или музыку с шумами, театральному Менделееву не надо беспокоиться: такой спек­такль благополучно останется в той же клеточке культуры, где зарезервировано место для театральных произведений. Словом, если здесь не обой­тись без сравнений, верней было бы сопоставить «неполный» спектакль с ящерицей, у которой жестоко оторвали хвост, а она все яще­рица.

Впрочем, давно замечено, что всякое сравнение хромает; наше, может быть, хромает на обе ноги. Но будь оно и очень стройным, никакой аналогией в науке не обойтись. И все-таки в нашем сравнении есть какой-то намек на устройство спектакля. В самом деле, если наличие орбит тре­бует доказа­тельств и доказательств, то наличие некоего внутреннего центра у всякого спектакля едва ли не само­очевидно. Теми или иными словами, об этом именно ядре мы говорили прежде: спектакль мо­жет обойтись без декораций; так называемый драматический спек­такль (и не только драма­тический) может обойтись без шумов и музыки, но нигде и никогда никакой спектакль не может обой­тись без трех сил - актера, его сценической роли, что бы она собою ни представ­ляла, и театральных зрителей. Изъять любую из этих частей и при этом надеяться, что спектакль останется спектаклем, по всей видимости, не приходится.

Исчезнет зритель - наступит игра, пусть и ролевая. Исчез­нет роль - зрители будут наслаждаться чем угодно, но только не актерским творчеством: актер, что называется, по определе­нию тот, кто играет роли. О самом актере не­чего и говорить. Стало быть, у нас есть достаточные основа­ния полагать, что спектакль не конгломерат, что у него, во всяком случае, есть некое невычленимое ядро, театральный бог в трех лицах.

Мы и вправе и обязаны подчеркнуть: речь не только и не просто о том, что актер, его сценическая роль и зритель в спектакле всегда есть. Не менее важно, что они всегда вме­сте, что их не оторвать друг от друга. В театральном ядре раз­ные по природе, принципиально одновременные и насмерть связан­ные между собой явления. А, как известно, такую совокупность элементов, которые находятся между собою в определенных отно­шениях и, так связанные, составляют некую качественно опреде­ленную целостность, в науке называют системой.

«Синкретизм» и «синтетизм» в этой связи могут быть поняты либо как плоды терминологического произвола, либо как описания частных особенностей спектакля, характери­стики каких-то его сторон или срезов. Пестрота состава, раз­ноприродность состав­ляющих, логика отношений между ними, вся совокупность явлений и процессов, делающих театральное произведение сложным и при этом качественно определенным целым, - описывается понятиями принципиально иной сферы - системной. В этом смысле системный характер ядра спектакля не может быть недооценен. Это фунда­ментальный теоретиче­ский факт.

Но этого недостаточно. Не только «ядро» спектакля - он весь должен быть рассмотрен в данной связи. Положим, все со­гласились с тем, что спектакль может обойтись без деко­раций, или без грима, или без специального света. Но без пространства он обойтись не может. Между тем, в театре это понятие не только философское, но и самое что ни на есть предметное. И оно всегда «предметно» же представлено. Во-первых, самим акте­ром, который, конечно, «занимает» какое-никакое пространство; во-вторых, всегда еще чем-то: тем ли самым ковриком или пустой сценой, орхестрой или ареной, светом природным или искусст­венным - в данном случае вполне безразлично. В-третьих, про­странством зрителей, ко­торое тоже всегда есть.

Разумеется, по-своему, но так же непреложно в спек­такле наличие и невычленимость времени. Опять же, во-пер­вых, в ак­тере, который, помимо прочего, играет свою роль в реальном времени, а потом и в других элементах спектакля. Декорация спектакля, даже если она неподвижна, тоже живет во вре­мени. Таким образом, при всех обстоятельствах, в любых теат­ральных формах в спектакль, кроме актера, роли и зрителя, входят иные, иного рода элементы.

Это в самом деле важно, что спектакль состоит из элемен­тов разного рода. Ни актер, ни роль, ни зрители в принципе не могут быть поняты ни как пространственные, ни как временные. Только как временно-пространственные, как бы ни строились от­ношения между временем и пространством. А вот декорации и дру­гие пластические части спектакля – представляют в нем «чистое пространство», а музыка и шумы - временнỏго происхождения. Иначе сказать, спектакль сложное образование не только по­тому, что помимо трехликого ядра, включает в себя еще что-то, но и потому, что в фунда­ментальном онтологическом отношении части этого целого сущест­венно различны. Различны и одновременно невычленимы из целого. Невычленимы ни актер―роль―зритель, ни помимо них так или иначе представленные время и пространство. Системность - каче­ство, пронизывающее спектакль, что называется, насквозь.

Не менее существенно, что спектакль собирает под свою крышу не просто разноликие и разноприродные части, но вме­сте еще и пучок разнообразных внутренних связей и отноше­ний. Эти-то отношения нас сейчас начинают привлекать. Но не все и не всякие, а лишь особые - структурные. «Выявить структуру объекта, - пола­гал Б. Рассел, - значит упомянуть его части и способы, с помо­щью которых они вступают во взаимоотно­шения»2. Стало быть, нас должны интересовать сейчас не только не все отношения, но и не все части спектакля. Между тем, и они, конечно, разнятся между собой не только онтологически.

Говоря о частях трагедии, Аристотель делил их на образую­щие и составляющие3. Составляющие части, например, трагедии - пролог, эписодий и другие - несомненно принадлежат, как мы бы сей­час определили, форме. Они следуют одна за другой, сме­няют одна другую, одна в другую переходят и, сделав свое дело, ис­чезают навсегда. А вот образующие части есть постоянно, жи­вут от начала до конца спектакля. Более того, трагедия (Ари­стотель, как известно, толковал об образующих частях при­менительно к тра­гическому спектаклю, но сегодня вряд ли возникнут серьезные сомнения в том, что эта логика при­менима к более широкому драматическому материалу) сущест­вует, пока и поскольку в на­личии все шесть образую­щих частей: «сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть»4. По сути, само это постоянство и яв­ляется первым и самым простым отличием тех частей, ко­торые в нашем контексте следует, конечно, назвать системо­образующими, от других, из которых составляется форма спектакля или его содержание.

Сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкаль­ная часть, однако, образуют трагедию не сами по себе; не одним лишь своим существованием и постоянством обеспечи­вают они ее наличие. Они работают только в связях между собой. Вот эти связи, точней, эти отношения, их совокуп­ность и есть структура трагедии, как она выглядела в эпоху Стагирита.

Это открытие можно с полным основанием использовать и се­годня. По отношению к театру нужна поправка, но она неизбежна просто потому, что спектакль сегодня не так, как в Древней Греции, «перемешан» с пьесой, что он суверенен. Таким обра­зом, мы должны назвать сис­темообразующими, стягиваемыми структурой другие, также по­стоянно, на протяжении всего дейст­вия существующие части - актера, сценическую роль и зрителей. Поскольку мы не позабыли о декорации и шумах, гриме и свете, мы таким об­разом как бы выполнили первое требование Рас­села: упомянули те части, связи между которыми являются струк­турой нашего объекта - спектакля. Но теперь, если соглашаться с такой логикой, предстоит ответить на вторую половину вопроса, сформулированного философом: обрисовать (тоже, конечно, пока в самой общей форме) те способы, с помощью которых эти части, эти элементы сис­темы спектакля вступают между собой в отношения.

Впрочем, когда мы заметили, что все упомянутые нами обра­зующие части спектакля одновременны и постоянно живут на про­тяжении действия, мы уже начали отвечать на этот во­прос. При­рода отношений между ними еще не ясна, но ясно, что тут больше, чем простое соседство, нейтральная рядо­положенность.

Следующий шаг был сделан, когда мы осторожно предпо­ложили, что тут возможна некая иерархия ценностей. У древних гре­ков, согласно Аристотелю, такая иерархия несомненна, мы о ней уже вспоминали в другом месте. Но в послегреческом спектакле такой жесткой логики господства и подчинения, та­кой же однонаправ­ленности управляющих импульсов - от сю­жета пьесы к ее героям, от них, скажем, к актерам - ни­где, кажется, мы не обнаружим. Зато удастся обнаружить другое: три части, входящие в систему по имени «спектакль», законно претендуют на то, чтобы помес­титься в центре этого мира, занять место ядра. Причем вполне реального, а не условного. Чем не иерархия?

Значит, структура вяжет между собой, во-первых, не просто отдельные, разбросанные части, но как бы две боль­шие группы частей. В одной укоренены главные, в другой неглавные. Само собой разумеется, что немалое значение должно обрести то основание, на котором какие-то части мы рискуем объявить главными. Основание здесь не одно, их не­сколько. Но самые за­метные среди них уже были названы.

Три основные силы спектакля в театральных пределах не­варь­ируемы. По-научному - инвариантны. Из постоянно пропи­санных в спектакле только они постоянны, есть всегда, пока есть теат­ральное искусство. Всякая иная локальная часть системы спектакля может наличествовать, а может и отсутствовать.

Далее, мы обнаружили, что, оказывается, дело не огра­ничи­вается одной иерархией. Инвариант системы спектакля включает в себя части пространственно-временные, в то время как всякая другая часть, как бы она ни была важна сама по себе или в конкретном спектакле, всегда односто­ронна - в онтологическом смысле «плоская», только пластиче­ская или только временная. Очевидно, что в отношениях между пространственно-временным статусом спектакля и пространст­венно-временным статусом актера, роли и зрителя существенно не просто «одновременно», но «по­тому»: он потому такой, что они втроем таковы. Это весьма скромное, но и не пустое знание. Что же оно дает?

Допустим, по отношению к времени и пространству спектакля обнаружилось не две, а даже целых три группы частей - времен­ные, пространственные и пространственно-вре­менные (здесь без­различно, синкретические они или синтетические). Достаточно ли силен, достаточно ли универсален и, главное, достаточно ли специфичен избранный нами сейчас критерий, чтобы с его помощью определить природу театральной струк­туры, нащупать тип отноше­ний между элементами системы спек­такля? Формы существования, каковыми принято считать время и пространство, нет спору, важ­нейшие атрибуты всякого спек­такля, но и многого другого тоже. Собственно театрального в них ничего нет. Так что поблагода­рим время и про­странство за то, что отчасти с их помощью нам уда­лось как-то выде­лить инвариант системы спектакля, и примемся искать такие механизмы, которые берут на себя тяжкую собира­тельскую работу во славу целостности театрального произведе­ния. И - по возможности теперь - только и именно его.

Отделяя образующие части от всех других на том основании, что они есть одновременно и от начала до конца представле­ния, Аристотель, как всегда лапидарно, объ­ясняет и то, чем все это время занимаются шесть образующих частей: они воздей­ствуют на душу. Мы бы сейчас, должно быть, прибавили: на душу седьмой части трагедии, то есть зрителей. Если исходить из этого, системообразующие эле­менты спектакля объединяет не про­сто два рода связей, па­раллельность и подчинение; впечатляюще разные и во времена Аристотеля и в наше время, они выполняют одну работу: воз-действуют. Действие - может быть, единствен­ное, что их объединяет. Единственное, зато решающее. Решаю­щее, но в зачаточном виде.

Собственно, действие есть и цель и причина и механизм от­ношений между частями спектакля, или еще резче: спек­такль - это отношения действия.

Если существует театральная эволюция, ее объектив­ные основания, видимо, надо искать в этой фундаментальной об­ласти, в перемене систем отношений между элементами спек­такля.

Первый известный нам вариант этих отношений, ис­торически первая структура действия, выглядит так: фабула воздействует, с одной стороны, сама собой на зрителей и, с другой, на ха­рактеры, а через них на актеров; харак­теры на зрителей - и на актеров; актеры только на зри­телей; зрители не меняют на сцене никого и ничего, так же как ак­теры не могут повлиять ни на характеры ни на фабулу; на фабулу не влияет никто. Это, как видно, вполне уже непростые, но односторонние отношения.

Приходится, конечно, все время помнить, что такая по­ста­новка вопроса в одном, но серьезном отношении условна: в ре­альности или, по крайней мере, в исторической реальности разные отно­шения не могут связывать одни и те же элементы. Если актер и роль, или актер и зритель на определенном этапе театральной эволюции вошли в какие-то непривычные прежде, новые отношения, это значит, что сами участники отношений изменились. И тем не менее мы говорим сейчас именно об от­ношениях, на какой-то мо­мент аб­страгируясь от эволюции частей, которые в эти отношения входят. Пока действительно достаточно того, что в древнегреческом варианте все и поныне существующие части были, наличествовали (да и не только части - там, иногда кажется, было все, что только может быть в театре).

Итак, если предполагать, что в театральной истории на деле накапливаются перемены, которые все ясней делают театр театром, великий древнегреческий спектакль глядится странно: помимо прочего, это ведь театр без театрального предмета. Его величие и прелесть укрывают тот факт, что перед нами еще почти не театр. Все его элементы, повто­рим, на месте, но актер без роли вообще собой ничего не представляет. Он, со­гласно иерархии из Сухово-Кобылина, есть ничтожество. В экс­тазе или другим способом, но он пытается впасть в своего Ге­роя, слиться с ним. Это уже не­возможно, если даже он, как недавний жрец, еще мечтает о таком перевоплощении. Роль охватывает персонажа целиком, она к тому же задана. Она важней, чем актер, Ари­стотель это установил с непреложностью, которую пока никто не в состоянии поколебать. Но между тем и сама эта роль немногого стоит. Самое главное, что от того, ка­кова роль, действие никак не зависит. Наконец, публика, вели­чина несомненно ав­тономная, все же еще не осознает себя как эстетически оценивающая и художественно действующая сила. Скорей даже наоборот. Как известно, одна из солидных трактовок загадоч­ного катарсиса заключается в том, что зрители желают гля­деть на страх и страдания героя не без пользы для психи­ческого здоровья: они как бы сбрасывают на героя свои собст­венные страхи и страдания. Верна ли, нет ли такая трактовка, она хорошо укоренена в состоянии и функциях зрителей древне­греческого полиса. Они были в самом деле наивны и непосредст­венны, они сопереживали как дети, иллюзия для них почти от­сут­ствовала и, как ни опасно это звучит, они (кстати, вместе с актером) готовы были принять происходившее на орхестре скорее всего как натуралистическое воспроизведение реаль­ного, когда-то случившегося действия.

Пружины действия находились не в актере, не в роли, не в зрителях (и не в театральном пространстве и не в театральном времени), а где-то достаточно далеко от всего, что причастно театру, - в пьесе, причем в самой «нетеатральной» ее сто­роне. Так что то самое зачаточное состояние театра расшифро­вывается и как существование всех его театральных участников на далекой периферии дейст­вия и, соответственно, как глубокая формальность, непродук­тивность связей между ними.

Привычно думать, что античный театр перевернулся в эпоху Ренессанса. Это и так и не вполне так. Простым перевертыва­нием скорей может выглядеть театр Средних веков. Значимость актера там угрожающе возросла по сравне­нию с античностью, это верно, но возросла будто «от бед­ности» - от бедности словес­ной драматургии, на безрыбьи. Утверждать подобное, вооружив­шись пафосом прогресса, зна­чило бы впасть в простую неистори­ческую ересь, делать этого не стоит. Но поскольку наши харак­теристики совершенно не оценочны, такое соображение может при­годиться: театральная иерархия, оказывается, может становиться вверх антич­ными ногами.

Однако в любом случае особое внимание, которым пользу­ется в истории театра эпоха Возрождения, конечно, глубоко оправ­дано. В нашем контексте тоже. Ролевая сфера раздвину­лась разве что не беспредельно. Даже открытая Колумбом Америка и та вы­ступала в роли Индии, люди решали свои и мировые проблемы фехтуя ролями, по дороге открылось, что ролью может быть и не весь человек, а отдельные его качества или свойства: Яго не зря, поучая Родриго, толко­вал о том, что душа есть сад, а воля в нем садовник - что захочет, посадит и выполет. Кстати сказать, такое или близкое понимание разнообразия ролей может объяснить, по­чему именно в ту эпоху театр стал выглядеть не как «вообще театр» древней Греции, а как оперный, балетный или драма­тический: стало ясно, что актер может сыграть, к при­меру, «роль чувства».

Мир наполнен ролями, но он наполнен и людьми, готовыми эти роли играть с творческой отвагой и платить за резуль­таты. Играющий роль теперь не ничтожество, он, как Яго в на­шем примере, чувствует себя (может быть, напрасно) Создате­лем - и ролей и самого себя. Во времена Ренессанса трещин в этой концепции не обнару­живали, это случится поздней, в эпоху Романтизма, когда на шекспировских уроках получат не­шекспировские выводы и маска в самый неподходящий момент при­растет к лицу Лорензаччо, окажется лицом. Пока же отношения между актером и ролью выглядят едва ли не похоже на античность, только «наоборот». То есть они тоже по-своему односторонни, однона­правлены.

Очевидно новое в структуре спектакля связано со зрителями. Плебейская по преимуществу публика открытого для всех театра эпохи Возрождения простодушна не менее, чем греки для своих столетий. И все-таки могучее, решающее влия­ние зрителей на все, что про­исходит на сцене, - воистину поразительно. Спектакль Бербеджа «по пьесе Шекспира» зави­сел в первую голову от того, какова сегодня публика. В от­ношения с артистом, демонстрирующим иг­рающего роли героя, и входит публика тогдашнего театра. Она далеко не эстетская; как правило, она площадная. Но зато во всех случаях она художественная сила. Если публика и ассо­циирует себя с кем-то, то уж скорей с актером, но никак не с персонажем. Она получает вполне непосредственное удовольствие от проде­лок дзанни и злодейств Ричарда Третьего, но она знает, что злодейства и проделки для нее представляют. Люди с итальянской улицы забрасывали гнилыми овощами или фрук­тами не Арлекина, а актера - за то, что тот неизобрета­тельно или неправильно играет этого Труффальдино. Как именно правильно, какой должна быть маска - знает и решает публика. Здесь с антич­ной односторонностью, с однонаправ­ленностью воздействий - со сцены в зал - было покончено, и, похоже, навсегда. Принцип действия должен быть теперь назван принципом взаимного воз­действия – именно в таком, новом виде он охватил всю струк­туру театрального инвари­анта.

Пройдет совсем немного времени после Шекспира, и сферу ро­лей, хотя бы уже в пределах одного драматического театра (а это не так), решительно раздвинут классицисты. Есть все осно­вания считать, что как Шекспир словесной метафорой за­писывал физический, брутальный жест героя, так Расин скру­пулезно вос­производил в стихах жест психологический.

Актер Ренессанса просто не мог целиком погрузиться в роль, целиком отдаться ей: его персонаж был не роль-маска, а человек с букетом ролей. Смена ролей по ходу действия нередко и составляла это действие. Просто говоря, в театре типа шек­спировского или испанского актер мог ас­социироваться только с человеком, играющим роли и ролями; в комедии дель арте с чело­веком, надевшим на себя маску и владеющим этой маской; в те­атре классицизма с человеком, чьи внутренние противоречия опи­сываются как ролевая сшибка. И так далее, далее почти до конца Х1Х века.

Античная маска для артиста была простой и неоспоримой дан­ностью, но не образцом: маска ничего не играла, это ею иг­рали роковые силы. Актер Ренессанса тоже зависит от мате­риала пьесы, который ему предстоит реализовать на сцене. Но это другой материал - материал, который подражает теат­ральности. Принцип действия заложен именно в нем, в роле­вых «играх» лю­дей. «Подражая» пьесе, актер подражает теат­ральности: входит и с ролью и с партнером и с пространством и с публикой в отно­шения, подсказанные театральностью жизни, преображенной сперва в драматическое действие пьесы, а затем в драматическое дейст­вие спектакля. Тут сильные, отчетливо проявленные отношения, в которые втянуты играющий роль артист, его роль, представляющая собой человека в отношениях со своими ролями, и публика, к которой прямо и с полным основанием апеллирует артист (не ге­рой, а именно артист). Весь объем спектакля смотрится как пронизанный театральностью, однако и самая зараженность те­ат­ральностью меньше всего может быть понята как «тоталь­ная». Это ясно, если на театр эпохи Возрождения взгля­нуть одновре­менно и из глубины древней Греции и в рет­роспективе, с уровня позднейшего театра.

Дело в том, что волна театральности, накрыв театр с голо­вой, научила его только тому, что весь мир театр, а люди актеры. Отноше­ния в самой ролевой сфере еще нейтраль­ные, они только-только нащупаны, не более того. В самом деле, слож­ные, противоречивые, то есть глубокие, содержательные отно­шения возникают с помощью ролей, но не с ролями. У чело­века, как полагает ренессансный гуманизм, без сомнения есть истинная сущность, которую играние ролей, смена ро­лей, обмен ролями не затрагивают. Ричард Третий злодей, он может менять роли и играть ролями, но они для него как маскарадные обличья. Иное дело, что и самое его злодейство тоже величина сцениче­ская (в комедии дель арте постоянная маска тоже может ока­заться в разных ролях). И все-таки с точки зрения развития те­атра наиболее важным кажется сейчас именно эта легкость пре­вращений. От того, что Яго надел маску честного малого, «хуже» не ему, а Отелло и Дез­демоне. На Яго это не влияет, сущность его не меняет никак. Играние ролей включается в дей­ствие на том поле, где входят в отношения герои, а не че­ловек с ролью. В этой сфере пока все тихо, все немо. Ролевые отношения способствуют развитию драмы, более того, без них драма невозможна, и это огромный скачок от не-театра к те­атру. Но на связях между ролью и артистом драматургию спектакля построить пока нельзя.

В театре режиссера можно; и хотя, по видимости, возмож­ность еще не означает обязанности, не исключено, что и послед­нее все больше правда. Начиная с «новой драмы», персонаж менее всего определяется тем, что он роль-для-актера, ут­верждали мы. Но вот пример, кажется, противоположный: шес­теро пер­сонажей Пиранделло, по-видимому, понимают себя ис­ключительно как роли, жаждущие осуществления. И оказыва­ется, что такое традиционное предприятие почему-то не может состояться. Глянув на житейскую ситуацию «со стороны ро­лей», Пиранделло обнаружил в ней трагедию неосуществленно­сти или неосуществимости.

Нет слов, в эпоху режиссуры, должно быть, небесполезно время от времени провозглашать «Назад к Островскому!». Но надо же отдавать себе отчет в том, что возвраты не больше чем иллюзия. К *театру* Островского после великих чеховских спектаклей художественников и того же «Рого­носца» или «Леса» у Мейерхольда вернуться нельзя. Там, как сказал бы поэт, «идет другая драма». Драма эта не вовсе и не всегда исчерпывается театральными отношениями, но во всех сколько-нибудь серьезных, художественных случаях мимо этих отношений театр уже пройти не может: тут не бо­лезнь, тут необратимо изменился генетический код.

Не обязательно следить только за той драмой, что разыгры­вали между собой Завадский и Калаф, Буш и Галилей, Высоцкий и Гамлет, то есть не обязательно пре­вращать такую драму, что называется, в сюжет. Но, с другой стороны, если эта драма во многих случаях (сегодня по-прежнему в большинстве) не каркас действия, она и не аккомпанемент. Во-первых, потому, что, скажем, крушение гуманизма (так оп­ределил тему «Гамлета» у Мих. Чехова П.А. Марков) - трагедия и для персонажа Гамлета и для актера Че­хова. Во-вторых, по­тому, что такую трагедию и так именно Гам­лет может пере­живать только в том случае, когда он одновре­менно та­кой, как у Шекспира, и совсем не такой, а, напротив, та­кой, как Чехов, небольшой, с тусклым голосом и так да­лее. Комедия героев «Вишневого сада» Чехова-дяди в старом Художест­венном театре превратилась в драму именно оттого, что в ней действо­вали, сложно соотнесенные между собою, две раз­ные группы лиц, одной из которых были художественники. Разные группы, из раз­ных лиц, с разными чувствами, мыслями и целями.

Но поскольку об этом мы уже говорили, когда искали те­ат­ральный предмет, мы вправе и обязаны выделить здесь другое: в инва­рианте театральной структуры все три связанные ею части спек­такля не просто оборотились от стенки друг ко другу. Режиссер­ский театр открыл (или, лучше сказать, на этом этапе открылось и потому дало режиссуру) особое каче­ство отношений между ак­тером, его художественной ролью и зрителями. Третий истори­ческий автор спектакля, понимал он это или только чувствовал (а многие, ясно, не пони­мали и не понимают до сих пор), стал сочинять не про­сто отношения между этими троими (что, конечно, само по себе крайне важно и принципиально ново), но был будто при­говорен к определенному типу и содержанию этих отношений: все больше и все упорней они мыслились как драматические и драматическими становились.

Один из самых показательных примеров - ничтожный по срокам переход от Станиславского с мечтой о максимальном переселении актера в шкуру и душу того, чью роль актер играет, к его младшему современнику Мейерхольду, и субъ­ективно и объек­тивно вернувшему на сцену «старинную» и часто демонстративную самостоятельность актера и маски, а в зрительный зал - хло­пающих в ладоши, свистящих, а еще бы лучше - дерущихся между собой ценителей изящного. В том самом «Великодушном рого­носце» гротескными, то есть внутри себя состоящими из отрицаю­щих одна другую крайно­стей, были и парадоксалистский сюжет Кроммелинка, и вели­кая любовь Брюно к Стелле, и неприличные трюки гаера Ильин­ского – и дикая, но и неразрывная смесь всего этого и еще многого другого.

Ильинский демонстрировал редкую свободу - воспользу­емся чуждой ему тогда терминологией - актера-художника, но и са­мая демонстрация могла состояться лишь при одном, абсо­лютно содер­жательном условии - Ильинский был вынужден на­падать на Брюно, мучить его и публично издеваться над ним. И, заметим сразу, только в таком крайнем случае Брюно мог демонстрировать стой­кость, достойную всех трех сестер разом, и не стесняться при этом трагических замашек.

Рядом, в «Принцессе Турандот», где Вахтангов осмыслял уроки Мейерхольда, между веселыми красавцами и красавицами из Третьей студии и особами сказочно голубой крови из фьябы Гоцци были «проложены» фиктивные - то ли впрямь существо­вали, то ли приснились - актеры некой итальянской бродя­чей труппы, име­нем Станиславского оправдывавшие игры с ро­лями. Драматизм в отношениях между двумя главными группами лиц этого спектакля был таким образом как бы смикширо­ван, лукаво относителен. Мейерхольд в «Рогоносце» оказался наредкость простодушен и не защищен.

Вряд ли в нашем контексте важно, почему в начале двадцатых годов, в эпоху расцветшей режиссуры и поразительных по пер­спективам опытов, на драматиче­ский смысл структуры или хотя бы на драматический ее меха­низм не обратили «должного внимания». Может быть, потому что начала биомеханики актера и «биомеханики спектакля» оказались столь впечатляющими? Может быть, по­тому что спек­такль наконец стал «строго синтетичен» и зримая победа в стиле затмила очередную мутацию структуры? А может быть, потому что брутальный конфликт между героем, акте­ром и публикой был самоочевиден?

Так или иначе, дело было сделано. Более того, новое в структуре усложняясь закреплялось в течение всего столе­тия. Весьма выразительна с этой точки режиссерская практика тенден­циозного Брехта: помянутые отношения его ак­тера Буша с пе­рсонажем Галилеем были в спектакле «Берлин­ского Ансамбля» на­пряженными, но характеризовать их как сшибку невозможно, там отталкивания оборачивались притяже­ниями, а демонстративное различие мироощущений компенсировалось и па­родировалось сход­ством характеров. Но особенно, может быть, показательно то глубокое безразличие к театральному на­правлению, которое только что открытый структурный за­кон стал проявлять во второй половине века. Он оказался не привязан ни к условному, ни к жизнеподобному, ни к поэтическому ни к прозаическому, ни к какому иному конкретному театру.

Отношения М.А. Чехова с Гамлетом, с точки зрения струк­туры спектакля, можно, пусть не без натяжки, понять как до-мейерхольдовские и до-вахтанговские. Очевидно, что связи Высоцкого с его Гамлетом на Таганке так понять просто не удастся. Советскому барду было от чего навеки охрипнуть - он, как в мышеловку, попал в чужое и далекое «быть или не быть», а у шекспировского принца в то «сегодня, здесь, сейчас» остава­лась, может быть, только одна честная возможность воплотиться - стать таким, как этот парень. Трагедия была предуказана не классической ро­лью самой по себе и не имиджем актера, а за­мыслом, дьявольски догадливо соединившим их между собою.

Можно возразить: тут ведь бывший «левый» театр, он лишь законно воспользовался прямым наследством. Но в том-то и дело, что на наследство стали претендовать другие. Для многих нынешних зрителей еще свежа память о финале спектакля Эф­роса «Месяц в де­ревне» - который следовал за тем, как Раки­тин увез Беляева и героиня комедии ос­талась ни с чем. Пьеса исчезла, разби­рали ажурную декорацию, а О.Яковлева, которая уже должна была покончить актерские счеты с На­тальей Петровной, все никак не могла с ней расстаться и прислонясь к порталу плакала. Кто плакал - героиня или актриса? И о чем? Об уходящей молодости героини или о судьбе любимого режиссера, которого тогда в очеред­ной раз изгоняли из театра? Это был привет с Бронной на Таганку? Вероятно. От А.Эфроса, ученика М.О. Кнебель, ученицы Станиславского и М. Чехова, Вс.Э. Мейерхольду? Возможно. Но безукоризненно элегантное использование драматических возможностей структуры говорило о большем. Оно было, скорее всего, не только к месту, но и ко времени зрелости - режиссера Эфроса и режиссерского театра.

Любой значащий пример из дальнейшего - новый вариант по­стижения того же закона. В средней части «Серсо» Анатолия Ва­сильева герои обнаруживали в загородном доме чужие письма, со­чиненные до первой мировой войны, и читали их вслух. Все си­дят за столом, все одеты почти одинаково, и в замедленном темпе мерно передают друг другу листки бумаги. Сцена созна­тельно построена так, что непонятно: это люди той далекой эпохи или наши современники, которые затосковали по старой культуре? И кто именно тоскует - может быть, вообще не персонажи, а актеры? Мейерхольд драматическое несходство ак­тера и роли подчеркнул - Васильев, кажется, настаивал на про­тивополож­ном. Началось все спокойно: весь первый акт спектакля различия между актерами и ролями не были ни выделены ни спрятаны, просто были, и зрителям надлежало читать в партитуре спектакля как минимум две параллельные строчки. Но вдруг в сцене с письмами эти привычные «ножницы» неожиданно беззвучно сомкнулись, и драматическое напряжение сходства (не привычного контраста!) само стало властно ша­манить ритмом. Личный корабль Анатолия Васильева уже дрей­фовал прочь от Станиславского, чьим убежденным адептом ре­жиссер тогда был. Но главный интерес (и, если угодно, урок) здесь не в истории конкретных течений, на­правлений и даже судеб, а как раз в общетеатральной логике - объектив­ной эволюции структуры.

Третий инвариантный элемент спектакля, зритель, в соответ­ствии с давним, негласным, но стойким договором между всеми и всеми, в театрально-критическом и в историко-театральном исследовании из анализа изымается и, в лучшему случае, такому анализу аккомпанирует. В последние десятилетия до­говор этот можно оправдать тем, что заниматься зрителем сам бог велел другим наукам - психологии, социальной психологии - и еще больше тем, что упомянутые науки это веление расслышали и театральным зрителем, причем с очевидными успехами, действи­тельно занялись.

Естественно, у каждой из этих наук к зрителю театра свой подход, природой данной науки обоснованный. Психолог даже в подробных исследованиях, специально посвященных театральным системам5, понимает и не может не понимать зрителя театра как человека, *воспринимающего*  сценическое действие. В таком подходе нет ни тени вульгарности: зрительный зал при серьезном внимании к нему всегда рассматривается не как пассивно гло­тающий все, что ему внушают с подмостков; он воспринимает сценическое действие творчески. Словом, хотя К.С. Станислав­ский среди творцов спектакля зрителя числил третьим, в психо­логическом описании воспринимающему зрителю лучше имени не придумать6.

Вообще в пределах психологического рассмотрения такая кон­цепция зрителя и непротиворечива и достаточна. Для искусство­ведения, однако, этого мало. Сама по себе зрительская актив­ность, даже в не специфических для театра ситуациях (например, в ситуации нетеатрального зрелища), как психологическая опи­сана быть не может, а если может, то с существенной поправкой: как пишет специалист по зрелищам, не только театральный, но любой зритель, всякий зритель, оказывается, «обладает способно­стью к предвосхищению, к предугадыванию развертывающегося дей­ствия. Зрительское восприятие является интериоризованным выра­жением действия, движимого системой догадок»7. В том-то и сложность проблемы и программная «недостаточность» психоло­гического понимания зрителя, что, оказывается, вопреки очевид­ности, и сам психический феномен восприятия и его актуальное развертывание диктуются внешними по отношению к психике, соци­альными факторами, в данном случае прямо – потребностью в об­щении с тем, что предстоит воспринять. На общеупотребительный язык это можно перевести, может быть, чуть однозначней, чем хотелось бы, зато ясно: зритель в театре воспринимает, но приходит в театр он вовсе не затем, чтобы «воспринимать», а затем, чтобы не брутально, но без всяких переносных смыслов - действовать. Потому и для того он и «воспринимает». Сцени­ческое действие происходит не «при нем», а при его участии, иначе он не может.

Такой поворот проблемы взывает к другого рода описаниям. Среди них крайне актуальным становится социологическое: «Общение со стороны зрителя осуществляется не просто некото­рой личностью, а личностью, принявшей на себя роль зрителя, т.е. добровольно подчинившейся нормативам поведения (внешнего и внутреннего), предписанного данной ролью, и действующего уже "от роли"»8. Такой откровенно социологический подход, по ви­димости, абстрактней психологического. Но введенное социоло­гическим словарем понятие роли как раз и позволяет ответить на существеннейший для театра вопрос о том, почему именно зритель воспринимает происходящее на сцене и воспринимает так, а не иначе. Ответ следует из самой постановки вопроса: потому что того требует роль зрителя, отличающаяся от других, жизнен­ных ролей человека, который пришел смотреть или слушать спек­такль.

Отнюдь не формальной оказывается при таком подходе и сама возможность сопоставить зрителя с актером. Ведь актер, как и зритель, «сначала» человек, исполняющий жизненную роль: про­фессиональную роль актера. Если учесть собственно сценическую роль, в театре собираются три роли. В такой связи интересней не присваивать каждой из них номер в иерархии, а увидеть ре­ально общее и реально приравнивающее одну к другой: в очевид­ной для социологии формуле «роль предписывает нормативы пове­дения» надо переставить акцент с нормативов на поведение. И тогда мы вновь, но на новом уровне, вернемся к типу такого по­ведения, именно - действию.

Попытаемся смоделировать элементарную частичку наиболее просто сделанного действия: акция – реакция. Отнесем ее к са­мому началу спектакля. На сцене Он и Она. Он говорит: я Вас люблю. Она отвечает: Нет, это я Вас люблю. Зрители еще не ус­пели познакомиться с актерами, успели только расслышать две реплики диалога. Но не обе эти реплики – уже первую из них они «воспринимают», осознанно или неосознанно с вопросом: так ли? Любит ли? Зрители говорят станиславское «не верю» или «верю». И это значит в первом случае, что актер, если репетировал роль любящего, вынужден что-то предпринять, чтоб не только Она, но и зрители поверили его игре, утвердили наконец его трактовку роли. Если зрители поверили сразу, это тоже значит для актера немало. Хотя бы то, что он некоторое время может не заботиться доказательствами любви своего героя. В любом случае его игра будет внятно скорректирована. То же с его партнершей. Мнение зала насчет того, любит Он Ее или нет, автоматически заставит ее произнести заготовленное «Нет, люблю я» в каждом случае не так, как в другом, и в обоих – не так, как на репетиции.

У нас, увы, нет «точных» доказательств, подтверждающих, что артист всегда слышит зал. Есть только бедный здравый смысл и богатый опыт актеров, которые во все времена и у всех наро­дов слышали из зала указания - смехом ли, тишиной ли, кашлем или свистом, это уж по обстоятельствам. В конце концов, чтобы идти дальше, этого достаточно. А дальше мы не вправе обойти простой вывод: зрители непосредственные участники театрального действия, по­тому что буквально же вмешиваются в такие решающие сценические связи, как те, что соединяют роль с актером и актеров между собой9. Строго говоря, никаких таких отношений до начала спектакля нет, есть лишь конспект, заготовка, они становятся самими собой, то есть именно отношениями, сложными движущимися связями с того мгновения, как их начинает актуализировать их третий творец.

Как актер и его сценическая роль были в театре всегда и никогда не сливались, так всегда, превращая игру в театр, были в этом уже-театре зрители. Более того: только в самом раннем из известных нам театров зрители были на деле едва ли не «чисто воспринимающими» воздействия событий пьесы и актеров в масках; по эпохальным меркам скоро, а по теоретическим навсе­гда зрители стали жить внутри спектакля не как свидетели и не как сопереживающие участники, но как драматически действую­щие. Специально не останавливаясь на этом факте, мы говорили и не могли не говорить о нем, когда обсуждали то, как меня­лись отношения внутри сценической части театральной художест­венной системы, между актерами и их ролями. Именно категориями драматического действия, то есть точно теми же, какими в связи с нашей темой описываются отношения между актерами и ролями, можно и должно пользоваться, когда речь о зрителе. Актер, за­фиксировали мы, действует на свою сценическую роль вполне оп­ределенным образом: приспосабливает ее к себе, то есть активно «редактирует» данные персонажа; лишая персонаж суверенности, превращает его в роль-для-себя. Точно так же ведет себя с ак­тером персонаж: обреченный стать сценической ролью, он делает все от него зависящее, чтобы артист изображал именно его, и с этой целью творчески активно обрабатывает данные актера. Зри­тель, подобно актеру и роли, корректирует и того и другого с тем, чтобы оба его театральных партнера соответствовали его, зрителя, представлениям - философским, эстетическим, художест­венным и иным - о жизни и о людях. Тем самым зритель делает заведомо проблематичной ту договоренность, которой, кажется, достигли актер и роль к моменту генеральной репетиции. С дру­гой стороны, как актер меняет роль, а роль актера, так оба они, минимум на протяжении спектакля, меняют «что-то» в тех самых представлениях зрителей, которые все это время так ясно воз-действуют на них самих. Иными словами, инвариант системы спектакля, не в сценическом только своем фрагменте, а целиком, движется, то есть существует по тотальному для них закону дра­матического действия10. Спектакль - драматическое действие потому, что драматически действенна его структура, и постольку, поскольку отношения, связывающие его части между собой, есть отношения взаимного воздействия, в ходе которого все его участники меняются.

Драматическую природу системы спектакля подтверждает и по­ложение ее неинвариантных частей. Сравнивать степень развития, которой достигла современная сценография, с элементарными де­корациями и природным светом в греческом амфитеатре V века до новой эры не только внеисторично, но и теоретически бессмыс­ленно. Сравнивать можно, в крайнем случае, ту значимость, ко­торую приобрела сегодня эта часть системы спектакля, с ро­лью, уготованной декорации в древнегреческом театральном представлении. Но результат этих усилий должен оказаться обескураживающим: насколько в каждом случае нужно специально формировать пространство сцены, настолько оно и «оформлено».

Иначе выглядит такое сопоставление, когда мы, как и в слу­чае с актером и ролью, обращаемся к системным характеристикам тех элементов сцены, которые представляют в спектакле не-ак­терское пространство. Как бы ни было грубо заключение о том, что не только двадцать пять веков назад – еще в прошлом веке нередко эти части, если вспомнить Аристотеля, «относились к зрелищу», - по существу такое утверждение верно. Как верно и другое: этот многовековой фон или в лучшем случае аккомпанемент действию не вдруг превратился в то, что сегодня отличают от оформления специальным понятием «сценография». Но если, тео­ретических целей ради, «снять историю», результатом эволюции театрального пространства и его конкретных представителей на сцене окажется новое – и необратимое! - отношение этих эле­ментов с другими, в первую очередь инвариантными. Его можно и должно назвать: это отношение действия. В таком определении нет ни метафоры, ни какого другого тропа. Как актер и роль, сценография одновременно драматически воздействует и на зри­телей и на актеров. А конструктивистские опыты игры актера с вещью - отнюдь не единственный пример того, как на «вещь» воз­действует актер.

Среди терминов, которыми сегодняшняя наука описывает на­правления или школы сценографии, есть понятие «действенная сценография». Конкретное технологическое наполнение это на­звание имеет. Но как раз терминологически оно опасно – именно потому, что в строгом смысле слова действенна всякая сценография.

Еще более показательным и соответствующим закону систем­ной эволюции станет выглядеть движение от оформления к сце­нографии, если не останавливаться и задать следующий вопрос: пусть сценография, подобно актеру и роли, драматически дейст­вует, но тогда какого именно рода это действие? На подобный нелепый (и рискованный) вопрос сама сценография, кажется, го­това ответить. Для начала обратимся к одному из лучших сцено­графических созданий последних десятилетий. В спектакле Ленин­градского Малого драматического театра «Живи и помни» Э. Ко­чергин построил деревянные леса. Едва ли не автоматически на­чинали действовать (и действовали) простейшие ассоциации: лес, деревянное, деревенское, пчелиные соты… Последнее значение, в частности, прямо поддержал режиссер спектакля Л. Додин, когда несколько раз помещал в этих сотах группу деревенских баб с их бытовыми делами. Но однажды бабы оставили свои занятия и стоя вы­прямились. Их резко осветили сзади, и над головой каждой ока­зался нимб. Соты превратились в иконостас - так это событие можно определить предметно. Но его же можно и должно опреде­лить и иначе: декорация сыграла две роли, а Додин их сопос­тавил – и с бабьей стаей, превращенной в групповой портрет «наших деревенских святых», и между собой. Пока еще можно спо­рить о терминологической строгости такого рода определений, но стоит обратить внимание на то, сколько раз куда более размытым оказывается всякое иное. «Штанкеты и софиты, - писал о «Гамлете» Ю. Любимова А. Смелянский, - подобно актерам, исполняли тут важные роли». «Исполняли важные роли» не запрещено пони­мать как «имели важное значение». Но расшифровка, которая сле­дует немедленно за этой нейтральной фразой, без возврата пе­рестраивает характер определений: «Про «Гамлета» на Таганке кто-то писал, что в списке действующих лиц надо сначала по­ставить занавес Боровского, а потом уже Гамлета - Высоц­кого»11. Непринужденность стиля газетной юбилейной статьи здесь только подчеркивает безупречную научность характери­стик. По материалам прессы можно, наверное, составить немалый список «действий» и функций знаменитого занавеса. В него войдут и прихотливые перемещения и эмоциональные ассоциации, которые он вызывал, и, конечно, его метаморфозы. Но когда речь о театре, все это может быть собрано и объяснено только одним способом: занавес Д. Боровского играл у Любимова роли, не больше и не меньше – точно так же, как артисты.

Сценография в системе спектакля не инвариантна. Но инвари­антно пространство, и от его имени сценография желает и умеет теперь делать то, что прежде вправе и в состоянии были делать только актеры – параллельно актерам и в драматических связях с ними.

Аналогичный структурный сюжет разыгрывается с музыкой драматического спектакля. Ограничимся и здесь примером одного классического произведения. Красоту и уравновешенную легкость ажурной беседки, платьев и актерских интонаций в начале «Ме­сяца в деревне» А. Эфроса поддерживала и всем своим авторите­том утверждала мелодия из Сороковой симфонии Моцарта: она была окончательным знаком гармонии. Дальнейшее действие, как из­вестно, показывало, что гармонии не только никогда уже не бу­дет, но, даже хрупкой, не было. А на сцене и в зале, перед тем, как рабочие стали разбирать беседку и одинокая О.Яковлева плакала прислонясь к порталу, звучала та же, что в начале, по­беждающая все гармония. Сочиняя сценическую драму, Эфрос сде­лал одной из ее героинь музыку. И опять же, здесь мы обязаны говорить о драме в прямом, терминологически строгом смысле. Достаточно представить простейшую схему: две линии, одна обо­значает все, что происходит с актерами и героями Тургенева, другая – музыкальный ряд; сначала обе линии слиты или движутся близко и параллельно, но чем дальше, тем заметней расходятся и к концу трагически противоречат одна другой. Неинвариантные части системы спектакля начинают подчиняться драматическому механизму структуры.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Для всякой работы по теории театра термин «спектакль» - естественно, один из главных. И один из первых, где требуется по возможности строгая дефиниция. Но «спектакль» разделяет судьбу «театра». В Театральной энциклопедии спектакль определяется как театральное произведение, создаваемое театральным коллективом. Патрис Пави начинает впечатляюще широко: спектакль - все то, что предстает взгляду; но даже когда конкретизирует это «все», оказывается, что этот «родовой термин применим к видимой части пьесы (представления), ко всем формам искусства представления (танцу, опере, кино, пантомиме, цирку и т.д. ), а также к другим родам деятельности, имеющим в виду участие публики (спорт, ритуалы, богослужения, социальное взаимодействие)» (Пави Патрис. Словарь театра. М.: 1991. С. 323). Э. Фишер-Лихте предлагала сперва чисто семиотическое определение - эксплицитный, ограниченный и структурированный «текст, состоящий из театральных знаков», а затем, в связи с концепцией перформативности, определила спектакль как структурированную программу деятельности, «которая совершается и демонстрируется в определенное время, в определенном месте, группой актеров перед группой зрителей» (См. цитированную статью «Перформативность и событие», с. 96). Если даже, согласно мечтам Агафьи Тихоновны, соединить два последних определения и сильно ограничить этот «синтез» указанием на то, что актер - это тот, кто изображает для зрителей не себя (а это пришло бы в противоречие с идеей Э.Фишер-Лихте), дефиниция не станет полноценной. Можно бы сокрушенно ограничиться бытовым пониманием театрального произведения как разыгрываемого актерами для зрителей «сюжета одной пьесы», но ведь и такой сюжет - вещь проблематичная, начиная с греческих и римских времен, включая испанский спектакль Золотого века или русский «великолепный спектакль» века Х1Х. Не напрасно, например, А.А. Чепуров предложил термин «сверхсюжет спектакля» (См. : Чепуров А.А. Сверхсюжет спектакля // Спектакль как предмет научного изучения. СПб.: СПбГАТИ. 1993).

Не исключено, что начинать строительство дефиниции надо опять с давнего аристотелева «подражание действию важному и законченному, имеющему <определенный> объем, […] <производимое в действии, а не в повествовании» (Аристотель и античная литература. М.: 1978. С. 120) и продолжать: «актерами, изображающими не себя для зрителей». По крайней мере, такое строительство не может не быть постепенным наращением объема понятия; в него, как минимум, должны быть включены представления о системе и структуре «спектакля», о которых сейчас речь, о специфике содержания и основным характеристикам формы, в первую очередь - композиции. Все это у нас впереди.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

2 Станиславский К. С. Собр. Соч. В 8 тт. Т. 1. М.: 1954. С. 373.

3 Аристотель и античная литература. М.: 1978. С. 130.

4 Там же. С. 121.

5См., напр.: Рождественская Н. Проблема «актер - зритель» в режиссерских системах ХХ века // Художник и публика. Л., 1981.

6 См.: Калашников Ю. Третий творец спектакля: К.С. Стани­славский о зрителе // «Театр». 1963. № 2.

7 Ратнер Я. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М.,1980. С. 110

8 Прозерский В. О коммуникативной функции искусства // Ху­дожник и публика. Л., 1981. С. 41.

9 Содержательные размышления о типах сценических связей см.: Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л.,1984.

10 Теме «актер – роль – зритель» посвящена отдельная глава кн.: Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988.

11 Смелянский Анатолий. Противоположники // «Известия». 1997. 25 сент. С.5.

## 

## 5. Эволюция частей

От вопроса о том, что представляют собой те части спек­такля, которые на протяжении веков не уставая входили между собой во все более непривычные связи, мы прежде, по совету структуралистов, рискнули абстрагироваться. Но такая операция корректна лишь при условии, что у нас есть гарантия постоянства этих частей и их равенства самим себе. Между тем, на самом-то деле такой гарантии нет. Напротив: чем более высокого порядка сложности сис­тема, тем существенней составляющие ее элементы, тем при­нудительней внимание к их «индивидуальности». Театральное произведение - уже по одному тому, что оно целиком при­надлежит социальной сфере - из самых сложных систем. Но не методологические установки структура­лизма (которые мы законом над собой не признавали) - наши соб­ственные наблю­дения над тем, как меняются структуры, застав­ляют серьезно вглядеться в части спектакля, а в актера, сцени­ческую роль и зрителей - прежде всего.

Подобно связям между древнегреческим актером, его ролью-маской и тысячами людей, окруживших орхестру, сам этот ак­тер, сама маска и Зритель – элементарны. Тип и смысл то­гдашней роли красноречиво охарактеризовал С. Аверинцев: «Маска - это больше лицо, чем само лицо». «До конца выяв­ленная и явленная», она, в отличие от лица, одна только и может достичь «полной самоопределенности, массивной пред­метной самотождественно­сти»1. Если углы губ у нее приспущены, если она говорит о Герое, что он трагический, это по существу все, что в нем есть и что надобно о нем сказать. За маской, прав Аве­ринцев, ничего нет: личина и есть личность. И когда он в той же статье сравнивает маску с демокритовским атомом и платоновским эйдосом, это сравнение имеет особый смысл не только потому, что маска, подобно атому или эйдосу, без всяких опосредований указывает на «сущ­ность», но еще потому, что всякая такая сущность – последняя глу­бина, самотождественная и дальше не делимая.

Древнегреческий актер, больше чем в параллель маске - в прямом соответствии с нею, - имеет отчетливо «атомарный» вид. Он не более чем живой материал для создания в пространстве и времени форм маски. О творческой индивиду­альности тогдашнего актера можно гадать, потому что она, по крайней мере, могла быть, хотя, по-видимому, была строго ограничена областью уме­ний. Легенда гласит: у ак­тера, который играл отца, потерявшего сына, умер сын; актер решил использовать свои чувства на благо искус­ству, для чего стал «переживать» и был оштрафован - как мы бы сейчас несомненно сказали, за натурализм.

Но об индивидуальности артистической или тем более о личности рассуждать вовсе не имеет смысла: если маска, главный сценический объект актера, завершена в себе и актерскому влия­нию в процессе творчества не подвер­жена, собственно художест­венная ипостаcь актера - плод ма­лопродуктивной фантазии.

Нет никаких источников, которые заставляли бы усом­ниться в том, что зритель в этом театре художественно даже не элемен­тарен - нем. Он есть, он в наличии, драматическому поэту с помощью сказания пьесы и актеров есть на кого воз­действовать, и этого для театра древних греков доста­точно.

Разнообразие средневековых театральных жанров застав­ляет присматриваться к каждому из них. Но можно поступить иначе (так и поступим): взять края этого диапазона. С точки зре­ния нашей темы это, с одной стороны, моралите, с другой мистерия. Актер мо­ралите, который держит своего персонажа в вытянутой руке и де­монстрирует его зрителю, больше всего и больше, чем актер, работающий в других средневековых жанрах, похож, если воспользоваться терми­нологией 1920-х годов, на докладчика. Есть смысл вспомнить даже о своего рода очу­ждении наподобие того, что прокламиро­вал в ХХ веке Б.Брехт: в резком свете такой неисторической па­родии видна теоретическая (и не пропадает историческая!) спе­цифика системы моралите. Пусть актер Брехта очуждает не харак­тер Мамаши Кураж, а маску Артуро Уи, пусть за такой маской, по слову И. Соловьевой, «стоят не прототипы - живые лица, а про­тотипы - жизненные процессы»2, сами процессы эти все же, по определению Соловьевой, типизированы. В моралите за ролью Добродетели нет не только компании порядочных людей без центра – за нею ничего нет, кроме понятия. В ней нет ни живого син­кретизма античной маски, ни «снятой целостно­сти» общего и ин­дивидуального, на котором держится маска в новое и новей­шее время.

В мистерии дело обстоит, кажется, противоположным об­ра­зом. И когда речь о «положительных персонажах», и особенно когда об отрицательных - например, чертях. Как и в роли Доб­родетели, в роли Черта нет никаких индивидуальных свойств; у Черта есть только действенные функции – пакостить положи­тель­ным героям и радостно тащить в ад давших себя соблазнить. Это, ко­нечно, не «понятие», но, подобно понятию, с точки зрения норм художественного образа, крайняя односторонность. В роли еще нет заведомой сложности, но нет уже неразложи­мой греческой це­лостности: она распадается на глазах средневековых зрителей и при их активном участии. Эта почти пустая форма - именно по­тому что пустая - естест­венно, требует импровизации, античному актеру неведомой. Эллин золотого века выходил на орхестру, кроме редких нети­пичных случаев, лишь однажды и с ролью, у которой было опреде­ленное и уни­кальное содержание, сочиненное поэтом. Средневековый гистрион, получав­ший от города ангажемент, мог рассчитывать и на повто­ре­ние заказа, но даже если он тоже выходил на подмостки один раз, содержательность и определенность его Черту придавал он сам. Роль внятно слоится, вынужденно составля­ется из действен­ной схемы и принципиально «не написанных драматургом», но не­обходимых сиюминутных деталей, зависящих от того, в какие от­ношения войдет сегодня этот актер с этой толпой. Никаких таких деталей в образе персонажа нет, но они, когда актер берется его изобразить, возникают в созданной им роли.

Взявший на себя важную общественную миссию самодея­тельный участник моралите и бродяга, который сам похож на нечистую силу, солидный докладчик или, как выражался Г.Н. Бояджиев, ри­тор3, ответственно излагающий слова роли, проделывающий строго определенные иллюстративные движения - и развлекающий публику неприличными телодвижениями гист­рион - контраст еще более ра­зительный, чем между ролями, которые они играют. Тем не ме­нее и между ними есть об­щее, как есть общее между их ро­лями. Каждый из них знает, что он не роль, каждый свою роль показывает, каждый отдает своей роли необходимый ей мате­риал. В одном слу­чае свою гражданственность, в другом, как минимум, профес­сиональное бесстыдство. Для наших целей и та­кого минимума достаточно: в обоих театральных вариантах мы имеем дело с человеческими свойствами артиста и одновременно с «техническими умениями».

Подобно исполняемой им роли, средневековый актер в этой роли уже не химиче­ски неразделимый атом, он из чего-то составляется. Подобно ак­теру, роль представляет из себя либо одно­сторонность, невольно намекающую на возможность других сто­рон, либо комбинацию из нескольких элементов. Реально ис­торически все это, несо­мненно, аморфно, неустойчиво, прояв­ляется бликами, фрагмен­тами, но замена актера-атома и роли-атома, которые связаны между собой элементарными от­ношениями, - принципиально неодно­родными образованиями, спо­собными вступить в гораздо более интимные связи, по-ви­димому, налицо. Сходство между «струк­турным типом» актера, роли и спектакля, надо ду­мать, тоже не до­мысел. Возникает намек на рождение некой зако­номерности: динамизация связей между элементами спектакля и усложнение состава каждого из них - это один процесс.

Театр, берущий начало в Ренессансе, и в этом отно­шении де­монстрирует рывок, прорыв. Воспользуемся той же логикой, что и прежде: если на каком-то участке теат­рального пространства нечто случилось, сталось - оно для театра уже есть. Поэтому мы можем с порога избавиться от соблазна охватить эту неохват­ную для театрального ис­кусства эпоху. Обратимся (и опять не так, как делает это историк) к излюбленному материалу новато­ров Х1Х и ХХ веков - комедии дель арте. Это театр профессио­нальных ак­теров в пожизненных устойчивых масках. Пережив не­сколько веков и мутаций, маска стала видеться как эталон ус­тойчи­вого, законченного, выразительного и вместе экономного, именно и в первую очередь сценического художественного об­раза персонажа и, стало быть, как идеальный «шаблон» для актера.

С таким или подобным историческим резюме не стоит спо­рить. Необходимо, однако, учесть, что ни устойчивость ни за­вершенность ни пожизненность для актера не делают маску коме­дии дель арте «простой». Так, в частности, оставаясь собой или войдя в состав других образов, маски по праву претендуют на общечеловечность - но при этом они не утеряли свойства, рожденные их социальными, национальными и даже региональными истоками. Маска по-прежнему классиче­ский пример действенности, ибо все в ней зависит от места, которое она занимает в действии спектакля. Это почти автоматически означает, что она приговаривает к ост­роте и известной односторонности выра­жения. Но это со­всем не означает, что в каждой маске генерали­зировано одно какое-то человеческое свойство. Квинтэссенция сценического действия, маска вобрала в себя аристотелево «направление воли», но кроме того, что она не свойство, а характер, она характер впервые не в античном, а, так сказать, в бу­дущем смысле этого понятия. Она заведомое обобщение, то есть тип. Но это тип характера, тип человека, предпола­гающий в человеке индивидуальность.

Как видим, во всех решающих отношениях маска двойст­венна. Двойственна при этом недвусмысленно и совершенно содержа­тельно: каждая из сторон любой характеризующей ее оппозиции не существует без другой стороны. Иными сло­вами, маска комедии дель арте подарила театру исторически первый тип роли, кото­рая состоит из отчетливо разнящихся элементов, связанных ме­жду собой устойчивой структурой, то есть роль, которая, если выражаться ученым языком, вхо­дит в систему-спектакль на на­чалах и с правами подсис­темы.

И снова больше чем аналогия связывает такую роль с акте­ром. В древнегреческом театре актер и роль существовали как сиамские близнецы. Структуры, ведавшие спектаклями Средневеко­вья, должно быть, сочли, что в таком виде не­удобно двигаться, и позволили актеру и роли ходить ка­ждому отдельно, но непре­менно чтоб в ногу и для этого поглядывая на соседа и при­страиваясь к нему. Актер Воз­рождения получил право двигаться в своей системе самым прихотливым образом, но оказалось, что для этого прихо­дится держать перед собой зеркало, в котором делает кульбиты двойник.

Завоевав себе в системе ренессансного спектакля неви­дан­ную дотоле самостоятельность, актер и впрямь как двой­ник стал похож на роль (или роль на него). Маска в комедии дель арте постоянна и устойчива, но если в разных спектаклях она рожда­ется всякий раз заново как результат сиюминутной импровизации, она представляла не только ге­роев разных историй, но даже и в одной пьеске на каж­дом представлении – и в зависимости от того, кто ее на­девал, и в относительной независимости от него - играла разные роли. Роль не маска, а та единственная, здесь и сейчас рожденная форма, которую маска приняла в этом спек­такле, у этого актера для этой публики.

Но если учесть, насколько актер Ренессанса породнен с маской, нельзя не видеть, что навсегда надевший пришед­шуюся ему впору маску актер - в этой маске - «тоже» играет роли: для актера, как для публики, маска, навер­ное, важней, чем роль, но это ведь само по себе значит, что она не роль.

Актер примеривается к маскам, ищет подходящую. Однако не­сомненно и противоположное: выбранная маска обязательно принимает форму принявшего ее актера, каждый раз кроится по его образу и подобию. У обоих как будто общий источник.

С другой стороны, возрожденческая общность или род­ство ак­тера с его ролью - вовсе не та, что соединяла ги­стриона с Чертом в Средние века. Различий много и они, что важно, разного свойства. У мистериального Черта, как у софокловских Эдипа и Иокасты, нет возраста - Панталоне от рождения старик, а Арлекин вечно молод. Эдип - это трагическое направление воли, Черт не имеет харак­тера, зато состоит из сплошной кари­катурной характерности: он злой пакостник. Характер Панталоне или Гамлета есть со­вокупность человеческих свойств. И вот этой как раз совокупностью играющий их на сцене актер об­ладать вовсе не обязан. Еще существенней в этом сопоставлении, что на «че­ловеческую» активность и подвижность Арлекина актер откли­кается вообще не человеческими, а артистическими свойст­вами. Психофизика актера, идущая здесь в дело, это и не те­лесный материал античности и не психофизика человека-ги­ст­риона. Это актерская психофизика актера – его актерский темпе­рамент, актерская реактивность и т.п. Но мало того, что своеобразно двоится индивидуальность актера; уже его собствен­ная эпоха обнаружила в нем такие порядки, ко­торые сегодня мы иначе как личностными не назвали бы. Опираясь на многочис­ленные материалы о комедии дель арте, А.К. Дживелегов, в ча­стности, фиксирует общепризнанное и для эпохи отнюдь не дек­ларативное положение, касающееся актера: «Он должен жить твор­чески и обретать в театре ис­точник вдохновения. Он должен иметь «радостную душу». Если эта радостная душа (anima alle­gra) отлетает, актер пере­стает быть актером»4.

Эта радостная душа, по всей видимости, как раз та­кое свойство, которое на технологический язык не пере­водится: говоря языком школы Узнадзе, это установка на творчество или, словами П.А.Маркова, воля к игре на сцене. Как видно из этого более чем краткого экскурса в комедию дель арте, европейский театр ХУ1 - ХУП веков имел ак­тера, который был не просто оконча­тельно профессионализиро­ван, но которого профессия превращала в определенную сис­тему, сложно составленную из элементов раз­ного происхож­дения и одновременно и принципиально открытую в обе стороны - в сторону роли и в сторону публики.

Логика структурных подвижек, едва забрезжившая в те­атре Средневековья, в театре Возрождения обретает убеди­тельно опре­деленный вид. Можно все более надежно фикси­ровать, что назы­вается, постоянное и пока не обратимое структурирование теат­рального произведения. С одной сто­роны, ветвятся, усложняются, становятся живей и напряжен­ней отношения между главными эле­ментами спектакля. С дру­гой стороны, оказываются в прин­ципе более сложными и по составу и по внутренним связям сами эти элементы. Наконец, более чем вероятно, что эти процессы одно­временны не случайно. Здесь один шаг до необходимости проверить следующую (куда более от­ветствен­ную) гипотезу, согласно которой два названных процесса ис­тория театра соединила между собою не просто значащей одно­временностью, и может быть, есть какой-то закон, в силу которого чем сложней и разветвленней элементы системы спек­такля, то есть чем больше каждый из них сам представляет из себя систему, тем тесней связи между этими элементами, и на­оборот: чем драматически действенней отношения между элементами спек­такля, тем больше сложности и самостоятель­ности от этих эле­ментов требуется или, по крайней мере, для них допускается.

Так или иначе, а Классицизм, следующая за ренессанс­ным этапом большая стадия развития спектакля, демонстри­рует и ус­ложнение внтурисистемных связей и отчетливое превращение каж­дого из входящих в эти связи элементов в меньшую по масшта­бам, чем спектакль, но безусловно полно­ценную систему. В пре­дыдущей главе оригинальная и глубо­кая содержательность класси­цистских структур анализирова­лась по возможности в чистом виде, от свойств и качеств элементов мы, как и в других случаях, сознательно пытались тогда абстрагироваться. Теперь этого сделать нельзя. Новой в таком рассмотрении элементов системы может оказаться естест­венная парал­лельность. Проще говоря, думая о классицизме, обнаружен­ное в роли не надо даже специально экстраполировать на актера. Самым простым примером может стать величайшее, быть может, художественное достижение театрального класси­цизма - амплуа. Традиция употребления этого понятия не зря закре­пила его одновременно и за актером и за его сценической ро­лью. Наша Театральная энциклопедия, переводя это французское слово, соединила запятой два русских поня­тия - «применение» и «роль»5. Если не вдаваться в очень важный, но отдельный вопрос о критериях амплуа и для начала просто присоединиться к общей точке зрения, согласно кото­рой амплуа объединяет между собой однотипные роли, то есть - для начала же - пойти от типа роли, следующий шаг все равно окажется неизбежным: актер «применя­ется» к этому типу и тогда может занять в труппе соответствую­щее амплуа. Амп­луа актера и амплуа роли - понятия одинаково содержательные и актеры делят между собою роли по тем же при­знакам, что делятся сами роли.

Наконец, амплуа есть система. И амплуа роли и амплуа ак­тера. В обоих случаях и в соответствии с одним и тем же зако­ном оно состоит как минимум из двух частей. Есть «часть», отвечающая за типовые характеристики, и есть - ведаю­щая индивидуальными. В этой связи, видимо, следует с особой осторожностью следовать за традицией, ко­торая приписывает классицизму тотальную тягу к генерализа­ции и неприязнь к ча­стностям и индивидуальным подробно­стям. Сама по себе мысль во­все не безосновательна, но с точки зрения состава и структуры амплуа верней едва ли не противное: амплуа и по существу и по форме двулико, и каж­дое лицо без другого не просто невозможно - смысл каждого из них открывается в своей полноте лишь тогда, когда оно вошло в отношения с другим лицом.

Мало того, что нет решительно никаких оснований пола­гать, будто мольеровский маркиз, если он амплуа, «главней» любого конкретного маркиза в комедии Мольера; двусторон­няя под­держка и в то же время «разница потенциалов» и по­рождают этот феномен.

Подчеркнем без стеснения: какова бы в дальнейшем ни была судьба этого классицистского подарка театру, начиная с фран­цузского ХVП века структурные прозрения комедии дель арте надолго или навсегда превратили сценическую систему в систему систем, каждая из которых строилась по тем же правилам, что система целого. При этом точно так же, как было прежде с от­ношениями между актерами, ролями и зри­телями, связи «внутри актера» и «внутри роли» поначалу были далеки от какого бы то ни было драматизма – не­сколько столетий их характеризовало как раз доброжела­тельное мирное сосуществование.

Трудно и не увидеть и не оценить эволюцию амплуа. Но при всем огромном различии между ролями Расина и, например, основ­ным художественным ролевым массивом в русском репер­туаре де­вятнадцатого века, безусловные и не классицистские свахи Ост­ровского, едва ли не так же, как маркизы Мольера, плотно и ярко индивидуальные, - все же тип, и значит, всякая из них может быть сыграна (и замечательно игралась) в сфере амплуа.

Но на рубеже Х1Х – ХХ и в начале ХХ века и этот долгий этап теоретической истории спектакля окончился серьезной (по­началу казалось, гибельной) встряской. На русской почве здесь, понятно, не обойти в первую очередь практику Москов­ского Худо­жественного театра и ее идейное подкрепление - непрекращаю­щуюся героическую борьбу К.С. Станиславского с амплуа.

Несмотря ни на какие субъективные крайности, несмотря на показательные творческие потери, эта практика и питав­шие ее идеи имели под собой подлинно исторические, то есть объектив­ные основания. Среди них одним из решающих было все, что обна­ружилось в эту эпоху в человеке и, стало быть, в персонаже, которого артисту предстояло сделать своей ролью.

Чехов решительно выдергивает из своих драматических персо­нажей внятный типовой стержень и они, невольно, начинают пред­ставляться как только индивидуальности; с другой же сто­роны, едва ли не всякую такую неоспоримую индивидуаль­ность легче всего трактовать как «человека без свойств». Если вос­пользоваться языком структурной логики, придется констатиро­вать, что чеховский персонаж не только не со­стоит из каких-то частей, в нем и одной-то, атомарной части не прощупать. Точ­нее, она есть, но она не описыва­ется как нечто «твердое», как вещь - только как истече­ние, волна в потоке.

Проще всего было бы посетовать на недостатки или про­грамм­ную неполноценность используемой нами сейчас методики и поис­кать другую, более соответствующую капризному объ­екту. Но, увы, скорее всего дело не в методике: не исклю­чено, что чехов­ский драматический человек, одно из лиц в группе без центра, «сам по себе» и не должен структуриро­ваться. А играть-то его роль на сцене все одно было необхо­димо! Иначе говоря, на ка­кое-то время роль начала провали­ваться в неорганизованный хаос, и актеры поначалу стали до­гонять роль. Подтверждая конец амплуа, Станиславский язви­тельно писал: «Как видите, амплуа раздробились по авторам, теперь же стали делить их по отдель­ным ролям. Появились специалисты на роли царя Федора, Ган­неле»6. И впрямь гро­теск, но возникает-то он из-за того, что роль зовет артиста от всякого группового, типового, открыто обобщенного к уникальному и индивидуальному. И в ответ на этот зов ар­тист начинает искать новую философскую и просто технику. Станиславский-теоретик тоже не знал дорогу, но именно ради нее он так могуче метался.

Для современных ролей – или для современного ему те­атра в целом – амплуа, навсегда убедился Станиславский, не подходит. «По-моему, существует только одно амплуа – харак­терных ролей. Всякая роль, не заключающая в себе характер­ности, - это пло­хая, не жизненная роль, а потому и актер, не умеющий переда­вать характерности изображаемых лиц, - плохой, однообразный актер»7. В этом месте Станиславский не говорит о перевоплоще­нии актера в роль, но, например, в главе «Характерность» его книги «Работа актера над собой в творческом процессе воплоще­ния» он спокойно использует обескураживающую, на первый взгляд, фор­мулу «перевоплощение и ха­рактерность»8. Это не случайная ого­ворка, в цитированном отрывке обращает на себя внимание очень близкое: роль, принадлежащая единственно законному амплуа – амплуа характерных ролей – должна, согласно Станиславскому, заключать в себе харак­терность. То есть в любом случае харак­терность состав­ляет часть какого-то большего, чем она, объ­ема.

Высокий статус характерности нетрудно подтвердить хотя бы тем, сколько внимания Станиславский ей уделял, с каким интере­сом в нее углублялся, как в поздние годы настаивал на том, что и сама характерность тоже двухслойна – есть внеш­няя, а есть внутренняя, по смыслу приближающаяся к традици­онному представ­лению о характере. Словом, тут на самом деле не случайная ого­ворка или неловкость выражения. Значит, надо это принять как факт и, значит, выяснить, во-первых, какое реальное ме­сто Ста­ниславский отводил характерности в тот боль­шем, чем она, объеме роли, и во-вторых, чем, с его точки зрения, заполнена не занятая характерностью часть этого объема.

Сам теоретизирующий режиссер на эти вопросы готов ответить. На первый – решительно и совершенно не традиционно (во всяком случае для усто­явшегося портрета Станиславского): «Характерность – та же маска, скрывающая самого актера-человека. В таком замас­киро­ванном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикант­ных душевных подробностей»9. Останавливает, конечно, в первую очередь само по себе чужое слово «маска». Но сразу же, вслед, приходится гадать: чья же именно эта маска – роли? ак­тера? Логично предположить, что поскольку маска скрывает ак­тера, она, во всяком случае, не актер же! Так, может быть, в этой логике маской служит роль? Роль - «не более чем маска»? С порога отказаться от этой обеску­раживающе простой гипотезы не­возможно, но, с другой сто­роны, еще более опрометчиво было бы на ней остановиться и почить.

Один уровень тут, по-видимому, можно зафиксировать как на­дежный, для Станиславского устойчивый – именно иерархи­ческий: в сценическом творении актер для Станиславского не только важ­ней, не только загадочней, но и сложней, чем роль. Даже если представить себе роль как усложненную вглубь – внешнюю и внут­реннюю – характерность-маску для ак­тера, царь Федор и Ганнеле и Астров суть характерности, призванные, во-первых, объек­тивно, в интересах зрителя, от­личить одного человека от дру­гого, и во-вторых, в интере­сах актера, одновременно и укрыть в нем человека и позво­лить этому человеку обнажить себя до са­мых интимных и пи­кантных душевных подробностей. Из-за маски-роли у Стани­славского-теоретика на зрителя и партнера глядит актер-че­ловек. И кроме него, больше некому «перевоплощаться» в изо­бражаемое актером лицо, то есть, следуя завету Щепкина, влезать в шкуру-маску действующего лица пьесы.

Именно так понимали дело лучшие театральные умы первой половины два­дцатого века. Вдумаемся, однако, в суть рассуждений П.А.Маркова 1925 года: считая «внутреннее оправдание твор­чества актера и закре­пление его двойственности» одной из главных задач так называе­мой системы Станиславского, он был уверен, что, по мысли создателя «системы», путь к решению этой задачи лежал «в уничтоже­нии полной адекватности играе­мого образа с личностью ак­тера»10. С точки зрения нашего предмета, революционная мечта Станиславского смести до ос­нованья всю накопившуюся в мировом театре ложь осуществля­лась, значит, более чем парадоксальным образом: двойствен­ность («Вы сами – а поступки другого лица»11) закреплялась, а полная адекватность играемого образа с личностью актера, которая в театральной литературе если и не буквально рас­шифровывается как «перевоплощение», то по крайней мере с ним навсегда повязана,- она как раз и подлежала унич­тоже­нию!

Станиславский, таким образом, если соглашаться с Мар­ко­вым, «неатомарность» и заведомую драматическую структур­ность сценического создания не только признает, но за нее борется, ее утверждает. Неужели в работах Садовских или Фе­дотовой ему виделась «полная адекватность играемого образа с личностью ак­тера», а двойственность актер – роль каза­лась недостаточно ут­вержденной? Это неправдоподобно и не­правда. Если так, прихо­дится вернуться к нашему вопросу о том, что для Станиславского представляют собой те двое, что обязаны существовать как двой­ственность и не имеют права взаимно уничтожаться до адекватно­сти.

П.А. Марков трактовал первоисточник безукоризненно корректно – мы сами только что убедились в том, что Станиславский готов был одним махом перепрыгнуть все технические и, может быть, ху­дожниче­ские «части» актера (о которых, само собой, пре­красно знал и которые его, разумеется, заботили), чтоб по­быстрей добраться до главного - человека-артиста, до самых интимных и даже пи­кантных подробностей его души. К тому, что впоследствии будет названо душевным натурализмом, Ста­ниславский никогда не был склонен, так что о передаче зрителю собственных чувств ак­тера речи нет. Но о чувст­вах аффективных Марков не только вправе, он обязан толко­вать. И вот что он обнаруживает: «Про­буждая аффективные чувства, «перевоплощение» стремилось тесно слить актера с образом, сделать их неразрывными; оно соединяло актера и образ тысячами мелких нитей и связей; оно окутывало актера детальными и мелкими ощущеньицами; оно захлестывало ак­тера. Актер бывал принужден или лгать не только внешне по-ак­тер­ски, но насильственно принимать в себя чужие чувства и ощу­щения, «притворяться» не только внешне, но и внутренне; или, пробуждая в себе аффективные чувства, подменять своим житей­ским содержанием патетические и художественные ощуще­ния об­раза. И в том, и в другом случае первоначальная ложь уничто­жена не была – «притворство» оставалось и художест­венного раз­решения задач не достигалось»12.

Этим замечательным диагнозом П.А. Марков предваряет опи­са­ние системы Вахтангова, которая, по его тогдашнему мне­нию, и разрешила кричащие противоречия в построениях старшего гения. Шедший через «систему» Вахтангов «искал не столько примирения корен­ной и роковой раздвоенности, сколько рас­крытия первоначальной, единой воли к игре – творческой воли к созданию из себя об­раза […] Вахтангов ринулся к суще­ству человека-артиста и не­ожиданно обнаружил, что никакой раздвоенности нет, что правда театра и состоит для актера в том, чтобы, играя образ, сво­бодно владея им, через него го­ворить свою, только ему одному – актеру - присущую правду. Вместо того, чтобы превалировал об­раз, как было ранее, он дал право преобладания и явного при­оритета личности ак­тера»13.

Спорное утверждение о том, что «роковую раздвоенность» кто бы то ни было, хоть и Вахтангов, в силах уничтожить, оставим в стороне. Зато подчеркнем, что, с точки зрения Маркова, именно Вахтангов ринулся к существу человека-арти­ста. Стани­славский, стало быть, этим существом не заинтере­совался или, во всяком случае, к нему не рвался. Что же то­гда интимные и пи­кантные подробности души – не существо?

Скорее всего, ни один из них не собирался отказываться от того, чтобы главным сценическим вкладом артиста в спек­такль стало «существо человека-актера». А это значит, что в актер­ской части системы сценического образа это существо не просто окончательно легализовалось, не только отодвинуло на второй план все остальное в актере, но, в каждом случае по-своему, низвело к подчиненному положению сценическую роль.

Возврат к бесструктурности актера здесь только види­мость – стоит хотя бы вспомнить, какое значение Стани­славский придавал актерскому самоконтролю. А такой самокон­троль, это не требует особых доказательств, обеспечивают отнюдь не те тонкие и слож­ные душевные переживания, кото­рые артист пускает на встречу с ролью. Даже формально «частей актера» в этой сценической под­системе не стало меньше. И все-таки решительно существенней, что главной среди них стало человеческое актера.

При этом у Станиславского и Вахтангова оно действи­тельно разное. Вероятней всего, говоря о приоритете у Вах­тангова «личности актера», Марков не придавал этому слову то термино­логическое значение, которое сегодня позволяет различать в че­ловеке его психофическую «натуру», чаще всего именуемую инди­видуальностью, и другую ипостась, собственно личность как яв­ление социопсихологическое – например, как «субъект деятельно­сти»14. Но при всех этих различиях, и по отношению к «суще­ству человека-актера» в его толстовско-ста­ниславской трак­товке, и по отношению к «радост­ной душе» ХХ сто­летия, когда она перестала быть «условием игры», а стала ее материей, - можно утверждать: прежде такого не было.

Другая сторона этого вопроса - о тех отношениях, в которые входят новые, «слишком человеческие» элементы ак­терской части сценической системы с другими частями этой системы. Нам при­дется настаивать на такой формулировке, и вот почему. В дольше всех устоявшей сценической системе Но­вого времени, в класси­цизме, в структуре амплуа, между актером-амплуа и амплуа-ро­лью отношения, как мы пытались показать, определенны и непро­сты. Но это отношения между сложными и автономными целыми.

С эпохи Станиславского и в этом смысле ситуация пере­мени­лась и резко и, может быть, опять необратимо: в непо­средст­венные, продуктивные, очевидно влияющие на творческий резуль­тат отношения стали входить не только, а порой даже не столько части большой системы образа, сколько «части частей». Так, с ролью, а нередко и с определенными фрагмен­тами, частями этой системы в прямую связь вошло (снова вос­пользуемся формулой Маркова) существо человека-актера.

По прихоти истории или закономерно, но сегодня среди на­следников Станиславского отчетливо выделился и, наконец, вышел из теоретической тени любимый, но незаконный сын, М.А. Чехов. Критикуя учителя и объясняя себя, сам Чехов никогда не отмеже­вывался от своего корня. И справедливо: его представления об актерской индивидуальности как некоем бесконечно пластичном богатстве свойств и отношений, кото­рое служит решающим мате­риалом для строительства роли, очевидно восходят к самым ин­тимным подробностям театраль­ной философии Станиславского. Без всякой натяжки началом его Сверх-Я можно назвать те художниче­ские порядки ак­тера, которые и у Станиславского вправе и обя­заны контроли­ровать сценический процесс воплощения.

С другой стороны, ровесник и товарищ Вахтангова, Че­хов вместе с ним расслышал в идеях Станиславского и те токи, кото­рые позволили Вахтангову «внутри актера» переста­вить акцент с индивидуальности на личность. Структурная оригинальность системы Чехова в этой части не может, од­нако, быть понята как «Станиславский плюс Вахтангов». Плюс налицо, но как всегда, здесь реально значит не количество элементов, а их место и связи, а стало быть, и художест­венный смысл. У Чехова все это свое, «третье».

Стало хрестоматийным: «Я при изображении Муромского оста­юсь до некоторой степени в стороне от него и как бы на­блюдаю на ним, за его игрой, за его жизнью, и это стояние в стороне дает мне возможность приблизиться к тому состоянию, при кото­ром художник очищает и облагораживает свои образы, не внося в них ненужных черт своего личного человеческого характера»15. Что, в отличие от Станиславского, Чехов по­ходя ставит в один ряд игру и жизнь или что он решает тот самый вопрос о личных человеческих чувствах и «ощущеньи­цах», который Станиславский, по Маркову, не решил, - заме­тить нетрудно, и уже эти различия ставят театральную сис­тему Чехова в особое положение. Но есть расхождения не столь очевидные, зато чреватые сильными «по­следствиями». Проблему, которая в самом деле возникает, когда актер само­отверженно пытается использовать для роли свое лич­ное, Че­хов решает очень показательным способом: он отделяет скры­того контролера от индивидуальности-материала, тем самым едва ли не автоматически превращая необходимый, но скром­ный художественный контроль в недвусмысленное авторство. Будто во­преки Вахтангову, личность художника-творца в мате­риал не пре­вращается и не погружается. Она, если вспомнить Бахтина, вне­находима.

Но зато, вслед за Станиславским и куда решительней, чем у Станиславского, актерская индивидуальность без страха броса­ется в котел «перевоплощения» и чуть не буквально сливается с индивидуальностью роли.

П.А. Марков в свое время не зря так тщательно выби­рал аргументы, когда готовился приписать Вахтангову реши­тельный перенос центра сценической тяжести с роли на ак­тера. Похоже, он отчетливо понимал, что тут отнюдь не эле­гантная переста­новка акцента, а нечто большее - новые и неприкрытые пополз­новения актера на авторство. К этой цели, по-видимому, Вахтан­гов и Чехов шли параллельно. Но как только это общее конкрети­зировалось, немедленно стали ясны и принципиальные различия.

Для Вахтангова, во всяком случае в эпоху «Турандот», то есть в преждевременном конце его поисков, роль, лишенная цен­тра тяжести, была не столько тем, что именно и еще меньше тем, ради чего актер играет, сколько вещью, с которой играет актер. Если нельзя назвать такую структуру лирической, то субъек­тивной ее назвать можно и следует.

Как ни покажется парадоксальным, Вахтангов орудовал цен­тром тяжести сценического образа отнюдь не вопреки Ста­нислав­скому. Учитель и в творческой своей практике и в обычных тео­ретических формулировках относился к пьесе и персонажам с глу­боким пиететом и искренно считал автором своих гениальных че­ховских спектаклей не себя, а Чехова. Однако же не кто иной, как Станиславский, свел сценическую роль к жалкой маскарадной функции. Конечно, различие между персонажем пьесы и ролью нис­колько не терминологическое – хотя бы потому, что персонаж – явление драмы, а роль, строго говоря, возникает только на сцене16, а Станиславский, по всей вероятности, говорил о роли. Но так «извиняя» Стани­славского, мы и уйдем в терминологически игры. «Перево­площение» понуждало актера «подменять своим жи­тейским со­держанием патетические и художественные ощущения об­раза» - если П.А. Марков был тут неправ или слишком резок, заменим на минуту его «житейское содержание» «интимными и пи­кант­ными подробностями» душевной жизни человека-актера. Увы, ничего не изменится. Станиславский именно того и желал, чтобы актер отдал сценическому своему созданию свое чело­веческое Я в «предлагаемых обстоятельствах», несмотря ни на какие ка­вычки - это я-человек. Но это, вместе с другими неотменимыми формулами Станиславского, и означает нечто го­раздо более ради­кальное, чем вахтанговский перенос центра тяжести с роли на актера, - именно подмену роли актером.

Чехов не пошел с Вахтанговым, но и от Станиславского он взял здесь только богатую свойствами пластическую ин­дивидуаль­ность актера. Взял не для того, чтобы подменить, а чтобы сра­стить. Чехов вернул направлению Станиславского полноценную ин­дивидуальность Роли, которая была для актера не Я, а - Он.

То, что мы называем системой сценического образа, Че­хов представлял себе совершенно определенно и объяснял даже терми­нологически безупречно: «Работая над ролью, вы совершаете два процесса: с одной стороны, вы приспосабли­ваете образ роли к себе, с другой – себя к образу роли. Так вы сближаетесь с ним. И хотя есть предел, за который вы не можете перейти (ваши внутренние и внешние актерские данные определяют этот предел), вы все же можете достичь многого, если будете применять пра­вильные средства».17 Очевидно, что роль – не Я и мною быть не может. Но что же она такое в этом сложном образовании?

«Нет нехарактерных ролей, как нет двух внешне и внут­ренне одинаковых людей»18, - и утверждение и мотивировка буквально списаны у Станиславского. Но из этого посту­лата Чехов выводит следствие воистину неожиданное и для нашей темы чрезвычайно значащее: «Необходимо провести грань между различными типами людей и индивидуальными характе­рами внутри этих типов. Они ни­когда не бывают одинаковыми, никогда не повторяются. Они все­гда разные. Одни, например, имеют склонность всегда играть один тип: задиристого парня, соблазнительную героиню, рассеян­ного ученого, стервозную женщину или неотразимую молодую де­вицу с длинными-предлин­ными ресницами и слегка приоткрытым ртом и т.д. Все это – типы характеров. Но каждый отдельно взя­тый задиристый па­рень или каждая стервозная женщина – это раз­личные вариации внутри этих типов. Каждый из них - индивиду­альность, кото­рая должна быть осмыслена и сыграна по-своему. Так возни­кает проблема создания сценической характерности». Пока все «в пределах Станиславского» (включая и склонность ак­те­ров играть типы, которая так не устраивала учителя). Но вот прямое продолжение этого пассажа: «Другими словами, типы, которые мы играем, идут от нашей на­туры, любой же индивидуальный характер мы получаем от драма­турга»19.

Право же, ничто в мысли Чехова не предвещало, что типы ха­рактеров идут от натуры актера. Во всяком случае, это требо­вало комментария. Сам Чехов, однако, уверен, что всего лишь повторил уже сказанное «другими словами». По-видимому, это для него вещь сама собой разумеющаяся. Но если так, со­гласно его логике, роль, чуть не как у классицистов, со­ставляется из двух больших частей, типа и его индивидуаль­ной вариации, но только части эти происходят из разных источников. Индиви­дуальный характер всякий раз для актера нов, потому что сочи­няется драматургом, а вот тип роли да­ется завершенному образу «натурой актера», то есть его «внутренними и внешними актер­скими данными». Стало быть, в своем воображении (Чехов предпо­читал говорить – в фантазии) актер должен воссоздать харак­тер, данный пьесой, и именно его начать приспосабливать к себе-типу.

Оказывается, Чехов, во-первых, подменил типовое в амп­луа актера его, актера, человеческим типом, то есть, другими сло­вами, по-своему интерпретировал и «приспособил» не­преложное желание Станиславского использовать человеческие свойства ак­тера. Во-вторых, этот новый элемент актерской «половины» сценического образа сам по себе оказался тесно сращен с заве­домо вне актера существующим характером.

Система сценического образа снова мутировала, но и этот ее оригинальный вариант не подтвердил – утвердил! - закономерно­сти эволюции театрального образа и тенденции развития его структуры.

Как и все сценические и шире - театральные системы, соз­данные в первой трети – середине ХХ века, чеховская, ос­таваясь «именной», могла в течение века разворачиваться и разворачива­лась разными своими сторонами, независимо от того, понимали мы это или нет, могли правильно указать ис­точник или путали фами­лии основоположников.

Среди тенденций, особенно с шестидесятых годов став­ших популярными и плодотворными, и в русском и в западноев­ропей­ском театре было недолгое, но яркое явление тех свойств ак­тера, которые тогда обобщенно называли личностным началом. В нашей литературе его ближайшие исторические ис­токи пытались обнаружить и в театральной системе Вах­тангова и в идеях Станиславского. И то и другое, по­нятно, было не всуе, од­нако личностные порядки вахтан­говского актера все же есте­ственней связывать с пафо­сом игры и творчества, чем с ис­поведальной или проповед­нической гражданственностью, которая и вывела на сцену «личностное начало». Что касается Стани­славского, то если понимать тогдашнюю тенденцию широко и не «терминоло­гично» (а так оно и было), то есть не различать личност­ное и индивидуальностное, было более чем справедливо вспомнить, что именно он, и никто другой с такой глубиной и последовательностью утверждал, что жизнь человеческого духа на сцене можно создать только силами человеческой души актера. Михаил Чехов, не только по цензурным соображениям, в связи с этой знаменательной тенденций эпохи, кажется, вовсе не упоми­нался.

Сильная во всех отношениях театральная мысль шестидесят­ников не различала личность и индивидуальность у Станислав­ского и его современников просто потому, что поначалу сам те­атр не давал для этого оснований. Рождение и времен­ное торже­ство в искусстве «нашего непростого советского человека» было настолько исторически знаменательно, что как раз пафос индивидуальности по праву поглотил и лич­ность и тем более тип. Между тем, на сцене по меньшей мере полутора-двух десятилетий сам непростой человек тоже был своего рода типом, и это выяснилось довольно скоро. Оценивая работу первого, «ефре­мовского» «Современ­ника», А. Демидов один из решающих пунк­тов своего приго­вора сформулировал так: «"Типажность", все­гда почитав­шаяся театром за благо, […] уходит в "«маску", от­стаивающую свою художественную независимость в сценическом дейст­вии»20. Можно усомниться в том, что театральное обществен­ное мнение сплошь и рядом почитало типажность за благо; если на него и обращали специальное внимание, то скорей всего принимали как данность, тем более что главные типы времени были и новыми и по-своему индивидуализированными. Ак­тер О.Н. Ефремов - самоочевидная индивидуальность, но иг­рать «под Ефре­мова» многим удавалось и без внешнего сход­ства и элементар­ного передразнивания.

Как данность по праву следовало принимать и то, что лично­стный (или индивидуальностный) тип принадлежит ак­теру, а ха­рактерность в роли или - реже - роль-характер заимствуется у персонажа пьесы. Этот фрагмент системы и тип структурной связи в самом деле похожи на самих себя в чеховской формулировке.

Но ближайшее его развитие оказалось и объективным и не­предвидимым. И этот поворот, опять благодаря критике, был за­мечен очень быстро, уже в середине 1970-х годов. Вот показа­тельный пример. Собирая портрет всеми любимого кинематогра­фического и театрального Евгения Леонова, общие характеристики актера В.Семеновский формулировал сперва нейтрально: «Всегда, как ни в чем не бывало, «выглядывает» из образа добродушная физиономия. Если это и маска, то под­вижная, допускающая транс­формацию. А точнее – живой, узна­ваемый тип, который в силу ха­рактерности и доступности спо­собен оказаться "натуральным" в тех или иных условиях игры». Колебание в выборе термина, как видим, продолжается недолго: Семеновский знает, что маска тут «при чем», но источник или природа этой маски кажется ему важней. Кому принадлежит эта добродушная узнаваемая физионо­мия? По всей вероятности, актеру-человеку. Скорее всего, это оче­видно, и именно потому Семеновский, вслед за предшествен­ни­ками, на таких подробностях не задерживается. Но про­должает свою спокойную мысль критик весьма резко. Оказыва­ется, тип (или то, частью чего он является) - вещь много­слойная или мно­госоставная. У найденного и поименованного типа обнаружива­ется еще один тип, то ли сосед, то ли двойник. Эти черты ак­тера-потешника В.Семеновский квалифи­цирует определенно: «глу­боко национальный тип актера». О системно-структурных харак­теристиках этого типа, понятно, тоже нет речи, но критик и без того сказал достаточно. Нет сомнения в том, что здесь свойства того самого рода, ко­торые в других местах и в дру­гие времена одних актеров делали Арлекинами, а других отправ­ляли в маску Панталоне. Если скрытые в Леонове черты актера-потешника - черты Е. Леонова, то и в таком случае выдают они не его чело­веческие свойства, а характер его артистизма.

Но и этого мало. На древний, лишь изредка являющийся ско­мороший слой, и гораздо ясней старинного, наложен еще один21, не просто из Нового времени, но и ведущий начало от принципи­ально неактерского художественного массива: и его Креон из давней «Антигоны» Б. Львова-Анохина в театре им. Станислав­ского, и чеховский Иванов, как и Вожак Вс. Вишневского в постановках М. Захарова – никого из них не миновал «малень­кий человек» русской литературы. Очевидно, это тоже тип, и тип, несомненно освоенный актером; однако при этом достаточно ясно, что он «относится» к роли, соз­нательно вводится в со­став ролей Леонова режиссурой.

Когда Михаил Чехов возвращал в сценическую роль, твори­мую на сцене артистом, полноценный характер, он твердой рукой указывал на драматурга, но тут же пояс­нял, что создание дра­матурга становится характерной ва­риацией актерского типа. Здесь такое же и не то. В роли Леонова актер-потешник, собст­венно, не входит, а будто со­седствует с ними; человеческий тип, напротив, стремится к соединению и с литературным ти­пом и с характером, этот (а не актерский) тип конкретизирую­щим.

Дело не столько в самом по себе очередном усложне­нии системы сценического образа (хотя и оно немаловажно для теоре­тической истории), а как раз в этой чересполо­сице типов, тес­нящихся в одном, конкретном художественном явлении, и в том, как тонка и, кажется, проходима грань между любым из этих ти­пов и маской.

К концу прошлого века на сцене преимущественно стани­слав­ского корня оказалось подозрительно много типов, а заодно и масок, которые с полным основанием и уже давно стали принад­лежностью и знаком совсем другого театра. Но может быть, конец театрального века, как и всякого дру­гого, и впрямь рифмуется с его началом?

Гордон Крэг, первый из театральных мыслителей Новей­шего времени, кто воззвал к маске, подробно разъяснил свою пози­цию: «Выражение человеческого лица по большей части не имеет никакой ценности, и изучение искусства те­атра убеждает меня в том, что было бы лучше, если бы на лице исполнителя (при усло­вии, что оно не скучное) появля­лось вместо шестисот всевозмож­ных выражений только шесть. Возьмем такой пример. Лицо судьи, разбирающего дело подсу­димого, сможет принять всего лишь два выражения, каждое из которых находится в точном соотношении с другим. У него как бы две маски, и на каждой маске написано одно главное утверждение»22.

Хлопочущее актерское лицо и у Станиславского вызы­вало не­приязнь, но для него этот минус был, по всей види­мости, все-таки не настолько криминальным, чтобы следовало стереть с лица актера все, кроме двух имеющих ценность выражений. В од­ном, но серьезном отношении многократно декларированная в ли­тературе пропасть между Станиславским и Крэгом не так не­проходима: Крэг ведь тоже идет «от жизни». Различие выглядит парадоксально: когда Станислав­ский сгоряча называет роль мас­кой, он готов видеть в этом маскарад. Маска в трактовке Крэга как раз не что-то внешнее лицу и надеваемое на лицо актера. Это самое лицо и есть, только в максимально смысловом виде. В культур­ной традиции такая маска отсылает не к романтизму и даже не к комедии дель арте, а прямиком к античности. На­помним данное Аверинцевым сравнение маски и личности, как их понимали в античности: «Личность, данная как личина, лицо, по­нятое как маска, - это отнюдь не торжество внешнего в противо­вес внутреннему или тем паче видимости в противовес истине (с греческой точки зрения – скорее наоборот: ибо лицо – всего-на­всего "становящееся", и постольку чуждо истине, зато маска – "сущее" […] и постольку причастна истине)»23. Маска не «на лице», она лицо, еще точней - смысловой предел лица. Не прибе­гая к античным реминисценциям, Крэг, тем не менее, говорит здесь именно о такой маске.

Принципиально, что Крэг, отыскивая маску в личности или индивидуальности самого актера, одновременно противо­поставляет эту свою идею и философии антич­ного театра, где маской была роль, и театральной философии Станиславского, ко­торый готов спрятать актера под маску как раз для того, чтобы прикрытый ею актер сумел сохра­нить на сцене, во встрече с ро­лью, все выражения своего собственного человеческого лица.

Широко понятое личностное начало было отправной точкой и для В.Э. Мейерхольда, когда он формировал свои актерские идеи и своих актеров. Об этом, например, недвусмысленно свидетель­ствует общеизвестное его замечание об актере в за­писи А. Глад­кова: «Он еще не Отелло, но он уже в гриме Отелло. Он еще бол­тает о разном с соседями по уборной, но он уже не Иван Ивано­вич, а на полпути к Отелло. Больше всего я люблю подглядывать за хорошими актерами, когда они на полпути к своим образам: еще Иван Иванович и в то же время уже чуть-чуть Отелло»24. За­писано или сказано так, что еще полшага - и Мейерхольд произ­несет сакраментальное: «перевоплощение». Но от Ивана Ивано­вича Мейерхольд всегда шагал к другим целям.

В духе многократно ошельмованного определения актера как материала для строительства пластических форм в про­странстве человеческие и артистические свойства артиста мыслились как материал для строительства таких решающих в этой системе об­раза частей, как актерское амплуа, как ак­тер-маска. Так именно и присваивались амплуа клоуна, шута, дурака, эксцентрика или проказницы Ильинскому или Гарину, Бабановой или Мартинсону. Опора на личность или индивиуаль­ность, «доля» личности и инди­видуальности человеческой или артистической были, по всей ви­димости, в разных случаях разными, но принцип оставался ясен и прост: амплуа актера в решающей степени кроилось из са­мого актера.

Актерское амплуа у Мейерхольда есть смысл сопоставить с его же пониманием маски актера. Очевидно, что это родст­венные явления, но вовсе не два разных названия одного и того же. «Вот Варламов, - вспоминает Мейерхольд. – Он нашел для себя маску, и эта маска была: он сам, как маска, со своими данными, плюс то, что он выбрал себе ав­тора Островского, кото­рый помог ему этого самого себя в ку­печеской маске подносить. Заботливейшим образом он выиски­вал для этой маски соответст­венную напевность, своеобразную интонационную скалу и своеоб­разный славянский юмор»25.

В такой интерпретации маска Варламова сама по себе сложное образование. Маска, которую нашел для себя Варла­мов, состояла из него самого, как маски, к которой было прибавлено что-то почерпнутое из купеческих ролей Остров­ского. Купеческая маска, в которой находится другая – маска-Варламов, - представляется чем-то вроде гарнира, с которым Варламов подносит публике маску-себя, – или мат­решки, где одна кукла вложена в другую. Представления дос­таточно механические и в этом смысле реаль­ному Варламову, конечно, не соответствующие. Но с точки зре­ния системно-структурной мейерхольдовская характеристика, как обычно, улавливает художественно своеобразное и новое: как ми­нимум, самое маску, ее двусоставность и материалы, которые Варла­мов использовал для ее изготовления.

Формально эта структурная ситуация несомненно напоми­нает об итальянской комедии масок: Антонио Сакки стал вто­рым дзанни потому, что «он сам, со своими данными», со­ответствовал этой маске. Но на этой – немаловажной, по­нятно – общности сходство заканчивается. В отличие от «данных», которые родили маску Варламова, данные великого итальянского комика были принципи­ально более однородны, притом были именно артистического, а не «личностного» рода. Итальянская классическая маска, при всем ее собственном богатстве и демонстративной самодостаточности, реализовыва­лась также вполне определенным образом: Второй дзанни в каждом новом спектакле играл новую роль; пусть и очевидно вторичную или функциональную по отношению к гене­ральной маске, но все-таки не себя, а кого-то другого. Невы­членимой и, быть может, решающей частью той маски Варламова, которую он подносил зрителям, был «он сам, как маска». Но од­новре­менно в большое целое входили и те части, которые эта слож­ная маска как бы заранее, перед спектаклем, позаимствовала у литературного типа, у группы ролей. На этом этапе разви­тия театра как театра маска и смеет «подносить» себя как таковую именно потому, что в нее самое впечатаны и лич­ностное на­чало актера и роли.

Маска Варламова, какой реставрирует ее Мейерхольд, - одна лишь маска, без и «до» ролей Яичницы, Варравина или Сганареля, - составом своим равна всему сценическому образу в комедии дель арте. Это факт, и этот факт в очередной раз подтверждает правдоподобие высказанной гипотезы: структур­ная эволюция за­хватывает и внутреннее пространство прежде неделимых в системе театрального образа элементов, в данном случае – элемента по имени «актер».

На этом фоне создаваемые Мейерхольдом актерские амплуа смотрятся более нейтрально и академично. Не всякий актер может стать маской – только такой, у которого, если вос­пользоваться остроумием Крэга, «не скучное лицо». Амплуа в системе Мейер­хольда обязательно, но при очевидно новой его трактовке, опре­деляется, как и в старину, характеристикой группы ролей, кото­рые «по своим данным» может играть этот артист. В известном смысле, подобно маске, эти характери­стики фиксируются как бы заведомо; в отношения с очередной ролью актера амплуа входит сформированным, но в отличие от маски, которую можно «подно­сить», можно иг­рать, потому что она сама по себе уже автоном­ная художест­венная вещь, амплуа не вещь, а границы, его можно (и должно) применять.

Структурная новизна этой системы, быть может, осо­бенно хо­рошо просматривается, когда речь заходит как раз о принципах такого применения амплуа. Мейерхольд говорит: я должен знать, «кто у меня в театре "любовник", для того чтобы не поручать ему ролей "любовников". Я много раз на­блюдал, как неожиданно интересно раскрывается актер, когда работает в некой борьбе со своими прямыми данными. Ведь они все равно никуда не денутся, но как бы проаккомпанируют созданному им образу»26. Если Чац­кий горе-любовник, а Эраст Гарин владелец амплуа эксцентрика (клоуна, дурака, шута), как же не сделать Гарина Чацким: «про­стак барахтается в этой роли – это и есть то, что надо»27. Не раз было спра­ведливо замечено, что Гладков и Февральский на­дежно зафик­сировали излюбленное Мейерхольдом парадоксальное распре­деление ролей. Но критика и историка в таких опытах (когда они удаются) естественно радуют неожиданная органич­ность, с какой сочетаются данные артиста и «чужая» для него роль, напряженная и свежая содержательность и другие достоин­ства сценического результата – созданного актером художест­вен­ного образа. В связи с нашим предметом естественней при­смот­реться к мейерхольдовским «все равно никуда не де­нутся» и «проаккомпанируют».

В классической системе амплуа прекрасно известно, куда де­вается и вся система, которую представляет собой актер, и ис­пользованные в ней и для нее перестроенные «прямые дан­ные» ар­тиста: все это должно без зазора, без следа влиться в соот­ветствующие ячейки системы роли. У Мейерхольда соб­ранные в ам­плуа и переформированные в нем личные свойства актера не про­сто никуда не деваются – они аккомпанируют роли. Назначение Э. Гарина на роль Чацкого, с этой точки зрения, не столько па­радоксально, сколько правильно: сценический образ Чацкого в такой системе ни практически ни теоретически не может возни­кать «на основе Чацкого», как бы ни трактовать Грибоедова. Бо­лее того: если Чацкий трактуется как горе-любовник, его образ, в театральной системе Мейерхольда, придется формировать только таким, как в спектакле Мейерхольда, способом – «любовника» взять из роли, а шут, эксцентрик, клоун пусть этому любовнику аккомпанирует. Поскольку же аккомпанировать он может и станет в соответствии со своими прямыми данными, превращенными в амп­луа, тут и впрямь выйдет именно то, что надо. Возможен, впро­чем, и другой вариант: если Мастер знает, кто у него в театре «любовник», назначить на роль Чацкого его; но тогда из грибое­довского Чацкого придется извлечь на сцену не любовника, а дурака.

Художественный сценический образ, создаваемый актером, те­перь уже никак не может не «состоять» из элементов, сложно сплетенных и внутри актерской части системы и внутри части, занимаемой ролью, и между частями этих двух главных больших частей. Вне такого состава и такой структуры сценический об­раз теперь вообще ни на какой театрально-художественный смысл претендовать не может.

Если условно вытянуть такое образование в горизонталь, с одной стороны эту линию будет начинать артист-автор или соав­тор режиссера, как бы он ни назывался на разных этапах станов­ления мейерхольдовской системы. Сегодня не требуется специаль­ных усилий, чтобы доказать, что биомеханический актер может стать материалом для строительства пластических форм в про­странстве в том единственном случае, когда он в значащей мере сам управляет этим своим материалом. Как бы далека от старой радостной души ни была эта часть, она, как и мифическая an­ima allegra, в роль не входит, и в системе Мейерхольда зани­мает примерно то место, что сверх-Я в чеховской. Следом идут главные рабочие части этой подсистемы – актерское амплуа или маска, созданные на базе «личных свойств» артиста и готовые к сценическому свиданию с Ролью. Дальше располагается Роль.

В материалах о постановке «Горя уму» сохранилось много грубых наскоков режиссера на персонажей комедии. Требование «специально заняться дискредитированием этой сволочи» Загорец­кого становится не простой публицистикой рядом с желанием «усилить краски», сделать «до конца трусом и подлым» Молча­лина, который, по мнению Пушкина и Мейерхольда, у Грибоедова не дописан - не довольно подл. И наконец, вполне ясным техно­логическим смыслом воинственные инвективы Мейерхольда на­полняются в короткой фразе: «В постановке важно отношение ак­тера к типу»28. Роль должна содержать тип или быть типом.

В историческом плане объяснение этого пристрастия Мейер­хольда-режиссера и теоретика к типам в существенной мере выво­димо из особенностей его человеческой и художественной индивидуальности, культурной среды и пр. В теоретическом – хотя бы потому, что система эта создана именно Мейерхольдом, - этими факторами тоже нельзя пренебречь. И все-таки рискнем свести эту сторону дела к минимуму и исходить из логики самой сис­темы. Как и в других случаях, если перед нами система, а не конгломерат, в том, как понимается там артист, так или иначе должны проявиться законы всей системы и всех ее частей. Роль, по крайней мере, должна быть понята и построена так, чтобы она могла стать ролью для такого рода артиста.

Вспоминая материалы, связанные со спектаклем Мейерхольда «Горе уму», мы вынужденно вторгались уже в эту часть сцениче­ской системы. Актер-«любовник», которому при последовательном проведении системы не следовало в те годы давать роль Чац­кого, и эксцентрик Гарин, которому ее дали, должны встретить в пьесе кого-то, кто ему не столько элементарно не соответ­ствует, сколько дополняет чем-то, что в любовнике или экс­центрике по определению отсутствует. Использованное Мейер­хольдом слово «аккомпанемент» стоит, кажется, воспринимать как один из вариантов. Практика театра Мейерхольда безусловно показывает, что в годы становления и окончательного формирова­ния его театральных идей как системы в ход шли чаще другие механизмы. Если то были не контрасты, то по крайней мере не скрывающие разность сопоставления. То есть больше чем аккомпа­немент. Так было с Ильинским-Брюно в «Великодушном рого­носце», так было с Гариным-Чацким.

Но это одна, и относительно просто фиксируемая сторона проблемы. С теми частями, из которых состоят большие, глав­ные элементы системы, дело обстоит сложней, но и здесь для анализа есть надежное основание: если идеи актерского амп­луа и актерской маски, которые Мейерхольд неустанно развивал на протяжении почти всей своей творческой жизни, оказывались среди самых устойчивых, если сами амплуа и маски бла­гополучно пережили в театре Мейерхольда все его стилистические метаморфозы, - они не иначе как системообразующие. Это зна­чит, в частности, что и в том сложном фрагменте его системы, где располагаются элементы роли, типы не могут не найтись. В реальной практике Мейерхольда они не просто находятся: нередко мера их обработки и направление, в котором Мейерхольд их обрабатывает, таковы, что прямо отсылают наблюдателя к ак­терским амплуа и маскам. «И совсем странными оказались теат­ральные маски, перенесенные в победоносную действительность наших дней, как это сделано в "Командарме", - ревизовал Мей­ерхольда Б. Алперс. - Мертвецы "Командарма" переносят в нере­альный план еще живую для нашего сознания обстановку и живых еще людей эпохи гражданской войны. […] Это - прошлое, ставшее преждевременной легендой и подчинившееся строгим и ограничен­ным требованиям сценической маски». Алперс говорит не об акте­рах, а об их героях. И называет их масками. Маску же он пони­мает вполне определенно. Во-первых, маска «всегда имеет дело с выкристаллизовавшимся жизненным материалом», во-вторых, и са­мый жизненный материал Алперсом четко назван: «Театральная маска, как правило, обычно выражает окостенение социального типа»29. Оговорки «как правило» и «обычно» вместе с обвини­тельным «окостенением» здесь можно опустить, не требует сего­дня ни извинений ни комментариев и сведение всех масок к со­циальным. Были то в строгом смысле маски или что-то родствен­ное им, не так важно; теоретическая значимость этого недруже­ственного по отношению к Мейерхольду диагноза все равно несо­мненна: героев «Командарма» Алперс увидел как типы, превра­щенные в маски, то есть типы «выкристаллизовавшиеся» до со­стояния маски. Возражая против того, чтобы мейерхольдовские актеры изображали людей недавней современности как легендарных героев, молодой Алперс совершенно правильно уловил механизм, позволивший режиссеру создать такое изображение: Мейерхольд установил между изображением и живой моделью дистанцию. Это была не политическая, а философская и, стало быть, художест­венная дистанция. Вряд ли такая дистанция обязательна для соз­дания всякого типа. Но вот для того, чтобы тип, современный или вечный, социальный или общечеловеческий, «окостенел», был доведен, если еще раз воспользоваться формулой Аверинцева, до чистой, самотождественной структуры, этот тип в самом деле надо увидеть по-особому. И обширная литература о Мейерхольде безусловно подтверждает, что и в театре Комиссаржевской и в Александринском, в студиях и в цирке, в театрах Мейерхольда и имени Мейерхольда актеры сознательно или неосознанно играли именно такие типы, «отдававшие» маскою.

Эти образования были наиболее устойчивой частью тех ролей, которые Мастер предлагал своим артистам. Заметно варьирова­лась другая часть роли – индивидуальностная. В эпоху так назы­ваемого неподвижного символистского театра, с одной стороны, и в значительной степени в начале эпохи агитационного театра, с другой, эта часть мало или вообще не устраивала Мейерхольда. В другие времена он относился к индивидуальности персонажа более тер­пимо, а в зрелые годы даже и внимательно. Но и в таких слу­чаях речь могла идти скорей о постоянном вкраплении резких характерных деталей, чем о связной совокупности черт харак­тера. Центром сценической системы образа, создаваемого акте­ром, у Мейерхольда оставались не слитые, но со-поставленные амплуа или маска актера и тип-маска в роли.

Эта структура, связывающая и главные элементы сценического образа и, на тех же основаниях, их собственные части – повто­рим, такие части вступают в отношения не только вместе со своим целым, но и самостоятельно, автономно, - оказалась на всем протяжении ХХ века живой и продуктивной; поскольку наш предмет не судьба направлений и школ, одной простой ссылки на опыт Ю. Любимова будет достаточно.

Мейерхольдом история театральных систем Новейшего времени не закончилась. Но типологически эту историю в пределах пер­вого режиссерского века система Мейерхольда довела до логиче­ской полноты и необратимости.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточ­ная «словесность» // «Вопросы литературы». 1971. №8. С. 55-56.

2 Соловьева И. Спектакль идет сегодня. М., 1966. С.175.

3 Бояджиев Г.Н. Театр эпохи становления и расцвета феодализма // История западноевропейского театра. М., 1956. Т.1. С. 98.

4 Там же. С. 191.

5 См.: Театральная энциклопедия. Т.1.

6 Станиславский К.С. Собр. Соч.: В 8 т. М.,1958. Т.5. С. 181.

7 Там же. С. 181.

8 См.: Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 т. М., 1955. Т.3.

9 Там же. С. 224.

10 Марков П.А. О театре: в 4 т. М., 1974. Т.1. С. 364.

11 Беседы К.С. Станиславского. М.:; Л., 1939. С. 355.

12 Марков П.А. О театре. Т.1. С. 395.

13 Там же. С. 395-396.

14 См., напр.: Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Лич­ность. М., 1977.

15 Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. М.,1986. Т.1. С. 129.

16 См.: Бентли Э. Жизнь драмы. М.,1978.

17 Михаил Чехов: Литературное наследие: в 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 248 – 249.

18 Там же, с.248.

19 Там же. С. 325.

20 Демидов А. Как молоды мы были… // Театр. 1976. № 1.

21 См.: Семеновский В. Евгений Леонов // Театр. 1978. № 3.

22 Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 237.

23 Аверинцев С. Греческая «литература» и восточная «сло­весность» // «Вопросы литературы». 1971. № 8. С. 55-56.

24 Гладков А. Театр. М., 1980. С. 326.

25 Мейерхольд Вс. Чаплин и чаплинизм // Февральский А. Пути к синтезу. М., 1978. С. 218-219.

26 Гладков А. Театр. М., 1980. С. 288

27 Лекции В.Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕ­МАСа в записи А.В. Февральского (1928-1929). Цит. по: Песочин­ский Н.В. Проблемы актерского искусства в театраль­ной концеп­ции В.Э. Мейерхольда (1920-1930-е годы): Автореф. дис… канд. искусство­ведения. Л., 1983

28 В.Э. Мейерхольд: Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. М.,1968. Ч.2. С.59.

29 Алперс Б. Театральные очерки. В 2 т. М., 1977. Т.1. С.102.

## 

## 6. Типология систем

Нарождение новых театральных форм, новое использование старых, их взаимодействие, смену и сосуществование, взаимное влияние и отталкивание нельзя предугадать. С другой стороны, не одна только любознательность, тем более не одно лишь стрем­ление получить удовольствие от познания, которое, как утвер­ждал Аристотель, свойственно людям – практические интересы театра понуждают коллек­тивную театральную мысль в это непредсказуемое будущее всмат­риваться. Анализ спектакля как системы, тем более если он пре­тендует на статус научного, прозрений обещать не должен. Но один из возможных выводов, к которому такой анализ ведет, мо­жет помочь, по крайней мере, правильно сформулировать вопросы, которые мы задаем будущему. Это вывод о наличии у спектакля собственных, внутренних резервов и вместе – о том, что такие резервы, обнаруженные в самой системе спектакля, не просто действительны, но еще и «гарантированы», потому что, оказыва­ется, система спектакля бесконечна если не вширь, то вглубь. Способность элементов автономно развиваться, делиться на соб­ственные части и самим превращаться таким образом в системы, неуклонно сопровождающий это «деление» процесс интенсификации связей, все более определенное драматически-действенное качество таких связей – это и есть неуклонный и, по всей видимости, необратимый процесс превращения театра в самого себя.

В сказанном, однако, почти с порога обнаруживается про­блема. Утверждение, что одним из результатов развития спек­такля за две с половиной тысячи лет стала способность всех его частей входить в отношения драматического действия или в любые другие отношения со всеми другими, - если и справедливо, все равно немедленно требует оговорки: справедливо, пока мы держимся уровня «спектакля вообще», то есть пытаемся отличить театральное произведение от не-театрального. Но трюизм «театры бывают разными», если по отношению к системам и не так несвеж, как по отношению к формам, все-таки и в этой сфере неопровержим: системы спектакля у Ста­ниславского и Мейерхольда, Вахтангова и Чехова все театраль­ные, но все разные, потому что, во-первых, и актер и роль и зритель и другие элементы, «одинаково» их составляющие, уже на следующем после обобщающего уровне видятся как разные, во-вторых, на раз­ные части по-разному делятся, и в-третьих, входят в связи раз­ного толка. Постмодернистская или неграмотная мешанина из плохо пригнанных деталей, столь типичная для сцены последних десятилетий, будто нарочно пародирует рожденную в первые годы возвращения Мейерхольда либеральную мечту о соединении главных достижений Станиславского с лучшим в Мейерхольде, которую ино­гда можно было сформулировать как лозунг «не отказываться снова от режиссуры мейерхольдовского типа, но подкрепить ее актером школы Станиславского». Нельзя заранее утверждать, что впречь коня и трепетную лань в одну телегу вообще невозможно. Но нельзя же и не видеть, что у них даже копыта разные. На том этапе развития театра, когда части его системы начинают демон­стрировать отчетливую тягу к самостоятельности и к превращению в своего уровня системы, каждый только что родившийся «малый» элемент сразу же начинает проявлять ревнивый интерес к природе частей, возникающих в это же время по соседству. Если в актер­ской сфере образовалась маска, она, как мы выяснили, и впрямь требует, чтобы в области роли формировалось нечто однородное или сходное с нею. Любопытно, что эта избирательность еще более заметна, если помнить про общий фон: рождаясь, части частей прежде всего «оглядываются» на характер того целого, которое их породило. Но из этого следует немаловажное: если, во-первых, в каждой театральной системе имярек по крайней мере актер и роль каким-то неясным пока образом сопоставимы между собой и, во-вторых, эти их индивидуальные особенности в ходе развития проецируются на характер новых, более мелких частей, театральная «группа крови» на деле больше чем расхожая метафора. Вопрос в том, где и как отыскать критерий, с помощью которого такую группу крови можно определить.

Для начала ясно лишь, что хотя эти законы не могут не быть реализованными в частях системы, каждая такая реальность не может не быть своеобразной. Но есть, как известно, другая решающая характеристика системы – связи между ее частями, то есть структура. Эта-то сторона дела и должна быть сейчас рас­смотрена специально.

Сопоставляя структуру прозы, поэзии и драматического дей­ствия, С.В. Владимиров в многократно цитированной книге предложил соответственно три простые схемы: для поэзии круг, в котором автор, герой и читатель постоянно подменяют друг друга, «в движении стиха то сливаются воедино, то обнаруживают различия и расхождения», треугольник прозы, когда автор и ге­рой «обязательно одновременно и как бы независимо друг от друга появляются перед читателем», и, в драматическом дейст­вии, цепь, выстраиваемую от автора, то есть драматурга, актера и режиссера, через героя (персонажа пьесы или сценическую роль) к читателю или зрителю. «Прямое взаимодействие между творцом и воспринимающим исключается, они общаются только че­рез героя»1,- категорически утверждал Владимиров.

В том существенном отношении, что автор романа и его герой одинаково условны и одинаково безусловны, сосуществуют оба в одной фактуре - как массивы слов, между тем как актер бук­вально, физические реален, а роль нет, и роль, стало быть, возникает лишь в игре артиста, - структура всех спектаклей, сравниваемая со структурой всякой повествовательной словесности, одна и та же.

Но в пределах театра, изнутри, дело обстоит не вполне так. Однонаправленная цепь актер – роль - зрители строго описывает лишь один тип театральной связи – тот, который строится в сис­темах, подобных системе спектакля имени Станиславского. По су­ществу мы это уже зафиксировали дважды и с разных сторон. В первый раз, когда рискнули довести требования Станиславского к актеру до теоретической крайности и в результате получили замену роли-характера живыми человеческими свойствами актера. Во второй раз – когда обсуждали ситуацию зрителя в такого рода системах: зритель там «третий» именно потому, что первотолчком действия в подобной системе не может быть ничто иное, кроме как творческий импульс актера; для него здесь воля к игре есть на самом деле воля к условному перевоплощению в роль, а «за­тем» к передаче с помощью этой «маски» своих живых чувств зри­тельному залу. Налицо та самая цепь, с помощью которой С. Вла­димиров предложил описывать театральные структуры. Но на та­ком, уже более конкретном, чем прежде, уровне, эта общая схема приложима не ко всякому спектаклю.

Напомним многократно цитированное (и множеством других источников подтверждаемое) описание работы И.В. Ильинского в «Великодушном рогоносце» В.Э. Мейерхольда: патологический рев­нивец из фарса «с бледным застывшим лицом и на одной интона­ции, в однообразной картинной декламаторской манере, с одним и тем же широким жестом руки произносил свои пышные монологи. А над этим Брюно потешался актер, в патетических местах его ре­чей проделывая акробатические трюки, а в моменты его драмати­ческих переживаний рыгая и смешно закатывая глаза»2. Понятно, как это делалось технически: акробатические трюки, рыгания и закатывания глаз были наложены на монотонную патетическую дек­ламацию с помощью параллельного монтажа, то есть вмонтированы в декламацию по принципу «а в это время…». Но не менее по­нятно, что в описанной ситуации так сюжетно-повествовательно, как бывает в литературе или в раннем американском кино, эти приемы просто-напросто нельзя было использовать. Даже если пойти против очевидности и предположить, что все это «вышло случайно», объективно единственным смыслом происходящего могло оказаться и оказывалось только сравнение. Сравнивать же, бук­вально вне зависимости от намерений великого режиссера, можно было только «Ильинского» и «Брюно», и при этом сегодня-здесь-сейчас-сравниванием мог заниматься только третий: зритель. Вы­ходит, что театр знает структуру «треугольника». Но только в театральном варианте смысл этой связи совсем не тот, что в ро­мане. Читатель может получить возможность сравнивать «незави­симо» представших его взору героя и автора. Но когда Пушкин отмечает разность между собою и Онегиным, тоже и в этом специ­альном случае цель романиста не сравнение, а отстранение, объ­ективация Онегина. Не несходство Онегина с Пушкиным, а несход­ство Пушкина с Байроном. В спектакле, само собой, демонстри­руемое актером «он – не я», сама по себе «независимость», в романе обычно не фиксированная - все рассчитано на прямо противопо­ложный эффект: сопоставление актера и роли как раз и есть то самое, что зри­телю следует заметить.

Как в любой театральной системе, здесь зритель тоже по­ставлен в ситуацию выбора и на основании этого выбора воздей­ствует на сценический фрагмент действия. Но выбирает он не трактовку роли Брюно, сопоставляет не свою трактовку с предло­женной Ильинским. И такое ограничение связано с двумя причи­нами. Первая: Брюно – очевидная маска, то есть закрепленная «самотождественность», и зритель двадцатого столетия новой эры так же не властен ее переменить, как зритель пятого века до нашей эры. Вторая уже была названа: рядом с Брюно и если не независимо, то уж по крайней мере автономно по отношению к нему на сцене существует другая маска - маска Ильинского. В буквальном смысле, на котором мы настаивали прежде, и на нее тоже воздействовать нельзя. Однако, как в любой театральной системе, и здесь на сцене есть живой автор. Да, тут не Клэрон и не Михаил Чехов, которые, отдавая сценический образ публике, в ходе действия регулировали отношения этого «образа» с сего­дняшним зрительным залом. Но ведь и Ильинский регулирующие функции выполнял не менее исправно. Только он участвовал в строительстве отношений между тремя автономными величинами - маски в составе роли, своей собственной маски и зрительного зала. Вовне такая работа повернута технической стороной: дело Ильинского-автора и соавтора Мейерхольда будет сделано, если ему удастся так выполнить монтаж, чтобы зритель ни на миг не потерял из виду ни одну из масок. Если зритель готов принять театральную условность, в «Трех сестрах» МХТ он драматически охотно встречается с теми живыми чувствами актера Константина Станиславского, которые этот актер выбрал для роли Вершинина; в «Великодушном рогоносце» он должен согласиться иметь дело с комбинацией из двух масок, а это значит – должен быть готов сравнивать их между собою, поскольку с такой комбинацией про­сто ничего другого сделать нельзя.

В первом случае зрительный зал приглашают к душевной ра­боте со-чувствия, во втором – к интеллектуальной работе со-поставления. Это разное, но психологическое описание не наше дело. Для нас здесь единственно существенно, что в двух хре­стоматийных театральных системах различаются не только состав­ляющие их элементы, но связи и сам тип связей между элементами и, с другой стороны, характер элементов напрямую корре­лирует с типом связей, с типом структуры. Мы не только не мо­жем исключать – мы обязаны, далее, предположить, что чем более оформлены в виде маски или родственных ей образований элементы системы спектакля или элементы этих элементов, тем для них ес­тественней и принудительней существование в «треугольнике»; чем более лабильной, индивидуализированной и сиюминутной уда­ется сделать «жизнь человеческого духа» актера, чем мягче и подвижней форма роли, которую эти живые чувства неустанно оду­шевляют, тем прочней и одновременно незаметней та цепь, по ко­торой драгоценный душевный ток течет от артиста через роль в зал.

По всей вероятности, тут не просто разные связи, это именно разные типы связей. И в такой констатации сегодня нет ничего не только экстраординарного, но и нового: идея «двух театров», параллельно идее двух кино, двух литератур и т.д., в театроведении существует так давно, что порой кажется, вопрос лишь в терминах: в искусствоведческой литературе на самом деле есть несколько пар понятий, каждую из которых и можно исполь­зовать и используют для называния таких художественных «пар»,- на­пример, поэтическое и прозаическое; синтетическое – анали­тическое или условный театр - театр жизненных соответствий. Здесь, однако, есть несколько сложностей отнюдь не терминологического свойства.

Понятия о прозе и поэзии, возникшее в литературоведении, само по себе по справедливости требует поправки: называют ли словесность прозой в связи с ее эпичностью или с повествова­тельностью, а поэзией ассоциативную мысль или стихотворную форму, чистоте определений все равно мешает третий традиционный род – драма. Показательно, однако, что для типологизации не­словесных искусств эту понятийную пару тем не менее применяли, и весьма успешно. Общеизвестное разделение советского кино на прозаическое и поэтическое, предложенное В.Б. Шкловским, во-первых, не было столь однозначным, как полагают его противники: достаточно вспомнить признание таких «кентавров», как «Мать» Вс. Пудовкина. Но и в виде жесткой дихотомии формула Шклов­ского, несмотря на то, что киноведение давно и с некоторым пренебрежением от нее отказалось, схватывала и схватывает не­что чрезвычайно существенное. В театральной мысли такого рода типология получила авторитетнейшее подкрепление блестящей статьей П.А. Маркова «Письмо о Мейерхольде». Марков не просто убеждал в том, что Художественный театр и театр Мейерхольда «не столь разноценны, сколь разноприродны»; он назвал эту при­роду: Мейерхольд – режиссер-поэт. Марков указал, например, на особую роль музыки, которая «живет в ритме движения, в рисунке мизансцен, в речи актера», но главным его аргументом был строение спектакля: «Мейерхольд часто делит спектакли на от­дельные эпизоды – в своей совокупности они должны развернуть тему спектакля. Очень редко эти эпизоды следуют строгому сю­жетному развитию или последовательно проводят сценическую ин­тригу. Гораздо чаще они построены по принципу ассоциации - смежности или противоположности»3.

Эта спокойная трактовка поэзии столь убедительна, конечно, потому, что опирается на самые ощутительные характеристики спектакля – на его форму, в первую очередь на композицию. Главный аргумент Маркова – ассоциация эпизодов вместо прозаи­ческого сюжетного развития или проведения интриги, то есть та­кого построения, где эпизод (если он композиционно значимая единица) вытекает из предыдущего, а из него вытекает следую­щий.

Много лет спустя, в 1976 году, разглядывая притоки боль­шой реки русского театра, он вновь, и не раз, возвращался к этим определениям. Марков потому так отчетливо выделил понятие о поэтическом спектакле «в ограниченном, узком смысле», что хорошо помнил о том широком смысле, который господствовал в его анализе работ Мейерхольда. В первую очередь в связи с Ю. Любимовым не только осознанно возрождается сам термин, но и возникают новые приметы поэтического театра. Показательны и непривычная для критика ссылка на ассоциативное мышление зри­теля и – в особенности – постоянный разговор о монтаже. Атри­буты поэтического пополнены, но при этом П.А. Марков развивает именно свою логику: монтаж он с полным основанием понимает как композиционную технику поэзии, способ строить ассоциацию4 .

Надо отметить, что Маркову не чуждо и обращение к другой стороне театральной поэзии, именно к языку. По отношению к спектаклям Любимова, в частности, широко (и тоже терминологи­чески недвусмысленно) используются такие понятия, как мета­фора. Сопряжение метафоры и поэзии не только в литературе, но в театре для Маркова самоочевидно, так что языковые характери­стики лишь подкрепляют убедительность типологии, предложен­ной П.А. Марковым и опирающейся на свойства композиции спек­такля.

Но наряду с этой традицией есть иная, не менее содержа­тельная. Свое представление о типах художественного мышления П.П. Громов наиболее полно развернул в исследованиях стиля Л.Н. Толстого, но и театроведению, в связи с режиссурой того же Мейер­хольда, ученый предложил близкую логику. Мельком отметив, что условен «всякий театр, в том числе и театр, избегающий синтети­ческого подхода», Громов настаивает на том, что хотя сам Мейерхольд в 1900-е годы определял свое направление в ис­кусстве как Условный театр, «гораздо более важной, перспектив­ной с точки зрения будущего движения представляется идея "Те­атра Синтезов", противостоящего "театру Типов"». Громов здесь прямо ссылается на программный сборник статей Мейерхольда «О театре», а в мейерхольдовской расшифровке понятия стилизации главным считает не термин, который, по его мнению, путает дело, а смысл: «выявить внутренний синтез данной эпохи или яв­ления»5. Громов не акцентирует это «или», но его представление о стиле не позволяет ограничить мысль Мейерхольда ни как угодно широко понятой сти­лизацией, ни материалом так называемых театральных эпох.

Толкуя о мейерхольдовской устремленности к внутреннему синтезу, Громов акцентирует вопрос о том, какие именно явления театр намерен и способен синтезировать. Ответ резок и неожи­дан: главное из них – человек. Причем искомый Синтез, если идти за Громовым, следовало бы назвать вынужденным и в любом случае последовательным: поскольку герой исчез, а занявшая его место группа лиц без центра представляет собой принципиально неопределенный конгломерат из выветрившихся индивидуальностей, с помощью характеров или типов театральный образ такой группы создать нельзя. Иначе говоря, решающим типологическим крите­рием, согласно Громову, должен быть в театре, как оказывается, способ строить не композицию, а героя (или ту человеческую общность, которая героя заменяет).

Поскольку упомянутые концепции отчетливо разнятся, при же­лании их можно противопоставить. Но с точки зрения нашего предмета ситуация, в которую мы вынужденно вторглись, проста: скорей всего, обе системы отсчета верны и друг другу не противо­стоят. Они даже не разноприродны – они говорят об одном и том же явлении, только о разных его свойствах и качествах. Один и тот же, «мейерхольдовский» тип театра надежно характеризуется тягой к развертыванию не связного сюжета, а варьируемой темы, соответственно к ассоциативным конструкциям, для строительства которых самой естественной, если не единственной техникой яв­ляется монтаж - и столь же уверенно отыскивается, когда на сцене и – шире – в спектакле его автор предпочитает не разы­мать, то есть анализировать явление, а собирать, синтезировать его. Ясно, что и в области тесно понятых «выразительных средств» закономерность та же: только один из «двух театров» предпочитает выражаться тропами. Речь на самом деле об одном – или, если угодно, о разном, имеющем в каждой группе театраль­ных систем один и тот же источник. И источник этот может и должен быть назван. В той группе, знаком которой давно стало имя Мейерхольда, композиции ассоциативны, техника пригодна для создания ассоциаций, синтезируемое синтезируется по принципу сходства, смежности или противоположности, а метафора и мето­нимия, само собой разумеется, не что иное, как переносы значе­ний по сходству или смежности, то есть та же ассоциация.

Точно таким же образом можно описать родство и общую почву композиционных, стилистических и собственно языковых принци­пов, используемых в спектаклях «станиславского» типа, как бы по-разному ни называли и их. Таким образом, каждый из «двух театров» опирается, по—видимому, на один из двух способов мыш­ления — причинно-следственный или ассоциативный6.

Не исключено, что три названных пары понятий, бытующих в театроведческой литературе, не столько противостоят одна другой, сколько описывают разные стороны объекта7; понятия о поэзии и прозе, трактованные в духе 1920-х годов как своеобразный эквивалент каузальности и ассоциативности, поскольку именно в типе системы и структуры самым простодушным, самым непосредственным образом проявляются сами способы художественного мышления, стоит в этой как раз связи счесть как раз наиболее предпочтительными.

Может даже показаться, что использование этой оппозиции для ха­рактеристики тех связей, что соединяют между собой части сис­темы спектакля, — дело техническое и технически несложное. В самом деле, достаточно, кажется, сказать, что есть два типа театральных структур - поэтический, основанный на ассоциатив­ном принципе, и прозаический, где связи строятся как «цепь». Нисколько не порочна и методическая логика, которая приводит к такой формулировке: в самом деле, ход от фактуры к структуре, от материи к идее научно вполне корректен. И тем не менее, пара поэзия — проза экстраполируется на структуру, когда речь о спектакле, по-разному. В поэтических театральных системах тотальная «одновременность» прямо оборачивается тем самым ас­социативным принципом, который делает поэзию поэзией: не только на иных, но именно на структурном уровне Брюно и Ильин­ский, Гамлет и Высоцкий сопоставляются, по контрасту ли, смеж­ности или сходству, здесь несущественно. В системах прозаиче­ских, по определению, рядом существующие части должны вытекать одна из другой. Но в системе спектакля, по определению же (в данном случае прямо восходящему к аристотелеву), все образую­щие части есть все время, пока есть спектакль, ими пользуются не немногие из поэтов, но все8. Иначе говоря, как раз части системы соотнесены отнюдь не причинно-следственным способом. Но эта очевидная неувязка, хотя и не может быть просто опу­щена, не должна все-таки закрывать дорогу к типологии, кото­рая, на наш взгляд, так много объясняет во многих других слу­чаях, включая и случай с поэтической структурой спектакля. Мо­жет быть, здесь отношения между структурой и формой настолько не принудительны, что каждая может развиваться в свою сторону, не оглядываясь на другую? Но как мы убедились, это невозможно: у всякого спектакля есть какая-то структура и она не может не отражаться на характере реального действия. Значит, прозаиче­ский спектакль просто опирается на другие структуры.

Как раз такое в этом случае не невозможно: мы уже упоми­нали о занятных мутациях театрального предмета, в частности, о том, как театр «припомнил» казалось бы забытый предмет эпохи драматурга. Нельзя исключать, что в тылу прозаического театра двадцатого века как раз эта ветвь театрального предмета и укрылась, и значит, такой экстравагантный вариант надо рас­смотреть.

С одной стороны, видимо, перед лицом структуры сама эта ветвь должна быть определена без всякой двусмысленности: при­помнив своего драматического предшественника, театральный предмет не перестал быть театральным – играние ролей не поте­рялось и, видимо, не могло потеряться. В этом смысле на той стадии развития театра, которую застал и своим творчеством во многом закрепил тот же Станиславский, никакой спектакль обойти эволюцию структур не мог и не обходил. Так что, с другой сто­роны, и ссылаясь на одновременность шести аристотелевых обра­зующих частей, мы не вправе «выводить» прозаический театр из такой структуры хотя бы потому, что система любого спектакля Новейшего времени состоит из других частей, а отношения между «театральными частями» античного спектакля в интересующей нас связи вообще не имеет смысла анализировать – они даже не авто­номный фрагмент целого.

Но если мы обязаны, говоря об одновременности «прямой», иметь в виду инвариант системы спектакля, как он сложился с Нового времени, то есть связанную внутри себя троицу актер – роль - зрители, то в чем, собственно, заключаются «воспоминания театрального предмета» об эпохе авторства драматурга? Единст­венная осмысленная гипотеза: в особом, поэтическим структурам не свойственном первенстве роли, единственного элемента, в строительстве которого драматург-поэт непременно участвует. Но как раз этого-то и нет. Напротив, во всех реальных явлениях прозаической структуры если кто-то оказывается «главным», то актер. По-видимому, если прозаический спектакль и наследует театру драматурга, заметить это можно на других уровнях или определять по другим его свойствам. Трудность, с которой мы столкнулись, кивком на Аристотеля не обойти. Скорее всего, она лежит в иной плоскости – может быть, просто в постановке во­проса: типологическое зерно этой структуры ведь не обязательно должно быть во всех случаях подобием предмета. Возможен и бо­лее сложный, но не менее строгий род связей – не формальный, а прямо смысловой эквивалент. А такой есть: в ситуации одновре­менности и постоянства всех частей это упомянутая в другой связи иерархия.

Так же, как художественно театр начинается не с вешалки, а с группы артистов, и спектакль прозаического типа «начинается» с актера. Цепь, существование которой мы признали специфичной для прозаических структур, включается актером. В этом театре актер и есть полноценный эквивалент «причины всего». В самом что ни на есть реальном спектакле подобного типа так именно может схематически выглядеть самая малая и уже не делимая час­тица действия: актер через роль передает зрительному залу свои живые чувства (по поводу роли и по поводу жизни), зрительный зал отвечает своим сочувствием (тому и чему, что он предпочел) — а следующий шаг, на новом уровне, то есть с учетом мнения зрительного зала, снова должен сделать актер. Нельзя не при­знать, что у такого рода описания есть как минимум один внят­ный минус: в прозаическом спектакле действию в идеале предпи­сана непрерывность, а мы изображали его, тайком опираясь на нечто напоминающее по слабой аналогии «кванты». От того, что непрерывность именно идеал, в реальной жизни спектакля даже и принципиально не достижимый, дело не слишком меняется. Не ис­ключено, что (по той же аналогии) в теоретическом идеале про­заической структуры «волна». Но в нашем случае это означает лишь, что от актера в зал и из зала на сцену набегают одна на другую волны, и все равно «вторая волна» (если уж мы запустили руку в чужой словарь),— сдвинута по фазе: всегда, во всех слу­чаях, несмотря на помянутые ожидания зрительного зала и его запрограммированную догадливость, все, что ему предстоит про­дуктивно перерабатывать в своем сознании и что станет мотивом его собственного действия в спектакле, он получает от актера через роль. Цепь актер—роль—зритель не хронологична, а именно струк­турно—иерархична.

Театр, таким образом, подражает спектаклем театральности не вообще. Его развитие в Новейшее время косвенно, однако же и недвусмысленно дает новые представления о театральном пред­мете. Спектакль режиссерской эры указывает на то, что в самой жизни, по—видимому, механизмы исполнения человеком социальной роли и «тип участия» общества в этом процессе дифференцирова­лись. Понятно, даже гипотетически утверждать, что теперь есть не один, а целых два ролевых механизма в обществе, вправе только социологи и социальные психологи. Иначе обстоит дело, коль скоро речь о связях или зависимостях между ролевыми ме­ханизмами и способом мышления. Социолог, если бы задался таким вопросом, вынужден был бы ставить в один ряд общественный ме­ханизм и свойства индивидуального человека — исполнителя роли, а это некорректно; театральная теория на подобное сопоставление вправе решиться: здесь структура целого «сравнивается» не с исполнителем, а с автором этого целого.

При таком сравнении, однако, опять возникают вопросы. Первый — о том, какова мера свободы или произвола театрального автора в структурной области. Если тип структуры и впрямь на­поминает группу крови, он, естественно, не сочиняется, а только осознанно или несознательно используется, всякий раз заново открывается художнику как свой. Но это обстоятельство никак не отменяет ни творческую волю, ни необходимость для ка­ждого автора угадать этот свой тип.

Другой вопрос еще важней. Сам по себе способ мышления яв­ление психологическое, но когда он реализуется в той или иной художественной структуре, он красноречиво рассказывает не столько о себе самом, сколько о том, какие связи в мире с его помощью открыты. В жизни не всегда, но нередко два соседствую­щих явления могут быть поняты и в причинно-следственной и в ассоциативной связи между ними, причем каждая такая связь ка­кие-то существенные стороны обоих явлений может вскрыть. Ко­гда автор спектакля использует одну из них, он, невольный фи­лософ, настаивает на том, что мир, жизнь, театральность — именно таковы. В одном случае роль, пусть и не карнавальная маска, все же не больше чем протоплазма вокруг ядра или «усло­вия игры», которые реальным содержанием наполняю я, человек, и как ни играй общество на этой флейте, в гобой превратить ее оно не в силах. В другом случае роль заготовлена для меня, и самый ее тип таков, что и человека приговаривает к жесткой оформленности. Общество уже не занято прямым воздействием на мои натуральные качества, ему достаточно лишь по ходу жизнен­ного спектакля время от времени убеждаться в том, что я по-прежнему сопоставим с этой - моей, но не мною заготовленной - ролью.

Представление о том, что в основании структурных законов лежит критерий, связанный с типом художественного мышления, мы пытались добыть на материале режиссерских (или подобных режис­серским) систем в европейском театре ХХ века. Но если мы имеем дело с «природной» для искусства парой, она не может быть ог­раничена ни собственно театром ни последним из прошедших сто­летий европейской истории. Восточный театр, материал которого мы отстранили, здесь должен хотя бы присутствовать. В этой же связи и Западный, но не сегодняшний театр тоже обойти нельзя.

«Прометей прикованный» Эсхила начинается с того, что Власть и Насилие понуждают Гефеста приковать к скале Прометея. Гефест в большом монологе рассказывает о сложности выбора, в который он поставлен: Зевс — отец и повелитель, Прометей — родственник. Гефест уступает силе. Появляются Океаниды. Они сочувствуют несчастному дядюшке, и хотя им тоже приходится вы­бирать между страхом наказания и состраданием, остаются с Про­метеем и зрителями. Прилетает Океан. Он и родня Прометею и бывший его союзник, когда обоим привелось сажать Зевса на цар­ский трон. Океан рассказывает о том, как ему Прометея жаль, но призывает титана смириться. В свою очередь Прометей предосте­регает его от слишком явных проявлений жалости, и Океан скорбя покидает сцену. Позднее вбежит полубезумная гонимая Ио. Она Прометею не только не родня, что уже само по себе ломает целостность семейного круга, но даже не имеет никакого отношения к истории Прометея. Эсхил рискует испортить так хорошо начатую пьесу, но у него есть резон: история Ио параллельна прометеевой, она «про то же», и это-то решает дело. Можно не пересказывать пьесу дальше: и без того видно, что старый трагик занят не по­следовательным нанизыванием причин и следствий, а последова­тельным развертыванием вариаций на одну тему, хоть бы какая-то их них принадлежала другому сказанию.

Поэт Эсхил не исключение. Привычных для современного соз­нания «связных сюжетов» в драме до начала Нового времени го­раздо меньше, чем иных, поэтически ассоциативных. В Новое и Новейшее время с точки зрения способов мышления самыми инте­ресными могут оказаться Шекспир и Чехов. Для первого сосредо­точенный на одной линии сюжет редкость — из великих трагедий, может быть, один лишь «Макбет» (не зря любимый Гегелем и его последователями, считавшими цепь акций и реакций высшим прояв­лением драматической природы). «Король Лир» держится парал­лельным развитием двух историй — Лира с дочерьми и Глостера с сыновьями, а комедии почти сплошь построены экстенсивно. Тем не менее фабульная энергия Шекспира, событийная насыщенность его пьес сомнению не подлежит. Чехов на этот молчаливый вопрос драматической природы ответил тоже двойственно. С одной сто­роны, не только в «Иванове» или в водевилях, а в «Трех сест­рах» и «Вишневом саде» он, по крайней мере, лоялен к той фа­буле, которую уже при его жизни станут изничтожать модернисты. С другой стороны, общеизвестное его требование: нов должен быть сюжет, а фабула (понятая очевидно как событийная цепь) может вообще отсутствовать — им самим выполнено. Наличие па­раллельного монтажа, и едва ли не на всех уровнях чеховских пьес, сегодня в дополнительных аргументах, верно, не нужда­ется.

Так что и шекспировские и чеховские драматические компози­ции, на наш взгляд, можно безбоязненно называть ассоциатив­ными, и как таковые, они принадлежат поэзии, не прозе. Но быть может, на уровне структуры драмы все иначе, а в драме не так, как в занимающем нас театре?

С Восточным театром, в первую очередь японским «Кабуки», несколько нынешних поколений европейских зрителей знакомо не только по книгам, но и буквально. Они могут свидетельствовать: все происходящее с героями артисты изображают по ходу рас­сказа, который ведет хор, так что без особой натяжки этот те­атр следует назвать повествовательным; сюжетное развитие или проведение интриги, о которых писал П.А. Марков в связи с про­заическим театром, и без повествовательности ослаблены, в ча­стности потому, что программно останавливаются едва ли не са­мым главным в спектакле — лирическим монологом-арией героя или героини, в котором его или ее сложные чувства передаются зри­телю. Маски, по определению не совпадающие ни с лицом, ни с возрастом, ни с полом артиста, обязательны. И хотя «Кабуки» не может заведомо представлять весь Восточный театр, а наше опи­сание, мягко говоря, не полно, даже упомянутые опорные детали логике причин и следствий сопротивляются со всею очевидностью.

Западный материал, как ни покажется странно, тоже выгля­дит не так определенно, как представляется обычно. Действие в трагедиях Расина принято считать образцово единым в том самом сюжетно—композиционном плане, материалом которого мы пользова­лись. Но искусство театра Клэрон или Гаррика, методологически Расину близкое, с интересующей нас точки зрения производит странно двойственное впечатление. Маленькая Клэрон и великая Агриппина — разные образы в одном лице, Дидро это убедительно установил. Но дальше этого факта и смелый Дидро не идет: ника­ких намеков на ассоциацию между актрисой и героиней Расина в его «Парадоксе об актере» нет и быть не должно. Если в театре Клэрон зачатки сценической поэзии и можно отыскивать, то разве что зачатки. Между тем, как мы пытались показать, трагическая раздвоенность актера (Вы сами — а чувства другого человека) не зря мучила Станиславского: она нарастала. Но значит ли это, что она сама по себе тянула театр к поэзии? Очевидно, нет; и к прозе тоже. Она выталкивала спектакль на уровень разветвленной системы. По-видимому, если у типов структуры и есть эволюция, в Западном театре она не такая (или так не улавливается), как движение и рост самих структур. Возможен, однако, и более эле­ментарный вывод: и как теоретический феномен и как теоретико-историческая реальность театра поэтический и прозаический типы структуры просто есть, но из латентного состояния они выходят на поздних стадиях развития спектакля. Именно таких, как эпоха рождения (а по историческим меркам почти одновременно и рас­цвета) режиссерского театра. Иначе говоря, «типологическое са­моопределение» структур само по себе есть знак и признак оче­редной стадии структурной эволюции спектакля.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972. С.115.

2 Алперс Б.В. Театральные очерки. В 2т. М., 1977.Т.2. С.58.

3 Марков П.А. О театре. В 4 т. Т.2. М.,1974. С. 66.

4 См.: Марков П.А. О Любимове. Притоки одной реки //Марков П.А. О театре. В 4 т. Т. 4. М., 1977.

5 См.: Громов П.П. Ранняя режиссура В.Э. Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л., 1976.

6 В современной театроведческой литературе эта связь типа структуры со способом мышления наиболее полно и убедительно развернута О.Н. Мальцевой. См., напр.: Мальцева Ольга. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999.

7 Совсем недавно затихший было спор оживила в книге «Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру» (СПб.,2006) Г.В. Титова. Объясняя, почему вынесенный в заглавие ее работы термин предпочтительней понятия о театральной поэзии (слишком принудительна аналогия с литературой), ученый косвенно, но внятно спорит одновременно и с другим соперником «условного театра» - термином «театр синтезов» (слишком близок угрожающий природе театра «синтез искусств»). Главным оружием в этой войне на два фронта оказыватся не терминология Мейерхольда, а его художественная практика, увиденная Титовой именно как путь к самоопределению театра - и в связях его с литературой и в его отношениях с другими искусствами. Так объясненный и к тому же не обремененный обязательным партнером - «театром жизненных соответствий», - термин «условный театр» во всяком случае получил в свою пользу новые сильные аргументы.

8 Аристотель и античная литература. М., 1978. С 121

## 

## 

## 7. Содержание.

Такие, а не иные образующие части, так, и только так между собою связанные, превращают пестрый конгломерат в произведение театра. Но явлением искусства оно становится при этом (если становится, конечно) не автоматически. Как во всяком, и не те­атральном случае, необходимы органически связанные между собой осо­бое, художественное содержание, форма и язык. И это не трюизм. Не бесспорной выглядит, в частности, привычная для нескольких поколений искусствоведов формула Белинского «искусство - мышление в образах», даже с поправкой (не «в образах», а «образами»). Потому что, во-первых, неясно, мышление ли это вообще. Между тем, вопросом этим интересовалось и театроведение. В этой именно связи Вл. Филиппов еще в 1924 году сочувственно процитировал Д.Н. Овсянико-Куликовского: «самый факт, что эти чувства выражаются, уже есть факт умственного порядка. Ибо у человека всякое выражение психического процесса жестом, словом, звуком, знаком, символом есть, по необходимости, акт мысли. И чем знак сложнее, чем выражение искуснее или искусственнее, тем больше в нем элементов мысли»1. Но столь же очевидно, что если художник передает мысли, мысли эти все равно особые; не мысли, а, по слову Достоевского, ряды поэтических мыслей2; если не ряды, так пучки или букеты, но такие, из которых ни одного цветка не вынуть, и нет среди них глав­ного, потому оно и не вербализуется в принципе, потому больше чем острóта заяв­ление Толстого: чтобы рассказать, о чем «Анна Каренина», надо заново написать ее от начала до конца.

Во всем этом пока нет ничего специфического для театра. Но это всего лишь естественно: говоря об искусстве театра, перепрыгнуть представления об искусстве вообще не удается. Речь не только и не столько о языке описания, который, как мы не раз могли убедиться, чрезвычайно важен, или о соответствующей терминологии. Понятно, что, в отличие от сюжетов, связанных с системами и подсистемами, структурами разного типа и элементами разного уровня, здесь мы обязаны пользоваться в первую очередь общеискусствоведческими понятиями - такими, как содержание, форма, жанр, композиция, ритм, стиль и т.п. Каким бы неразви­тым, не умеющим или не желающим отделить себя от эстетики ни было об­щее искусствоведение или общая теория искус­ства, которая должна в него входить, подобные представления и понятия существуют. Среди них, как известно, есть и такие, согласно которым содержания, во всяком случае, как специального предмета иссле­дования, в искусстве нет, есть только «текст». Рискуя на этот раз пропус­тить сами по себе не лишенные интереса дискуссии такого рода, ограничимся здесь все-таки простым, но ответственным заявле­нием: впредь мы будем исходить из того, что всякий художест­венный текст — он непременно текст о чем-то и непременно что-то хочет собою сказать; это значит, что художественное содер­жание есть и, стало быть, обязывает о себе говорить. И только на этой базе мы вправе обратиться к тому, что именно думается спектаклем о театральном предмете и шире — что отличает художествен­ные мысли спектакля от иных, тоже художественных, но не спек­таклем оформленных и не на сценическом языке выговоренных.

Как мы пытались установить, спектакль как система дер­жится разнообразными, в принципе и в пределе тотальными противоре­чиями: само существование образующих эту систему частей воз­можно лишь как немирное сосуществование с сосед­ними: они одно­временно и помогают и «мешают» жить одна дру­гой. И было бы только естественно, если бы непосредствен­ная, взывающая к жи­вому чувству реальность спектакля этому универсальному закону соответствовала.

Здесь не вольное умозрение и не просто отсылка к про­стой логике. Главное действующее лицо спектакля - актер, и дейст­вует он с ролью и зрителями драматическим образом, то есть порождает и преодолевает противоре­чия, заложенные в самой его художественной природе и природе всех его отноше­ний. Иным спо­собом роль ни в каком театре не делается, при любом ином спо­собе актер или шаман или докладчик, но не театральный худож­ник. Дру­гими словами, все, по терминологии раннего Станиславского, «лучи», которые «испускает» актер, вся его энергия идет на создание перемен, чреватых переменами. И тут уже неважно, кто, пьеса или сцена, первым сказал «а» - тут общий для драмы и театра закон. Для материи спек­такля, его действия, драматические противоречия не произ­вольная краска, а атрибут. Для содержания спектакля - то самое, что отличает его от содержаний всех не­театральных зрелищ и любых нетеатральных игр, здесь его всеобщая спе­цифика. Как описанная структура от­ли­чает театр от нетеатра, так драматические противоречия, по всей видимости, и есть «театральный тип» художественного со­держания.

В 1960-е годы критика не стеснялась спрашивать, «про что» спектакль. Формально «про что» - это предмет. На деле же вопрос относился, конечно, к содержанию. Так что если бы он касался всех спектаклей, на него следовало бы ответить вполне определенно: если это спектакль, он о противоречиях. Виды и разновидности спектакля и сами спектакли в содержа­тельном отношении отличаются один от другого, строго говоря, только тем, какие именно из проти­воречий и каким обра­зом там реализуются, кто или что их «носи­тели» и т.п. То, что иногда называют драматическими ис­кусствами, то есть драматиче­ская литература и театр, ведь и изобретены человечеством ско­рей всего именно затем, чтобы внушить нам коварную мысль: мир не что иное, как сплошное противоречие. Во всяком случае, ни­какие иные искусства нас так и таким не пугают (или не обна­деживают).

Подчеркнем один оттенок: природу всякого театраль­ного со­держания, по-видимому, предуказывает, ограничивает, «модули­рует», во-первых, не тот или иной тип структуры, а сам ее универсаль­ный принцип. В идеале драматически дейст­венно в театре все. В общем нашем сознании давно укоренились представ­ление о том, что когда кто-то или что-то с кем-то или с чем-то сталкивается или, по крайней мере, контрастно срав­нивается, драматический механизм налицо, а когда силы спектакля между собой сопоставля­ются, да еще, не дай бог, не по контрасту, а по сходству или смежности, проти­воречиям неоткуда взяться. Не исключено. однако, что несмотря на привычность этих мыслей, тут, ско­рее всего, не больше чем недоразумение. В этой связи напомним для начала, что даже в пьесе, построенной на сшибке характе­ров, то есть на оче­видном конфликте, ни­когда не сталкиваются черное и белое; давно известно, что сшибка Бога и Дьявола не драматична, потому что им друг друга не переменить. А вот у Отелло и Яго много общего – на­пример, гуманистический эгоцен­тризм: оба (и Дездемона тоже, и Кассио, и Брабанцио) исходят из общей для них формулы «Мир - это я, весь мир во мне». Только в таком случае конфликт возможен. Эта же логика при­годна и для театра: метафизическая противоположность между чем бы то ни было чужда ему не меньше, чем масло масляное.

Но этим ограничиться нельзя. Ибо противоречия противо­ре­чиям рознь. Давнее глухое недовольство другой извест­ной формулой Бе­линского «сшибка характеров» правомерно лишь в том слу­чае, когда под сомнение ставится универсальность конфликта. Если этого не делать, Бе­линский в своем праве: конфликт, будь то в драме, в театре, в эпосе, в жизни, по прямому своему смыслу и есть столкновение, «сшибка». Но пожелай мы трактовать этот термин расширительно (то есть уже не как термин), даже и ли­берально понятый конфликт все равно не исчерпывает собою со­держательные возможности нашего искус­ства. Силы, порождающие действие, могут в действительности «сшибаться» между собою, а могут и сопоставляться: они способны, как темы фуги, бро­дить по разным голосам, не ме­няясь, и одно их постоянное со­седство, одно упрямое несхож­дение может быть оформлено в мате­рии могучего драматиче­ского действия. Кстати, в пьесе, по праву считающейся одной из вершин кон­фликта, в упомянутой тра­гедии Шекспира, так и проис­ходит: мотивы доверия и обмана пронизывают поступки и чувства всех без исключения существен­ных героев, все они верят и взывают к доверию, обманывают и обма­нуты: в начале пьесы обнаруживается, что Яго обманул Род­риго, в конце на наших глазах Отелло обманул своих стражей и коварно заре­зался. Этот комплекс противоречий, воис­тину как каток, на­езжает на всех героев Шекспира по очереди (а у Чехова одновременно и параллельно). То есть и в такой драматургии действие стро­ится сопоставлением последовательных реакций ее героев на одну и ту же, ими же воспроизводимую коллизию.

В нашей искусствоведческой литературе по уважительной при­чине, какой была борьба с когда-то грозной теорией бескон­фликтности, конфликт будто затмил иные способы сложения со­держательных сил действия и в драме и в театре. И даже когда исследователь в трактовке конфликта далеко отходил от Гегеля, как это сделал, например, Б.О. Костелянец в цитированной книге «Драма и действие», драматическое искусство без конфликта не мыслится. Очень ярко эта тенденция проявляется, как ни странно, именно в театральной литературе, и еще императивней - в режиссерских и педагогических методиках. Режиссерская и ак­терская «школы», по крайней мере в России (но не только в Рос­сии), независимо от терминологии, редко не связывается с поня­тиями о действии и контрдействии, сквозном и контрсквозном действии, то есть именно с конфликтом.

Между тем, едва ли не очевидно, что и в драме, откуда кон­фликт перебрался на сцену, есть слишком много такого, что по­нятием конфликта можно описать только насилуя и драму и поня­тие. Таковы, с одной стороны, античные пьесы, где бесспорно только наличие коллизии, и с другой стороны, начиная с Чехова, едва ли не вся «новая драма» и множество связанных с нею пьес ХХ века. Вопрос о том, с кем сшибаются чеховские три се­стры, не имеет ответа, потому что не имеет смысла: единствен­ный враг, которого им за столетие отыскали в пьесе, Наташа, никак не препятствует их поездке в Москву, а мечту о такой по­ездке может только обострить. Ни «Прометей прикованный», ни «Три сестры», ни «В ожидании Годо» не держатся драматическим конфликтом, как его ни трактуй. Зато держатся сложным сопос­тавлением лиц или групп лиц, попадающих в одну и ту же ситуа­цию, понуждающую их выбирать свое поведение и в конечном счете себя и свою судьбу, - между собой и с другими, чаще всего безличными силами, которые вовсе не отличаются субъективной волей, направленной против героев. Не конфликтом держались также и «Месяц в деревне» Станиславского, «Балаганчик» Мейер­хольда, «Принцесса Турандот» Вахтангова. Они были буквально сотканы из противоречий, но – по-другому собранных и разверну­тых.

По всей видимости, конфликт как тип содержания нельзя не­дооценить. Во-первых, потому, что и для драмы, а вслед за нею и для театра он был и остался одним из самых сильных и безот­казных драматических содержаний, и во-вторых, потому, что и сам он и его авторитет с полным правом можно рассматривать как закономерный этап истории спектакля. Было время, когда драматического конфликта как типа содержания еще не было. Но чем заметней в жизни и в искусстве росло значение человека, тем более безошибочно и творчески самостоятельно пьеса и спектакль отвечали на этот рост: драматически-дейст­венная природа опробовала себя как противоречия между этими новыми силами - людьми, подарив искусству «сшибку характе­ров», причем характеров не в аристотелевском, а в социально-психологическом их понимании. Оказывается, сшибаться умеют только и именно они.

Как и в сфере структур, найденное в Новое время не исчезло поздней, но своеобразно и сложно наложилось на прежнее и вновь найденное. Обобщенно можно сказать, что конфликт в театре ре­жиссерской эпохи нередко становился стороной содержания: не исчерпывал его, но и не исчезал. Нетрудно также заметить и другое. Подобно тому, как общий характер содержания – противо­речия – соответствует природе структуры спектакля, два способа формировать эти противоречия, два способа сопрягать между со­бою силы действия прямо отсылают к структурной оппозиции «проза – по­эзия». Содержание спектакля, стало быть, его структуре бес­спорно соответствует.

Но даже способ сложения сил механически выводить из типа теат­ральной структуры небезопасно. Структура без­лична, а со­держа­ние как раз «лично», всегда индивидуально и каждый раз впервые. Автор в театре, собственно, и есть тот, кто его со­творил - драматург ли, актер или режиссер (а сейчас бы­вает, что и сцено­граф). Уже по одному по этому содержания не уклады­ваются в жесткие границы. К тому же содержаний, если можно так выразиться, на порядки больше, чем струк­тур. Их столько, сколько спектаклей; структур значи­тельно меньше. Наконец, структура как принцип вещь безнадежно «плоская», содержание же - резко или акварельно очерченный, но непременно объем, в нем видны разные грани и разные планы, а это значит, что простая оппозиция двух названных видов противоречий наши нужды принци­пиально не может удов­летворить. Мы не раз уже могли заметить, что сам по себе вид противоречий не может не быть связан с тем, кто или что в эти противоречия ввязан. Так что прежде чем понять, ка­ким образом автор спектакля, пи­сатель, актер или режиссер, соединил между собою силы дейст­вия (а если не пре­жде, так уж непременно вслед), надо бы определить, чтó это вообще за силы и откуда они взялись. С этой точки зрения самый элементарный критерий для различения содержаний, ско­рее всего, можно было бы извлечь из характеристик «предметного поля» (или полей), где произрастают противоречия.

В самом деле, если мы готовы признать грече­ский спек­такль V века до новой эры пусть и не са­мостоятельным по от­ношению к пьесе, но полноценным художественным произ­ведением театра (а здесь можно, ка­жется, надеяться на почти еди­нодушное согласие профессионалов), мы обязаны видеть, что на проскениуме и на орхестре разворачивались драмы между героем и судьбой. Рискуя чуть мо­дернизировать словарь, можно сказать, что древние греки художественно иссле­довали именно философские противоречия. Играли на фило­софском поле.

Но для мировой драмы и мирового театра это, как все знают, не правило. Правила в этой области нет, напротив, есть впечатляющее разнообразие. Так что впору задать наив­ный во­прос: а где вообще в жизни или в художественных пред­метах драмы и театра могут произрастать противоречия?

Попробуем ответить так же просто. Во-первых, «внутри» че­ловека, то есть в душевной, психологической сфере. Во-вторых, в сфере отношений между людьми, людьми и средой, обществом – то есть в социальной сфере. И, наконец, в сфере отношений че­ловека (у греков Героя, а у Чехова и в новой драме, по упо­мянутой уже замечательной формуле Мей­ерхольда, группы лиц) не­посредственно в поле судьбы - ро­ковой ли, исто­рической, здесь безразлично. «*Действие*, - писал Гегель, - образует *третью* ступень в том восходящем рассмотрении, которому мы следовали до сих пор. Первой ступенью было всеобщее *состояние мира*, а второй - определенная *ситуация*»3.Ситуация, богатая коллизиями, напомним мы. Для «эпохи конфликта» эта характеристика и практически верна. Но в Новейшее время сама исходная и самовоспроизводящаяся коллизия формируется, вопреки гегелевской логике, прямо как форма этого всеобщего со­стояния мира. Похоже, что даже умозрительно четвертого сек­тора в драматическом континууме не отыскать.

Главным возражением против такой типологии со­держаний в нашей области может и должно быть указа­ние на слишком, может быть, условный характер самого подобного разделения. Действи­тельно, ни психологические ни философские противоре­чия не мо­гут ни по условиям драмы, ни тем более по условиям сцены суще­ствовать латентно. Ведь даже если «диалектика души» в так назы­ваемом психологическом театре не функция поступка, не про­стая совокупность его мотивов, а истинная цель ху­дожествен­ного исследования, - даже и в таком случае она не может быть явлена иначе, кроме как в каких-то, по сравнению с психиче­скими импульсами, внешних связях между людьми, как бы эти связи ни трактовать, какими бы слабыми, формальными или, на­оборот, тонкими они ни были. Если так, в тесном смысле соци­альное поле, и в реальной театральной истории несомненно гос­подствующее, также и в теоретическом плане вправе желать аб­солютной власти, порабощения или даже погло­щения обоих сосе­дей.

Не стоит здесь за­бывать и о скромных, но подчас болезненных пробле­мах назы­вания. Так, например, Е.С. Калмановский, пер­вый, кто в по­следние годы предпринял серьезную по­пытку типологизации актерских созда­ний4, не зря одно­временно отказался типоло­гизировать самих ак­теров. Ясна и причина: по мнению Калмановского, тут про­блемы не театроведения, а психологии творчества. Из­вестная связь между типом актера и типом его пси­хики очевидна была, надо думать, еще до ко­медии дель арте, где она так гениально демонстриро­валась, сегодня же ее вообще никто не станет оспари­вать. Но Калмановский обосновывает свой тезис не только этой, просто констатируемой связью. Поскольку, полагал этот автор, ника­кой актер ни в какой театральной системе без пси­хики обойтись не может, всякий театр по при­роде пси­хологичен, и стало быть, внутри театра этот термин ни о чем не говорит. Но если понятие «пси­хологиче­ский театр» никого ни от кого не отличает, привычный термин следует признать в лучшем случае бессмыслен­ным, а в худшем — вредным. Соглашаясь с та­кой логи­кой, предложенную нами гипотезу следовало бы с порога отверг­нуть.

Другим серьезным возражением против обсуждаемой сейчас типологии содержаний может служить то действительно решающее место, которое занимает на сцене «междучеловеческая» фактура - неза­висимо от того, психологическая она или какая-то дру­гая. Этим самоочевидным обстоятельством уж вовсе нельзя пренебречь, тем более что в открытой или скрытой форме на нем базируются плодотворные концеп­ции, созданные и обоснованные по-настоящему крупными исследователями. В частности, Б.О. Кос­телянец в книге «Драма и действие» убежденно и подробно до­казывал, что сложные междучеловеческие отношения являются не просто единственным, но именно специфическим полем, на котором зиждется его объект — драма5. Естественно, что такая пози­ция понуждает любую драму – древнегреческую, классицистскую, ре­нессансную, «новую», все равно и независимо от конкретного со­держания, которое, конечно, не сводимо к соци­альным конфлик­там, - трактовать как тотальное взаимообщение и взаимовлияние людей.

С точки зрения нашей темы, тип рассуждений, вы­бор основа­ния для них здесь по-своему сродни логике Калмановского. Кал­мановский отрицал термин «психологизм» потому, что не желал различать предмет художественного исследования, а вместе с ним и род содержания, с одной стороны,— и мате­риал творче­ства, с другой. Но если все это неразличимо или одно, то ха­рактер материала, причем материала творче­ства, а не художе­ства, становится не просто сущест­венным (что нельзя и не хо­чется отрицать) - он оказы­вается решающим. Из чего следует, что с помощью пси­хики ничего о не-психике сказать нельзя. Скорей всего, это не соответствует действительности. В от­личие от Калмановского, Костелянец опирается не на терминологи­ческую двусмысленность и не на явления, лежащие вне произведения, а на реальную фактуру драматического дей­ствия. Но если брать ее, как бы важна она ни была (а она, опять же, бесспорно важна), за основу, пре­вра­щать в решающий крите­рий именно ее, то с этой точки зрения всякое произведение дра­матического искусства в широком, но не беспре­дельно широком смысле, во-первых, социологично, ибо об­щаются не какие-нибудь, а общественные животные, и во-вторых, одновременно - в похо­жем смысле - психологично, потому что - как же общаться без психики? Различие идей налицо, и все же в этом случае тоже не обош­лось без смешения разных явлений. Только на этот раз содер­жание невольно ассоциируется не с материалом творче­ства, а с материалом, «веществом» произведения. Между тем, хотя вода во всех естественных реках течет, хотя во всех реках те­чет вода, течение у них у всех разное.

Так что, несмотря на авторитетность названных и других по­добных точек зрения, мы все же склонны ду­мать, что реальные и весьма важные пласты той же драмы залегают на разных полях - психологических, либо философских, либо в тесном смысле социальных. В этом от­ношении нам представляется и теоретически и историче­ски убедительным анализ «Антигоны» Со­фокла и «Андро­махи» Расина, проделанный С.В. Владимировым в книге «Действие в драме»6. Владимиров, в частности, по­казал на примере дискуссии между Креоном и Гемоном, что этот «диа­лог» на деле представляет собою два вмонтирован­ных один в другой монолога, то есть дискуссия между отцом и сыном есть, но нет никакого реального взаимовлияния. Можно добавить, что не общаются они и «через хор»; разве что через амфитеатр. Софоклу и его кол­легам конфликты на поле междучеловеческих отношений, при­тягива­ний и отталкиваний либо были неинтересны, либо отдавались в удел эпосу, представлялись для драматической обработки мало пригод­ными, и вот, в частности, почему: в действенном общении между людьми, в их взаимовлияниях на первый план естест­венно выхо­дят «характеры», причем характеры, понятые скорее в духе Но­вого времени. Более того, даже если трактовать драматический характер по-гречески, по-ари­стотелевски, то есть как направ­ление воли, то и тогда положение не изменится: трагедия, со­гласно тому же Ари­стотелю, есть подражание «действию, жизни, счастью [...]. И цель < трагедии - изобразить> какое-то дейст­вие, а не качество, между тем как характеры при­дают людям именно качества, а счастливыми и несчаст­ливыми они бывают <только> в результате действия»7.

Очевидно, что счастье и несчастье, их неподвластная людям смена, происходящая на глазах героя и демон­ст­рируемая на его шкуре, трагизм человеческой судьбы как ее закон - все это не просто духовная, но строго философская проблематика. У греков только она и рож­дает действие, и наоборот: открытую ими логику судьбы нельзя показать иначе, как с помощью драмати­че­ского действия - оно для того и изобретено. Это по­том ему придется заинтересоваться и удастся освоить и те противоречия, что возникают между людьми, и такие, что обнаруживаются у людей в душе. Причем после гре­ков - кажется, именно в такой исторической последовательно­сти: сперва Шек­спир со «сшибкой характеров», богатых свойст­вами, но не обязательно внутренне противоречивых, а потом Ра­син с «характером», трагедия которого - в сшибке его стра­стей между собою.

Теперь положим, что типология содержаний, опирающаяся на различие между сферами или частями театрального предмета и соответственно общего характера про­блематики, уместна и даже необходима. Но и самой по себе и даже вместе с типологией, связанной со способом сложения сил действия, ее недостаточно. Как бы осторожно ни формулировать понятие о драматическом содержании, нельзя избежать того, что по-своему в мире пьесы и по-своему в мире спектакля кто-то с кем-то или с чем-то не согласован и почему-то не мо­жет с этим смириться. Если так, не потеряла смысла по видимости про­стодушная логика, опирающаяся на опыт «хорошо сделанной пьесы» и «хорошо сделанного спектакля». В свое время ее ясно воспроизвел, например, Дж. Ло­усон в переведенной у нас книге о драматургии8: в пьесах, говорит он, люди против людей, люди против коллективов, кол­лективы против коллективов и т.д. В свете сказанного выше схема Лоусона требует, очевидно, оговорок и, наверное, попра­вок — начиная с того, что для Лоусона содержание — всегда кон­фликт. Но и взятая изнутри, эта схема нуждается в известных дополнениях. Во-первых, то, что в театре иногда называют «внутренними конфликтами», у него пропущено, нет и сложных от­но­шений между человеком и судьбой. Во-вторых (и это серьез­ней), Лоусон не типологизирует, а перечисляет. В-третьих (еще серьезней), американский профессионал иден­тифицирует силы дей­ствия пьесы с лицами или группами лиц, что никак не бессмыс­ленно, но недостаточно. При всем том терять конкретные имена этих разных и вполне реальных сил, из той или иной сферы жизни извлеченных и так или иначе соединенных с другими си­лами, вовсе не стоит. Тем более что для театра этот вопрос по-особому актуа­лен.

Может быть, как раз в разговоре о содержании спектакля бо­лее чем оправдано очередное обращение к бессмертному спору между драмой и театром. Не одни филологи уверены до сих пор в том, что со времен античной Греции если не все, то по­давляющее число содержаний спектакля буквально сводимо к содержанию драмы, а театр этому содержанию придает окончательную живую форму. Когда так понимает дело Аристотель, это не требует ни оговорок ни дополнительных объяснений. Но, как мы уже вспоминали в другой связи, практически так же думал и Гегель, современник театра, в котором актер вряд ли может быть понят лишь как живой материал или временно испол­няющий обязанности персонажа пьесы.

Но тут дело не в авторитетах. Пусть с Нового Времени со­держание спектакля и не сводимо к содержанию пьесы, до недав­него времени (и сейчас нередко тоже), оно все-таки на содер­жание пьесы бесспорно опирается. И психологическим или фило­софским мы до сих пор называем спектакль, в котором с помощью персонажей драматический поэт ставил психологические или фило­софские опыты. Да, единственное, уникальное, «это» со­держание этого спектакля, по крайней мере, с эпохи Возрождения, никогда не бывало и не могло быть тем же, чем было содержание пьесы, просто потому, что на сцене действовали не персонажи, а ак­теры. Актеры действовали «не так», как персонажи, но драматизм создаваемого ими содержания все равно извлекался либо из душевной сферы, либо из междучеловеческих связей, либо из пря­мых отношений людей и судьбы.

Подчеркнем: речь именно о сферах театрального предмета, а не прямо о конкретной проблематике спектакля. В каждой такой сфере теоретически мыслимо и на практике представлено впечат­ляющее тематическое разнообразие. Так, междучеловеческая сфера одинаково лояльно приглашает к себе и нравственные и, скажем, политические вопросы. И это касается не только социального предметного поля. Вряд ли чеховская «Чайка» написана «про ис­кусство», но вряд ли могут возникнуть сомнения в том, что ре­жиссеру удастся, взяв эту пьесу, посвятить свой спектакль эс­тетической проблематике9.

С началом режиссерской эры в театре, похоже, возник «чет­вертый сектор». Речь, понятно, о такого рода содержании, кото­рое создают своим взаимодействием силы самого те­атра, в первую голову актер и роль, актер и зри­тели, вербальный и невербаль­ный, интонационный и пласти­ческий ряды спектакля. Актеры «Принцессы Турандот» Вахтангова и «Великодушного рогоносца» Мейерхольда ни под каким видом, ни при каких допущениях не мо­гут быть сколько-нибудь полно поняты как исполнители ро­лей персонажей из пьес Гоцци и Кроммелинка. Они сами и совершенно без всякого переносного смысла дейст­вующие лица спектакля. За­вадский в вахтанговской работе та­кой же герой, как Калаф, а маска «Ильин­ский» значит не меньше, чем «Брюно».

Противоречия, допустим, между любовью и гордыней сами по себе действие легендарной московской «Турандот» не дер­жали; выворачивание любви ревностью и ревности любовью (кстати, драма вполне психологическая) сложно входили в содержание те­атрального «Рогоносца», но принципи­ально не описывали его. Не умножая примеров (они и по сей день, впрочем, не часты, но для теории, повторим, количество не резон), можно предположить, что за по­следние пол­тора века но­вый автор спектакля не просто возник, но смеет и обязан пре­тендовать на авторство не в последнюю очередь по­тому, что от­крыл для театра новые драмати­ческие про­тиворечия - между акте­рами, ролями, зрите­лями, декора­цией, литературным и сцениче­ским текстом и пр. Это и в самом деле реальность театра Но­вейшего времени. Од­нако прежде чем обрадоваться «четвертому сектору», присмотримся к тому, какого рода те проти­воречия, ко­торые открылись в отношениях свежих сил.

Роль и в жизни и в искусстве вне социума не существует. Но не менее же очевидно, что в театре есть роли (и роли-маски, и маски актеров) не-социоло­гические – психологические10, когда актер устремлен к совершенно определенной цели: сыграть не перемены в отношениях с другими, а те душевные движения, ко­торые были — с этой точки зрения — единственной или по край­ней мере решающей причиной перемен. Здесь могут быть и сущест­вуют на практике самые разные варианты, вклю­чая драму «совме­щения» (и несовмещения!) актера и роли, понятую строго и по­следовательно психологически. Кстати, в этой же, ролевой си­туации, когда она ак­туализирована, может быть развернута и от­четливо фи­лософская проблематика. На сцене безусловно мыслимы, одинаково законны, например, и социологическая трактовка и философский парафраз содержания пьесы Л. Пиранделло «Шес­теро персонажей в поисках автора» - траге­дия принципиальной неосуществленности или невоплотимости как всеобщей человеческой судьбы.

Секторов жизни, частей предмета не прибавилось. Но когда театр на режиссер­ском витке своего развития стал исследовать противоречия между актерами, ролями, зрителями, про­стран­ствами и временами как силами жизни, новые со­держания все-таки несомненно возникли и реализовались в полноценном драматическом действии. Роль - не сцениче­ский экви­валент персонажа пьесы и не театральное по­ни­мание этого персонажа, она из другого теста сде­ланное дру­гое - сценический персонаж. Гамлет в спек­такле Ю. Лю­бимова был ролью героя, которому пред­стояло вправ­лять суставы вывихнутому веку, для актера, которому его собственный век поднес такую же горькую чашу, как Гамлету. Секторов жизни не прибавилось, но их содержательные возможности стали реализовывать, наряду с известными, принципиально новые для драматического содержания силы.

Сходства между социологическими, философическими и психо­логическими содержаниями пьесы, с одной стороны, и спектакля, с другой - не пустые аналогии, но все-таки тут именно подо­бия, а не одно в разных обличьях, и сопоставляться или стал­киваться в спектакле мо­гут разные величины. Все это означает, что содержание спектакля не в декларациях, а в действительно­сти многомерно и потому вынужденно должно описываться несколь­кими характеристиками. Одно и то же содержание, во-первых, тем или иным образом сложено, то есть является либо конфликтом, либо сопоставлением складывающих его сил; во-вторых, целиком или по преимуществу ориентировано на какую-то — пси­хологиче­скую ли, в узком смысле социальную или философ­скую — область предмета, которому подражает; в-третьих, отличается типом тех сил, которые образуют действие. Важно, Герои это или люди, судьба или общество, но самым острым критерием для третьей обсуждаемой нами типологии содержаний спектакля сегодня оказывается вопрос о том, есть ли среди сил действия театральные актеры.

Отметим сразу же, и не только справедливости ради, что когда мы вводим в анализ по­следний из упомянутых признаков — наличие или отсутствие среди творцов содержания сил самого театра — типологию может тайком подменить иерархия: «сценические» содержания ис­то­рически моложе, и век их рождения вместе с их ролью в стади­альной эволюции театра в самом деле могут ввести в соблазн — состав участ­ников действия, в котором актеры не ав­тономны по отношению к ролям, объявить старомодным. Это во всех отношениях бессмыс­ленно. Во-первых, «престижная» характеристика вполне нехудоже­ственна, во-вторых же и в-главных, еще никто не доказал, что когда не только в структурной, но и в содержательной области театр ак­тера в эпоху Возрождения пришел на смену театру по­эта-драматурга, старик протянул ноги, а если и вы­жил, то уж ре­жиссерский-то Молох точно проглотил обоих пред­шественников. Мягко говоря, это проблематично. Иное дело, что именно после появления такого позднего варианта мы и вправе и обязаны утверждать, что содержанием спектакля все больше и ясней становятся противоречия в ролевой сфере.

Тем более опасно сбиваться на престижные характеристики. Спектакль, со­держание которого состоит из мелодии, данной пьесой, и акком­панемента, предоставленного сценой, – не просто реальность, в частности, современного театра, но и законное его детище. Здесь на новом уровне возникает та же трудность, что подстере­гала нас, когда мы сопоставляли театральный предмет и прозаи­ческую структуру спектакля. Но если там мы готовы были опреде­ленно сказать, что предмет, хоть и по-разному, но в одной и той же мере откликается в обоих типах структуры, с содержанием дело обстоит, по-видимому, сложней: именно в этой сфере стано­вится актуальной та самая дихотомия, что обозначилась в теат­ральном предмете на стадии, когда, казалось, он вполне опреде­лился как ролевой. Ветвь театральности, напоминающая о старом, доролевом этапе развития предмета, осторожно не мешая эво­люции структур, гораздо более властно откликнулась содержа­нием: художественное исследование на сцене нетеатральных про­тиворечий стало и этим откликом и одновременно надежным свидетельством тому, что театральный предмет не так одноро­ден, как мог бы представляться в середине девятнадцатого века. А еще это, можно бы сказать, запасной ответ на вопросы, которые перед театром поставил кризис драматизма и театрально­сти в конце Х1Х – начале ХХ веков.

У проблемы, связанной с силами спектакля, которые входят или не входят между собой и с силами пьесы в содержательные связи, есть еще один, не менее важный, чем иные, срез. Ориентацией этих сил, с одной стороны, на литературу, а с другой, на сцену, дело не исчерпывается, как только мы обязываемся говорить обо всем театре, а не только о драматическом, на материал которого опи­рались в этой главе. Иначе говоря, тут есть еще некий «видо­вой сюжет».

Мы настаивали на том, что, начиная примерно с эпохи Возро­ждения, актер стал играть не маску Героя и не абстракцию, а живой человеческий характер. Но человек стал ролью для актера именно в драматическом спектакле. В оперном, а затем в балет­ном, по мере того, как эти театры самоопределялись как музы­кальные, актер как раз уходил от роли человека. Чем тверже в этих театрах на место словесной пьесы, которая и была главным поставщиком ролей человека, становилась музыка, тем ясней актер был принужден – снова неважно, осознанно это происходило или нет – роль свою извлекать из содержания музыки. А ядро этого содержания - не характер человека, вообще не человек, а все, что есть в человеческой душе, и главное, как бы огруб­ленно это ни выглядело, - человеческое чувство. Нельзя играть чувство - справедливо предостерегал Станиславский драматических артистов. Оперных и балетных следовало предостеречь от иску­шения сделать своей ролью человека.

Позднее такая же ситуация сложилась и в театре пантомимы, когда он стал театром. В так называемом драматическом спек­такле актер не в состоянии сыграть не только роль чувства, но и, например, роль вещи – только человека, не принудительно ас­социирующегося с вещью. В балетном спектакле этого тоже сде­лать нельзя. Зато можно в спектакле, который черпает материал для своих ролей в изобразительных искусствах, - пантомимиче­ском. По-видимому, нет нужды доказывать, что содержание та­кой части системы, как роль, является не частью содержания, а одной из сторон его объема.

Еще более очевидно обогащается представление о содержании как принципиальном объеме, еще богаче набор типологий, когда в рассмотрение включаются фундаментальные характеристики, свя­занных на этот раз с другой инвариантной частью системы спек­такля, актером: содержание самым безжалостным образом зави­сит от того, кто именно – живой человек, кукла или тень – играет роль человека, чувства или вещи.

Ясно, что вопрос о собственном, автономном или суверенном содержании действующих в спектакле сил имеет особое значение. Как бы мы ни дифференцировали содержание спектакля в целом, сколько бы сторон (и, соответственно, типологий) этого объема ни улавливали, все они в совокупности недостаточны. Потому что собственным содержанием обладает не только целое спектакля, но и части его системы. С содержательной точки зрения актеров не только можно, но и должно типологизировать: живой человек на сцене, кукла и тень - это в первую очередь бесспорные и разные содержания. Притом именно разные *драматические* содержания: кукла не просто «выглядит» не как человек, она и действовать не может так, как человек - просто потому, что она кукла, и когда она действует как человек или когда человек действует как кукла, это немедленно и едва ли автоматически становится особым, острым и снова глубоко содержательным действием. Не потеряло, разумеется, значения и классическое, в русском варианте восходящее к К.С. Станиславскому выделение группы актеров, которые, в отличие от иных, действуют на сцене по принципу «перевоплощение на основе переживания», как сформулировал это А.Д. Попов11. Очевидно, что есть и другие принципы. Отметим сразу же, что критерии такого типа характеризуют вовсе не одну лишь психологию творчества, они ясно актуализируются в сценическом действии: роль, в которую условно перевоплотился актер, и роль, показанная как бы со стороны, сами оказываются разными11.

Столь же объективное влияние на смысл целого оказывает содержание роли. Здесь не только упомянутые *видовые* различия ролей – человек, чувство, вещь. В пределах каждого из театров, внутри, дифференциация тоже необходима. Что она возможна, показал, например, в упомянутой «Книге о театральном актере» Е.С. Калмановский. Названные им три типа «актерских созданий» в драматическом театре могут быть без натяжки поняты не только как типы сценических образов, включающих актера и роль, но именно как типы ролей: характер, «телеграф ассоциаций», маска. Не все в этой типологии представляется завершенным – так, телеграф ассоциаций как тип роли, кажется, требует дополнительных разъяснений, а маска напрасно отброшена в область маловажных, ограниченных лишь «шутейностью», капустнического толка спектаклей: достаточно вспомнить маску на древнегреческой орхестре или, через века, маски Крэга и Мейерхольда. С другой стороны, дорогого стоит не только самая попытка строго зафиксировать объективные различия между типами ролей, но и по существу прямое указание на разные структурные принципы, действующие внутри этих типов роли: характер в трактовке Е.С. Калмановского есть актерское создание, предполагающее логику причин и следствий, а другой тип (или другие типы) явно предрасположены к ассоциативным внутренним связям.

С помощью не просто близкой, а этой самой логики можно описать и содержание других частей системы спектакля. В самом деле, декорация, натурально воспроизводящая место действия, намекающая на него, его символизирующая или ничего конкретно не изображающая и ни с чем в сюжете не связанная, или в драматическом театре музыка, аккомпанирующая чувствам действующих лиц, и музыка, уподобленная сама действующему лицу - это именно содержания, и содержания разного типа12. Система не смешивается с содержанием, но ее части содержательны всегда13.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Цит. по: Филиппов Владимир. Беседы о театре. М., 1924.

2 См.: Достоевский Ф.М. Письма. Т.3. М.-Л.,Academia, 1934. Напомним эту замечательную мысль: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я же верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме».

3 Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. Т.1. М., 1969. С. 226.

4 Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984.

5 См.: Костелянец Б. Драма и действие. Л., 1976. С. 6 — 7.

6 См.: Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972.

7 Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 121 — 122.

8 См.: Лоусон Д.Х. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960

8 На необходимость найти внутренним проблемам искусства место среди других, «жизненных», обратил внимание автора А.В. Пла­тунов.

10 См., напр.: Скорочкина О. Ольга Яковлева // Театр. 1982. № 1.

11 См.: Попов А.Д. О художественной целостности спектакля. М., 1957.

12  См.: Таршис Н. Музыка спектакля. Л., 1978.

13 Типологии, предложенные в свое время Ф.А. Степуном (см.: Природа актерской души // Из истории советской науки о театре. М., 1988) и вслед за ним Б.А. Алперсом (См.: Искусство актера и пути его изучения // Театр Мочалова и Щепкина. М.. 1979), очевидно опираются на идеи, близкие Станиславскому, но и при этом безусловно схватывают различия самих содержаний актера, играющего роль.

### 

### 

### 

## 8. Форма

С возникновением семиотических описаний искусства всеми прежде уважаемое понятие формы вышло из употребления. Формы (само собою, вкупе с содержанием), кажется, уже нет, есть текст.1 Очевидно, что эта ситуация напоминает об отношениях между смыслом и значением. С тою только разницей, что в семиотике понятие о смысле все-таки автономно по от­ношению к понятию «значение», а старинная «художественная форма» в «тексте» растворилась безвозвратно. Текст и впрямь стал едва ли не самой авторитетной и универсальной среди категорий, которыми пользуется сегодня, в частности, и ис­кусствознание. «Если понимать текст широко – как всякий связный знаковый комплекс, - записывал М.М.Бахтин еще на рубеже 1950 - 1960-х годов, - то и искусствоведение (музы­коведение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства)».2 Но, кажется, именно М.М. Бахтин первый обратил внимание на глубокую дву­смысленность понятия «текст». В цитируе­мых заметках он формулировал это следующим образом: «Два полюса текста. Каждый текст предполагает общепонятную (то есть условную в пределах данного коллектива) систему зна­ков, язык (хотя бы язык искусства). Если за текстом не стоит язык, то это уже не текст. […] Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет от­ношение к истине, правде, добру, красоте, истории. По отно­шению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое ока­зывается материалом и средством».3 «Можно идти к первому полюсу, то есть к языку – языку автора, языку жанра, на­правления, эпохи, национальному языку (лингвистика) и, на­конец, к потенциальному языку языков (структурализм, глос­сематика). Можно двигаться ко второму полюсу – к неповтори­мому событию текста».4 Еще раньше, в начале 1950-х годов, в статье «Проблема речевых жанров», Бахтин готов был рассмат­ривать язык и речь, предложение и высказывание как своего рода ипостаси одного и того же феномена,5 и по отношению к тексту такое формулирование, может быть, даже верней и тоньше, чем то, что запечатлено в идее двух полюсов текста: понятие о тексте двусмысленно потому, что сам текст двулик.

Для нас эта логика имеет важное методологическое зна­чение. Рассуждая о тексте, Бахтин продолжал: «Речь всегда отлита в форму высказывания […] и вне этой формы су­ществовать не может».6 Поскольку тут всего лишь конспект будущей книги, формулировки этих заметок не обязывали автора к терминологической строгости, и все-таки достаточно ясно, что, по мысли ученого, «признание текста» едва ли не понуждает, вопреки своебразному монизму семиотики, рассматривать его дважды, и притом с разных сторон: текст как связная совокупность знаков, которым приданы значения – явление языка, другая ипостась текста, та, что отвечает за смыслы, то есть речь, понятая как у Бахтина – явление формы. «Повторимое и воспроизводимое», принадлежащее сфере языка, для нас художественного языка театра, в деле строи­тельства формы является «материалом и средством», но зато единственным средством: не выговоренного смысла нет.

К форме спектакля мы, таки образом, станем относить все его стороны и свойства, из которых вычитываются смыслы – и те, что адресуют к театральному генезису, и те, что связаны со спектаклем как системой и особой структурой, и, наконец, те, что непосредственно материализуют его содержание.

Если исходить из предложенного понимания театрального пред­мета (на всех известных нам этапах его развития), театрального генезиса и содержа­ния спектакля (с учетом любых его модификаций), первые среди атрибутов этой формы, о которых мы обязаны вспомнить, - это ее игровая и зрелищная стороны. Культура не игра, культура «возникает и развертывается в игре»,7 тонко различал Й. Хейзинга. В те­атре точно так же: его содержание разыгрывается, то есть существует в форме игры; и разыгрываемая на сцене ролевая игра непре­менно кажет себя зрителям, то есть содержание спектакля осуществляется только если становится зрелищем.

Ни из системы ни из содержания спектакля нельзя «вычесть» то, что актеры играют роли. Иначе говоря, чтобы форма была театральной, нужно, чтобы на протяжении всего спектакля соблюдались, как минимум, два условия, о которых сцена и зал между собой договорились (условились): во-первых, что все происходящее на сцене, как во всякой иной игре, - «понарошку», там играют, но притом, во-вторых, играют для зрителей. Эти договоренности в спектакле *оформлены,* то есть его создатели специально озабочены тем, чтобы такие странные свойства всегда были. Как во многих подобных случаях, тут настолько фундаментальные свойства спектакля, что нормальное сознание должно пропускать их, как пропускает в жизни наличие пространства и времени. Быть может, освежить эти безнадежные трюизмы больше всего позволяет опыт последних десятилетий ХХ века, например, опыт позднего Е. Гротовского или отчасти А. Васильева. Не анализируя специально эти явления, отметим лишь одно, для нашей темы немаловажное: когда в поисках бескомпромиссной Искренности актер Гротовского перестает играть и предпочитает по-жизненному быть (то есть не притворяться Другим, существовать без сценической роли), зрителю нет за чем наблюдать, нет ничего, в чем он мог бы участвовать. Он перестает быть нужен. Игровые и зрелищные свойства формы спектакля – действительно ее атрибуты.

Форма с ее естественным свойством все выявить, реализовать, материализовать, косвенно, но внятно поддерживает понимание театрального генезиса как чего-то немирного, драматического по сути и, главное, постоянного. Речь о том, что отнюдь не в идеализированном теоретическом объекте, абстрактном «театре», а в самой что ни есть реальной театральной истории нетрудно заметить своеобразные качания, перетягивания каната то в сторону игрового, то в пользу зрелищного полюса формы. Есть театральные эпохи (или, может быть, концы эпох?), когда в спектакле едва ли не демонстративна зрелищная доминанта, есть времена, когда наиболее содержательным представляется то, что современная режиссура и солидарные с ней исследователи, избегающие применять для формальной области понятие «условный театр», называют игровыми структурами.

Между тем, форма в самом деле апеллирует к структуре спектакля, но может быть, еще ясней выразительней - к частям его системы: роли имеют свою форму и актер является на сцену тоже ведь непременно в какой-то «форме». Действительно, толкуя о форме спектакля, никак невозможно абстрагироваться от вопроса о том, в каком «виде» (кукольники сказали бы: в каком плане) предстает перед нами актер – в живом плане, в виде куклы или тени. Мы естественно затрагивали этот вопрос, рассматривая содержание спектакля. Но именно в сфере формы он получает свое разрешение. Чело­век в облике человека, в известной мере независимо от того, произносит ли он слова, поет, танцует или мимирует, - не может сыграть то, что может кукла, когда она делает то же самое. Скажем, актеру в живом плане принципиально недос­тупна та мера обобщенности, которая «с порога» дана любой кукле. Стоит опуститься на одну ступень вглубь, и стано­вится не менее ясно, что, например, в самой форме марио­нетки есть ряд неотчуждаемых философских смыслов: не она движется, ее водит на нитях некто сверху. Из этого, по­нятно, не следует, что Петрушка может играть только фарс, марионетка исключительно трагедию Рока, а живой человек лишь бытовую драму. Но зато вполне следует, что, во-первых, каждому из троих упо­мянутых нужны особые, специальные усилия, чтобы, если пона­добится, подавить или преобразовать специфику своей непо­средственной формы, а во-вторых, и это еще важней, что тра­гедия куклы и трагедия человека, на одну и ту же тему или сыгранные с помощью одной и той же пьесы, непременно будут не просто разными, но и о разном. Форма прямо содержательна. Разумеется, то же касается и самой роли: по-своему оформлена маска, по-своему характер. В одном случае форма указывает на устойчивость содержания, в другом на его текучесть, роль одного типа готова демонстрировать свою конструктивность, другой - «естественность»; при одном варианте смена статики динамикой специально фиксируется, при втором статику выдают за динамику и так далее.

Все варианты, однако, властно объединяет их общая драматически-действенная природа. Процесс материализации художественной мысли о противоречиях не может быть просто зрелищно-игровым действием «вообще»: актеры с ролями и зрителями безостановочно развертывают совокупно­сть или систему каких-то перемен, переходов, сдвигов и т.п., и вдобавок таких именно переходов и перемен, в ходе и в результате которых силы действия, как справедливо писал когда-то Белинский о пьесе, оказываются в новых отношениях между со­бой. На репетиции все связи предстоящего спектакля могу быть заготовлены как драматические. Но драматическим *действием*  все это становится только в движении спектакля, только сегодня-здесь-сейчас ток действия и включается.

Драматическое действие, собственно, и есть форма спектакля. Такое действие можно и должно понимать как генеральный принцип, как божественный первотолчок, как стартер, запускающий структурный механизм. Но одновременно драматическое действие есть не вещество, не «материал и средство», а именно материя (сейчас есть попытки предпочесть другое понятие: энергия) спектакля. В спектакле нет ничего, что бы не действовало: действует персонаж, действует актер, действует зритель, не фигурально, а буквально действует декорация и свет, шум и музыка… Для важного уточнения воспользуемся формулой Аристотеля в интерпретации Костелянца: все и всё не просто действует, но «воз-действует» на кого-то или на что-то.

Если эти бесчисленные и разнообразные конкретные «действия» собрать и обобщить, приходится сказать так: спектакль существует *в форме неостановимых и необратимых перемен* в отношениях между всем и всем, что в нем есть: между актерами и ролями, сценой и залом, временем и пространством и т.д. Такие представления, как бы сами по себе ни были общи, уже, надо думать, гораздо конкретней, специфичней, ближе к пониманию не­посредственной формы спектакля, чем те, что ограничиваются уровнем зрелищно-игрового.

Это зрелищно-игровое драматическое действие, далее, реализуется во времени-пространстве спектакля. Подобно другим мнимым очевидностям, это природное качество театрального действия, как правило, не осознается. Можно оспорить утверждение, согласно которому спектакль чаще всего воспринимается во времени. Но что, по крайней мере, в Западном зрительском опыте традиция восприятия по преимуществу «сюжетная» - куда менее спорно. Если к этому прибавить, что тут не только традиция восприятия, но и инерция понимания, одновременность времени и пространства оказывается реальной проблемой. И проблемой многосторонней.

Говоря о театральной форме, все время приходится учитывать, что время и пространство не просто нейтральное поле для взаимодействия, допустим, актеров с ролями – в театре самое время и самое пространство драматически действенны: они входят в отношения между собой, и эти отношения понуждают их «искривляться» и таким же образом формировать отношения между актерами, ролями, публикой и т.д. Драматическое действие и в этом отношении есть не только структурный или содержательный, но и формальный принцип.

С другой стороны, может быть, среди всех искусств только в театре и время и пространство существуют в своем физическом, грубо ощутимом виде. Всегда есть верх и низ, прямые линии и зигзаги, близко и далеко, коротко и длинно, медленно и быстро, долго и недолго, стаккато и легато, синкопированно и мерно.

Самоочевидно, что это все отчасти координаты, но в значительной мере и параметры *движения*: на сцене, конечно, можно найти верх и низ, но не столько для удобства, сколько в интересах содержательности верней сказать все же «вверх и вниз». Да­лее, хотя какие-то из этих пар можно «прикрепить» ко вре­мени, а какие-то к пространству, даже и на уровне формулирования они катастрофически сближаются: «длинно – коротко» больше чем на словах близки «долгому и краткому». Но дело, ко­нечно, не в словах. Единство пространства и времени для те­атра не трюизм: пространственное движение вверх или вниз в театре нельзя воспринять, минуя время этого движения. И на­оборот: кажется, просто технически реплика «я Вас люблю», посылаемая партнеру в противоположную кулису, вынуждена быть громкой, а рядом стоящему – может быть тише. Расстоя­ние между участниками диалога обязательно (разумеется, не обязательно так прямо) сопрягается с силой звука. А вместе – только вместе! – они в одном случае говорят об одной любви, а в другом представляют другую.

Собственно, индивидуальные комбинации движения в разных про­странствах и разных временах и есть то единственное, из чего является смысл. Чем их набор полней и богаче, чем больше в подобную комбинацию, помимо первичных, элементарных, включены такие параметры, которые ни при каких обстоятельствах нельзя понять как исключительно временные или исключительно пространственные (они, как правило, выглядят как надстроенные над элементарными и чаще всего вкусово окра­шены), тем надежней дорога к следующим уровням различения спектакля: всякий вид или жанр или иной тип спектакля таким на­бором формальных характеристик описывается если не абсолютно, то по крайней мере внятно и объективно. Так, например, если ярко, грубо, резко и кратко – это, скорее всего, фарс. И с другой стороны - вероятней всего, не марионетка.

Будем настаивать: речь не о простых наборах, не о конгломератах, а именно об индивидуальных, то есть содержательных комбинациях. В форме по определению должны быть реализованы все смыслы спектакля, а они, как мы пытались выяснить, никакой отдельной характеристикой не описываются.

Используемая в спектакле глубина сцены, длина эпизода, рост и тембр голоса актера - это такая же реальность формы, как казалось бы абстрактные *пространство и время действия*. Причем ни одного из полюсов времени и пространства - ни обобщенно-философского7 ни физического - миновать, по всей видимости, нельзя.

Чтобы понять спектакль, у нас нет другого выхода, кроме как обратиться к «набору» (или комбинации) его формальных характеристик. Рассмотрением этих, или хотя бы главных сторон и свойств формы теперь предстоит заняться. Это неизбежно: ни структуру ни содержание мы *непосредственно* в тексте спектакля прочесть не можем. Не вычитываются они и из самих по себе «выразительных средств», из языка как такового. Только когда знаки каким-то особенным образом повернуты и соединены один с другим, то есть когда есть форма, есть и смысл.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Весьма показателен вышедший в Москве в 1999 году «Словарь культуры ХХ века» В.П. Руднева: среди ключевых, с точки зрения автора, понятий культуры ХХ века «форма» отсутствует.

2 Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 281.

3 Там же. С. 283.

4 Там же. С.285.

5 См.: Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: 1979.

6 Там же. С.249.

7 См.: Хейзинга Йохан. Homo ludens. М., 1992. С.7.

9 См.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

## 

## 9. Жанр

Мы согласились с М.М. Бахтиным, что художественные про­изведения – это высказывания, и что в каждой сфере есть свои устойчивые типы таких высказываний. Бахтина нетрудно понять так, что жанры и являются этими типами. Так оно и есть, только надо принять во внимание, что жанровая типоло­гия форм - не единственная. В самом деле, если всякий из троих - человек, кукла и тень – может сыграть трагедию, то для различения этих тра­гедий пона­добятся какие-то иные, не жанровые, но тоже формальные признаки; если тайное соответствие между родом мыслей и эпической или драматической формой, которое почувствовал Достоевский, при всей своей загадочности, существует, жанр снова не вправе претендовать на то, чтобы его идентифицировали со всею формой. Жанр в самом деле характеристика по-своему интегральная, и все-таки форма принципиально объемней, многосторонней, чем жанр.

Но, с другой стороны, жанровый тип нельзя и поставить в ряд с другими, более односторонними, простыми. Жанр будто вбирает в себя множество весьма разнородных свойств формы, и в этом смысле среди ее характеристик жанровой и впрямь должно принадлежать первое место. Можно соглашаться или не соглашаться с тем, как М.С. Каган выстроил систему родов, семейств, видов, жанров искусства, но трудно не оценить по достоинству сам исходный принцип такой классификации1: все эти типологии пересека­ются, но не погружены одна в другую. При этом каждая из них берет на себя ответственность за какую-то одну сторону произведения. Каждая, кроме жанра. Жанр, согласно Кагану, образуется на скрещении нескольких плоскостей, как минимум тематической и аксио­логической, связанных одна с познавательной емкостью, а другая с типом образных моделей2.

По существу такое понимание жанра перекликается с, ка­залось бы, крайне специфическим бахтинским. В самом деле, когда Бахтин формулировал идею о речевых жанрах, он исходил из того, что жанр характеризуется сочета­нием определенной предметно-смысловой сферы, экспрессии и адреса. Аксиологическая плоскость, открывающая отношение автора к предметно-смысловой сфере, в классификации Кагана законно наследует жанровой экспресии, то есть оценке, ко­торая, согласно Бахтину, «разлита» в высказывании, и за­конно же переводится в эстетический план, а сама предметно-смысловая сфера развернута и дифференцирована; но, по по­нятным причинам, главный для Бахтина отличительный признак высказывания, адрес, из морфологической классификации выпадает.

Между тем, проблема адреса, кроме того, что он и де­лает высказывание элементом речи, а не языка, все-таки для театра по-особому актуальна. В отличие от всех других ис­кусств, адресат театрального высказывания не вне высказы­вания, а *в нем*. Соотношение между текстом романа или живо­писного полотна и читателем или посетителем Эрмитажа не то, что между сценой и зрителями театра. Безусловно, роман ад­ресован, его текст актуализируется в событии встречи с чи­тателем, но роман при этом не потенциальная, а действитель­ная форма, это роман. Сценическая часть спектакля ни в ка­ком смысле и ни в каком отношении не театральный текст-вы­сказывание. Даже не автореферат этого текста. Жанр спек­такля буквально *становится* – здесь и сейчас, когда актер встречается с публикой и при ее участии создает роль.

Должно быть, не случайно именно в театральной литера­туре, шире - в мыслях о театре укоренилось если не отрица­тельное, то подозрительное отношение едва ли не к любым представлениям об устойчивых жанровых образованиях: закон­ный жанр – это жанр пьесы, а театральный – незаконная ва­риация литературного. То обстоятельство, что нередко это дитя бы­вает счастливым именно тогда, когда заметно отлича­ется от жанра «первоисточника», что несовпадения оказыва­ются красноречивейшими свидетельствами режиссерских удач (такова была, например, практика Г.А.Товстоногова – достаточно вспомнить его горьковские спектакли), не только не колеблет точку зрения, согласно которой театральный жанр вещь заведомо маргинальная, но как будто косвенно подтвер­ждает это воззрение.

Для теории театра, конечно, существенней другой фактор. Когда не в декларациях, а на деле исходят из невы­членимости зрителя, жанровый акцент чуть не автоматически приходится переносить со *спектакля* на здесь-сей­час разворачивающееся *представление спектакля*. Такой поворот мысли, как мини­мум, последователен, но, с нашей точки зрения, он все-таки небезупречен, в том числе и логически: не признавая действительностью жанр спектакля, надо отказаться признавать за реальность и сам спектакль. Но спектакль как инвариант по отношению к сово­купности актуальных представлений спектакля признают прак­тически все. А никаких собственно логических оснований по­лагать, что жанр не принадлежит к инвариантным, а принадле­жит как раз к варьируемым характеристикам спектакля, нет.

Впрочем, нельзя заведомо исключить компромиссное реше­ние. Например, предположить вполне вероятное: для сцениче­ских деятелей их отношение к Гамлету и Офелии как к людям, требующим, скажем, сочувствия, настолько важно, что если зрители станут над этими двоими недобро смеяться, у режис­сера и актеров не будет сомнений в том, что их спектакль провалился. Сиюминутную реакцию зрителей, как мы знаем, за­готовить нельзя. И в этом отношении «жанр зрительской реак­ции» можно счесть, так сказать, варьируемой составляющей жанра спектакля. Но при этом загодя приготовленный жанр сценической части действия может же быть понят как устойчивая, инвариантная составляющая? В том-то и дело, что и это не­возможно. Надежно приготовить можно только жанровую гипо­тезу - и как всякую театральную гипотезу, ее даже нельзя «проверить на зрителях» - можно реализовать только вместе с ними, в сложных драматических коллизиях, составляющих структуру и содержание спектакля.

По-видимому, тут живое противоречие. С.В. Владимиров, в общем склонявшийся к упомянутой бескомпромиссной, радикаль­ной точке зрения, признавал: «С категорией жанра мы попа­даем в область театральных и литературных рядов, преемст­венности и взаимодействия художественных форм»3. Но попа­дающие в область исторической преемственности «мы» - это зрители, люди той же культуры, что и актеры, и стало быть, люди, в сознании которых так или иначе укоренены те же, что у актеров, ряды театральных и литературных форм. Что, од­нако, не ведет к жанровой идиллии. А ведет к тому, что не­истребимые сложные отношения между сценой и залом возникают на этом именно уровне. Так их и характерирует Владимиров: «некоторое согласие, общность между залом и сценой и одно­временно определенное расхождение, чувство взаимного сопро­тивления, которое должно быть преодолено. Процесс этот дра­матический, действенный по своему характеру»4.

Между пьесой и ее читателем отношения тоже непросты. Но драматические жанры пьес порождаются их внутренними отношениями. В театре не просто играют в драматических жанрах; всякий из них *драматически образуется* во время спектакля.

По всей видимости, так рождается и жанр здесь–сейчас–представления, и жанр спектакля; жанр спектакля и театраль­ный жанр. С другой стороны, то, что возникает в этой ситуа­ции, где «внутренний адрес» драматически активен – это именно жанр с его экспрессией и с его широкой предметно-со­держательной сферой. К ним теперь стоит присмотреться от­дельно.

В общем, но требующем внимания смысле самоочевидна неразрывная связь жанра со структурой спектакля и одновременно слабая его зависимость от конкретного типа структуры. В самом деле, даже самим способом рождаться жанр оформляет, материализует основной структурный принцип театра, но трудно обнаружить, насколько жанр меняется от того, сравнивается актер с персонажем или условно в этого персонажа перевоплощается.

В отношениях между жанром и содержанием спектакля картина иная. Размышляя о драматургических жанрах, Гегель для их различения использовал ясно очерченный критерий, который, по крайней мере, по отношению к трагедии и комедии наред­кость непротиворечив. Если, полагал он, и герой и цели, ко­торые тот перед собой ставит, равно субстанциальны, перед нами трагедия. Если цели несубстанциальны, а герой субстан­циален или, наоборот, субстанциальны цели, а герой нет – комедия. По существу Гегель таким образом без всяких опо­средований выводил жанр из характера коллизии (и, поскольку реально опирался на драму Нового Времени, конфликта). Эсте­тические категории Гегель здесь не использует. Но субстан­циальность и несубстанциальность, причастность героев и их целей к сущностным основам жизни или их погруженность в ка­кой-нибудь ничтожный вздор, очевидно корреспондируют с вы­соким и низким, трагическим и комическим, героическим и жалким и т.д. Иначе говоря, Гегель утверждает, что жанр – это атрибут конфликта; жанр – жанр содержания. И что в предметно-содержательной сфере экспрессия в виде философско-эстетической оценки на самом деле даже не разлита, а изначальна: принимаясь изображать определенные противоречия, художник чуть не предварительно оценивает их с точки зрения их соответствия эстетическим критериям5.

Но если понимать содержание как явление многоаспектное, исходить следует из нескольких типологий, жанр спектакля надо сопоставлять не только с содержанием в целом, но и с этими его сторонами. В таком варианте нетрудно видеть, что жанр вполне равнодушен к тому, каким именно манером сопрягаются между собой силы, участвующие в действии; что ему достаточно безразлично, например, в живом или кукольном плане выступают герои, персонажи они или актеры, характеры или маски (маска вполне может быть и трагической и комической); что он выше такой мелочи, как предметное поле, на котором произрастают содержания. Но зато он крайне пристрастен к эстетической цене всякой участвующей в действии силы.

Аристотель считал само собой разумеющимся, что есть пригодные для трагедии сказания и, соотвественно, герои, а есть непригодные. Как справедливо заметил Г. Гачев, для древнегреческого искусства «показательно совпадение, напри­мер, трагического (категория специфического содержания) с трагедией (категория содержательной формы, жанра)»6. По Ге­гелю, никакого автоматического совпадения нет, и для той драмы, на которую он опирается, это, конечно, верно. Фиванскую историю Эдипа мифология специально изготовила только и именно для трагедии. А будь в шекспировские времена водевиль, пустяковый сюжет с платком из «Отелло» в прин­ципе можно было бы трактовать и водевильно. Шекспир по сво­ему творческому произволу оценил его как трагический. Но оценил – значит решил, что Отелло, так легко давший себя обмануть, - лицо субстанциальное, а цели его Бард понял как без­надежно героическую попытку сохранить целостность мира, не дать разрушить соответствие между видимым и сущим и так да­лее. Если бы сегодня еще была в ходу иерархия слоев формы, о жанре несомненно надо было бы сказать, что он самая внут­ренняя форма. У греков коллизия трагедии, а у Шекспира и ее конфликт – «уже трагические».

К театру эта сторона дела имеет отношение самое непо­средственное. Когда Г.А.Товстоногов в 1970-е годы пытался формулировать свое отношение к жанру, для него не подлежало сомнению, что жанр – это «угол зрения автора на действи­тельность, преломленный в художественном образе»7. И хотя автором спектакля Товстоногов упорно и последовательно име­новал писателя, он, конечно, понимал и нехотя признавал, что режиссер, «как и всякий человек, видит жизнь под собственным углом зрения»8. Наличие собственного угла зрения (видимо, собственный эстетического) осторожно предполагается даже у зрителя, недаром в этом же контексте так органично заявление: «почувствовать природу жанра для режиссера – это значит по­чувствовать способ взаимоотношений со зрительным залом»9. Более того: человек театра, Товстоногов попытался перевести пред­ставления о жанре на театральный язык, соотнести их с прак­тикой сцены. Он фиксировал своего рода набор задач, которые должен решить режиссер, чтобы предстоящий спектакль обрел жанр.

Товстоногов исходил, разумеется, из собственного творческого и художественного опыта. Но здесь, может быть, существенней, что само направление его мысли связано с объективным опытом современного ему театра. Сегодня могут показаться юмористическими афиши с многословными жанровыми подзаголовками: «бытовая психологическая драма с музыкой в трех действиях». Но такие и подобные формулировки говорят ведь о том, что авторы спектаклей понимают: жанр и сам вещь многослойная и со многим связан.

Так что Товстоногов не столько набирал, сколько отбирал из бесконечного множества параметров спектакля те, что казались ему именно жанровыми. Их все равно немало, но среди них главные – так называемые условия игры, от­бор предлагаемых обстоятельств и природа чувств, в первую очередь – чувств актера. Поскольку жанр спектакля имеет отношение ко многому разному, от многого зависит и на многое воздействует, условия игры, то есть одна из характеристик стиля, к жанру, очевидно, тоже не безразличны. Однако это вряд ли примета самого жанра. Вспомним, например, такое хре­стоматийное условие, как наличие или отсутствие на сцене «четвертой стены». Не только по традиции те или иные жанры располагают к тому, чтобы актеры реально или условно обра­щались к зрительному залу; четвертая стена родилась на сцене не как требование трагедии, а как внутренняя потреб­ность «третьего жанра», драмы. Тем не менее и трагедию и водевиль, по-видимому, можно поставить и сыграть «за чет­вертой стеной», а драму, не только публицистическую, раз­вернуть лицом к публике. Несколько иначе обстоит дело, ко­гда Товстоногов толкует о «мере условности». Не вдаваясь в обсуждение этого термина, отметим здесь, что, по крайней мере, *тип условности,* если он связан с мерой обобщенности (а он, по-видимому, связан), к жанру имеет отношение куда более прямое. И у Товстоногова этот фактор не зря смыкается с другим – от­бором предлагаемых обстоятельств. По мысли режиссера, тра­гический спектакль, в частности, естественно противится множеству подробностей и частностей, тогда как бытовая драма именно подробностей и взыскует.

Понятие «природа чувств», относимое почти всегда к чувствам писателя - может быть, наименее внятное из тех условий жанра, о которых размышлял Товстоногов. Зато когда он касается при­роды чувств актера, - он, как кажется, затрагивает самые для театра интимные стороны жанра. В многотомной литературе о Художественном театре отношения МХТ (и МХАТ тоже) с тра­гедией были всегда вопросом деликатным, если не сказать бо­лезненным. На этот вопрос нет простого ответа. Ясно лишь, что слишком много для великого театра с великой режиссурой неудач не может быть случайностью, так же как ясно, что, по крайней мере, немалую роль тут играла «просто» природа чувств, творческих и человеческих тоже, каждого из осново­положников, и Станиславского и Немировича-Данченко. Об ак­терах в этой связи писали и думали меньше. Но вот П.А. Мар­ков, «безоценочно» замечавший, что в театре был настоящий трагик Л.М. Леонидов, а главные роли в трагических пьесах играл В.И.Качалов, в статье о Качалове почти походя конста­тировал, что «в своих репертуарных предположениях он срав­нительно редко останавливался на трагедийных ролях. Может быть, в данном случае он учитывал свойство своего темпера­мента, очень сильного по направленности, но лишенного от­крытой непосредственности, без которой Отелло и Лир не мо­гут быть убедительными»10.

С этой точки зрения, Софокл, перебирая мифы, был, видимо, предрасположен ос­танавливаться на тех, что пригодны для трагедии, а первые места на состязаниях трагических поэтов получал потому, что трагическое мироощущение его было органично. Шекспир, когда Бербедж мог оказаться без новой роли, отыскивал или сочинял такие сюжеты, которые можно было интерпретировать трагически, и, судя по результатам, в его мироощущении были сильно звучавшие трагические струны. Не так ли точно и с авторами спектаклей? Могут быть жан­рово широкие таланты, могут быть узкие, но чтобы отобрать для трагедии нужные ей предлагаемые обстоятельства и в них убедительно сыграть, надо же, чтобы режиссер и артист спо­собны были видеть мир как трагедию.

Эти рассуждения нужны не для того, чтобы повторять из­вестное и кивать на природу. Природа в нашем иссследовании за скобками - подразумевается, что она есть. Можно и нужно настаивать на том, что древние, почти архаические корни театра резко дают о себе знать не вообще в жанровой сфере, а именно там, где в дело входит актер.

В самом деле, о чем именно три, четыре или пять часов кряду пытается договориться театр со своим партнером-зрите­лем? Под углом зрения жанра оказывается, что предметом этой воинственной по суще­ству беседы постоянно является, как ни странно, не столько то, каковы герои спектакля (неважно, кто они – люди, вещи, или чувства, ак­теры они или персонажи), сколько вопрос об их эстетической цене. Актер в роли Отелло, если это трагическая роль, дол­жен, например, преодолеть естественный предрассудок зрителей, в силу ко­торого убивать ни в чем не повинных молодых жен предосудительно. Нет, это прекрасно, настаивает актер вопреки нравственному – точней, неэстетическому чувству зрителя. Но заставить зрителя переориентироваться, стать театрально-художественным лицом может только актер и только в сфере жанра. Целое формы отвечает в спектакле за то, чтобы был какой-то смысл. Жанр, выставивший вперед актера, отвечает в первую очередь за то, что это будет художественный смысл.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Об этих категориях см.: Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.

2 Там же.

3 Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972. С. 118.

4 Там же. С.117.

5 См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. Т.2. М., 1969.

6 Гачев Г. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч.1. М., 1972. С. 73.

7 См.: Товстоногов Г. Зеркало сцены. В 2 т. Т.1. Л., 1980. С. 173.

8 Там же. С. 178.

9 Там же. С. 183. См. также: Товстоногов Г. Реализация замысла. // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т.1. Л., 1980.

10 Марков П.А. О театре. В 4 т. Т.2. М., 1974. С. 232 – 233.

### 

## 10. Композиция

В науковедении не вовсе напрасно толкуют о том, что категория структуры выросла из категории формы.1 И Аристо­тель, может быть, не случайно называл обра­зующие и состав­ляющие элементы трагедии одним словом — «часть»: структура и композиция, обе — строения, только в одном случае стро­ится система, а в другом форма. Форма – форма, когда она построена. Именно к композиции относится лапидарное пушкинское «соотношение частей в их отношении к целому». Только части здесь те именно, что у Аристотеля, в отличие от образующих, являются составляющими. Мы воспринимаем спектакль «вдоль его объемов». Значит, во времени, но во времени перед нами движется не лента, сменяются один другим пространственно-временные объемы. В композицию составляются прологи, эписодии, эк­соды и хоровые части, а с ними пароды и стасимы, собираются акты и сцены, явления и мизан­сцены, и автор спектакля, сегодня режиссер, то есть теат­ральный композитор, связывает их между собой, памятуя об отношении каждой к целому.

Но прежде чем рассуждать о частях и их соотношениях между собой, Стагирит задался очень простым и навсегда важ­ным практически вопросом: а каков должен быть весь объем, движущийся вдоль частных объемов, в его «Поэтике» - объем трагедии? Ответ оказался многосто­ронним. Во-первых, объем трагедии должен быть именно целым, а целое должно быть законченным. О целостности можно судить по тому, как ведут себя в нем части: если какую-то из них изъять, целое изменится или «расстроится». Целое при этом не тайна за семью печатями: его можно если не гарантиро­вать, то по крайней мере надежно обеспечить, если помнить, что сказание должно быть сосредоточено не вокруг одного лица, с которым может произойти множество не связанных ме­жду собой событий, и многочисленные действия которого никак не складываются в единое действие, а вокруг одного события: говоря о форме, Аристотель немедленно отсылает к содержа­нию. Он отдает предпочтение простым, а не двойным сказаниям. В этом смысле «Отелло» или «Макбет» ему понравились бы больше, чем «Король Лир», составленный из двух историй – Лира с дочерьми и Глостера с сыновьями. Для Аристотеля это был бы не вопрос вкуса, а забота о целостности формы.

Объем трагедии, далее, должен быть достаточен и обо­зрим. Аристотель помнит про условия состязания, в которых игралась трагедия, и про восприятие зрителей, но выводить свои рекомендации драматургам из этих обстоятельств не же­лает: к поэтическому искусству это не относится, жестко констатирует он. И все-таки объем трагедии должен быть дос­таточен и обозрим. Обозрим – критерий, кажется, старомодно простододушный, но это не так: слишком большое животное нельзя рассмотреть сразу, и значит, единство его и цель­ность ускользают из поля зрения рассматривающих. Точно так же и сказание должно быть «удобозапоминаемое»2. Сейчас ясно, что хотя нужный для этого отрезок времени нельзя точно отмерить, его длина и не произвольна. Словом, крайне желательно, чтобы объем не превышал пределы, связанные, в конце концов, с «количеством информации», которую зрители в состоянии переварить в один присест. Но, с другой стороны, такой обозримый объем должен быть еще и достаточен. Достаточен для чего? «Тот объем дос­таточен, - разъясняет Аристотель, - внутри которого при непре­рывном следовании <событий> по вероятности или необходимо­сти происходит перелом от несчастья к счастью или от сча­стья к несчастью»3. Формаль­ный критерий снова извлекается прямо из содержания: объем формы достаточен, если вмещает в себя то, без чего драма не драма, - перипетию.

Только на этом фоне, на этой базе можно понять, из чего состоит всякое полное целое. И первое, что здесь бросается в глаза: типы таких собраний больше чем похожи на типы струк­туры, поскольку все театральные композиции тяготеют либо к причинно—след­ственной, либо к ассоциативной логике. И, как в дру­гих случаях, наличие смешанных, «нечистых» вариантов этому критерию не помеха.

Композиции, которые иногда называют аналитическими, сами по себе или через тип содержания, но очевидно родственны прозаическим систе­мам. Здесь есть «сквозное действие», желательно строгое, когда все, что после, должно следовать «из прежних событий или по необходимости или по вероят­ности,— ибо ведь большая разница, случится ли нечто в с л е д с т в и е чего-либо или п о с л е чего-либо»4. У Станиславского, как у Иб­сена или Остров­ского, сценический акт не пространство от антракта до антракта, а полная смысла часть формы. И лучше бы, чтоб антрактов не было вовсе, чтоб зрителей и артистов накрыла одна волна, чтобы все двигалось и вибрировало без искусственных перерывов, хотения пер­сонажей и актеров есте­ственно вытекали из того, что случилось секундой прежде и, в свою очередь, так же спонтанно, но неизбежно, и так же незаметно порож­дали живые воления следующих секунд. Рва­ная беспри­чинная композиция для реализации таких структур и таких со­держа­ний не то что бы плоха, просто бессмысленна.

Композиции Мейерхольда (и реального, и того, ко­торый символизирует для нас поэтический театр), на­против, большею частью, а в годы зрелости и расцвета едва ли не всегда держались не актами, а сценами или эпизодами, действие двигалось «квантами», вместо единой волны были сгущения и разрежения, пропуски и толчки; швы зияли не только в годы революции, и это было всего лишь естественно. У Мейер­хольда не было техни­ческих причин строить сценические ком­позиции так, как Шекспир строил словесные, да и принцип, согласно ко­торому следующая сцена ни в каком случае не мо­жет вытекать из прежней, разумеется, не декларировался. Тем не менее композиционная логика была та самая: состав­ляющие части любого масштаба стягивались ассо­циацией; сходство, смежность или контраст и были «причиной» их со­вместности. При этом было не слишком важно, вышивается ли новый смысл по канве писателя или пьеса перемонтируется. Так, литература о «Лесе» показывает, что даже когда фрагменты словесного текста следовали один за другим в той же последовательности, что была в пьесе Островского, законом было превращение явления в эпизод, установление связи между бывшими явле­ниями как между аттракционами5.

Пластические композиции Станиславского много лет по праву вызывали восхищение; музыкальная сверхчут­кость была одним из самых сильных режиссерских да­рований Мейерхольда. И все же в буквальной (без всякого «хронотопа») у театра нераздельности времени и пространства каждый из этих типов композиции имеет, должно быть, нечто вроде онтологической доминанты: про­заический держится перемен во времени, поэтиче­ский — на переходах в пространстве.

Здесь, впрочем, снова не обойтись без уточнения. Не исключено, что мы имеем дело просто с разными време­нами и разными пространствами. Если задать дико­ватый, но не бессмысленный вопрос «время чего?», мо­жет выясниться, что время в композиции станиславского типа, во—первых, демон­стративно однородно, оно одина­ково дышит и внутри мизан­сцены, и на переходах от одной мизансцены к другой, и во—вторых, это потому, что и то и другое — «время вытекания», так что его физическая протяженность, темп и ритм должны читаться как повышенно значимые и содержательные. В композициях дру­гого типа время внутри мизансцены и время перехода выглядят иначе. С одной стороны, внутри мизан­сцены оно по видимости недвижно, малозаметно, зато на стыках, наоборот, ка­тастрофически взрыва­ется. С этой точки зрения, различия выглядят иерархией: господствует, как ни грубо это звучит, время стыка, и при всей самоочевидной важно­сти его естественных свойств, в первую очередь протя­женности, оно есть время сравнения. Сколько длится эпизод и каков характер движения в нем, зависит, в конце концов, от того, сколько и какого именно времени нужно, чтобы это локальное сценическое высказывание было готово к сравнению. Но на самом деле и внут­реннее время тоже строится по тому же шаблону. Об этом постоянно напоми­нает вообще театральная специ­фика: внутрикадровый, говоря языком старого кино, мон­таж на сцене не произвол и не свойство индивиду­альности или школы; какими бы кратчайшими во времени и пластически ориентированными ни были сцены, эпизоды или мизан­сцены, чистый межкадровый монтаж в театре означал бы просто склейку живых картин. Но из этого следует, что и в пределах мизансцены время есть время монтажа, только здесь сопос­тавляются времен­ные и пластические импульсы. То есть на деле по—своему композиционное время здесь в себе также однородно, только это другой род.

Аналогично обстоит дело с пространством. В развитом прозаическом театре мизансцена глядится, по красивой фор­муле С.М. Эйзенштейна, как «след разумного действия, про­черченный, как и в пространстве, кривой по хребту сцениче­ского времени»6. А то пространство, что вне актера, хотя вовсе не обязано служить скромным фоном для сюжета, разыг­рываемого артистами, фоном все же может быть. Ведь оно не просто внутренне нейтрализо­вано; оно обессилено: положение, в которое его здесь поставили, про­тиворечит его начальной природе - всему, что в про­странстве, надлежит быть, а тут все оно течет.

В композициях, привычных (на деле, с нашей точки зрения, органичных) для поэтических структур, обычно обращают внима­ние на демонстративную активность сценографии. Это ес­тественно: там, если воспользоваться метафорой Эйзен­штейна, хребтом является само пространство, а уж на нем выписывает свои фигуры время. Тоже по уважительным причинам, встречая в описаниях подобных построек слово «монтаж», мы догадливо ждем рифмы «коллаж». Бывает, это от бедности, не больше чем модное созвучие; од­нако же привычка читать подобного рода компози­ции как кубистический объем, разверстанный на плоскости, — такая привычка диктуется именно поэтическим прообразом формы. Тут пространство сопоставления, и эта его при­рода действи­тельна не только на уровне композиции целого, но и на уровне составляющих ее частей. То, что справа, с тем, что слева, сравнивается так же, как верх и низ, как соседние или далеко отстоящие один от другого эпизоды; все монтируемое программно одновременно, как одно­временны братья Карама­зовы, хоть и не близнецы.

Пытаясь в начале ХХ века осмыслить природу из­люблен­ного им театрального гротеска, В.Э. Мейерхольд разными словами говорил о смене планов или об игре планами7. Есте­ственно, что обнару­женный им принцип он тут же, как и положено режиссеру, пе­ревел на технологический язык (отчего принцип, конечно, стал вдвойне убедительней). Но Мейерхольд, в связи с то­гдашними своими потребно­стями, явно акцентировал одну об­ласть поэтики, где открытый им закон господствует, — область выра­зительных средств. Сегодня, век спустя, нельзя не видеть, что уже то­гда речь шла о логике, с помощью которой описы­вается не только язык, но и форма. В частности, для ком­по­зиции спектакля поэтического типа это, по крайней мере, наиболее органичный закон. Мало того, что по­этический театр пренебрег советом Аристотеля строить на основании «потому что», а вместо этого использует давно известный в литера­туре монтаж («а в это время...»); планы толкают и сбивают друг дружку по ви­димости прихотливо, лучше всего вдруг, а все же не одной игры ради: сама игра обнаруживает тайные, но упрямые ассоциаторские замыслы.

В сфере композиции, в строении формы, таким образом, обнаруживается та же пара, которой описываются и генераль­ные типы системы спектакля и его структуры и которая дает основание одной из типологий содержания. Но подобно тому, как характер сложения сил сам по себе не может отвечать за весь объем содержания, аналитический и синтетический, то есть причинно-следственный и ассоциативный типы композиции не могут исчерпать и не исчерпывают все потребности содержания в полном и объемном оформлении.

На известном уровне различения типология композиций перестает выглядеть плоской, однокрасочной; ее свойства оказываются собранными в две, как минимум, группы. Как в структуре, одна часть этих свойств берет на себя обязательство построить форму спектакля в соответствии с тем или иным способом художественного мышления, другая обеспечивает этому художественному действию драматическую его специфику.

Чтобы отличить, условно назовем эту вторую ипостась композиции архитектоникой и обратим внимание на то, что и здесь мы имеем дело с простейшим и фундаментальным. Из любой части театрального предмета извлеченные, сами по себе раз­ные и любым возможным для нашего искусства способом сопря­женные силы действуют в спектакле, чтобы реализовать какие-то особые противоречия. При этом всякое действие где-то и как-то на­чинается и чем-то заканчивается; драматическое, разумеется, тоже. Но для драматического действия наличие начала и конца характеристика хотя и обязательная, но никак не специфиче­ская. Более того, неспецифично и то, что, кажется, к драматическим свойствам приближает: тесная связь между началом и концом. Когда-то Гегель остроумно заметил, что пьеса пишется с конца. Но как бы неясно ни виделась Пушкину даль его свободного романа «Евгений Онегин», неожиданно «оборванный» финал - несомненный конец собственного начала. Приближает к искомой драматической специфике – причем, на наш взгляд, резко и сразу очень содержательно – лапидарное ари­стотелевское установление, касающееся композиции - нужны завязка и развязка (в другой формулировке «узел и развязка») и трактовка, которую он дал этому закону: завязка есть то, что простирается от начала трагедии «до той ее части, на рубеже которой начинается переход к счастью <от несчастья или от счастья к несчастью>»8 а раз­вязка – от начала этого перехода и до конца.

Каким бы мол­ниеподобным ни был этот решающий переход, он тоже начинается и имеет конец, то есть процессуален. Но для Аристотеля это все-таки скорей точка, момент перелома. Однако, начиная с Нового времени, в драматическом действии, как его до сегодняшнего дня понимает теория, есть не две, а минимум три обязательные части: между завязкой и развязкой рас­полагается кульминация, которая приняла на себя конструк­тивную роль греческой перипетии9  и эту решающую перипетию в себя включила. Различие весьма существенное, и все же сей­час, быть может, важней увидеть общее: всегда есть время-пространство начала, процесс «завязывания узла», всегда есть середина, странным, но обязательным образом поворачи­вающая дело так, что конец принципиально не таков, каким было начало, и самый этот конец, автономная роль которого в том, чтобы как раз с вящей наглядностью зафиксировать этот факт: после драматического перелома все иначе.

Так развертывается не какое-то теоретически или исто­рически локальное, но всякое драматическое действие, и в пьесе и в спектакле. Собст­венный смысл имеет и обратное: если действие имеет начало, конец и между ними перелом, если именно это начало после перелома оборачивается этим именно концом – перед нами дра­матическое действие. Гигантский «выверт», одна огромная пе­ремена – такова органическая форма, по-видимому, всякого драматического содержания. А одновременно – и модель формы: когда в композиции монтируются сколько-нибудь развернутые сцены, многие из них в архитектоническом отношении по­строены как микроспектакли – у них свои собственные за­вязки, кульминации и развязки.

Последователи Гегеля и особенно его эпигоны ввели в оборот еще много других понятий, казалось бы, этого же ряда. Так, скажем, отдельной частью порой называют «катастрофу». Иногда – «экспозицию». Что до первой, это скорее вопрос о величине «частностей»; вряд ли, однако, катастрофа может претендовать на роль, равновеликую завязке, кульмина­ции и развязке.

Что до экспозиции, скажем сразу: скорей всего она не занимает в спектакле отдельного, пусть и малого объема. Экспозиция - это в сущности совокупность информации, необходимой для понима­ния фабулы: ведь пьеса построение искусственное заведомо, жизнь в ней начинается «не с начала» жизни, «до» событий действия для его участников что-то было. Но из этого вовсе не следует, что драматическому действию потребна какая-то специальная часть формы, в которой эта информация будет сосредоточена. Одно дело, что удобство заставляет драматурга собирать этого рода информацию ближе *к* началу действия. Другое - сделать это всеобщим законом. Как известно, в «Гамлете» информация о поединке Гамлета-отца и Фортинбраса-отца возникает далеко-далеко от начала пьесы. Но дело и не в этом. Дело а том, что экспозиция «до завязки» - это нонсенс в силу самой что ни на есть уважительной причины. Завязка - чего? Единственно верный от­вет: завязка - завязывает действие. Начинает его. Может ли быть нача­ло до начала? Нет, и это доказано многократно учеными, которые обращались *к* анализу драмы. Приведем в пример анализ «Бесприданницы»10 А.Н. Островского, сделанный Б.О. Костелянцем: там (особенно в первой, 1973 года, редакции) глубоко убедительно до­казано, что самые первые, «чисто» информационные реплики есть прямое начало действия. Экспозиция, просто говоря, чаще всего «укладывается» в объем завязки, но даже это не закон драмы.

К рассматриваемой нами «форме драматического содержа­ния» есть своеобразная рифма – драматическая содержатель­ность самой этой формы. Вопрос ведь не в том, из скольких частей состоит композиция спектакля, а в том, насколько обеспечены они драматической содержательностью. Если завязку, развязку, кульминацию, катастрофу и пр. понимать как этапы развертывания интриги, такой список частей никому не помеха и какой-то части художественной реальности соответствует. Если как этапы развертывания конфликта - претензии тоже может вызвать лишь называние: Аристотель говорит о движении и смене объемов, для него завязка – это воистину *часть* всего пространства-времени действия, а в сегодняшних режиссерских «школах» завязкой или кульминацией предпочи­тают называть некие точки в движении спектакля. Если эти «точки» отыскивают на переходах и стыках между «объемами» - это самый щадящий и вполне содержательный вариант, который может вызвать лишь терминологические дискуссии.

Серьезный поворот проблемы в том, что пресловутая трехчастность на деле есть трехфазность самого содержания. Завязка начинается тогда, когда силы, которым предстоит действовать (персонажи, актеры, Хор – безразлично) оказыва­ются поставлены в коллизию, то есть в обстоятельства, так скомпонованные, что всякий в них попавший вынужден выби­рать, притом выбирать драматически, то есть всегда Сцилле предпочитать Харибду. Впрочем, в фазе начинающегося действия у действующих сил вариантов выбора принци­пиально много, включая абстрактную, но значимую возможность выйти из игры: даже встретившись с Тенью, Гамлет «теорети­чески» все еще может предпочесть крови занятия в университете. Но если участник действия выбирает действие, он самим этим своим выбором ставит себя и своих соседей в новое положе­ние.

В начале действия есть, кажется, два рода сил. Есть импульсы, рождаемые обстоятельствами, приуготовленными автором для героев. Сами по себе ни в драме ни в спектакле эти толчки, конечно, не действуют, но, с другой стороны, они «не героями» созданы. Таковы смерть отца и поспешное второе замужество матери для Гамлета. С другой стороны, есть слой действия, прямо проистекающий от действующего. В обстоятельствах, когда выясняется, что смерть отца была не простой, не естественной, а мать как-то в это все замешана, - такого сорта действие есть, например, желание Гамлета разобраться в происшед­шем, проверить истинность слов Призрака и т.д. По мере того, как дви­жется завязка, эта первоначальная инерция постепенно исчерпывается. Во всякий момент завязки коллизия не просто и не сама воспроизводится: ее материальный состав уже не тот, что был мгновение назад – в него входит энергия выбора, только что сделанного. К концу завязки в теле коллизии уже нет ни­чего, что при открытии занавеса было «предлагаемыми обстоя­тельствами», ничего не созданного в ходе действия действую­щими силами. Но это одновременно есть и момент, когда все оказавшиеся в коллизии лица и другие силы окончательно, на этот раз необратимо ввя­зались в действие. Путь назад и в сторону им заказан. Конец завязки есть начало новой фазы драматического действия.

Кульминация – для всех решающих дело сил фаза карди­нального выбора, максимально свободного потому, что выби­рают в обстоятельствах, собственноручно созданных - и одно­временно сведенного едва ли не к альтернативе типа «быть или не быть». Открывшись королеве и убив Полония, Гамлет и Королеву и Клавдия и Лаэрта с Офелией и прочих ставит перед необходимостью сделать решающий выбор для себя. И каждый его делает. Королева вынуждена стать на чью-то сторону - и она это делает, отчего, по логике трагедии, и погибает. Клавдий не может больше выжидать и надеяться на благополучный исход - он вынужден послать Гамлета с «друзьями» в Англию на смерть. Гамлет вынужден пойти на убийство Розенкранца и Гильденстерна, Лаэрт и Офелия вынуждены реагировать на смерть отца и т.д. В завязке действующие силы как будто выбирают, участвовать им в действии или - уйти от этого драматического участия, от своей драматической участи. После кульминации им уже не уйти не просто из действия, но и от *этой*  именнораз­вязки: они выбрали *этот* конец. Начинается новый, последний «объем» действия, третья большая его фаза. Возникает но­вая инерция, как будто пародирующая начало действия и на новом витке соперничающая с энергией действующих сил. Тре­тья фаза действия – последний из возможных вариант сочета­ния судьбы и Героя, обстоятельств и характера, противоре­чий, по отношению к действующим объективных, и конституи­рующей всякую драматическую силу субъективности. Четвер­того не дано.

Как уже было сказано, законы композиции драматического действия равно применимы к обоим его художествен­ным явлениям – пьесе и спектаклю. В свете такого утверждения вопрос о том, как соотносится композиция спектакля с композицией пьесы, «по которой» ста­вится спектакль, в таком виде – а он в таком именно виде чаще всего и возникает - следовало бы назвать некорректным. Но если миновать традиционный повод для таких вопросов (чаще всего повод – попытка поверить спектакль пьесой), следует признать, что хотя бы для удобства анализа такое сравнение бывает полезно. А раз так, не станем вовсе обхо­дить этот вопрос и, во-первых, рискнем предположить, что в области композиции отношения между спектаклем и пьесой в принципе такие же или даже те же, что и в жанровой сфере; во-вторых, сошлемся на статью П.П. Громова, посвященную двум «Гамлетам», Н.П.Охлопкова в Москве и ленинградскому Г.М.Козинцева11, где оба спектакля сравниваются между собой на фоне пьесы Шекспира. В одном из самых сильных и самых важных для нашей темы мест этой работы П.П. Громов с редкой ясностью демонстрирует связь между содержанием спектакля и тем отрезком действия, которое режиссер делает кульминацией (у Охлопкова сцена «мышеловки», у Козинцева «в спальне королевы») – связь в обоих случаях знаменательную и жестко однозначную.

Объект Громова – театр. Но как раз на театральном материале ему удалось особенно убедительно показать, в частности, что законы композиции воистину общие, именно потому, что они описывают строительство не каких-либо иных, а драматических содержаний. И все-таки есть, конечно, проблемы не вообще драматической, но именно и только театральной композиции. Не последней среди них оказывается простая и животрепещущая: как выглядит композиция спектакля, когда среди его действующих сил есть актеры, когда актеры действуют на сцене не только от имени персонажей, но и непосредственно?

Еще раз вспомним много раз описанное начало «Гамлета» на Таганке. Свет в зале. К беленому брандмауэру прислонился человек в джинсах и с гитарой. Не торопясь Высоцкий отделяется от стены и приближается к нам. Поет из «Стихотворений Юрия Живаго»: «Гул затих./ Я вышел на подмостки./ Прислонясь к дверному косяку…». Объективно Ю.Любимов и В.Высоцкий сопоставляют барда подворотен «Володю Высоцкого» и шекспировского принца. Субъективно всем известный актер и автор песен, реальный человек ХХ века с гитарой, на наших глазах решает ту самую проблему, которую с помощью театрального словаря сформулировал Пастернак: приговорен он к этой роли с заведомо смертельным концом или та чаша еще может его миновать. Высоцкий пока не Гамлет, и Гамлетом ему быть одновременно и необходимо и страшно. То, что обычно для актера не предмет рефлексии – играть или не играть свою сценическую роль – для Высоцкого коллизия, в которой он обязан выбирать. Он выбирает «да». Быть может – «попробую». Но во всяком случае он начинает ввязываться в эту игру. То есть в спектакле, до начала завязки пьесы, начинается завязка.

Жаль, что конец того спектакля ни в критике ни каким-либо иным образом не зафиксирован столь же надежно, сколь начало. Середине повезло больше: кинохроника сохранила сцену «Быть или не быть?», сыгранную В. Высоцким как вариации на тему этого монолога - по-разному пластически и интонационно, и по смыслу едва ли не противоположно. Сцена безусловно причастна кульминации. В обеих ее частях, в отличие от начала завязки, Высоцкого «отдельно от Гамлета» уже нет: согласно распорядку действий вопрос, быть ли ему Гамлетом или не быть, решился. Художественное время тоже необратимо, и к исходной ситуации возврата нет. Гамлет ХХ века налицо, сам он это знает и, стало быть, в отличие от Гамлета пьесы, знает свой конец. Сейчас сакраментальный шекспировский вопрос имеет новый смысл. Вот актер и пробует варианты: он решает не «быть или не быть», а – как именно не быть и каким умирать. Тут и прямое продолжение и качественно новая фаза того, что начиналось в начале.

Как только отношения между актером и ролью перестали быть лишь фрагментом системы спектакля, а стали, кроме того, существенным моментом содержания, они должны были найти себе форму, должны были быть построены, вкомпонованы в целое. Так и случилось. Подчеркнем со всею возможной резкостью: даже две упомянутые «точки» этой композиции надежно подтверждают, что мыслить отношения актера и роли не только как системно-структурный, но и как конструктивный фактор, во-первых, можно, а во-вторых, в некоторых случаях обязательно. Одновременное существование актера и роли требует, как и сделал режиссер Любимов, чтобы отношения между Высоцким и Гамлетом в начале были, если угодно, «качательны», а в районе кульминации необратимо изменились Условное перевоплощение актера в роль оказалось понято как полноценная, развивающаяся, то есть имеющая свои обязательные фазы драма.

Практика показывает: несмотря на то, что способность структуры спектакля «обернуться» (вовсе не притвориться!) архитектоникой должна выглядеть и быть естественной, как минимум, для поэтического театра, - такой случай и там редкость. Но сами по себе конструктивные функции системообразующих элементов спектакля никакой редкостью не являются. В этом нет сомнения, когда в самом что ни на есть прозаическом театре меняется свет или декорация: такая смена во всяком художественном случае бывает не просто, а определенно содержательна, ибо занимает законное место в композиции причин и следствий. Столь же самоочевидный случай – использование музыки в драматическом спектакле. Сегодня, конечно, нечасто удается прямо цитировать иронический комментарий Вл.И. Немировича-Данченко к постановкам «Горе от ума»: капельмейстер взмахнул палочкой и Софья с г-ном N. пустилась в танец… Но, во-первых, в течение не одного столетия такое использование музыки было совершенно законной художественной практикой драматического театра, во-вторых же, с интересующей нас точки зрения, оно ничем не отличается от другой, тоже почтенной практики, когда музыка либо аккомпанирует актеру, усиливая эмоциональную насыщенность его игры, либо эту игру откровенно заменяет, то есть сама продолжает то, что происходило в спектакле до ее вступления, и безо всяких швов переходит в следующий временно-пространственный «объем» спектакля. Наконец, никаких сомнений не может вызвать конструктивная роль звуко-шумо-музыкального ряда, когда он вводится контрапунктически, сложно сплетаясь с игрой актеров, светом и пр. В упомянутом спектакле А.В. Эфроса «Месяц в деревне» соотношения между разыгранным актерами сюжетом Тургенева и хрестоматийной темой Моцарта (почти незаметно отредактированной) не только можно, но и должно было, не боясь вульгарности, «переводить» в содержательный план.

Напомним для сравнения о параллельном монтаже в классической «сцене» на Потемкинской лестнице из «Броненосца "Потемкин"» С.Эйзенштейна: солдаты с ружьями – толпа – солдаты – толпа… Толпа меняется, укрупняются ее планы, одновременно укорачивается время; кадры с солдатами неизменны. У Эфроса моцартовский «мотивчик», бессознательно ассоциирующийся с легкостью, ясностью и гармонией, повторялся на протяжении всего спектакля и таким образом в его композиции играл роль своеобразного остинато – статического, повторяющегося элемента. Мы не сопоставляем театр и кино. Мы толкуем о том, что как в случае в Высоцким, Гамлетом и занавесом, в «Месяце в деревне» структурные отношения переведены в композиционный план: строение системы не то что бы откликнулось в строении формы, оно в форме материализовалось.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 См., напр.: Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 657.

2 См.: Аристотель и античная литература. М., 1978.

3 Там же. С. 125.

4 Там же. С. 128.

5 См. Рудницкий К. «Лес» Мейерхольда // Театр, 1976, №11.

Эйзенштейн Сергей. Избр. произв. В 6 тт. Т.4. М., 1966. С.409.

7 См.: Мейерхольд В.Э. Балаган // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. Ч.1. М., 1968.

8 Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 141.

9 Заслуга в возрождении этой идеи и разработка современной теории перипетии несомненно принадлежит Б.О. Костелянцу. См., напр., его книгу «Драма и действие». Л., 1976.

10 См.: Костелянец Б. «Бесприданница» А.Н. Островского. Л., 1973.

11 См.: Громов Павел. Два «Гамлета» // Герой и время. Л., 1961.

### 

## 11. Мизансцена

Рассмотренные нами части архитектоники, как и части композиции вообще, - такие, как, например, акты многоактного спектакля, - наиболее широкие из тех, что есть в театре. Они обозримы, но непосредственно движение художественной мысли по этим вехам проследить невозможно. Рывками или плавно, но оно накапливается постепенно: форма едина и одновременно членима, и должна быть такая последняя в своей конкретности единица высказывания, «ниже» которой никакого художественного, а стало быть, и никакого смысла нет. Этим последним, химически неделимым атомом театрального текста, по всей видимости, может быть только мизансцена. В «последней», полной реальности своей формы спектакль и есть совокупность и система мизансцен. Они, их переходы, их связи между собою и составляют ту материю, из которой мы вычитываем всякое содержание.

Возникновение понятия в близком к современному значении разные авторы датируют по-разному. Нам, однако, достаточно того, что, во-первых, мизансцена как нечто не ритуально-знаковое, а художественно значимое возникла не вместе со спектаклем, а веками поздней, и во-вторых, что это понятие потребовалось тогда, когда спектакль перестал быть целиком синкретическим действом. Еще жестче: когда те фрагменты сценической части спектакля, которые связаны с актерами, потребовалось как-то отделить от других, варьируемых частей системы, и особым образом выделить. Другими словами, когда театр стал актерским, то есть когда актеры со своими ролями и партнерами взяли на себя решающую ответственность за создание смысла и соответственно строительство формы. С сегодняшней точки зрения мизансцена эпохи классицизма и еще более поздних времен (крепче всего зацепившаяся за оперный театр), наверное, тоже выглядит как нечто неиндивидуализированное, но на деле она уже несомненно полна смысла. Напомним лишь о том, как неукоснительно несколько веков соблюдали простейшее, но прямо содержательное правило: важные герои занимают на сцене более видное место, а неважные – невидное, то есть невыгодное для рассматривания.

И все-таки особое значение мизансцена приобрела на следующей, режиссерской фазе развития спектакля. Не лишены резонов точки зрения, согласно которым сочинение мизансцен, сегодня явная прерогатива режиссера и одновременно атрибут его творчества, - это если не единственное, то самое надежное свидетельство его авторства. Не зря один из представителей этого цеха, М. Рехельс, одну из подглавок своих этюдов о режиссуре «Режиссер – автор спектакля» назвал «Мизансцена – художественный образ»1. Спектакля без сочиненных режиссером мизансцен не бывает, справедливо полагал Рехельс; режиссер не отыскивает мизансцены для готовых смыслов, а думает мизансценами. Не будет никакой натяжки, если мы рискнем утверждать: мизансцена, которая иногда именуется режиссерским языком, - как раз не язык, не «выразительные средства», а самое высказывание, единица образной мысли.

По первоначальному - и не только первоначальному - существу мизансцена есть расположение артистов в пространстве сцены. Когда история спектакля доросла до мизансцен, они говорили от имени пространства. Но сегодня мы, конечно, вынуждены сразу уточнить это представление, в первую очередь потому, что «расположение» - понятие, которое почти заведомо предполагает статику, между тем, обсуждая проблемы мизансцены, мы уже не вправе миновать *движение*, для которого любая остановка, любое фиксированное положение артистов является лишь моментом. Таким образом, близко к первоначальному смыслу окажется понимание мизансцены как своего рода «рисунка движения».

На практике такое уточнение не ужасно: сам внутренний смысл «расположения» актеров на сценической площадке безболезненно расширяется до предложенного здесь понимания, одно будто вбирает другое. Очень показательный пример - спектакли А.В. Эфроса эпохи его «неоклассицизма», в которых был выработан весьма устойчивый принцип мизансценирования. Театр к тому времени, разумеется, далеко и, казалось бы, навсегда ушел от принципа, согласно которому актеров располагали на сцене, если воспользоваться внутритеатральным жаргоном, по точкам. Эфрос, кажется, эту эволюцию подтверждал как никто: главные его тогдашние актеры не стояли на месте, не останавливались, пространство вокруг них почти буквально вибрировало, и едва ли не осознанно театр навязывал зрителям ощущение какого-то броунова движения. На деле место пресловутых мизансценических опор-точек в таких спектаклях занимали немалого диаметра круги; в пределах этих кругов или овалов тела актеров выписывали сложные кривые - но именно в этих, заданных пределах. Круг выглядел будто раздвинутой точкой; всякий из таких кругов, как в старину, принадлежал этому, а не другому актеру, становился магическим и напряженно значащим. Так в многократно упомянутом «Месяце в деревне» верхней площадкой конструкции единолично владела О. Яковлева – Наталья Петровна. Она не принимала поз, ее бесполезно было бы «фиксировать» в каком-то статичном положении, но у нее было свое пространство. И его наличие и местоположение безусловно говорили о том, как эта женщина одинока и насколько она выше всех.

По-видимому, именно рисунок движения, и не только у Эфроса, на самом деле унаследовал традиции классического мизансценирования. Если это фронтальный рисунок, то как бы ни было существенно различие меж­ду стоящими или движущимися вдоль «фронта» артистами, - само по себе физическое пространство, в которое вписано такое движение, - то же самое. Допустим, в любом случае это не движение в глубину сцены, это движение не вверх и вниз, это движение исключает практически любые диагонали. Тут вольно или невольно предполагается некая плоскость, расположенная перпендикулярно взгляду зрителя. Как картина в двух измерениях, которую нам представляют лицезреть. Столь же значимы и другие известные практике типы «расположения». Режиссеры по праву спокойно описывают созданные ими мизансцены как диагональные и кольцевые, горизонтальные и фронтальные и так далее (далее - много частностей, подроб­ностей, отнюдь не бессмысленных). Иначе говоря, в повседневном театральном обиходе пластическая сторона мизансцены более иди менее подробно, более или менее точно или приблизительно описывается. Во всяком случае, в каждом таком варианте люди театра вполне адекватно понимают, о чем речь. И во всех таких случаях речь идет о своего рода топографических коорди­натах мизансцены. Понятно, что здесь учитываются многие объективные законы пространства, не театром открытые. Так, известно, что движение слева направо и вверх, в правый верхний угол, наиболее удаленный от зрителя, то есть самая длинная в трехмерной коробке сцены диагональ, берущая начало близко от зрителей, сле­ва и снизу - это самая «динамичная» линия сцены. Так же известно, что физиологическими законами зрительного восприятия предопределено: движение из глубины на зрителя воспринимается как более активное, чем вдоль рампы и т.д. Это, разумеется, вовсе не означает, что если режиссеру надобно передать зрителю ощущение активности, динамики, он непременно отправит актеров по упомянутой диагонали. Но если брать только пластическую сторону де­ла, эта самая диагональ «несет собой» определенные смыслы, и чтобы лишить ее этих смыслов, переменить их - требуется специальные усилия. Для нас здесь важны не технологические подробности и названия, а один хотя бы факт: никакой пластический рисунок не нейтрален по отношению к смыслу. Более того, всякий пластический рисунок мизансцены что-то для зрителя непременно означает. И это еще раз косвенно подтверждает непреложный факт: из мизансцены смысл и вычитывается. Если мы предположили, что мизансцена - единица формы, мы едва ли не автоматически должны утверждать, что - постольку, поскольку смысл можно представить себе как нечто «делимое» или из чего-то состоящее - мизансцена содержит в себе «единицу смысла».

При всем том мы еще не коснулись не-пластической стороны дела. Между тем, если даже вернуться к первоначальному, наивному определению мизансцены, к ее пластически статичному варианту, - все равно эта «картина» сколько-то же длится. И если время, которое отпущено нам на рассматривание живописного полотна, принципиально неопределенно, в театре этого времени отпущено, во-первых, очень немного, а во-вто­рых и в-главных, это только то время, которое надобно, чтобы «картина» и сама говорила о перемене и существовала в цепи перемен; время мизансцены не время рассматривания - это тоже время действия. Тем более очевидно это качество пластики мизансцены, когда мы имеем дело с буквальным движением. Один и тот же шаг в одном и том же направлении может быть скорым и замедленным, спокойным и нервным и т.д. И, естественно, смысл происшедшего в каждом случае бу­дет другим. Мизансцена может быть понята как пластическая композиция во времени, но это очень упрощенное понимание, одностороннее. Да, ко­нечно, это так: актеры движутся во времени - такое-то количество времени, в таком-то темпе и определенном ритме. Но не менее важно «одновременно» протекающий процесс, суть которого в том, что время модулируется и пронизывается пространством. Строго говоря, в теат­ре, в сценической мизансцене время, допустим, стояния актера и точно то же в физическом смысле время сидения, время справа и время слева, на планшете сцены и под колосниками - это разные времена.

Независимо от формулировок, такое или близкое понимание мизансцены сегодня можно считать устоявшимся, общезначимым. П. Пави в «Словаре театра» цитирует Ж. Копо: «Под мизансценой мы понимаем рисунок драматического действия. Это вся совокупность движений, жестов и поз, соответствие выражений лиц, голосов и молчаний»2. Правда, тут же режиссер поспешил красиво расширить свое понимание до «всей целостности сценического спектакля»; и все-таки кажется ясным, что, несмотря на глобальные определения, он, вопреки Пави (который согласен с теми, кто втягивает в мизансцену декорации, музыку, освещение и игру актеров)3, имеет в виду иное: целостность, о которой толкует Копо, - это не просто то, что сводит спектакль воедино. «Режиссер сам придумывает эту скрытую, но тем не менее ощутимую связь, опутывает ею персонажей; устанавливает между ними таинственную атмосферу отношений»4. Для Копо мизансцена описывает не все происходящее в спектакле, а то, что происходит между актерами. Нам такая логика кажется предпочтительной не только потому, что отсылает к первоначальному смыслу термина. Мизансцена на деле не просто часть всего, что занимает некий пространственно-временной отрезок спектакля; с тем, что не она, мизансцена находится в отношениях, причем нередко отношениях драматических, и это не просто потому, что именно так обстоит дело в целой композиции: мизансцена не только часть ее, но и модель. И в этом отношении тоже она полна смысла.

Итак, мизансцена – это, во-первых, про актеров, а во-вторых, в театре она лишь условно может быть понята как пластическое высказывание. На деле - на самой что ни на есть реальной практике (и в теории, значит, тоже) - мизансцена всегда есть явление простран­ственно-временное. Любой, даже оперный театр принято называть зрели­щем, а не слушалищем (хотя оперу «слушают»). И в этом смысле пластические характеристики мизансцены как бы невольно бросаются в глаза. Но это, хотя не просто видимость, все же не вся суть дела.

Иной вопрос - всегда ли, во всех ли видах театра и во всяком ли типе театральной структуры время и пространство мизансцены несут смысловую нагрузку «поровну», а не только вместе. Это вопрос не праздный. Во-первых, потому что специфика содержания в разных видах театра наверняка разная, и упомянутая только что опера, наверное, весьма серьезно претендует на то, чтобы в ее мизансценах время выражало в первую голову содержание музыкальное, то есть временнóе, и по преимуществу и по незабытому происхождению. Но и в пределах театра не поющего, а разговаривающего, - равновесия и механического равенства, по-видимому, тоже не существует.

Так, достаточно правдоподобной была бы гипотеза, согласно которой в аналитических композициях прозаического театра, в его мизансценах следует искать временнýю доминанту: сам принцип «вытекания» одного из другого, сам по себе художественный эквивалент каузальности опирается на время. В другом случае нетрудно предположить, что хотя сопоставляемые в поэтическом театре минимальные объемы формы, рядом ли они поставлены, существуют ли во временнóм отдалении, тоже располагаются «вдоль времени». Но тут приходится учитывать, что при сопоставлении принцип «одно из другого» реально заменен принципом смысловой одновременности, время здесь не исчезает, но оно осо­бое, это время сопоставления, по существу некое «одно время», хотя и протяженное. Короче говоря, в таком варианте мы во временно-пространственной материи действия невольно отыскиваем пластическую доминанту и неосознанно опираемся на нее. Более того: в отличие от прозаического театра, здесь - как раз на уровне мизансцены, в ее пределах, это особен­но заметно! - время и пространство не синкретически неразделимы, а тоже смонтированы – между собой.

Синкретизм времени-пространства в этом смысле представляет один полюс и один предел «отношений» между ними. Но и у монтажа тоже есть предел. Проведем умозрительный опыт с минимумом «вводных». Просим актера воспользоваться маской или просто нейтрализовать лицо и не жестикулировать, и в таком неудобном положении освоить упомянутую диагональ сцены от планшета, от рампы, слева – к колосникам, вправо, в глубину. Делим эту диагональ на три равные отрезка. Если актер пройдет их с одной скоростью, из зала покажется, что отрезки пути все короче – таковы свойства пресловутой диагонали. Но затем мы попросим актера двигаться по этой прямой не равномерно: первый, ближний к зрителям отрезок ему предстоит пробежать, средний – пройти, а дальний верхний преодолеть по-пластунски. Темп дважды замедлится, а это значит, что время движения станет длинней. Пространство и время построены противоположным образом: пространство свертывается, время растягивается. Что мы поймем в происходящем, глядя из зала? Если исходить из того, что в искусстве, в отличие от жизни, предпочтение глазу не может быть априорным, - не поймем ничего: поскольку пространство и время взаимно уничтожились, произошло ничто, здесь нечего понимать.

Значит, и при внутреннем монтаже пространства и времени есть необходимость в некоем соответствии между ними. В применении к кино «должно быть соответствие законов внутреннего строения обоих рядов – звукового и пластического»5. Моделируя в «Искусстве мизансцены» сюжет «Возвращение солдата с фронта» и рассматривая последний отрезок этого сюжета, в котором солдат уходит из дома, Эйзенштейн продолжает свою мысль: не внешняя слышимость должна соответствовать внешней видимости, «не звук шагов, а звучание, синхронное с о д е р ж а н и ю шагов»6. Как само собой разумеющееся, режиссер добавляет: «Такова же связь между действием и декоративно-пластическим оформлением. Пространственным. Цветовым. Или световым»7. Терминология (звукозрительный контрапункт, например) отсылает к кино, к тому, что сам Эйзенштейн предложил называть мизанкадром, но на этот раз в своих лекциях режиссер демонстрирует именно театральную выучку, говорит именно о мизансцене. Ясно, что это мизансцена не всякого театра, но нас сейчас интересует как раз тот самый театр, который для Эйзенштейна породил его поэтический кинематограф. И Мастер сформулировал для этого театра важный для его мизансцен закон: здесь время и пространство не «слиплись», между ними есть отношения, и они драматически-действенны.

По существу мы настаиваем на том, что мизансцена любого типа, всякий раз в соответствии с законами того или иного типа структуры, не может быть понята как величина количественная. Но это вовсе не снимает ни общий вопрос о длительности мизансцены, ни его практическую и теоретическую актуальность. Речь одновременно и об ее непосредственном смысле и о том месте, которое в каждом случае занимает мизансцена в композиции спектакля, в его форме.

Законы восприятия любого, даже «короткометражного» спектакля, по всей видимости, таковы, что охватить его целиком ни одно, самое бога­тое воображение не в силах. Стало быть, никакой спектакль ни при каких об­стоятельствах не может состоять из одной мизансцены, их всегда сколько-то. Но при этом нет ничего ни запретного ни вздорного в попытке сформу­лировать для каждой театральной системы своего рода «идеал длительности мизансцены». Если наши рассуждения, касающиеся логики прозаического театра, верны, то идеалом такого рода здесь станет именно «одна мизан­сцена на весь спектакль». Повторим, идеал этот совершенно абсурден и ни в коем случае не осуществим. Однако же, с другой стороны, на прак­тике такой спектакль все-таки внутренне настроен на максимально плавное, не­заметное перетекание одной мизансцены в другую, здесь действие мыслится (и в идеале и на практике) как некая слитная волна. Во всяком слу­чае, в интересах зрителя *такого* театра – создать ощущение, что «мизансцен нет», точнее (гораздо точнее), что мизансцена одна. Что спектакль неделим - ни по смыслу, ни, соответственно, по форме. В этом нет ничего удивительного: перетекание одного в другое всерьез требует подобной установки. И в театре прозаическом это правило вовсе не канон, а выглядит внутренним законом. Во всяком случае, к этому правилу практика располагает. Не только для неразвитого зрителя, читающего в спектакле лишь фабулу пьесы, но и для профессионала-критика отделение одной мизансцены от другой, как мы знаем, представляет отнюдь не техническую, а именно содержательную трудность. Эта трудность более чем показатель­на при встрече с так называемым психологическим театром, где нюансы тонки, переходы чувств изысканны и непредска­зуемы и т.д. Здесь, при сохранении общего и «частного рисунка», мизансце­на сменяется другой тогда, когда возникает новый поворот головы, или чуть меняется интонация, или замедляется темп, или рождается - при практически неизменной пластике, при непрерывности интонации - иной ритм. Здесь «чуть-чуть» и есть подлинная перемена, через эти «чуть-чуть» действие и прокладывает себе путь.

Иное, совсем иное дело в театре поэтическом. И здесь никем не запрещена обширная по времени мизансцена. Но, с другой стороны, совершенно естественно, что именно в таком театре широчайшим образом используется как раз противоположный способ строить форму: короткие, резко отделенные одна от другой мизансцены. Если говорить о гипотетическом мизансценическом идеале такого театра, идеал этот как раз в свертывании физического времени длительности мизансцены, в своего рода сведении сцены, картины, явления - к мизансцене, и одновременно - в максимальной «автономизации» каждой из мизансцен.

Здесь сравнительно большой объем мизансцены в принципе возможен тогда, когда ху­дожник ориентирован на то, что в кино называется внутрикадровым мон­тажом. Если же упор делается, выражаясь тем же кинематографическим языком, на межкадровый монтаж, мизансцена мыслится как некий короткий, законченный и одновре­менно рассчитанный на сопоставление с другим аттракцион. Или - ина­че: предназначенная для монтажа, для сопоставления единица формы «хо­чет быть сведена» к мизансцене.

И в этом стремлении, однако, как и в стремлении другого, прозаическо­го театра к спектаклю, равному мизансцене, есть свои границы, и такой идеал тоже заведомо недостижим. И тоже на уважительных основаниях. Здесь ограничения накладываются, с одной стороны, теми же объективными законами восприятия: самостоятельные, автономные мизансцены не могут быть «слишком краткими» - мелькание в театре бессмысленно. Однако су­щественней, кажется, другое, другого рода специфика театра. Когда мы представляем тенденцию в области мизансценирования как стремление свес­ти мизансцену к простейшему кирпичику, мы невольно оборачиваемся не столько на театр, сколько как раз на кино. И мизансцену уподобляем кадру типа тех, из которых смонтирован, например, «Броненосец "Потемкин"» С.М. Эйзенштей­на. Три склеенных между собой каменных льва - это три кадра-буквы. В этом смысле мизансце­на в театре никогда не буква, а если слово, то слово-высказывание. Продолжая сравнение с кино и вспоминая его терминологию, следует, видимо, сказать, что ми­зансцена в театре занимает такое место, как в фильме упомянутого типа монтажная фраза. То есть опять же - осмысленная единица, единица смыс­ла и формы, а не элемент языка. А причина проста: мизансцена не суще­ствует без актера, а актер - он и материал для строительства формы, и всегда носитель собственного автономного, целого смысла. В кино лицо, фигура, рука человека могут быть и часто бывают знаком, в театре - *только* знаком со своим значением не могут быть. Да и не выде­лить никаким крупным планом этот знак из целого живого человека. Здесь и положено театру ограничение, о котором шла речь выше: и в величине мизансцены, и в скорости смены одной мизансцены другими, и во внутреннем смысле мизансцены. Меньше чем единицей смысла она быть не может. В театре не только освоен, но иногда и безусловно необходим монтаж. Но в театре монтируются «целые смыслы» - то есть мизансцены.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 См.: Рехельс Марк. Режиссер – автор спектакля. Л., 1969.

2 См.: Пави Патрис. Словарь театра. М., 1991. С. 180

3 Там же. С. 179.

4 Там же. С. 180.

5 Эйзенштейн Сергей. Режиссура. Искусство мизансцены // Эйзенштейн Сергей. Избр. произведения. В 6 т. Т.4. М., 1966. С. 98.

6 Там же.

7 Там же.

### 

## 

## 12. Ритм

В генетической памяти театрального ритма - пульсации вселенной, биологические и трудовые ритмы, от них он ведет свое начало и к ним апеллирует. Все лишенное ритма зритель, как любой другой человек, вообще не воспринимает, но если ритм есть, действует он на нас минуя сознание, физиологически и эмоционально. И на сцене, где он должен быть художественно преображенным, его тоже трудней всего создавать и регулировать.

Между тем, не только в искусстве, не только в театре и в его произведениях, ритм главное и решающее свидетельство жизни. С другой стороны, когда живым оказывается искусство, это не всякая, а организованная (в существенной мере самоорганизованная) жизнь.

Полней и глубже, чем где бы то ни было в искусствознании, теория художественного ритма разработана музыковедами и знатоками стиха, а вслед за ними в литературе о кино. Это понятно: в музыке ритм до очевидности прямо образует смысл – музыка и есть зафиксированный в звуковой фактуре ритм; в стихах соотношение между ритмом и значениями слов Ю.Н. Тынянов определил так: «стержневым, конструктивным фактором» является ритм, а семантические группы становятся для ритма «в широком смысле материалом»1; наконец, начиная, по крайней мере, с эпохи метафорически-монтажного кино (на и деле же начиная с того момента, как кино стало монтажным), никакое, выражаясь словами Эйзенштейна, «воздействующее построение» в этом искусстве без ритма вообще не мыслимо.

Ритм всегда и естественно связывается с пониманием или ощущением того, что есть какая-то закономерность, устойчивость, регулярность, повторяемость. И столь же естественно, что эту закономерность мы склонны улавливать сперва во времени: день и ночь, прилив и отлив, вдох и выдох воспринимаются в первую очередь как временнáя связь. Говоря об искусстве, музыкознание подтверждает это убедительно и многосторонне. В связи с нашей темой, однако, еще важней, что ритм в музыке отыскивается не только в одной, самой обозримой плоскости – в соотношениях между длительностями звучаний; для музыканта «ритм – это временнáя и акцентная сторона мелодии, гармонии, тембра и всех других элементов музыки»2. «Другие» тут не только элементы, но еще и уровни различения. Например, ритмическая регулярность «содействует тональности с ее подчинением одному звуковысотному центру, образуя вместе с ней иерархическую музыкальную систему», а ритмическая нерегулярность «способствует атональности, помогая избежать подчинения одному высотному центру»3.

Для понимания ритма в театре и этого, однако, недостаточно: театральная материя даже совокупностью разных сторон, свойств и срезов времени не исчерпывается. Время спектакля не выносит одиночества. В этой связи очень важны исследования ритма в пространственных искусствах. «В описаниях и схемах ритмических композиционных структур часто пользуются плавной кривой, объединяющей головы фигур, верхние части предметов и зданий, рисунок рук, положение ног. Подобные кривые дают наглядное представление о волнообразном движении. Так выражаются акценты по высоте, словом, ритмические колебания по вертикали. Но упускают более существенное для ритмического построения деление на группы, сгущения и разрежения групп, короткие цезуры и длительные паузы. По отношению к этим явлениям ритма возвышения и низины, цветовые изменения выступают лишь как акценты. Для картины более существенны, говоря языком геометрии, не поперечные, а продольные колебания, вдоль оси движения»4. В то же время в той же картине «ритмично не только построение на плоскости, но и построение в глубину. Кривые, наглядно выражающие ритмы во фронтальной плоскости, следовало бы во многих случаях дополнить кривыми, выражающими движения и группировку "в плане"»5. Но и это отнюдь не все. Разбирая далее «Оплакивание» Боттичелли, Н.Н. Волков, которому принадлежит этот тщательный анализ, вводит в рассмотрение, как вещи сами собой разумеющиеся, характер ткани, форму тела, на которой ткань лежит, направление силы тяготения, движения фигуры6. Но и это опять не все. В цитируемой книге речь лишь об одной стороне дела, которую искусствовед именует «образной геометрией». Так что по понятным причинам едва ли не за скобками остается, например, соотношение цветовых и световых масс, не обязательно связанное с характером рисунка, и т.д.

Цезуры и паузы – это, как известно, из словаря музыкознания или стиховедения. Так что и в этом отношении специалист по композиции в живописи не случайно вынужден предварять свое исследование общим вопросом: корректно ли вообще толковать о ритме в этом искусстве? В крайнем случае, если не ограничиваться метафорами и если, как Н.Н. Волков уверен, «ритм предполагает метрическую основу», «если ритм организует движение во времени, следовательно организует его в однонаправленном потоке изменений, то естественно искать аналогичные факты организации в пространственных явлениях *одномерного* развития»7.

Поскольку, однако, даже в музыке ритм не обязательно метризован, поскольку и там, как свидетельствуют музыковеды, об одномерном развитии не может быть и речи, поле для сопоставления между тем потоком изменений, которые направляются музыкальным ритмом (и ритмом стиха, и временным ритмом танцевальных движений) , и формами организации пространственных явлений – широко и надежно, здесь очевидно больше чем аналогия. Событие ли, действие ли изображается на полотне (в частном случае фигуративной живописи, для театра наиболее актуальном), сам Н.Н. Волков готов отсылать читателя своей книги к «связи движений»8.

Неразрывность живописи с движением (так же, как и особый, не буквальный характер этого движения) еще в ХVШ веке убедительно растолковал Лессинг, и здесь достаточно лишь на него сослаться. Так что, в отличие от сугубо музыкальных терминов, за употребление которых Н.Н. Волков, кажется, готов извиняться, понятия, связанные с движением - «вдоль оси движения», «движения фигуры» - для него совсем не чужие.

Тем более не чужие они в театре, и особенно сильно это было осознано в эпоху режиссуры. «Из разряда словесных и изобразительных искусств театр переводится самим течением жизни в искусство ритмическое. Динамика современной жизни потребовала новых изобразительных средств, и таковым явилось *движение*. Ритму стали уделять первое место в театре. Слово стало лишь первой строчкой сложной партитуры актерской игры, развернувшейся от рампы по всей сцене в глубину ее и вверх по лестницам, станкам и конструкциям»9, - утверждал А.А. Гвоздев в статье «Ритм и движение актера». В описании произведения нового, ритмического театра нетрудно узнать спектакль Мейерхольда, мысль автора несомненно опирается и на театральную идеологию Мастера. Но эти идеи больше чем пропаганда определенного театрального направления – по крайней мере сегодня очевиден их общетеоретический статус. По-видимому, Гвоздев уловил объективную тенденцию, в творчестве Мейерхольда впервые и особенно остро проявившуюся. О ритме как организующей силе действия и сразу – о том, что носителем ритма может быть только движение, что ритм и есть ритм движения, думали, можно сказать, все, кого интересовала театральная поэтика.

Еще в 1913 году С. Волконский, который активно популяризировал и творчески развивал тогда идеи Жак-Далькроза, говорил: «Отличительная черта движения та, что из всех форм существования оно одно развивается за раз и в пространстве и во времени, т.е. всякое движение может быть короткое или длинное, но оно же может быть быстрое или медленное. Воспитать «пространственность» движения, т.е. внести порядок в «протяжение» его, не трудно: всякий видимый знак указывает границу, исходную и конечную точки. Но как воспитать «длительность» движения, т.е. внести порядок в быстроту и медленность? Мы должны подчинить движение такой дисциплине, которая была бы результатом деления времени, которая сама была бы построена на сочетаниях быстроты и медленности; такая дисциплина только одна: ритм»10. На первый взгляд, мысль замечательного специалиста по сценическому движению выглядит странно. Жест «от плеча» и жеста «от локтя» на самом деле нетрудно различить, и именно по длине; но намного ли сложней представить себе любой из них произведенным быстро или медленно? Видимо, проблема тут не в драмах «на пути искания пространственного движения человеческого тела, соответственно временному движению музыки»11, которые, может быть, ожидали ритмическую гимнастику. Во всяком случае, по отношению к ритму спектакля и ритму движущегося актера проблема в том, что любой длинный жест занимает время. Безразлично, велико оно или нет; мгновение – оно какое-то, оно есть. Вопрос, стало быть, в том, каким будет «ритмический итог», если это движение, допустим, захватывает пространство длиной в целую руку, а сделано очень быстро. Каким оно будет, и самое по себе и в цепи других движений – острым, вялым, резким, плавным? «Сумма» пространства и времени об этом не говорит.

Очевидно, главная сложность театральных ритмов в этом как раз реальном соединении двух атрибутов движения. Между тем, театральная мысль о ритме по естественной причине всегда начиналась с временнóй его ипостаси. К.С. Станиславский в «Работе актера над собой» декларировал: «там, где ж и з н ь, там и д е й с т в и е, где д е й с т в и е – там и д в и ж е н и е, где д в и ж е н и е, там и т е м п, а где т е м п – там и р и т м»12. Это Станиславскому ясно. Озабочен же он в первую голову тем, как этот ритм уловить, в какой системе координат он водится, как отыскать те связи, которые для этого уловления могут оказаться решающими. Главным здесь для театра, как Станиславский его понимал и чувствовал, по праву стал темпо-ритм - именно этот симбиоз самым надежным образом говорит о том, что происходит во времени спектакля. «Наши действия и речь, - внушал своим ученикам Аркадий Николаевич Торцов, - протекают во времени. В процессе действия надо заполнять текущее время моментами самых разнообразных движений, чередующихся с остановками. В процессе же речи текущее время заполняется моментами произнесения звуков самых разнообразных продолжительностей, с перерывами между ними»13. Действие, понимаемое как физическое движение, и словесная речь – это, так сказать, два вида действия, пластическое и интонационное, но оба они происходят во времени. При сильном желании можно примыслить сюда упоминание о пространстве, но по сути оно будет если не лишним, то просто «образом». Ритм для Станиславского явление временнóе, и именно в таком обличии он действует – и на самого артиста сцены и на зрителей. Уже в конце второго урока по темпо-ритму Торцов резюмирует: «Если темпо-ритм взят верно, то правильное чувство и переживание создаются естественно, сами собой. Но зато если темпо-ритм неверен, то совершенно так же, на том же месте роли родятся неправильные для нас чувства и переживания, которые не исправишь без изменения неправильного темпо-ритма»14.

В таком изложении темпо-ритм выглядит неким Первотолчком: если он верно взят, естественные чувства и переживания возникают чуть не автоматически. Но как его верно взять? Он чего зависит это? Оказывается, по Станиславскому, «темпо-ритм нельзя вспомнить и ощутить, не создав соответствующих вúдений, не представив себе мысленно предлагаемых обстоятельств и не почувствовав задач и действий». И еще ясней: «Они так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, то есть предлагаемые обстоятельства вызывают темпо-ритм, а темпо-ритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах»15. Выходит замкнутый круг, но бескомпромиссный Станиславский сам его разрушает и идет до конца. Итог размышлений Аркадия Николаевича Торцова формулируется так: «Если артист интуитивно и правильно почувствует то, что говорит и делает на сцене, тогда верный темпо-ритм сам собой явится изнутри и распределит сильные и слабые места речи и совпадения. Если же этого не случится, то нам ничего не остается, как вызывать темпо-ритм техническим путем, то есть, по обыкновению, идти от внешнего к внутреннему»16.

Попытки Станиславского тридцатых годов сделать ход от внешнего к внутреннему не техническим приемом, а естественным обыкновением немногое меняют. Когда он думал, что ритм возникнет, если создать для этого нужные условия, он не наивничал и не хитрил, не обходил и даже не смягчал проблему. Сам «прозаический» тип художественного мышления, сама по себе конфигурация порождаемой им структуры, с одной стороны, заставляют опираться на временнýю доминанту формы одинаково и в действии актера и в действии спектакля, а с другой - весь этот узел проблем невольно стягивают именно к актеру, к его природному ритмическому таланту или к тому в его душе, что порождено верным сценическим самочувствием.

Чрезвычайно показательна в этом контексте трактовка метра. Выбирая себе в союзники темпо-ритм, Станиславский и к метру относится серьезно (особенно когда вспоминает о стихотворной речи), но ставит его на второй план. Темп для него, может быть, и непростой, но союзник ритма; метр, родственник метронома, лишь создает рамки, в которые ритм так или иначе укладывается. Метр в этой системе мышления поглощен ритмом или, по крайней мере, не актуален, как не актуален он в любой другой прозе. Станиславский здесь, должно быть, охотно поддержал бы Аристотеля, когда тот походя, в скобках замечал: «а что метры – это частные случаи ритмов, видно всякому»17.

Из убеждения, что ритм – это «заколдованное время», исходил, по всей видимости, и Мейерхольд. «Режиссер должен чувствовать время, не вынимая часов из жилетного кармана. Спектакль – это чередование динамики и статики, а также динамики различного порядка. Вот почему ритмическая одаренность кажется одной из наиважнейших в режиссере. Без острого ощущения сценического времени нельзя поставить хороший спектакль»18, - записал А.А. Гладков. С этим должен был бы согласиться Станиславский. Солидарны учитель и ученик и в том, что самое трудное в строительстве или отыскании ритма – это все связанное с актером. По всей видимости, близость взглядов должна говорить о том, что пока мы имеем дело с некими универсальными атрибутами ритма в театре.

Но дальше, еще в пределах понимания ритма как временной характеристики действия, начинаются различия. Режиссер, не вынимающий часов из жилетного кармана, значимость темпа никак не может преуменьшить. Но думая о том, с чем связан все тот же временной ритм, Мейерхольд выдвигает вперед метр. Для Станиславского, как мы видели, эта связь и безусловна и чуть абстрактна: ритм так или иначе метризован, и этого достаточно. Мейерхольд предлагает, кажется, близкое, но на деле совсем другое понимание: «Временной кусок тот же, а структура его иная: он дает иной ритм в метре. Ритм – это то, что преодолевает метр, что конфликтно по отношению к метру. Ритм – это умение соскочить с метра и вскочить обратно»19. Иными словами, Мейерхольд думает о ритме как поэт, для которого метр – не нечто внешнее по отношению к ритму, а всегда один, именно регулярный полюс ритма.

Сложней обстоит дело с пространственными характеристиками ритма. «Мизансцена – это вовсе не статическая группировка, а процесс: воздействие времени на пространство. Кроме пластического начала в ней есть и начало временнóе, то есть ритмическое и музыкальное»20, - говорил, по свидетельству А. Гладкова, Мейерхольд. Здесь снова ритм внятно привязан именно к времени. Но вот другая, более развернутая мысль: «я до сих пор сталкиваюсь с актерами, которые слово «ритм» употребляют тогда, когда надо говорить «метр», и наоборот. Эту область актер тоже должен знать». Явно знакомый мотив - речь о времени спектакля. А вот расшифровка его не вполне ожидаемая: «В области миметизма ему приходится изучать мышечное движение, нужно различать направление силы, производимой движением, и давление тяги, притяжения, длины пути, скорости». Направления силы и длина пути – «пространство», скорость – время, а к концу этого пассажа все вообще бесповоротно смешивается: «Что такое знак отказа на сцене? Что такое темп движения? Какая разница между легато и стаккато? Ведь если актер не различает разницы метра и ритма, то он не знает разницы легато и стаккато. Что такое большой и малый жест на сцене, что такое законы координации тела и предметов, в руках его находящихся. Тело и предметы, представленные на сцене. Тело и наряд, и т.д.»21. И еще одна, нередко цитируемая запись А. Гладкова: «У меня бы провалился "Маскарад", если бы я соглашался с просьбами дирекции начинать репетиции в маленьких фойе. Я должен был с самого начала приучать актеров к ритмам широких планов»22. Контекст прямо запрещает трактовать «ритмы широких планов» как характеристику только времени спектакля. Но ведь они и не характеристики пространства только!

Скорее всего, можно сказать, что Мейерхольд не зря так непринужденно смешивает ритмические свойства времени и пространства: один и тот же термин он употребляет в двух сферах – но не смыслах. Смысл тот же. Отличие прозаического театра от поэтического следовало бы усматривать не в том, что один опирается на время, а другой на пространство – это просто неверно, - а в том, что поэтический театр «метризует» и время и пространство по одному закону и тем самым разведя сближает или сталкивает их. Это тоже целое, но другое - синтезированное.

Решая проблемы ритма, Мейерхольд, в сравнении со Станиславским, актуализирует пространство. Но как театральный режиссер, он, подобно Станиславскому, не может уйти от актера и ритмов его действия. И все-таки есть резон на время абстрагироваться от этой самой интимной сферы спектакля и обратиться к тому, что М.И. Ромм назвал «общей ритмической формой». Она, как полагает кинорежиссер, «получается благодаря сочетанию внутрикадрового ритма и темпа и монтажного ритма»23. Ромм иллюстрирует этот тезис, реконструируя свой вполне сюжетный фильм «Адмирал Ушаков», который в целом был построен отнюдь не на ассоциативном, эйзенштейновского толка монтаже, то есть по отношению к оппозиции проза – поэзия был, как минимум, нейтрален. Разбирается эпизод «Штурм Корфу»: «если посмотреть эпизод спокойным взглядом, покажется, что монтажный темп все нарастает; фактически же сцена монтируется так: вначале на 20 метров идет примерно 10 кадров, в следующем этапе – 15 и наконец 20, то есть в середине штурма кадр в среднем не превышает одного метра… После этого следует кульминация штурма, где кадры делаются не короче, а неожиданно *длиннее*: 3,5 и даже 8 метров каждый. Небольшое количество этих длинных кусков образует стремительнейший финал. Внутрикадровый темп в них ускорен до предела за счет бурного движения переднего плана и предельного насыщения кадра динамическими элементами.

Это очень ясный, школьный пример того, как сочетается монтажный ритм с внутрикадровым. В начале штурма ритм создается только монтажными перебивками, поэтому кадры делаются все короче; в финале – внутрикадровым движением, поэтому кадры становятся длиннее»24.

Ромм начал анализ с того, как он наращивал темп. Ясно, что кадры – это изображения, «картинки»; о том, что именно в каждом из них изображено, автор не говорит, то есть считает возможным абстрагироваться от пространственной характеристики: она нейтрализована, ритм сделан «чистым» временем. Дальше, когда кадры неожиданно (и незаметно для зрителя) становятся длинней, общее техническое задание не меняется: Ромм настаивает на том, что финал «стремительнейший». Темп продолжает нарастать, ускоряется до возможного здесь предела, но только теперь это «внутрикадровый темп». Бурное движение и предельная динамика перенеслись вовнутрь кадра: прямо «на авансцене» быстро и резко меняется местоположение массовки, то есть меняется композиция картины-кадра. Скорость в самом деле нарастает, но вместо чистого времени эту работу берет на себя пространство. Ситуация не лишена парадоксальности: в начале мы видим едва ли не *одно*  изображение, с середины *самих изображений* становится больше «на единицу времени».

Отношения между темпом и ритмом здесь строго определенны: темп не цель, а средство. Ускорением темпа в обоих частях эпизода «держится» - а держится тем, что интенсифицируется - ритм. Моторно или иным способом он создается – дело вкуса и художественной задачи. Важно и то, что он пролагает себе дорогу одновременно во времени и пространстве, и то, что в каждый момент экранного действия вперед выступает какая-то одна онтологическая доминанта, так что время и пространство становятся не только взаимопроницаемыми, но и взаимозаменяемыми: каждый в состоянии подхватить эстафетную палочку, оставленную товарищем.

По всей видимости, М.И. Ромм говорит о закономерностях весьма широкого действия. Отчасти, может быть, и универсальных. С другой стороны, нельзя не видеть, что вот это вступление пространства и времени в дело «по очереди» предстает не столько как индивидуальная особенность, сколько как знак определенного художественного мышления.

В театре то же и не то. В кино, даже сюжетном и «игровом», можно судить о ритме так, как сделал это Ромм или предлагал Эйзенштейн. Из такого кино нельзя изъять актера, но ритм его движения и речи здесь не критерий. Когда мы рассматриваем ритмический строй спектакля, или сцены, или отдельной мизансцены, у нас могут возникать претензии на открытие всеобщих законов театрального ритма (которые, конечно, существуют), но реальные его свойства, похоже, все-таки дают о себе знать не то что бы на более конкретном уровне: о них можно судить, если закон «ритма общей формы» соответствует закону, по которому построен ритм актера.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 261.

2 Холопова В.Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 230.

3 Там же.

4 Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 68.

5 Там же.

6 Там же. С. 69.

7 Там же. С. 65.

8 Там же. С. 148.

9 Гвоздев Ф. Ритм и движение актера // Гвоздев А. Театральная критика. Л., 1987. С. 46.

10 Воспитательное значение ритмической гимнастики Жака Далькроза. Доклад Всероссийскому съезду семейного воспитания. Кн. С. Волконского // Нива. 1913. № 2. С. 343-344.

11 Шторк К. Система Далькроза. Л.;М., 1924. С. 40.

12 Станиславский К.С. Работа актера над собой // Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 т. Т. 3. М., 1955. с. 152

13 Там же. С. 142.

14 Там же. С. 147.

15 Там же. С. 151.

16 Там же. С. 153.

17 Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 116.

18 Гладков Александр. Мейерхольд. Т. 2. М., 1990. С. 301

19 Там же. С.310.

20 Там же. С.299.

21 Мейерхольд Вс. Искусство режиссера // Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. Ч.2. М., 1968. С. 152-153.

22 Гладков Александр. Мейерхольд. Т.2. М., 1990. С.297.

23 Ромм Михаил. Вопросы киномонтажа // Ромм Михаил. Избр. произв. В 3 т.

Т. 3. М., 1982. С. 269.

24 Там же. С. 278-279.

## 3. Язык и стиль

В ощущение зрителю дана форма. Но чтобы эта театральная материя стала действительностью, она должна быть воплощена в каком-то «веществе». А единственным веществом, из которого форма может быть слеплена, в котором только и может быть реализован всякий театральный текст, когда мы рассматриваем его как форму, явля­ется язык. Безъязыкого театра не бывает.

Театральный язык, как всякий язык – какой-то. От прочих он отличается функционально: он язык искусства, а не науки или жизни, он приспособлен для того, чтобы на нем выговаривались ху­дожественные образы; он язык рода: его знаки не застывший мра­мор, не записанные слова, не краски на полотне и т.п., он со­стоит большею частью из меняющихся или одновременных разнообраз­ных движений человеческого тела, лица, когда оно есть, движений куклы и тени, из сложно составленных интонаций говорения, речи­татива или пения и т.д. Это значит, что он всегда еще и язык вида. Театральный язык различается по тому, какой принадлежит эпохе; если содержание, которое он выговаривает, сочинено – он язык какой-то индивидуальности. Словом, у языка театра много ха­рактеристик, и важно, что все они без исключения содержательны: если мы догадываемся, что попали именно а театр, самым надежным подтверждением нашей проницательности оказывается театральный язык. Здесь на языке действования выговариваются смыслы драмати­ческого действия.

Театральный язык многажды специфичен. И едва ли не пер­вое, на что, особенно в последние десятилетия, здесь обращают внимание – это его принципиальная незафиксированность и опасная неотличи­мость его знаков от жизненных. Это и впрямь резко выделяет театр в художественном мире и иногда порождает далеко идущие выводы относительно театра как искусства вообще. Сомнение в полноценности театрального искусства, как известно, воинственно формулирова­лись апологетами кино в эпоху его бури и натиска, но и сейчас эти идеи время от времени всплывают. Так, например, в 1992 г. А. Соколянский (с понятными отсылками к Эйзенштейну и более позд­нему Пазолини) опубликовал в виде тезисов к докладу статью «Те­атр как “недоискусство”»1. Проблема не выдуманная, и все же общее ее решение не должно зависеть от того, насколько фиксируемы знаки, из которых состоит этот язык. Во-первых, нефиксируемым театральный язык может представляться всего лишь потому, что у нас бедный инструментарий, а это уже наши проблемы, а не проблемы языка. Во-вторых, если язык театра не поддается фиксации принципиально, даже и в этом случае ниоткуда не следует, что пресловутая фиксируемость есть атрибут всякого языка. Если в бытовом разговоре мы, пользуясь словами и обходясь без магнитофона, передаем друг другу какие-то мысли и понимаем друг друга, единственным и неоспоримым материалом и средством нашего общения является «общепонятная (то есть условная в пределах данного коллектива) система зна­ков» (Бахтин), то есть именно язык - независимо от того, зафиксированы его знаки или нет.

Менее демонстративны, но более существенны иные характери­стики театрального языка. Например, его заведомая пестрота и одновременно своеобразная двусоставность или, если угодно, двухэтажность. Те­атр как таковой пользуется не одним, а несколькими языками. При этом любой из них реально состоит минимум из двух частей – языка актера и языка спектакля, для которого языковые средства поставлены ли­тературой, изобразительными искусствами и музыкой. Впрочем, словари, в которых собраны выразительные средства самого актера и которые заполнены разнообразными движениями, тоже при желании могут быть названы словарями заимствований. Среди кредиторов ар­тиста сцены - самостоятельные искусства танца и пения и не менее древние искусства звучащего слова и мимирования.

Но отношения между театральным языком и языками других ис­кусств глубоко своеобразны. Возьмем, к примеру, балетный театр. Самоочевидно, что здесь есть элементы, принадлежащие разным ис­кусствам. На протяжении последних столетий там танцуют музыку. Музыка, согласно морфологической классификации М.С. Кагана, - род искусства2. Вполне самостоятелен и танец. Но на балетной сцене статус и музыки и танца чуть что не сомнителен. Музыка, во-первых, живет в балете не для своих, а для театральных целей, а во-вторых, ее танцуют. То есть танец превращен в язык, на котором актер выговаривает не танце­вальные смыслы.

Аналогично обстоит дело, когда речь о языке других частей системы спектакля или частей этих частей - например, о декорации. Языки пространственных искусств на сцене тоже сдвинуты с опор и, с другой стороны, их знакам насильно «присвоены» некоторые свойства, которые противоречат их природе. С любой декорацией или любым физическим объемом (включая сценическую площадку без декораций, которую Питер Брук окрестил пустым пространством) в любом спектакле, как мы уже вспоминали, всегда производят, кажется, самую злостную из опера­ций, какую можно только проделать с произведением пространственного искусства: помещают во время. Это видно в первую очередь как раз в сфере языка. Вряд ли стоит подробно доказывать, что даже физически неподвижная декорация, если она не фон, а участник спектакля, в разные моменты спектакля разное означает. Ажурная беседка художника Д. Крымова в начале «Месяца в деревне» у Эфроса давала и зрителям и героям ощущение гармонии и изысканной красоты; к финалу она отчетливо приоб­рела, среди других, едва ли не противоположные значения. Напри­мер, ажурной клетки, из которой героине не выбраться.

Словом, заметно, что с соседями-искусствами театр поступает крайней невежливо: мало того, что насильно отнимает их суверени­теты и «свертывает» в языки, мало того, что заимствует у них вы­разительные средства - он одновременно все это безнадежно пор­тит3.

Безъязыкого театра не бывает вообще. Но на раз­витой стадии театра становится очевидна содержательная диффе­ренциация языка, причем, как во всех других случаях, по разным при­знакам. Не театральная семиология, а сам театр заставляет думать о языке. Язык прозаического спектакля синкретичен. Это не тот исторический синкре­тизм языка, который отличает античную трагедию, когда еще не выделились, не отделились один от другого пение и говорение, речитатив и танцевание, и кото­рый столетия спустя синтетически стилизовали Таиров или мюзикл. Язык прозаического театра любой эпохи — это, так сказать, онтологический синкретизм: здесь без ав­тономии существуют временные и пространственные знаки, время не дублирует и не иллюстрирует простран­ство, тоже и наоборот — они одно. В таком спек­такле артист, испо­ведующий мхатовскую веру, может на­гружать свое дейст­вие так называемым подтекстом, но этот самый под­текст, как его ни трактуй, будет вы­ражен и времен­ными и пластическими средствами вме­сте. В несколько пародийном, но зато ясном виде это может выглядеть так: артист говорит партнерше, что он ее любит, а на самом деле терпеть не мо­жет; лицо его в эту минуту свирепо или тоскливо, явно не соответствует словам, то есть мы видим от­нюдь не тавтологию. Но и слова и интонация и лицо вместе говорят о характере человека в данной ситуации и данных отношениях, словом – об одном: произнося слова любви, этот человек ее не любит. Ху­дожественным это может стать тогда, когда актер ска­жет свой текст не фальшиво, но, с другой стороны, исполненными искренней любви слова его также не мо­гут быть — и из интонации зритель должен вычитать то же, что из выражения лица: не любит. Если понятие о жизнеподобии лишить оценочности (а это на самом деле не оценка), здесь самое место сказать: язык прозаического театра ( и может быть, единственно он) жиз­неподобен в самом глубоком и строгом смысле — в жизни наше поведение всегда син­кретично.

Язык поэтического театра и на практике и в теоретическом пределе синтетичен. Возьмем пример, тех­нически похожий на смоделированный выше. На этот раз исторический: в упомянутом «Лесе» Мейерхольда Е.А.Тяпкина — Гурмыжская, словами по—своему варьируя мотив «все высокое и прекрасное», недвусмысленно вер­тела при этом нижним бюстом. Теоретически не имеет значения, искренно говорила Гурмыжская о своем благо­родстве или немилосердно фальшивила, выражала голосом то же, что телом, или нет. Во втором случае на двух языках, интонации и пластики — в отличие от нашего искусственного примера, который в этом отноше­нии куда более изыскан — демонстративно выговаривается, кажется, одно (если позабыть, что и обе половины тела тоже между собою контрастно монтируются). И все—таки тут как раз синкретизма нет, а есть, на онтологиче­ском уровне, именно синтезированный язык. Причем мон­таж заведомо более радикален, чем постулировал сам Мейерхольд в начале века: языковые планы не меня­ются, а буквально одновременны, естественный симбиоз пластики и интонации в самой интимной для театра сфере, в актере, художник разодрал, чтоб затем «отдель­ные» движения тела и словесной речи произвольно спа­ять. Вопрос, стало быть, не в том, однородны по значению интонация и пластика или нет, а в самой установке: два слоя языка не просто одновременны, но параллельны, соединить их вынужден зритель, и здесь неизбежно именно то, что Эйзенштейн сформулировал как закон ассоциативного монтажа: один плюс один больше, чем два; налицо своего рода «языковая композиция», ра­зумеется, более чем аналогичная строению формы.

Другое проявление раздвоения (или разбегания?) театрального языка, может быть, еще заметней. Речь, снова не на уровне индивидуальных пристрастий режиссеров и актеров, о не­приязни прозаического и тяготении поэтического спек­такля к тропам. В прозе значение естественно «дер­жится своего знака», в поэзии он с этого знака если не сорвано, так сдвинуто, что и дает метафору, метонимию и т.п. Работа с разными планами языка здесь вещественна: знак насильно соединен с чужим - противоположным ли, сходным ли, смежным, но всегда не своим — значением. Само собой, рассуждая об этом предмете, приходится быть особенно внимательным, в первую очередь, к виду театра: значение и знак, которые в драматическом театре выглядят как сдвинутые одно с другого, в театре пантомимы, допустим, никакого тропа собой могут не представлять: там эта связь нату­ральна, о чем со зрителями условились с самых пер­вых движений спектакля.

Но и дифференцированный и разнообразно разными своими свойствами ориентированный, театральный язык все же остается именно и только языком. «Есть слова, - писал М.М. Бахтин, - которые специально означают эмоции, оценки: “радость”, “скорбь”, “пре­красный”, “веселый”, “грустный” и т.п. Но и эти значения так же нейтральны, как и все прочие. Экспрессивную окраску они получают только в высказывании, и эта окраска независима от их значения, отдельно, отвлеченно взятого; например: “Всякая радость мне сей­час только горька” – здесь слово “радость” экспрессивно интони­руется, так сказать, вопреки своему значению»4. Мыслитель согла­сен с тем, что у знака (в словесном материале, с которым он ра­ботал, это, понятно, слово), есть некая типическая для этого слова экс­прессия, но он настаивает: в сущности, и это аберрация; «только контакт языкового значения с конкретной реальностью, только контакт языка с действительностью»5 порождает искру экспрессии, то есть в нашем случае делает знак средством выразительности.

В концепции Бахтина ключом, который отмыкает всю эту проблематику, становится жанр. Но жанр, согласно Бахтину же (согласились с этим и мы), есть категория формы. Должна быть своего рода формула перехода от одной ипостаси текста к другой.

И здесь вперед выступает главная содержательная характеристика художественных языков – стиль. По-видимому, стиль – не просто языковое явление. Стиль собирает для целей художника ту или другую совокупность языковых средств, он в конечном счете и есть определенная, для данного случая или данного ряда случаев совокупность, комбинация средств языка6. Тут – другое понимание «конкретности» театрального языка - не связанное с видом театра, но связанное с некими специфическими сторонами содержания спектакля. Тут, может быть, важней не столько «стиль Толстого», сколько, допустим, «психологический стиль». Стиль «Детства», «Отрочества» и «Юности» - стиль раннего Толстого, но если взять шире - это психологический стиль и есть. Нас сейчас интересует не мера обобщения, доступная понятию «стиль» (эта мера в обоих упомянутых случаях разная, хотя одинаково законная). Мы предпочли второе, более широкое толкование только в связи с практической надобностью. Впрочем, и Толстой здесь помянут не случайно. Если соглашаться с литературоведами, которые доказывают,что Толстой эпохи трилогии - психологический писатель, то в стиле этих трех по­вестей найти подтверждения несложно. Задача, однако, иная. Доказать, что Толстой той поры - психолог по преимуществу, можно только или главным образом анализируя его тогдашний стиль. Те средства, ко­торые он выбирал, и тот способ, каким он эти средства соединял между собою, строя форму. Но для наших целей достаточно вспомнить и здесь нечто вполне хрестоматийное - фразу Льва Толстого. Ту самую, которая порой не умещается на одной странице, которая изобилует всеми его излюбленными «что», «который», «ежели», «потому» и пр., и пр. Когда мы осваиваем эту фразу и понимаем, что в ней «причинность» выпирает наружу, что придаточные предложения гроздьями, без конца и без меры, облепили главное настолько, что не дают ему закончиться, когда мы вчитываемся в «отдельный» смысл этих соединений и размеже­ваний, мы понимаем, что такая фраза - не кокетство, а единственная возможность написать все эти получувства и полумысли, эти бесконечные оттенки, цепляющиеся друг за друга, эту вибрацию, эту, как сказал бы Чернышевский, диалектику души. Ведь пишется именно душа, фиксируются ее движения, а они не вещественны, они едва уловимы, они тянутся и рвутся, и вновь возникают, кажется,без всякой связи, а на самом деле это отсвет чего-то бывшего, но полузабытого и так далее и так далее. Тут прямо психологическое письмо: изображается движение внутреннего мира. Это движение, такое движение, движение такого мира может быть передано, кажется, только таким языком.

Когда Станиславский представлял психологический театр,то есть театр, исследовавший в первую очередьневнешние отношения, а связи внутри человеческой души (поскольку это возможно в театре) – он искал сред­ства, так сказать, параллельные толстовским. Он тоже испытывал возможности построить длинную, даже витиеватую, с придаточными, с причастными и деепричастными оборотами, бесконечно длящуюся, просто нескончаемую театральную «фразу». И Шостакович, пытаясь рассказать о том, что делается в душе, тоже искал в своих средствах подобные. Кажется, сейчас мы абстрагируется от первой, самой очевидной конкретности языков театра – видовой и, может быть, родовой. Но делаем это сознательно: конечно, психологизм на балетной сцене не тот, что на драматической, но если в обоих театрах можно(и поскольку можно) изобразить движение души - стиль реально роднит между собой произносимые слова и подобное обычной жизни движение тела актера - с танцем и балетной пантомимой.

В таком, очень существенном смысле стиль указывает, значит, не только и даже, может быть, не столько на конкретные средства языка, сколько на цель, с которой они выбираются. То есть опять же – прямо на некоторые свойства содержания. И связаны эти типы с интересом художника к определенным сторонам жизни.

Вспомним сразу же, что когда мы пытались сформулировать предмет театра, мы не без оснований (хотя негромко) колебались между понятиями "сторона жизни» и «часть жизни». Здесь, к сожалению, нет общей договоренности. Но обходя или перескакивая недостижимую или не достигнутую строгость, мы не можем, с одной стороны, опустить или недооценить различия между разными «предметными полями» в пределах одного искусства, а с другой стороны, близость, допустим, между «психологизмами» в разных искусствах¸ когда они, каждое по своим законам, начинают интересоваться той же, скажем, внутренней жизнью личности. Героя ли, автора ли, в данном случае все равно. По-видимому, не только в театральном - в общехудожественном предмете объективно наличествует «сторона», связанная с отношениями между людьми, когда психика затрагивается лишь постольку, поскольку она проявляетсяв междучеловеческихотношениях, а есть или могут быть отношения человека с не-человеком, иными силами, например, прямо с историей или с природой, Богом или Судьбой. Не исключено, что как раз подобного рода характеристики как бы изначально определяют самые большие объемы понятия «стиль». Один из поздних, психологический – среди них. Но, конечно, не только он.

Нетрудно предположить,что так понятые стилистические общности существуют не только и не просто «поверх» отдельных искусств или их видов (точнее, пронизывают разные искусства и их виды), но и всякий раз могут быть более или менее родными, органичными для одних искусств и трудны и драматически сопряжены с другими. Так, скажем, какими бы ни были успехи психологического театра (а они огромны, в том нет сомнений), театру по природе своей, на протяжении всей известной нам эволюции, ближе сфера междучеловеческих отношений, чем, допустим, внутренняя сфера, драматургия души, тем более «отдельно взятой». Таков, как мы пытались показать, театральный предмет, такова его, театра, структура.

А музыка вкупе со словесной лирикой как раз очень даже расположены к изображению душевных движений, и хотя вовсе не вся музыка или словесная лири­ка «психологичны», именно они заведуют душой и, если угодно, как раз душой отдельно взятой.

Предмет искусства, таким образом, налагает первые и самые жесткие ограничения на использованиетех или иных стилистическихобщностей.Но **-** и это очень важная оговорка - не предопределяет его: предмету можно подражать по-разному. Подводя итоги русскому театру 1980-г годов, И. Соловьева печально констатировала: психологический театр, кажется, умер и вряд ли возродится. Очевидно, речь шла не вообще о театре, в котором ролью становится живой, многосторонний характер человека со своей индивидуальной психикой: такой театр жив. Скорее всего, мысль И.Н. Соловьевой отсылает нас если не к дореволюционному МХТ, так по крайней мере к А. Эфросу или раннему А. Васильеву, то есть к такому театру, в котором психическая жизнь воспроизводится «параллельно» или, если угодно, адекватно: психической тканью актерского существования на сцене. Но как только мы сосредоточимся на предмете и только на нем, картина меняется. И вчера и сегодня на сцене можно видеть, как драму человеческой души изображает не актер, а весь спектакль - вместе все актеры, вся сценография, вся музыка и все шумы. Есть целые спектакли, в которых развертывается одно сознание, а уж если говорить о фрагментах, то это настолько общее место современной сцены, что нередко просится в пародию: герой «вспоминает» - меняется свет; звучит таинственная музыка, и актеры, нередко с участием того, чей герой вспоминает, разыгрывают сцену из прошлого, которая, как понимают зрители, «на самом деле» происходит в сознании героя. Несомненно, в эти минуты театр материализовал психику вспоминающего, то есть был занят подражанием психологическому предмету.

Значит, акцент невольно и снова переносится на вопрос о том, в театре ли происходит такое подражание или нет. На сцене не только «труден» чистыйпсихологизм - он, когдаесть, непременно театральный. Да, перед нами психология героя (или героя и актера, или, пусть крайне редко, психология самого актера). Но это всегда психология действующего, а не рефлектирующего, пусть и по поводу действия; и это всегда психология «играющего» или «играемого». Психологическая характе­ристика, психологическаясторона содержания,созданногов подражание психологической стороне театральности.

С этой, и только этой точки зрения стиль может быть понят скорее некак совокупность языковых средств, и тем более не как самый язык, а как своего рода принцип отбора языковых средств каждого искусства, пригодных для выражения этого типа содержания.

Здесь стиль будто сквозь форму или минуя ее подробности протягивает руку к предмету и содержанию. А как он - не язык, а именно стиль - взаимодействуетсо структурой спек­такля? Если заведомо, тут мы вправе говорить только про опосредованные связи, но такие-то связи - существуют ли? По всей видимости, в самом общем виде на этот вопрос следовало бы ответить утвердительно. Исамый тип структуры – проза или поэзия, аналитизм или синтетизм - достаточно внятно призывает те или иные группы стилей. Конкретная, локальная структура - тоже и тем более. Как мывскользь уже заметили, структураобраза втеатре типатеатраСтаниславского, по-видимому, чувствует тот же «психологический» стиль как свой, во всяком случае родственный ей. В таком театре не исключено, конечно, и прямо противоположное - например, публицистика. Но не зря же именно подобные структуры вызва­лик жизни так называемую четвертую стену. Отношения между сценой и залом в такого рода спектакле - опять же, в принципе, в целом - не прямые, не непосредственные и не принудительные. Понятно,что «другой театр», который никак не приговорен к публицистике, тем не менее, когда в том возникает нужда, осваивает публицистическое содержание и ее стилистическую оснастку куда более непринужденно. Это и понятно: здесь актер, роль и зритель заведомо автономны, «отдельны» и вступают междусобою в прямой вольный контакт.

Стиль несомненно про-исходит из языковой сферы. В методическом отношении это языковое происхождение стиля подтверждается тем, насколько идентичны собственно языковые и стилевые характеристики: в стиле не только можно, но и, вероятно, должно различать его родовые, видовые, исторические и «направленческие», жанровые и индивидуальные признаки.

Но и у попыток если не вывести стиль за пределы языка, то, по крайней мере, не сводить его к языку есть уважительные резоны. Их нетрудно отыскать в самой художественной реальности: ведь ясно же, например, что мизансцены Эфроса не менее надежно говорили об его индивидуальной манере, чем специфическая «аритмия» в движениях и интонациях его актеров. С другой стороны, то обстоятельство, что художественный стиль претендует на описание не одного лишь набора знаков театрального языка, на деле свидетельствует как раз о том, что именно через стиль язык входит в связи со всем, что образует смысл спектакля. Более того, в театральной действительности именно стиль – иногда в строгом, порой в широком, но не безбрежно широком понимании – указывает на эти слои и стороны смысла.

По-видимому, стиль потому так много и значит, что как бы узаконивает союз языка и формы. Только так и можно пе­ревести языковую ситуацию в новое и, надо ясно сказать, высшее качество — не в послед­нюю очередь потому, что «сквозь» форму и через ее голову именно стиль прямо, непосредст­венно указывает на тип содержания. Можно устоять против строгого предупреждения П.П. Громова: «Понятие стиля — наиболее су­щественное определение искусства театра». Но надо по­нять, насколько и чем оправдано такое возвышение стиля: «Когда мы подходим к вопросу о стиле, мы под­ходим тем самым к качественной определенности данного спектакля. Роман Тол­стого отличается от романа Досто­евского не наличием или отсутствием единства тона, т.е. «ансамбля»,— ведь и тут и там есть единство тона, — а определенностью различного содер­жания. Каче­ственная определенность содержания и есть стиль».7

Но стиль связан не только с художественным предметом, содержанием и формой спектакля. Когда в начале ХХ века Мейерхольд так резко выдвинул вперед проблемы стиля, он всматривался не только в себя (хотя стилистические ключи открывали тогда его индивидуальность, наверное, самым щадящим образом); он разглядывал законы театрального искусства на той стадии развития, когда, в частности, индивидуальная стилистическая активность режиссера стала не просто непреложным фактом, но едва ли не лакмусовой бумажкой для определения художества у режиссеров самых разных направлений и школ.

При этом связь стиля со способом мышления оказывалась порой наредкость прямой. Может быть, именно структурный принцип должно выдвинуть вперед, когда речь о стиле. Не о том ли толковал в свое время Мейерхольд, когда утверждал, что гротеск строго синтетичен? Се­годня это уже не теоре­тическое прозрение, а исторический факт: смена планов языка, зовущая к их сопоставлению, и есть природная техника любых стилистических «причуд», в том числе и в первую очередь полноценного гротеска. От более мяг­ких вариантов гротеск в этом смысле отличается «лишь» заведомым, программным переходом через границу жизнеподобия. Встречая на улице знакомого человека и приподнимая шляпу, я делаю то, что делают в жизни вежливые люди и чему сознательно подражают актеры прозаического театра, когда играют роли вежливых людей; если, чтоб дать своему знакомцу дорогу, я, невзирая на просторы тротуара, отбегу на мостовую и там разыграю сюиту покло­нов, мое поведе­ние назовут, вероятно, эксцентричным; но может случиться, что этих знаков мне может не хватить и восторг от встречи я сумею выразить только сорвав с себя шляпу вместе с голо­вой. Это, наверное, и будет гротеск.

По—видимому, гротеск (если его не трактовать слишком расширительно, что для научных надобностей ни­когда не по­лезно) от того же эксцентризма отличается по—разному в разных отношениях. В отношении жизнепо­добия, во всяком случае, куда более радикально, чем перед лицом синтетизма. Но обе характеристики несо­мненно одной группы крови, потому что обе они — характеристики стиля.

В самом деле, понятие о жизнеподобии нередко ка­жется размытым и недостаточно «терминологичным» по­тому, что свя­зано не с одним языком, но и с типом конструкции, то есть с формой спектакля. У нас уже был случай отметить, что причинно-следственные связи сами по себе вряд ли имеют право претендовать на большую жизненность, чем ассоциативные. Если бы даже было и так, это, в конце концов, свидетельствовало бы только и именно о том, насколько естественна корре­ляция между формой и стилем или, опять же, насколько стиль «шире» языка6. Другими словами, жизнеподобие стиля логичней связывать именно с синкретизмом, а не с «условностью» - это явления разных рядов: поэтиче­ские и прозаические структуры по-своему одинаково отстоят от нехудожественной действительности, одинаково правдиво и одинаково условно ей подражают, но синкретический язык на формы жизни прямо ориентиро­ван, а синтетический — нет. Эффект «как в жизни», когда его добиваются в искусстве, в том числе и первую очередь в языке — глубоко художественный эффект, драгоценное умение театра разбу­дить простодушие зрителя и заставить его испытать то, что В.Б. Шкловский назвал когда-то мерцающей ил­люзией. Для строительства таких форм веще­ство синтети­ческого языка решительно непригодно вообще. С другой сто­роны, полноценная ассоциация в сфере формы вообще вряд ли читается без поддержки особого языка, без сдвинутых зна­чений. Словом, мало сказать, что стиль, как и форма, глу­боко содержателен. Для каждого со­держания и для каждого типа содержания, для каждой конкретной формы и для вся­кой группы форм этот на­бор средств языка и этот «тип набора» единствен.

Бывает, говорят о психологическом гротеске (так сравни­тельно недавно характеризовали, например, знаме­нитую «Историю лошади» в Большом драматическом те­атре), но тут проще всего видеть своего рода ком­плимент, оценивающий особую остроту выражения. Между тем, психологический гротеск, ско­рее всего, нонсенс. Душевные противоречия, когда они становятся предметом художественного исследования и составляют содержание спектакля, психологически ориентируют всю стили­стиче­скую сферу. Но психологизм и в тесном и даже, как сейчас в обычае, нестрогом понимании требует протя­женного и недискретного времени; каким бы физически коротким ни был его отрезок, в этом отрезке, как ми­нимум, одно душевное движение должно «набежать» на другое и, если мы имеем дело не просто с диалектикой, но с драматической диалектикой души, должно явиться третье, резуль­тат противоречивого соединения первых двух. Это элементарная, неделимая «частица» психологизма. Она действительна повсюду, где психика не мотив поступка, где она важней, чем са­мый поступок. Так у Толстого в трилогии про Нико­леньку Ирте­нева, так в тургеневских спектаклях Ста­ниславского. Психоло­гизм в этом фундаментальном смысле аналитичен и, по край­ней мере, в театре выговарива­ется только на синкретичном языке. В этом сочетании нет ничего парадоксального, по­тому что синкретичны сами первоначальные импульсы, на кото­рые расчленяется поток анализируемого сознания.

Между тем, любой синтетический стиль, и гротеск в пер­вую голову, и в форме и в выразительных сред­ствах, с помо­щью которых он добирается до содержания, а содержание до нас, всегда норовит не проанализиро­вать физическое время, присвоив ему душевное содер­жание, а, напротив, свернуть его в точку: сценическая «фраза» синтетического стиля держится вспышкой сдвига (это тот же механизм, который порождает языковой троп). Следующая молния может наложиться на прежний гром, но это уже проблема насыщенности или ин­тенсив­ности фактуры.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 См.: Соколянский Александр. Театр как «недоискусство» // ПТЖ. №0.

2 См.: Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.

3 См. об этом: Барбой Ю. Театр как комплекс и его комплексное изучение // Гуманитарий. кн.1. СПб., 1996.

4 Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.,1979. С. 266-267.

5 Там же. С. 266.

6 Стиль явление настолько сложное, а понятие о нем столь широко трактуется, что, по крайней мере, без одной оговорки здесь не обойтись: речь не об исторических стилях типа Барокко или Рококо, но как раз и именно о не-исторических, «теоретических» общностях. Значит, о таком гротеске, который соединяет античные росписи в римских гротах и «Путешествия Гулливера» из ХVШ, живопись Босха конца ХV – начала ХV1 и спектакли Мейерхольда ХХ веков.

7 Громов Павел. Герой и время. Л., 1961. С. 268.

## 

## 

## 14. Виды театра

Театральное сознание, как обыденное, так и ученое, включая созна­ние авторов энциклопедий, привычно делит театр на несколько видов (иногда их называют родами - в этом случае театр как таковой полага­ют «видом искусства»). Имеются простые перечни этих видов. Среди них главные театры - драматический, оперный, балетный (иногда оперно-балет­ный, то есть "музыкальный", иногда оперно-балетно-опереточный), театр кукол и театр пантомимы. Иногда прибавляется, а иногда опускается театр теней. Опускается тогда, когда вспоминают, что тени чаще всего отбрасываются на экран куклами, и значит, театр теней оказывается в этом случае разновидностью театра кукол. Что все такие театры в наличии - вряд ли кто может сомневаться. Но, увы, гораздо больше сомнений в том, что эти перечни представляют собой какую-то систему: никакого внятного признака или совокупности всюду действующих признаков, которые бы объясняли это «разделени­е театра на роды и виды», не обнаруживается. В самом деле, достаточно напомнить о том, что театр кукол вполне может быть оперным (ближайший пример – некоторые спектакли марионеток Резо Габриадзе) - и уже по одному по этому привычный ряд оказывается бессодержательным набором того, что «есть»**.** Иное дело, что некоторые из названных театров составляют «ряд» в одном отношении, а некоторые, в том числе и «занятые» в том, первом ряду, входят в иной ряд - по другим признакам. В этом и заключается реальная слож­ность. И потому для понимания проблемы требуютсяясные критерии. Причем, если мы догадались, что всякий спектакль может входить в несколько рядов, - критериев тоже должно быть несколько. Каковы эти критерии?

Быть может, есть смысл искать в том круге явлений(и, соответственно, понятий), который мы рассматривали прежде. Начнем с предмета. Можно почти сразу - учитывая сказанное о театральном предмете - исключить эту сферуиз числа тех**,** где нашлись бы критерии для разделения теат­ров. В самом деле, театральный предмет - понятие, с интересующей нас точки зрения, не разделяющее, а соединяющее все театры. Как мы выше сформулировали, предмет может и должен отделять театр от не-театра, от других искусств, включая драму. То же – и о структуре. Она может быть разной, но независимо от вида.

А вот в области содержания поиски могут уже быть плодотворны. Возьмем для начала наиболее привычный для европейского сознания театр - т от, что называется драматическим. Не станем придираться к названию, подозревая, что этот театр узурпировал свойственный всякому театральному содержанию драматический характер, и отбросим этот фактор. Драматическим драматический театр, в конце концов, называется потому, что в нем играют драму. Как в любом другом театре, драму играет человек со своим содержанием, так что здесь мы отличий пока не обнаружим. А вот там, где есть роль, отличия вполне видны. В самом общем виде содержание роли в драматическом театре можно свести к тому, что тут - человек. В драматическом театре человек-актер играет роль человека. И только человека. Его можно и в пьесе и в спектакле назвать (и даже внешне изобразить) самым причудливым образом. Он может быть Любовь или Смерть, или Голова са­хара, или Птица. Но на деле это всегда и во всех случаях человек. Критик может настаивать на том, что у Е. Лебедева в спектакле Товстоногова «На всякого мудреца довольно простоты» Крутицкий был человек-пень, и это определение может какую-то сторону созданного актером образа верно ухватить. Но все-таки Лебедев, как ни был мастеровит, в драматическом театре не мог сыграть «пень» - только и исключительно человека, не принудительно напоминающего критику пень, то есть могущего с тем же основанием напоминать и не пень. В драматическом театре нельзя сыграть понятие, чувство, вещь и еще многое другое. Только человека - впрочем, с самыми разными свойствами, и даже в самом нечеловеческом облике, и по-разному понятого - например, как характер или как маска, - на принятом сейчас уровне различения это все равно.

Через содержание роли содержание части сценического образа и, стало быть, в существенной мере всего спектакля в драматическом театре безусловно определенно: человек в роли человека. Итак, видовое своеобразие мы можем обнаружить здесь через содержаниероли.

Точно то же и в театре музыкальном - оперном и балетном: если мы говорим о содержании роли, он вполне здесь специфично. Ибо здесь – опять же, напомним в очередной раз, в принципе, а не в каждом отдельном случае – содержание роли извлекается из музыки. Там - с точки зрения содержания роли и, соответственно, всего содержания – «театр драмы», а сегодня (не только сегодня) всего словесного искусства, тут – «театр музыки». И содержание роли – музыкальное.

Каково содержание музыкальных образов? Если не пугаться «глобаль­ности» этого вопроса и заведомой огрубленности ответа, такой ответ и необходим и воз­можен: чувства. Не люди, как в пьесе или в романе, а чувства людей. В опере и в балете человек-артист играет роль чувств. Онегин в опере Чай­ковского – это не человек, хотя у него есть имя и фамилия, а чувство. Точнее, очень сложный комплекс чувств. И поскольку мы сейчас пока в сфере содержания, мы должны последовательно сказать: содержание роли «ограничено» содержанием музыки в опере и в балете в равной мере. Здесь, в этом отношении, между ними различий нет. Любовь можно спеть или станцевать - в музыкальном театре. И только в театре пантомимы ар­тист может изобразить вещь как таковую.

Мы утверждали, что Е.А.Лебедев не мог сыграть «роль пня» в драматическом театре. Ее нельзя сыграть и в музыкальном театре. Но втеатре пантомимы как раз эту роль оченьдаже можно сыграть. И как раз в этом театре такого рода роли наиболее органичны. Почему?

Сопоставим все соседние театру полнометражные старые, «муссические» художества. Музыка, литература, пластические искусства. Представим себе теперь, что театр «в поисках содержания ролей» обращается к ним, к каждому из них. Обращается и получает то, что искал: в содержании каждого искусства есть материал для театральных ролей. Театральными, да и просто ролями они становятся только в театре, только «в приложении» к играющему их человеку и смотрящей и слушающей публике. Но выискали-то их актеры для себя и для нас в каждом случае в строго определенном месте.

Если так, если мы вспомнили все исходные пространственные и временные искусства и обнаружили, что театр сумел из каждого извлечь для себя нечто, что сделал ролями, - мы можем заключить, что содержание – или, если угодно, «происхождение» роли - и есть один из возможных критериев для разделения театра на виды. Материал для роли поставили литература, музыка, плас­тика. Ролями стали: человек, чувство, предмет (может быть, точнее, вещь). А театр - драматическим, музыкальным и пан­томимическим.

Теперь обратимся к форме. Дает ли она какие-нибудь критерии для разделения театра на виды? Дает, бесспорно, и она. В одном случае перед нами человек, в другом - кукла, в третьем тень. Это и есть не­посредственная форма, в которой мы воспринимаем образ. Здесь есть соблазн так же жестко, как в случае с содержанием, «отнести» форму *к* кому-нибудь из участников, к какому-то элементу системы спектакля. Конкретность и строгость всегда привлекательны, но риск здесь, пожалуй, слишком велик. Мы ведь не можем сказать, например, что это актер в форме куклы. И даже не смеем утверждать, что кукла есть форма роли. Разве актер играет куклу,а не с куклой играет, скажем, челове­ка? В сущности то же и с тенью и с «актером в живом плане». Стало быть, логичней форму отнести к целому сценической части образа итак наосновании формального критерия постро­ить другой, в отличие от содержательного, ряд: театр «живого акте­ра» (более удачного названия пока не придумали), театр кукол, театр теней.

Ясно, что два эти ряда пересекаются. Мы уже вспомнили, что театр кукол может быть оперным, стало быть, музыкальным, может он быть и драматическим. В театре теней, так же понятно, можно говорить и петь. И так далее. Отметив для точности, что «умножить» один ряд на другой меха­нически не удастся (теневая пантомима, хотя теоретически возможна, на деле пока выглядит слишком уж умозрительной конструкцией). Зафиксируем главное. На тех двух уровнях, которые мы рассмотрели, реальным смыслом уже обладают только «двухступенчатые» определения. Например, драматический театр кукол. И хотя в повседнев­ной практике называния видов переход *к* таким определениям вряд ли возможен (да и вряд ли необходим), - та­кие определения, в которых учтены оба критерия, формальный и содержательный, научно «на порядок» корректней тех, какими мы пользуемся.

Третья из обозреваемых нами сфер спектакля, - язык. И из этой области, теперь ясно, тоже должны быть извлечены свои критерии для разделения спектаклей. И здесь, тоже ясно, механической, тотальной «правильности» нам не добиться. Однако же, хотя бы, как минимум, для такого театра, как музыкальный - не только «музыкального театра живого актера», но и всякого музыкального театра - такой критерий совершенно необходим. Содержание и в опере и в балете - музыкальное, на основе музыкального содержания роли, извлеченного театром из музыки как ис­кусства. Но в одном случае роль поют, в другом танцуют. На уровне языка музыкальный театр, как минимум, двоится. При этом в качестве языков обеих главных ветвей музыкального театра выступают, как мы помним, самостоя­тельные по себе искусства – пение и танец. Нетак ли, в сущности, обстоит дело и в драматическом театре? Ведь, скажем, не только содержание роли, но и существенная часть ее языка – слова – подарена театру литературой. Как ни парадоксально, на первый, внешний взгляд «содержательная» инвестиция литературы театром более освоена, чем языковая. Конечно, это не вполне так, это скорее видимость: вряд ли можно утверждать, что персонаж пьесы крепче переварен сценической ролью, чем написанная писателем фра­за - речью говорящего актера. При всем том нам достаточно того, что литература дала драматическому театру целый слой его языковых средств точно так же, как пение - дало язык опере, а танец – балету. И точно так же самостоятельное искусство мимирования превратилось в язык театра пантомимы.

Итак, в принципе, в нескольких частных случаях особенно, разделение театра на виды заставляет нас теперь определять каждый из этих видов исходя одновременно уже из трех критериев - содержательного, языкового и формального. Форма, как мы говорили, во всех этих случаях относится ко всей целостности создаваемого актеромсценического образа**;** содержание характеризует роль. А язык - актера: не просто говорящий, но непременно говорящий слова; поющий; танцующий; мимирущий. Над вторым «этажом», найденным нами, приходится надстраивать еще третий. Так, значит, опера - это малоопределенное понятие. Если надо быть определенным - придет­ся сказать, например: театр - живого - поющего - музыкальную роль - актера. Непереносимо громоздко. Но зато на основании внятных кри­териев и, значит,строго.

Родство между танцующей балериной и танцующей куклой безусловно. Так же как родство «живой» тан­цующей артистки балета и «живого» драматиче­ского актера, так же как органическая близость между танцующим и поющим, если они танцуют и поют музыку. Три разных родства, и все несомненны.

Как в таком случае выглядит характеристика вида? Заведомо как интегральная. Но три группы признаков — языковую, формальную и содержательную — невозможно просто «перемножить»: видовой сюжет гораздо коварней. В театре пантомимы только и можно сыграть роль пресловутого пня, сказали мы. Но сказали, кажется, вопреки здравому смыслу. Почему для того, чтобы охарактеризовать «театр вещи», следует выдвигать на первый план содержательный, а не формальный критерий? Разве не в театре кукол вещь может запеть или заговорить естественнейшим образом? Вероятней всего, да, в театре кукол. Только в этом случае перед нами будет вещь, играющая роль человека, а в театре пантомимы - человек, играющий роль вещи.

Есть еще один, собственно научный резон в предлагаемой логике разделения театра на виды. Именно на этом уровне возникает реальная возможность ­сцеплять между собою две стороны спектакля - две группы его характеристик: системно-структурно-элементную и содержательно-формально-языковую, спектакль как произведение театра и спектакль как произведение искусства. Виды театра определяются в своей специфике не только на осно­вании принадлежности их содержаний, форм и языков, но и по тому, какие части системы спектакля оказывают в каждом случае решающее влияние на эту принадлежность. В одном случае это актер – язык «его»: не роль поет, это он поет; в другом случае роль - содержание «ее», в третьем случае – оба двое, но именно сцена, а не зал.

Может быть, есть и признаки, дифференцирующие виды в связисозрителем? Не исключено, но это с интересующей нас художественной (а не социологической) точки зрения никем пока не исследовано и не открыто.

Как и прежде, в этой главе мы говорили только о самых простых и фундаментальных понятиях. Все бесконечно важные частные и бесконеч­но показательные переходные варианты оказались опущены. Между тем, тут богатое поле. Что такое, например, мюзикл? Его принято называть жан­ром, но уже постольку, поскольку мюзиклы бывают трагические и бывают комические - мюзикл не жанр. Вид? Скорее да, чем нет. Только трудно, а, может быть, вовсе не укладывающийся в предлагаемую нами логическую схему.

В общеупотребительном, театрально-бытовом смысле мюзикл – самый что ни на есть "синтетический театр", В этом своем качестве он как бы откликается синкретическому древнегреческому спектаклю. Но в каком отношении он "синтетичен"? В отношении языка - скорее всего: в мюзикле говорят, танцуют и поют (впрочем, чаще по очереди, чем одновременно, так что «синтез» языков здесь весьма проблематичная вещь). В отношении форм? На практике это «театр живого человека», но ведь мюзикл можно сыграть и в театре кукол и в театре теней тоже. В отношении содержания? Самый, наверное, нерешенный вопрос.

Мыего даже не ставили. Наше дело было не «заполнение всех ячеек», пустующих в четырехмерной театральной таблице Менделеева, не игра в виды театра и не поиски места для незаконных американских детей. Наше дело былосориентироваться в области основных театральных явлений и понятий, по возможности собрать их и сопоставить между собой. А для этого казалось достаточным нащупать критерии, на основании которых данные понятия «необходимы идостаточны», с однойстороны, и с другой - по искусствоведческим возможностям однозначны и определенно содер­жательны.

Вопрос о видах театра, который сейчас рассматривался,вэтом смысле, конечно, не только пример, ибо тут одно из необходимых театроведению понятий. Но и пример, к тому же, по-видимому, доста­точно показательный как раз с точки зрения используемых критериев.

Повторим одну важную длянас вещь. Структура спектакля, как бы мы ее ни типологизировали и, соответственно, дифференцировали, как бы ни дробили и измельчали, в любом случае по самой своей природе говорит о спектакле нечто «неиндивидуальное». Каждый спектакль обладает своими элементами, входящими в данное целое, эти элементы свя­заны между собою этими, а не другими связями - все так, но до единственности данного спектакля структура никогда не «доходит»: она может сказать о типе актера, но не скажет никогда об этом именно актере; она внятно укажетна тип роли, но - не на эту именно роль и т.д. А вот содержание, форма и язык спектакля, хотя и они всегда имеют родственников в других спектаклях, в конечном сче­те говорят о содержании только этого спектакля, об этой, единствен­ной форме, о таком, уникальном сочетании средств языка.

Когда мы говорим о спектакле как о произведении театрального ис­кусства и о том же спектакле как произведении театра определенного вида, во втором случае мы имеем дело не только и не просто с более «частным», более конкретным явлением - мы имеем дело с принципиально более содержательным феноменом. Это, так сказать, вторая ступень в глубину. Третьей следует счесть конкретный спектакль, то есть сово­купность (если она есть) ежевечерних представлений. Каждое такое представление и будет «последней ступенью» различения, самым большим из мыслимых театральным богатством. Ибо уже на уровне «спектакля» к почти пародийному «трехэтажному» (не считая структуры) определению этого спектакля прибавится как раз индивидуальность этой роли, этого актера, этих отношений между ними и между этими актерами в этих ролях между собою, и между ними и всеми остальными элемента­ми спектакля; здесь вся сценическая часть структуры «воплотится». Но и здесь - не окончательно. Ибо хотя на протяжении всей жизни спектакля актеры будут (в принципе) те же, роли «трактованы» так же, отношения между ними, тоже в принципе, в целом, заданы, и на уровне спектакля будет та же комбинация средств языка, тот же жанр и т.д, - на этом уровне останется слишком абстрактной, обобщенной однаизрешающих величин - публика. Реальной она (и все остальные вместе с нею и в ужасной и прекрасной от нее зависимости) станет только на последнем уровне различения, в том «представлении», которое происходит сегод­ня, здесь, сейчас. И только в таком случае актер и роль войдут в реальные отношения не только с залом, но и между собой, и только здесь выяснится, каков жанр спектакля, и только тут резкость поворота головы актера и высота колосников сцены обретут смысл. Здесь и только здесь театральная структура станет собою, содержание будет не просто «видовым», но этим и только этим, форма обретет свою неповторимость, а язык заговорит. Здесь принципиальный максимум значений, которые могут быть вложены в понятие «произведение театральногоискусства». Но теории они не даны.

## 

## Заключение

Театральной мысли две с половиной тысячи лет, но научной теории театра столько же, сколько научному театроведению - меньше века. Более того, если об историко-театральной ветви нашего знания уже можно и должно говорить как о науке, о теории так говорить преждевременно. В Западной Европе или в Америке наверняка думают по-другому. И вряд ли в ХХ1 веке наукообразная наука перестанет думать, что театральная теория, не оторвавшаяся от традиционной «гуманитарности», по-прежнему не умеющая или не желающая возвыситься над ужасной путаницей, которую постоянно вносят в дело теоретические экзерсисы практиков сцены и лирический произвол критики, ведет себя таким постыдным образом по причине ее невежества, робости и непоправимой общей отсталости. И точно так же в нашем театроведении еще долго будет сохраняться чувство, что «они» оторвались от живого театра и бесплодно бродят по тупикам, пощелкивая ничего не значащими терминами. Проще всего сказать, что это плоды взаимного незнания; в существенной мере так оно и есть. Но не в полной мере.

Потому что пресловутая «гуманитарность» для нашего театроведения все-таки принцип. Понимание не только всего знания, но даже и собственно науки об искусстве как «мысли о мыслях», «высказывания о высказываниях», как - в нашем случае - диалога с театром, какой невозможен ни с молнией ни с живым организмом, - записано в каждой нашей театроведческой хромосоме. Мы можем пенять своей историко-театральной науке, положим, на недостаток дифференцированности, но не можем не чувствовать, что как раз эта ее программная «слитность» во многом и обеспечивает ее ценность.

В конце концов, нашему современному театрально-историческому знанию есть что показать. Теоретическому, на мой взгляд, - нет. Есть прозрения и просто мысли; есть наблюдения и есть, наконец, гипотезы. Гипотезы есть - но нет системы, даже системы гипотез.

Эта работа и была попыткой собрать такие «гипотезы», оценить меру правдоподобия каждой из них, соединить их между собой и таким образом предложить гипотезу системы. Такая цель заставляла начинать по возможности ab ovo, не стесняться элементарного и не прятаться за спину великих.

Философически настроенный персонаж Ильфа и Петрова из частного случая в вагоне вывел сильное заключение: если есть колени, на них кто-то должен сидеть. Это бесспорно, но меня интересовало другое: сколько колен есть у театра и каковы они. При этом недосчитаться было меньшим злом, чем придумать лишнее. Минимум миниморум казался предпочтительней еще и потому, что все в него входящее с самым большим основанием смеет претендовать на то, что оно есть во всяком спектакле. По этой причине гипотезы, с которыми я имел дело, особенно пристрастно испытывались самым старым и самым новым искусством.

Но главной моей заботой был все-таки поиск связей. Здесь в выборе между Сциллой - возможностью оставить какие-то нити вне клубка - и Харибдой, искушением во что бы то ни стало соединить все концы, меня должно было спасти самое важное мое открытие: весь театр и каждый его спектакль - не сумма свойств, качеств и сторон, а объем, к этой сумме не сводимый. Цель моя выполнена в той мере, в какой это ощущение живой многосторонности мне удалось передать.

## Список использованной литературы

### 1. Книги (включая сборники статей)

Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство. 1977.

Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство. 1965

Аристотель и античная литература. М.: Наука. 1978.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство. 1979.

Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство. 1978.

Беседы К.С. Станиславского. М.; Л.: Искусство. 1939.

Веселовский Александр. Избранное: Историческая поэтика. М.: Росспэн. 2006.

Волков Н.Н. Композиция в живописи. В 2 т. Т.1. М.: Искусство. 1977.

Владимиров С. Действие в драме. Л.: Искусство. 1972.

Гвоздев А. Театральная критика. Л.: Искусство. 1987.

Гладков А. Театр. М.: Искусство. 1980.

Гладков Александр. Мейерхольд. В 2 т. М.: СТД. 1990. Т. 2.

Гачев Г. Жизнь художественного сознания. М.: Наука. 1972. Ч.1.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 2. М.: Искусство. 1969.

Гинзбург Л. О старом и новом. Л.: Сов. пис. 1982.

Границы спектакля. СПб.: СПбГАТИ. 1999.

Громов Павел. Герой и время. Л.: Сов. пис. 1961.

Демидов Н.В. Творческое наследие. В 2 т. СПб.: 2004.

Дидро Д. Парадокс об актере. Л.; М.: Искусство. 1938.

Достоевский Ф.М. Письма. Т.3. М.;Л.: Academia. 1934.

Евреинов Н. Н. Театр как таковой. М.: Время. 1923.

Ермолин Е. Материализация призрака. Ярославль: ЯГУ. 1996.

Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика-ХХ1. 2002.

Из истории советской науки о театре. М.: ГИТИС. 1988.

Игнатов И.Н. Театр и зрители. М.: Задруга. 1916. Ч.1.

Искусство режиссуры за рубежом. СПб.: СПбГАТИ. 2004.

Каган М. Морфология искусства. Л.: Искусство. 1972.

Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л.: Искусство. 1984

Калязин В.Ф. От мистерии к карнавалу. М.: Наука. 2002.

Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука. 1971.

Кон И.С. В поисках себя. М.: Политиздат. 1984.

Костелянец Б. «Бесприданница» А.Н. Островского. Л.: Худож. лит. 1973.

Костелянец Б. Драма и действие. Ч. 1. Л.: ЛГИТМиК, 1976.

Крэг Э.Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство. 1988.

Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Лич­ность. М.: Политиздат. 1977.

Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искус­ство. М.: Искусство. 1976.

Лоусон Д.Х. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М.: Искусство. 1960.

Мальцева Ольга. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб.: РИИИ. 1999.

Марков П.А. О театре. В 4 т. М.: Искусство. 1974 -1977.

В. Э. Мейерхольд: Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. М.: Искусство. 1968.

Молодцова М. Комедия дель арте. Л.: ЛГИТМиК, 1990.

Песочин­ский Н.В. Проблемы актерского искусства в театраль­ной концеп­ции В.Э. Мейерхольда (1920-1930-е годы). Автореф. дис. … канд. искусство­ведения. Л., 1983.

Пави Патрис. Словарь театра. М.: Прогресс. 1991.

Павленко А. Теория и театр. СПб, Наука. 2006.

Петербургские записки о театре. СПб.: СПбГАТИ. 2003.

Попов А.Д. Театральное наследие. В 3 т. М.: ВТО, 1979. Т. 1.

Рассел Б. Человеческое познание. М.: Изд-во ин. лит. 1957.

Ратнер Я. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М.: Искусство. 1980.

Режиссерский театр. В 2 т. М.: МХТ. 2001.

Режиссура. Взгляд из конца века. СПб.: РИИИ. 2005.

Рехельс Марк. Режиссер – автор спектакля. Л.: Искусство. 1969.

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука. 1974.

Руднев В.П.. Словарь культуры ХХ века. М.: Аграф. 1999.

Русское актерское искусство ХХ века. СПб.: РИИИ, Вып.1. 1992; Вып. П и Ш. 2002.

Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука. 1968.

Смелянский Анатолий. Предлагаемые обстоятельства. М.: АРТ. 1999.

Соловьева И. Спектакль идет сегодня. М.: Искусство. 1966.

Спектакли двадцатого века. М.: ГИТИС, 2004.

Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 т. М.: Ис­кус­ство. Т.1. 1954; Т.3. 1955; Т.5. 1958; Т.6. 1959.

Из истории советской науки о театре. М.: ГИТИС. 1988.

Таршис Н. Музыка спектакля. Л.: Искусство. 1978.

Театральные термины и понятия. СПб.: РИИИ. 2005.

Театральная энциклопедия. В 6 т.

Титова Г. Мейерхольд и Комиссаржевская. СПб.: СПбГАТИ. 2006.

Театроведение Германии. Система координат. СПб.: Балтийские сезоны. 2004.

Товстоногов Г. Зеркало сцены. В 2 т. Л.: Искусство. 1980.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука 1977.

Филиппов Владимир. Беседы о театре. М.: Моск. театр. изд-во. 1924.

Философский энциклопедический словарь. М.,1983.

Хализев В. Драма как явление искусства. М.: Искусство. 1978.

Хейзинга Йохан. Homo ludens. М.: Прогресс-Академия. 1992.

Чехов Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство. 1986.

Шторк К. Система Далькроза. Л.; М.: Петроград. 1924.

Эйзенштейн Сергей. Режиссура. Избр. произв. В 6 т. М.: Искусство. 1966. Т.4.

### П. Статьи в научных сборниках, журналах и газетах

Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточ­ная «словесность» // Вопросы литературы. 1971. №8.

Алперс Б.В. Искусство актера и пути его изучения. // Театр Мочалова и Щепкина. М.: Искусство, 1979.

Бояджиев Г.Н. Театр эпохи становления и расцвета феодализма // История западноевропейского театра. М.: Искусство. 1956. Т.1.

[Волконский С.] Воспитательное значение ритмической гимнастики Жака Далькроза. Доклад Всероссийскому съезду семейного воспитания. Кн. С. Волконского // Нива. 1913. № 2.

Громов П.П. Ранняя режиссура В.Э. Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л.: ЛГИМиК. 1976.

Демидов А. Как молоды мы были… // Театр. 1976. № 1.

Калашников Ю. Третий творец спектакля: К.С. Стани­славский о зрителе // Театр. 1963. № 2.

Калмановский Евгений. Природа театра и идея театральности // ПТЖ. 1993. №1.

Кантор А.М. Театральность и живописность в исторической живописи Х1Х века // Театральное пространство. М.: Сов. художник. 1979.

Кречетова Р. Поиски единства //«Театр».1973. N 1.

Лотман Ю. Семиотика сцены // «Театр». 1980. № 1.

Мальцева О.Н. Ритм как объект исследова­ния в теории художественной культуры // Методология и методы исследования культуры. Л.: ЛГИК. 1984.

Прозерский В. О коммуникативной функции искусства // Ху­дожник и публика. Л.: ЛГИТМиК. 1981.

Ромм Михаил. Вопросы киномонтажа // Ромм Михаил. Избр. произв. В 3 т. М.: Искусство. 1982. Т. 3.

Рождественская Н. Проблема «актер - зритель» в режиссерских системах ХХ века // Художник и публика. Л.: ЛГИТМиК. 1981.

Рудницкий К. «Лес» Мейерхольда // Театр. 1976, №11.

Семеновский В. Евгений Леонов // Театр. 1978. № 3.

Скорочкина О. Ольга Яковлева // Театр. 1982. № 1.

Смелянский Анатолий. Противоположники // Известия. 1997. 25 сент.

Соколянский Александр. Театр как «недоискусство» // ПТЖ. №0.

Fisher-Lichte E. How to conceptualize directing // The Director in the theatre world. FIRT/IFTR Conference. SPb.: 2004.

Чепуров А.А. Сверхсюжет спектакля // Спектакль как предмет научного изучения. СПб.: СПбГАТИ. 1993.

Чепуров А. Режиссер: человек-структура//