

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 792:001.8

**Ю. М. Барбой**

### Типология театральных содержаний

Статья носит полемический характер, раскрывает парадоксальные изменения взглядов на содержание драмы и спектакля в истории мирового театра.

**Ключевые слова:** театр, драма, типология, актер, герой, роль, маска, режиссер, содержание.

**Ju. M. Barboi**

### Typology of Theatrical Contents

The article is polemic, reveals the paradoxical change of views on the content of drama and performance in the history of the world theater.

**Keywords:** theater, drama, typology, an actor, a character, a role, mask, a director, content.

В 1960-е гг. наша критика не стеснялась спрашивать, «про что» спектакль. Формально «про что» – это, по терминологии Аристотеля, предмет подражания. 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 реализуются, какие силы в них введены и каков механизм сопряжения этих сил. 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).

Природу всякого театрального содержания, по видимому, предугадывает, ограничивает, «модулирует», во-первых, не тот или иной тип структуры спектакля, а сам ее универсальный принцип. В идеале драматически действенно в театре все. Но в общем нашем сознании давно укоренилось 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, они не вполне верны. В связи с этим напомним для начала, что даже в пьесе, построенной на ошибке характеров, то есть на очевидном конфликте, никогда не сталкиваются черное и белое; давно известно, что ошибка Бога и Дьявола не драматична, потому что им друг друга не поменять. 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 известной формулой Белинского «ошибка 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, «ошибка». Но пожелаем 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. Конфликт не универсален. Подобно тому, как поступок всего лишь одна из разновидностей дейст-

вия, конфликт – один из типов противоречий. Драматические силы в действительности могут «сшибаться» между собою, а могут и сопоставляться: 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 упомянутой трагедии Шекспира, по праву считающейся одной из вершин конфликта, 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 отходит от Гегеля, как это сделал, например, Б. О. Костелянец в книге «Драма и действие» [1], 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, накрепко связаны 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, с другой стороны, начиная с Чехова, – едва ли не вся «новая драма» и множество связанных с нею пьес XX в. Вопрос о том, с кем сшибаются чеховские три сестры, не имеет ответа, потому что не имеет смысла: единственный враг, которого им за столетие отыскивали 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, попадаю-

щих в одну и ту же ситуацию, понуждающую их выбирать свое поведение и в конечном счете себя и свою судьбу, – сопоставлением 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 недооценивать. 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 конфликт – 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.

Найденное в Новое время не исчезло поздней, но своеобразно и сложно наложилось на прежнее. 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 содержанию 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, что 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 в. 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 просцениуме и на оркестре разворачивались драмы между героем и судьбой. Рискую 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 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» [2]. 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 названия. Так, например, Е. С. Калмановский, первый, кто в последние годы предпринял серьезную попытку типологизации актерских созданий [3], 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 настоящим крупными исследователями. В частности, Б. О. Костелянец в упомянутой книге «Драма и действие» убежденно и подробно доказывал, что сложные междучеловеческие отношения являются

не просто единственным, но именно специфическим полем, на котором зиждется драма [4]. 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 взаимодействие и взаимовлияние людей.

С точки зрения нашей темы тип рассуждений, выбор основания для них здесь по-своему сродни логике Калмановского, который 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, то характер материала, причем материала творчества, а не искусства, 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 ее в решающий критерий, 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» [5]. 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 погречески, по-аристотелевски, то есть как направление воли, то и тогда положение не изменится: трагедия, согласно тому же Аристотелю, есть подражание «действию, жизни, счастьем... 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» [6].

Очевидно, что счастье и несчастье, их неподвластная людям смена, происходящая на глазах героя и демонстрируемая на нем самом, 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 осваивать 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 театрального предмета, 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 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 драматургии [7]: в пьесах, говорит он, люди против людей, люди против коллективов, коллективы против коллективов и т. д. В свете сказанного выше схема Лоусона требует, очевид-

но, 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 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.

Дело, однако, не в авторитетах. Пусть с Нового времени содержание спектакля и не сводимо к содержанию пьесы, оно и в наше время часто на этом литературном содержании основывается. 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. Вряд ли, например, чеховская «Чайка» написана «про искусство», но спектакль «Чайка» вполне может быть посвящен эстетической проблематике.

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 не только и не просто «исполнители ролей» 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». При том, что Калаф и Брюно налицо.

Противоречия между любовью и гордыней, столь существенные для Гоцци, сами по себе действие легендарной московской «Турандот» не держали; выворачивание любви ревностью и ревности любовью (кстати, драма вполне психологическая) сложно входило в содержание театрального «Рогоносца», но принципиально не описывало его. Не умножая количество примеров, 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 – психологические, 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 реализовываться, 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 содержания 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 стадийной 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, театр драматурга умер, 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.

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 обязуемся говорить обо всем театре, а не только о драматическом, на материал которого опирались в этой главе. Иначе говоря, тут есть еще некий «видовой сюжет».

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 подобная ситуация сложилась и в театре пантомимы, когда он после многих веков «низкого» существования вновь ощутил себя равным среди равных. 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 вклю-

чаются фундаментальные характеристики, связанные 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 не 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 предлагал понимать этот принцип А. Д. Попов [8]. 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 разными.

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: доста-

точно вспомнить маску на древнегреческой оркестре или, через века, маски Крэгга 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 типа [9]. Система не смешивается с содержанием, но ее части содержательны всегда [10].

### Примечания

1. См.: Костелянец Б. Драма и действие. Л., 1976.
2. Гегель Г. В. Ф. Действие // Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1969. Т. 1. С. 226.
3. См.: Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984.
4. Костелянец Б. Драма и действие. Л., 1976. С. 34–36.
5. См.: Владимиров С. Действие в драме. СПб., 2007. С. 27–28.
6. Аристотель и античная литература. С. 121–122.
7. См.: Лоусон Д. Х. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960.
8. См.: Попов А. Д. Художественная целостность спектакля // Попов А. Д. Творческое наследие: в 3 т. М., 1979. Т. 1. С. 305–303.
9. См.: Таршис Н. Музыка спектакля. Л., 1978.
10. Типологии, предложенные в свое время Ф. А. Степуном (см.: Степун Ф. А. Основные типы актерского творчества // Из истории советской науки о театре. М., 1988. С. 70–89) и вслед за ним Б. А. Алперсом (см.: Алперс Б. А. Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. Гл. Искусство актера и пути его изучения. С. 7–54), очевидно опираются на идеи, близкие Станиславскому, но и при этом, безусловно, схватывают различия самих содержаний актера, играющего роль.