

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.067:316.37:02.61

Т. С. Злотникова

Культурфилософские аспекты профессии актера

Выполнено по гранту РГНФ 11–03–00828а

Актерское творчество исследуется в интегративном научном поле: философском, психоаналитическом, искусствоведческом. Особое внимание уделяется трансформации актерской профессии в гендерном аспекте.

Ключевые слова: актер, личность, творчество, профессия, психоанализ, философия, гендер, бессознательное, игра.

T. S. Zlotnikova

Culturphilosophic Aspects of the Actor's Profession

The actor's creativity is investigated in the integrative scientific field: philosophical, psychoanalytic, art criticism. The special attention is given to transformation of the actor's profession in the gender aspect.

Keywords: an actor, a personality, creativity, profession, a psychoanalysis, philosophy, gender, unconscious, game.

Творчество в целом и театральное творчество в частности являет собой, как уже исторически признано, постоянный конфликт. Конфликт человека с миром. Конфликт возвышенных устремлений и невозможности их реализовать. Конфликт автора и публики. Конфликт творца и материала. И несть числа подобным конфликтам. Личность театрального творца, однако, словно изначально более конфликтна, чем личность художника в любом другом виде искусства, ибо коллективный характер творчества изначально ориентирует на конформность общих решений.

Наш исследовательский опыт показывает продуктивность изучения актерской профессии в различных научных дискурсах, а именно не только в традиционном – искусствоведческом (театроведческом), но и в философском и философско-психологическом [5].

Так, нельзя не обратить внимания на парадоксальность подхода к актерской профессии на основе субъективно-полемических философских построений. Бердяевская идея эфемерности и избранности гения преломляется у Д. Андреева, который противопоставляет талант и гений, хотя и в несколько ином ракурсе; он видит проявление «какого-либо сверхличного начала» как признак гениальности, в то время как ощущение творческого процесса – в качестве только прерогативы таланта [1, с. 186]. Следовательно, в интересующем нас конкретном случае театральной,

прежде всего, *актерской практики* теоретически утверждаемая принципиальная невоплотимость гения выводит к мысли о том, что в этом искусстве с его конкретикой физической самореализации может существовать только талант. Делая это допущение, мы не считаем нужным оспаривать его именно в силу указанной гипотетичности самого посыла.

С другой стороны, нельзя не отметить взаимно иронического отношения великого физиолога И. П. Павлова и практиков художественного творчества. Последние обижаются на принижение своего персонального статуса, в то время как первый в логике, естественной для своего системного и *внеличностного* анализа, как бы указывает «тени» – «знай свое место!». Так, актриса А. Демидова ссылается на воспоминания сына И. Павлова о готовности изучать актеров, упомянутых ученым, *после* собак, обезьян и психически больных и *прежде* здорового человека [4, 3].

Предпринимаемое нами при изучении актерской профессии обращение к психоаналитической теории З. Фрейда позволяет снять целый ряд недоразумений, рожденных в результате фрагментарной интерпретации его суждений. Нет нужды доказывать, что Фрейд не создал психоаналитической теории художественного творчества. Несомненно лишь то, что художественное творчество привлекало к себе внимание психотерапевта, для которого в нем была досто-

верная модель, концентрировавшая в себе функции бессознательного. Помимо известного эссе о Леонардо да Винчи и работ, касающихся литературного творчества, Фрейд апеллировал и к театральному опыту, что дает нам возможность осуществить упомянутую экстраполяцию.

По описанию своего друга, он воспроизводит детали сценического поведения Э. Дузе – характерно, что его внимание привлекла актриса не только тонкого, но парадоксального психологического рисунка. Вот что заинтересовало Фрейда: «...в одной из своих ролей она совершает симптоматическое действие, ясно показывающее, из каких глубоких источников идет ее игра. Эта драма – о супружеской неверности; героиня только что имела объяснение с мужем и стоит теперь в стороне, погруженная в мысли, в ожидании искусителя. В этот короткий промежуток времени она играет обручальным кольцом на пальце, снимает его, надевает вновь и опять снимает. Теперь она созрела уже для другого» [6, с. 280]. Внимание к деталям поведения, внешним проявлениям эмоций, настроения позволяет ученому предположить те мотивы, которые связывают *бессознательное* актрисы с *видимым* зрителю. Но он же многократно дает возможность «прочитать» механизм бессознательного, который лежит в основе любой сценической акции художника-личности.

Личностный – и одновременно конфликтно организованный – характер театрального творчества своеобразно отражается в гендерной проблематике, которая, по сути дела, не обсуждается всерьез ни в научной, ни в критической литературе.

Наиболее острый за последние сто с лишним лет и наиболее активно развивающийся конфликт, по-своему воплощающий и социальные, и нравственные, и даже экономические реалии, в театральном творчестве фиксируется в антинормии «режиссер-актер».

Принцип аналогий, применяемый и учеными (философами, психологами, искусствоведами), и собственно театральными творцами (режиссерами, актерами), преломляет личность актеров в различных плоскостях, имеющих бытовые детерминанты. С одной стороны, рождается аналогия «актер-ребенок», с другой – «актер-женщина». Первую находим в психоаналитической системе Э. Берна, вторую – в суждениях режиссера А. Эфроса.

Как известно, Э. Берн предложил рассматривать человеческую личность как структурированное триединство: Ребенок – Взрослый – Родитель. «Ребенок» в этой триаде – это состояние личности в горизонте «интуиции, творчества,

спонтанных побуждений и радости» [3, с. 19]. Состояние, определяемое понятием «Взрослый», олицетворяет собою рациональное, регулирующее начало, основанное на понимании традиционных ценностей; «Родитель» воплощает чужой опыт, необходимо передаваемый в ролевом качестве «Ребенку», впитываемый на уровне автоматизма. Причем «Взрослый» осуществляет посреднические функции по отношению к «Ребенку» и «Родителю». Экстраполируя названную триаду в сферу театрального творчества, можно предположить соотносимость трех ипостасей личности с тремя «участниками» театрального процесса: режиссером, актером и ролью.

Логично предположить, что актер выступает в качестве «Ребенка», являя собою непосредственное содержание личности в ее спонтанных, интуитивных движениях. Роль в таком случае соотносится с «Родителем», сосредоточившим в себе чужой опыт, вложенный в драматургический материал автором. Поскольку опыт носит субъективный характер и смысл его может быть субъективно же интерпретирован, то возникает потребность в посреднических функциях, осуществляемых «Взрослым», то есть режиссером.

В режиссерской версии любовь-взаимность, любовь-ненависть, брак по расчету, разводы, раздел имущества, новая влюбленность на фоне стабильной семейной традиции – вот лишь некоторые из аспектов воплощения названной антинормии. На фоне такого режиссерского откровения: «Актеры – это как бы женская часть творческого человечества. Им нужны понимание и ласка» [7, с. 4], – вопрос о соотношении полов в театральном творчестве представляется вполне оправданным.

Одновременно следует оговорить практически не изученную, лишь на уровне слухов и сплетен актуализируемую особенность современного сценического искусства: развивающаяся в мире и в России театральная ситуация (имеется в виду не проблема би- или гомосексуальности, а перераспределение творческих функций) позволяет придать дополнительный смысл обсуждаемой проблеме. Полагаем возможным говорить о «смене пола» или о совмещении признаков разных полов в творческой личности, с учетом принадлежности к той или иной театральной профессии.

Одну из характерных тенденций театрального процесса, начавшую формироваться сразу, как только выделилась самостоятельная в своем творческом значении профессия режиссера, можно определить как маскулинизацию исконно женского (то есть – актерского) начала. Общеиз-

вестен принцип, когда и в дорежиссерский период, и в период режиссерского «господства» актер ставит спектакль и сам в нем играет. Или превращается в режиссера, и это новое качество становится доминирующим для человека.

В первом случае, действительно, можно говорить о маскулинизации; второй же ближе к представлениям о настойчивом стремлении к смене пола. «Уход» в режиссуру лишь с редкими «побегами» из нее – классическая судьба крупнейших представителей нескольких поколений отечественных режиссеров, начиная с К. С. Станиславского. Наряду с этим реализуется принцип, согласно которому актерская не востребованность или недостаточная востребованность ведет к частичной или полной смене сферы деятельности. Так, «обыкновенной историей» (сошлемся на название ее первой крупной режиссерской работы в театре «Современник») поколения, о котором поставила немало спектаклей начинавшая как актриса Г. Волчек, стала духовная драма именно невостребованной личности. Режиссура и саморежиссура С. Юрского явились воплощением истинно мужского стремления к осознанной самостоятельности выбора, что изначально противоречило привычному статусу актерской профессии во всей ее «генетически» обусловленной зависимости.

Социокультурный аспект соотношения мужского и женского начал в театральной личности может быть обозначен на нескольких уровнях.

Первый уровень определяется традиций пребывания мужчины либо женщины на театральных подмостках. Европейская традиция (от античности до позднего Ренессанса), как и традиция восточная (в буддийских и исламских государствах), базируется на запрете для женщин выступать на сцене. Мужчина – исполнитель женских ролей – становится не только исторически привычной фигурой, но и фигурой, художественно осмысливаемой (Гамлет и бродячие актеры; далее – переодевание женщин в мужское платье в силу житейских обстоятельств у В. Шекспира, переодевание мужчин в женское – у П. Бомарше). Виртуозность актеров XX века в Китае (Мэй Лань-фань) и Японии доводит названную тенденцию до логического завершения. Естественным противовесом мужчине в женском платье (образе!) становится женщина в мужской роли. Если ренессансная игра в «переодевание» логически продолжается водевилями XIX века с их «девушками-гусарами» и т. п., то в последние десятилетия с лишним лет театральная практика балансирует на грани трагизма и иронии в решении женско-мужской антинормы.

Сара Бернар в «Гамлете», «Орленке», актриса Гончарова из «Списка благодетелей» Ю. Олеси и эпизод из «Гамлета», сыгранный в спектакле В. Мейерхольда Гончаровой-З. Райх, замысел аналогичного решения позднее у А. Демидовой (а в 2013 году премия «Золотая маска» за лучшую женскую роль, полученная актрисой Р. Хайрулиной после исполнения роли короля Лира в постановке К. Богомолова) – одна грань проблемы. Другая грань обозначается в целеустремленной игре, начатой Р. Виктюком с постановки «Служанок» Ж. Жене. Абсурдный посыл и буквальное, причем чрезвычайно нарядное его сценическое воплощение в виде полуобнаженных мужчин, томно извивающихся в порывах неудовлетворенной женской страсти, вполне органично продолжился в облике восточной женщины, «спетой» мужчиной, у которого голос имеет редкостное по высоте звучание (постановка того же Виктюка «М Баттерфляй»).

Н. Бердяев, иронизируя по поводу карикатурности гермафродитического уродства женского эмансипационного движения, отторгал как от этической, так и от эстетической сфер не «половое влечение» (которое «есть творческая энергия в человеке»), но разврат. Для эстетической ситуации, формируемой кризисными особенностями бытия, по его мнению, характерен «разврат», который противоположен «соединению» [2, с. 197, 199, 209]. Распад, раздор, вражда – и есть внутреннее содержание разврата. Если считать, что указанные моменты в художественной сфере воплотимы, то можно обнаружить их проявление в тех смещениях, сдвигах, какие демонстрируются на грани болезни и утонченности «не совсем мужчинами» либо «не совсем женщинами».

Второй уровень определяется метафорическими возможностями пребывания на сцене обнаженного человеческого тела. Предметом специального рассмотрения могла бы стать заведомая незротичность классического балета (именно – классического в полном смысле слова, не танца модерн) первых двух третей XX века: как бы обнаженные ноги партнеров, ничего не скрывающие балетные пачки, даже сама привычная профессиональная терминология («партнер», «партнерша») исключают возможности эротических акцентов в силу жесткой пластической схемы, в которой реализуется классический танец. Эротическое начало формируется в танце модерн только при условии изменения собственно пластического языка, когда балахон, хитон, длинные распущенные волосы партнерш в сочетании с полуобнаженным торсом партнеров создают прежде невиданный эффект.

В силу жанровой специфики обнаженное тело может восприниматься в виде привычного на сцене (в кабаре) либо в виде метафоры жизни в ее остранинном качестве, как при введении в сценическое пространство «живой» травы, воды, животных, словно бы играющих самих себя в условной сценической коробке. Мелькнувший нагишом и путающийся в буквальном смысле под юбкой у покровительницы Глумов в спектакле М. Захарова «Мудрец» явно призван был сказать зрителям сразу о двух вещах: об эротическом свободомыслии театра (для нас, мол, в нашем 1989 году, нет запретных тем ни в политике, ни в сексуальной сфере), как и о разоблачении, вплоть до буквального раздевания, физически крепенького, жизнестойкого, но духовно «гадко-го» молодого человека.

Если вышеназванные первый и второй уровни характеризуют социокультурный аспект соотношения женского и мужского начал в театральной личности, имея в виду ее эстетическое воплощение, то третий и четвертый уровни, на которые сошлемся ниже, представляют театральную личность в воплощении социопсихологическом.

Третий и четвертый уровни достаточно активно взаимодействуют между собой, поскольку в одном случае рассматривается соотношение мужского и женского начал в театральном коллективе, а во втором – в паре «человек театра – человек зрительного зала».

Проблемы любви-взаимности, ревности, складывания пар и их распада занимают существенное место в жизни театрального «организма». Такие проблемы решаются по логике взаимодействия двух полов, и тогда не вызывает сомнения внешнеэстетическая, едва ли не бытовая постановка вопроса.

Традиция театра-дома, театра-семьи в особой мере характерна для русского театра не только потому, что в нем часто первой актрисой труппы была жена мастера (пары М. Лилина – К. Станиславский, З. Райх – В. Мейерхольд, А. Коонен – А. Таиров). Значимость этой традиции определяется тем эстетически-лиричным настроением совместного творчества, который предполагает уровень взаимоотношений (даже не взаимопонимания) на рациональной основе, подчиненной любви, влюбленности. Отсюда тот градус страданий, разочарований, какой возникает при естественном расхождении позиций и интересов в театральном коллективе (разделение МХАТа на «ефремовский» и «доронинский», театра на Таганке на части – «губенковскую» и «любомовскую»). Отсюда же понятна та значимость, которую на волнах новых общественных движений приобре-

тали в России студии и студийные театры – начиная со студий начала XX века при Художественном театре и кончая студиями послевоенными, «Современником», студиями М. Розовского, В. Спесивцева, О. Табакова...

Наконец, логика существования собственно театрального организма непреложно оказывает воздействие и на логику взаимоотношений театра и публики, чем характеризуется четвертый, последний, уровень гендерной проблемы.

Многочисленные социологические обследования театральной аудитории однозначно показывают преобладание, причем значительное (более чем двукратное), женщин над мужчинами в зрительном зале. Одновременно все театральные практики хорошо знают, что в любой пьесе количество женских ролей примерно в такой же пропорции является меньшим по отношению к ролям мужским. Логика формирования театрального репертуара также эмпирически учитывает эмоциональный характер именно женского восприятия искусства, ибо даже мужчина, «приведенный» женщиной в театр либо пришедший туда сам, «производственный» или «политический» спектакль воспринимает как продолжение своей служебной деятельности, в отличие от костюмной комедии или современной мелодрамы. В силу этого складывается тип сексуально привлекательного театрального героя, чья популярность никогда не бывает пропорциональна мере таланта и оригинальности актера.

Не комментируя этого специально, отметим попутно значимость массивного воздействия на зрительское восприятие со стороны кинематографа и, в особенности, телевидения, которые определяли долгое время частоту встреч с театральными кумирами, но – вне театральных подмостков. На смену романтическим и интеллигентно-застенчивым кумирам 1950–1960-х годов – О. Стриженову, А. Баталову, которых в театре публика почти не видела, но шла в театр на любые их роли для того, чтобы вступить в осязаемый контакт (например, с О. Стриженовым-Трепьевым в «Чайке» Художественного театра), пришли брутальные либо феерически-яркие кумиры 1970-х – В. Высоцкий, А. Миронов. Характерно, что театральные работы двух последних, активно разрушавшие стереотипы одномерных представлений о них как о секс-символах женской, а заодно и мужской части публики, были парадоксально-драматичны и разнообразны. Но именно в этом качестве они часто вызвали неприятие и непонимание не только публики, но и критики (Лопухин у В. Высоцкого, Чацкий у А. Миронова).

На бытовом уровне система поклонения «красивейшему», а не «талантливейшему» имеет объяснение в первую очередь социопсихологическое. Сексуальная компенсация, происходящая с помощью эстетических символов, опирается на должный до уровня насыщения социальной маскулинизации женщин. Впору изменить в соответствии с жизненными реалиями XX века знаменитый возглас XVIII и вместо карамзинского «и крестьянки любить умеют» предложить новое: «и женщины любить умеют». Но, если такая возможность не реализуется на уровне личной судьбы, театр с его кумирами вынужден или обязан помочь в ее реализации на уровне «коллективной» судьбы. Вот почему нам не кажется парадоксальным явление, напоминающее существование элитарного искусства: популярность в достаточно узком кругу тех театральных произведений, которые ориентировались бы на смещение традиционных для русской культуры представлений о соотношении полов.

Такие спектакли, эстетизирующие смещения, сдвиги, смену социокультурных ролей, и стали в конце XX века основой популярности в России Р. Виктюка и немалого количества других, двинувшихся по его пути режиссеров. Но в этом случае мы имеем дело с парадоксом одновременно и эстетическим, и психологическим: спектакли эти малолюдны, сценография их концентрирует внимание на изолированных пространствах пребывания человеческого тела, цветовая гамма выстроена на раздражающих и эмоционально резких сочетаниях. Принцип «острого блюда», дразнящего «угасший аппетит», соблюдается в этих спектаклях в полной мере; на фоне маскулинизации женского начала в социальной сфере театр в изысканном инфантилизме своих решений (в частности, «Лолита») демонстрирует редкостный в своей завершенности вариант феминизации режиссерского творчества.

Так замыкается круг проблем, обозначенных нами выше. Режиссерская профессия, изначально являющая собой олицетворение мужского начала в театре рядом с женским-актерским, обретает женственно-мягкие, стремящиеся к мимикрии черты. В спектаклях, поставленных мужчиной, играют в основном также мужчины. Но женское начало преобладает как в эстетическом подходе к сценическим решениям, так и в буквальном приоритете женских персонажей либо персонажей женственных, чьи роли последовательно отдаются мужчинам.

В психологии творца и отразившейся в ней психологии (патологии?) персонажа преломля-

ются очередные сдвиги, происходящие в самой действительности.

Библиографический список

1. Андреев, Д. Л. Роза мира [Текст] / Д. Л. Андреев. – М.: Товарищество «Клышников-Комаров и К», 1993.
2. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства [Текст] : в 2 т. / Н. А. Бердяев. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1.
3. Берн, Э. Игры, в которые играют люди : Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры : Психология человеческой судьбы [Текст] / Эрик Берн ; пер. с англ. А. В. Яхро ; общ. вед. М. С. Мацковского. – СПб.: Лениздат, 1992.
4. Демидова, А. С. Тени зазеркалья : Роль актера : тема жизни и творчества [Текст] / А. С. Демидова. – М.: Просвещение, 1993.
5. Злотникова, Т. С. Публичное одиночество. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 1998; Злотникова Т. С. Часть мира... театр. – М., Ярославль, изд. ЯГПУ, 2005.
6. Фрейд, З. Психология бессознательного [Текст] : сб. произведений / Зигмунд Фрейд ; сост., науч. ред., вступ. Ст. М. Г. Ярошевский. – М.: Просвещение, 1989.
7. Эфрос А. В. Репетиция – любовь моя. – М.: 1975.

Bibliograficheskiy spisok

1. Andreev, D. L. Roza mira [Tekst] / D. L. Andreev. – M.: Tovarihhhestvo «Klyshnikov-Komarov i K», 1993.
2. Berdyayev, N. A. Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva [Tekst] : v 2 t. / N. A. Berdyayev. – M.: Iskusstvo, 1994. – T. 1.
3. Bern, E.H. Igray, v kotorye igrayut lyudi : Psikhologiya chelovecheskikh vzaimootnoshenij. Lyudi, kotorye igrayut v igry : Psikhologiya chelovecheskoj sud'by [Tekst] / EHrik Bern ; per. s angl. A. V. YAKhro ; obshh. ved. M. S. Matskovskogo. – SPb.: Lenizdat, 1992.
4. Demidova, A. S. Teni zazerkal'ya : Rol' aktera : tema zhizni i tvorchestva [Tekst] / A. S. Demidova. – M.: Prosveshhenie, 1993.
5. Zlotnikova, T. S. Publichnoe odinochestvo. – YAroslavl': Izd-vo YAGPU, 1998; Zlotnikova T. S. CHast' mira... teatr. – M., YAroslavl', izd. YAGPU, 2005.
6. Frejd, Z. Psikhologiya bessoznatel'nogo [Tekst] : sb. proizvedenij / Zigmund Frejd ; sost., nauch. red., vstup. St. M. G. YAroshevskij. – M.: Prosveshhenie, 1989.
7. EHfros A. V. Repetitsiya – lyubov' moya. – M.: 1975.