

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 792.01

Ю. М. Барбой

Театральная форма и феномен драматического действия

В статье анализируется одна из ключевых и в то же время мало изученных искусствоведческих проблем: проблема художественной формы в конкретном виде искусства. На материале театра доказывается, что форма опирается на генетически присущее этому виду искусства действие как специфический феномен.

Ключевые слова: театр, художественная форма, драматическое действие, Аристотель, Гегель, Бахтин, Хейзинга.

Ju. M. Barboi

Theatrical Form and a Phenomenon of the Drama Action

The article analyzes the problem of artistic forms in art. This is one of the key and at the same time, little-studied problems of art. The author argues that the form is based on action in the theatrical art. The action is seen as an immanent theater specific phenomenon.

Keywords: theater, an art form, dramatic action, Aristotle, Hegel, Bakhtin, Huizinga.

1. Понятие о художественной форме сегодня чаще всего растворяется в понятии «текст». (Показателен вышедший в Москве в 1999 году «Словарь культуры XX века» В. П. Руднева: среди ключевых, с точки зрения автора, понятий культуры XX века «форма» отсутствует.) Но еще на рубеже 1950–1960-х годов М. М. Бахтин обратил внимание на двуликость этого явления: «Два полюса текста. Каждый текст предполагает общепонятную (то есть условную в пределах данного коллектива) систему знаков, язык (хотя бы язык искусства). <...> 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 повторяемое и воспроизводимое оказывается материалом и средством» [2, с. 283]. Текст, по мысли ученого, приходится рассматривать дважды, притом с разных сторон: и как связную совокупность знаков, которым приданы значения, то есть как явление языка, и другую его «ипостась» – ту, что отвечает за смыслы, то есть как 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, таким образом, должны быть отнесены 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. Первыми среди атрибутов этой формы оказываются ее игровая и зрелищная стороны. Культура не игра, культура «возникает и разворачивается в игре» [5, с. 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. Форма театральна, если на протяжении всего спектакля соблюдаются, 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. Когда актер перестает играть и предпочитает по-жизненному быть (то есть не при-

творяться Другим, существовать без сценической роли), нет ничего, в чем бы зритель мог участвовать, он перестает быть нужен.

Форма апеллирует и к театральному генезису, и, особенно заметно, к системе спектакля и ее частям. Исследуя театральную форму, нельзя абстрагироваться от того, в каком «виде» предстает перед нами актер – в живом плане, в виде куклы или тени. Именно в сфере формы эта сторона содержания 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. 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. 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 продемонстрировать свою конструктивность, другого – «естественность».

На таком уровне различия за многообразием театральных форм еще не скрыт их общий источник, то, что соединяет между собой, с одной стороны, игру и зрелище, и, с другой – игру и зрелище с театром. Это действенность. Согласно Аристотелю, трагический поэт Софокл и комический поэт Аристофан являются драматическими поэтами именно потому, что «оба они <выводят> в подражании лиц действующих и делающих» [1, с. 115]. Через века эту мысль охотно подхватил Гегель: драме, писал он, надлежит, «подобно эпосу, представить созерцанию нечто совершающееся, некое действие» [3, с. 540], которое, «по существу, основано на действовании, *сталкиваемомся в коллизии*» [3, с. 546].

Термины «коллизия» и «конфликт» древнегреческой «Поэтике» неведомы. Но тем знаменательней единодушие двух философов. Театра оно тоже и прямо касается. «А так как подражание производится в действии, то по необходимости частью трагедии будет <1> убранство зрелища» [1, с. 115] – Аристотелю такое объяснение кажется вполне достаточным. Для Гегеля актеры уже не часть зрелища, которое, в свою очередь, является частью трагедии, как было у древних.

Тем не менее, Гегель самую потребность в актерах обосновывает именно тем, что в их действовании действия героев обретают требуемую драмой безусловную и окончательную наглядность. Иными словами, действие есть непосредственный вид, в котором только и может явиться форма.

Но «действие», в первую очередь, есть тип жизненного поведения. Никакого специального пристрастия к искусству, в том числе театральному, такой способ жить не демонстрирует. Сущностной действительностью оказывается для перформанса, который «акциональностью» буквально конституируется, или для таких культурных форм, как религиозная мистерия.

Но даже действие не прерогатива искусства, а в его пределах также не может быть присвоено искусствами драматическими. Аристотель констатировал: «...что есть в эпосе, то <все> есть и в трагедии, но что есть в трагедии, то не все есть в эпосе» [1, с. 120]. Однако, если у трагедии и есть преимущества, они вовсе не в какой-то особой значимости действия. Напротив, подражание действию как раз и есть то, что роднит между собой эпос и трагедию. Вопрос, значит, в том, каково именно это действие в каждом случае. По мнению Аристотеля, в обоих вариантах лица выводятся как действующие и деятельные, только эпический сочинитель временами ведет о них повествование «со стороны». Главный драматический нерв не в характерах, а в составе событий, так что именно сказание и есть подражание действию.

Гегель видит больше различий. Пренебрегая способом изложения, он обращается прямо к содержанию: драма должна «удалить все внешнее со всего того, что происходит, и на его место в качестве причины и действительного основания поставить самосознательного и деятельного индивида» [3, с. 540]. В результате, продолжает Гегель, в драме «происходящее является происходящим не из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера, получая драматическое значение только в соотношении с субъективными целями и страстями» [3, с. 546].

Для старшего философа и в эпосе и в драме «характер» – неперемный и активный участник действия, но не его причина. Он драматичен не априори, он становится таким, когда «попадает» в особым образом составленные события. В трагедии «не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, – пишет он, – а, <наоборот>, характеры затрагиваются <лишь> через посред-

ство действий» [1, с. 122]. Для Гегеля во многом даже в эпосе, а уж в драме безусловно и всегда, всякий характер выбирает для своей нетерпеливой воли такую цель, которая самую свою индивидуальностью сталкивает его с теми, кто избрал тоже индивидуальные, а значит, другие цели. Такие цели по определению не могут мирно сосуществовать, конфликты между волями неизбежны.

Форма, снова и как всегда, содержательна: действие драмы есть инобытие ее конфликта: форма – это совокупность действий, каждое из которых реализует сталкивающиеся воления.

Сосредоточенность школы Станиславского на сквозном и контрсквозном действии законна и неизбежна: если содержанием пьесы, а вслед за нею и спектакля по-гегелевски считать конфликт, то действие и не может быть ничем иным, кроме как совокупностью локальных действенных (точнее, действительных) импульсов. Только там, где содержанием спектакля становится «сшибка характеров», количество элементарных действий переходит в качество действия.

Между тем задолго до нашего времени умели высоко ценить художественную значимость других видов действия. Тот же Аристотель одной из трех частей трагического сказания называет *страсть*. А страсть (πάθος) в античной эстетике трактовалась как душевное переживание, связанное со страданием. Плач Электры в трагедии Софокла – чистая рефлексия, героиня «ничего не делает»: отомстить матери за смерть отца она не может, а Орест, который единственный мог бы покарать Клитемнестру, сгинул – и Электра скорбит. Такая индивидуальная рефлексия и для многих позднейших теоретиков драмы (например, для Шиллера) – полноценное драматическое действие.

И все же подлинная опасность для гегелевско-станиславской идеи возникает лишь тогда, когда выясняется, что действие драмы и действие спектакля вообще не сводится к совокупности каких бы то ни было его индивидуальных составляющих.

Аристотель так изложил перипетию софокловского «Эдипа-царя»: вестник, пришедший объявить Эдипу, кто он был, «и тем обрадовать его и избавить от страха перед матерью, <на самом деле> достигает <лишь> обратного» [1, с. 128–129]. С этим явлением вестника Аристотель связывает и вторую из трех главных частей трагической фабулы – узнавание: Эдип узнает,

что бежал не от родных, а от приемных отца и матери. Ничего сравнимого по действенной силе и значимости в трагедии, убежден Стагирит, не бывает и быть не может. Но ведь эти решающие события совершаются не деятельным героем – это «с ним делается» главное в действии.

В случае, когда содержание разворачивается не как сшибка характеров, а как сопоставление разнообразных действующих сил, свести драматическое действие к акциям и реакциям вообще невозможно. Индивидуальные воли героев «Слепых» Метерлинка, «Трех сестер» Чехова или «В ожидании Годо» Беккета не сталкиваются между собой, как не борется с принцем Калафом актер Завадский и с принцем Гамлетом актер Высоцкий.

Общим для всех вариантов оказывается лишь одно. Спектакль существует *в форме неостановимых и необратимых драматических перемен* в отношениях между всем и всем, что в нем есть: между актерами и ролями, сценой и залом, временем и пространством и так далее. Такие представления, как бы сами по себе ни были общи, гораздо конкретней, специфичней, ближе к пониманию непосредственной формы спектакля, чем те, что ограничиваются, с одной стороны, уровнем зрелищно-игрового и, с другой стороны, уровнем простой деятельности. К действию относится все то, после чего эти отношения содержательно и необратимо меняются. По логике драматического – и только драматического – действия Орест не сможет ни найтись, ни исполнить свой сыновний долг, пока не завершится плач Электры.

Драматическое действие, эта совокупность переходов-перемен, обусловленных противоречивостью самовозрождающейся коллизии и по той же причине порождающих новые противоречия, и есть форма спектакля. Оно не вещество, не «материал и средство», а именно материя (сейчас есть попытки предпочесть другое понятие: энергия) спектакля. В спектакле нет ничего, что бы не воздействовало на кого-то или что-то: воздействует персонаж, воздействует актер, воздействует на обоих зритель; не фигурально, а буквально воздействуют декорация и свет, шум и музыка. Для театрального действия важно еще одно условие: на репетиции все связи предстоящего спектакля могут быть заготовлены как *драматические*. Но драматическим *действием* все это становится только в движении спектакля, только сегодня-здесь-сейчас ток действия и включается.

Зрелищно-игровое драматическое действие спектакля реализуется в его времени-пространстве. 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 ошутимом 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. Какие-то из этих пар можно «прикрепить» ко времени, а какие-то к пространству, но даже и на уровне формулирования они сближаются: «длинно – коротко» больше чем на словах близки «долгому и краткому». Иначе говоря, единство пространства и времени для театра не трюизм: пространственное движение вверх или вниз в театре нельзя воспринять, минуя время этого движения, и наоборот.

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 не могут быть отнесены исключительно ко времени или исключительно к пространству (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 внятно и объективно. Так, если ярко, грубо, резко и кратко – это, скорее всего, фарс. И с другой стороны – вероятней всего, не марионетка.

Используемая в спектакле глубина сцены, длина эпизода, рост и тембр голоса актера – такая же реальность формы, как, казалось бы, абстрактные пространство и время действия. Причем ни одного из полюсов времени и пространства – ни обобщенно-философского [См.: 5], ни физического – миновать, по всей видимости, нельзя.

Чтобы понять спектакль, нет другого выхода, кроме как обратиться к «набору» (или комбинации) его формальных характеристик. Ни структуру, ни содержание *непосредственно* в тексте спектакля прочесть невозможно. 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.

Библиографический список

1. Аристотель, Поэтика [Текст] / Аристотель // Аристотель и античная литература. – М.: Наука, 1978.
2. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа [Текст] // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986.
3. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст] : в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М.: Искусство, 1968–1971. – Т. 3.
4. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве [Текст] : сборник статей / отв. ред. Б. Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1974.
5. Хейзинга, Й. Homo ludens [Текст] : В тени завтрашнего дня / Йохан Хейзинга. – М.: Прогресс, 1992.

Bibliograficheskiy spisok

1. Aristotel', Poehtika [Tekst] / Aristotel' // Aristotel' i antichnaya literatura. – M.: Nauka, 1978.
2. Bakhtin, M. M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh: Opyt filosofskogo analiza [Tekst] // EHstetika slovesnogo tvorchestva / M. M. Bakhtin. – M.: Iskusstvo, 1986.
3. Gegel', G. V. F. EHstetika [Tekst] : v 4 t. / Georg Vil'gel'm Fridrikh Gegel'. – M.: Iskusstvo, 1968–1971. – T. 3.
4. Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve [Tekst] : sbornik statej / отв. red. B. F. Egorov. – L.: Nauka, 1974.
5. KHyojzinga, J. Homo ludens [Tekst] : V teni zavtrashnego dnya / Jokhan KHyojzinga. – M.: Progress, 1992.