

Ю. М. Барбой

Спектакль как система и типы театральных систем

Главное театральное произведение, спектакль, рассматривается в статье как полноценная система, со своими «образующими» (Аристотель) частями и структурой. Среди частей системы спектакля, укоренившейся в искусстве театра с эпохи Ренессанса, особо выделены инвариантные – актер, сценическая роль и зрители, а механизм структуры спектакля квалифицирован как драматически-действенный, и исторически и теоретически наследующий принципы, открытые пьесой в античные времена.

Обозначены основные этапы эволюции театральных систем – от древнегреческой модели театра Драматурга через театр Актера (европейское Возрождение и Новое время) к Новейшему времени, породившему режиссерскую фазу развития театрального искусства. Исторические и историко-теоретические различия между ними определяются в зависимости от характера элементов системы произведения и связей между ними. С одной стороны, прослеживается превращение синкретических частей в автономные подсистемы спектакля со своими частями и структурами, принципиально одноприродными со структурой всего спектакля. С другой стороны, фиксируется необратимое движение к разветвленности и одновременно принудительности драматических отношений между элементами базового уровня, включая варьируемые – пространственные и временные по происхождению и природе. Показано, что логика драматического действия все императивнее и заметнее описывает также связи внутри подсистем и между частями разных подсистем театрального произведения.

В качестве решающего типологического критерия в статье выступает способ художественного мышления, реализованный в структуре спектакля: каузальный связывается с «прозаическими» системами, ассоциативный диктует театральную поэзию.

Ключевые слова: театр, спектакль, актер и роль, система, структура, драматическое действие.

Ju. M. Barboi

Performance as a System and Types of Theatrical Systems

The main theatrical product, performance, is considered as a high-grade system with "forming" (Aristotle) parts and a structure in the article. Among parts of the system are especially allocated invariant – an actor, a scenic role and spectators; and the mechanism of the performance's structure is qualified as dramatic-active and historical and theoretical descending principles revealed with a play in the ancient times.

The basic stages of the theatrical evolution are allocated – from the theatre of the Playwright through theatre of the Actor to a director's phase of development of the theatrical art. Historical and historical-theoretical distinctions between them are defined depending on character of elements of the system of work and liaisons between them. On the one hand, transformation of syncretic parts into autonomous subsystems of the performance with the parts and structures, essentially one-natural with the structure of all performance is traced. On the other hand, the irreversible movement to branching and at the same time to compulsoriness of the drama relations between elements of the basic level, including the varied – spatial and temporary elements due to their origin and nature is fixed. It is shown that the logic of the drama action describes in more imperative and prominent way liaisons inside of the subsystem and between parts of different subsystems of theatrical work.

As the main typological criterion in this article is a way of art thinking realized in the structure of the performance: a causal one contacts "prosaic" systems, associative one dictates theatrical poetry.

Keywords: theatre, performance, an actor and a role, a system, a structure, a drama action.

Спектакль, это главное произведение театра, многосоставен. 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. Поэтому театр и называют синтетическим искусством. Но синтез ли это? Предмет, которому театр научился подражать еще в эпоху Возрождения, то есть ролевые отношения, в таком понимании заставляет усомниться: 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. Среди понятий, сколько-нибудь сопоставимых с синтетичностью, здесь на первый план должен выйти *синкретизм*. Ранние – особенно ранние – 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 связи с этим, что неко-

торые 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.

Спектакль не напоминает синтез еще и потому, что некоторые части из него можно изъять или обойтись без них, а спектакль остается спектаклем. Например, декорации. Не менее реален и драматический спектакль без музыки и шумов. По-видимому, в составе театрального произведения есть некое ядро, позволяющее спектаклю сохранить качество спектакля независимо от перемен в его составе. Э. Бенгли остроумно заметил: «Ситуация театра, если максимально упростить ее, сводится к тому, что А изображает В на глазах у С» [3]. В самом деле, из спектакля нельзя изъять только эти три части – актеров, их сценические роли и театральных зрителей. Исчезнет зритель – наступит игра, пусть и ролевая. Исчезнет роль – зрители будут наслаждаться чем угодно, но только не актерским творчеством. О самом актере нечего и говорить. Эти три феномена и составляют ядро спектакля.

Важно, однако, подчеркнуть, что они всегда вместе: в театральном ядре укоренены разные по природе, принципиально одновременные и неразрывно связанные между собой явления. А, как известно, такую совокупность элементов, которые находятся между собой в определенных отношениях и, так связанные, составляют некую качественно определенную целостность, в науке называют *системой*. Системный характер ядра спектакля не может быть недооценен. Но не только «ядро» спектакля – он весь должен быть рассмотрен. 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: пустой ли сценой, оркестрой или ареной, светом природным или искусственным – в данном случае вполне безразлично. В-третьих, пространством зрителей, которое тоже всегда есть.

По-своему, но так же непреложно в спектакле наличие и невычленимость времени. Опять же, во-первых, в актере, действие которого занимает реальное время, 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.

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*. Среди них решающими для понимания спектакля как системы являются *структурные*.

Говоря о частях трагедии, Аристотель делил их на образующие и составляющие [2]. Составляющие части 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 существует, лишь пока и поскольку в наличии все шесть образующих частей: «сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть» [2]. 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, точнее, эти отношения, их совокупность и есть структура трагедии, как она выглядела в эпоху Стагирита.

Это открытие можно с полным основанием использовать и сегодня. Только мы принуждены сейчас назвать системообразующими, стягиваемыми структурой другие, также постоянно, на протяжении всего действия существующие части – актера, сценическую роль и зрителей, а также, вероятно, декорации и шумы, грим и свет. Их одновременность и нерушимое соседство – первая и самая очевидная связь между ними. Но и она непроста. Соседствующие части неравнозначны, там есть иерархия. В спектакле Нового и Новейшего времени нет такой, какую зафиксировал Аристотель, жесткой логики господства и подчинения, такой же однонаправленности управляющих импульсов – от фабулы пьесы к ее героям, от них к актерам. Зато обнаруживается другое: только три части, входящие в систему по имени «спектакль», могут претендовать на то, чтобы поместиться в центре этого мира, занять место ядра. Это новая, но несомненная иерархия.

Структура вяжет между собой, значит, не просто отдельные, разбросанные части, но как бы две большие группы частей. В одной укоренены главные, в другой неглавные. Три основные силы спектакля в театральных пределах инвариантны. Инвариант системы спектакля временно-пространствен, в то время как всякая другая часть, как бы она ни была важна сама по себе или в конкретном спектакле, всегда односторонняя – 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.

Отделяя образующие части от всех других, Аристотель, как всегда лапидарно, объясняет и то, чем все это время занимаются шесть образующих частей: они воздействуют на душу. На душу зрителя, «седьмой части трагедии». Оказывается, системообразующие элементы спектакля объединяют не просто параллельность и подчинение; впечатляюще разные и во времена Аристотеля, и сейчас, они заняты одним: воздействуют. Действие – может быть, единственное, что их объединяет. Единственное, зато решающее. Действие есть и цель, и причина, и механизм отношений между частями спектакля; 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 исторический вариант структуры выглядит так: фабула (в других переводах сказание, мифос), с одной стороны, действует сама собой на зрителей, 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.

Величие и прелесть древнегреческого спектакля укрывают тот факт, что перед нами еще почти не театр. Все его элементы «уже» на месте, но актер без роли вообще собой ничего не представляет, а сама роль-маска к тому же задана. Наконец, публика – величина, несомненно, автономная – все же еще не осознает себя как эстетически оценивающая и художественно действующая

сила. Пружины действия где-то достаточно далеко от всего, что причастно театру, – в пьесе, причем в самой «нетеатральной» ее стороне. Все, что имеет отношение собственно к театру, находится на далекой периферии действия и, соответственно, связи между этими частями наименее продуктивны.

Особое внимание, которым пользуется в истории театра эпоха Возрождения, глубоко оправдано не в одном лишь историко-театральном контексте. 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 чувствует себя Создателем – и ролей, и самого себя. Во времена Ренессанса трещин в этой концепции не обнаруживали, так что отношения между актером и ролью выглядят едва ли не похоже на античность, только «наоборот». То есть они тоже по-своему односторонни.

Очевидно новое в структуре спектакля связано со зрителями. Именно с артистом, демонстрировавшим играющего роли героя, и входила в действенные отношения публика тогдашнего театра. Получая удовольствие от проделок дзанни и злодейств Ричарда Третьего, зрители знали, что злодейства и проделки для них представляют. Здесь с античной односторонностью, с одноподправленностью 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.

Роль у актера Ренессанса – не маска, а человек с букетом ролей. Смена ролей по ходу действия нередко и составляла действие. 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.

У человека, как полагает ренессансный гуманизм, без сомнения, есть истинная сущность, которую играющие роли, смена ролей, обмен ролями не затрагивают. 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. Играющие роли включаются в действие на том поле, где входят в отношения герои, а не человек с ролью. В этой сфере пока все немо. На связях между ролью и артистом драматургию спектакля построить пока нельзя.

В эпоху режиссуры такое стало и возможно, и порой необходимо. Без драмы, что разыгрывали между собой актер Завадский и герой пьесы «Гурандот» Калаф, актер Буш и персонаж Галилей, Высоцкий и Гамлет, великие спектакли Вахтангова, Брехта и Любимова лишаются смысла. Но даже если этого рода драма и 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 М. Чехов.

Режиссерский театр впервые заставил актера, его художественную роль и публику поглядеть в глаза друг другу. Третий исторический автор спектакля 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 «ста-

ринную» и часто демонстративную самостоятельность актера и маски. В спектакле «Великодушный рогоносец» Ильинский особым образом демонстрировал свободу актера-художника: он напал на своего героя, мучил его и публично издевался над ним. 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 прикинулись – 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, но это были те же, драматические отношения между актерами и их ролями.

Новое, усложняясь, закреплялось в течение всего XX в. Особенно показательны то глубокое безразличие, которое только что открытый структурный закон стал проявлять во второй половине века к театральному направлению: его открыли модернисты, но сейчас он оказался не привязан ни к условному, ни к жизнеподобному, ни к поэтическому, ни к прозаическому, ни к какому иному конкретному театру.

Советский бард В. Высоцкий, как в мышеловку, попал в чужое и далекое «быть или не быть», а у шекспировского принца оставалась, может быть, только одна честная возможность воплотиться – стать таким, как этот «парень из подворотни». Трагедия была предуказана не классической ролью самой по себе и не имиджем актера, а режиссерским замыслом, соединившим их между собою. Но то был бывший «левый» театр, он лишь законно воспользовался прямым наследством. Однако рядом существовал финал спектакля Эфроса «Месяц в деревне». Пьеса была завершена, разбирали ажурную декорацию, а О. Яковлева, которая уже должна была покончить актерские счета с Натальей Петровной, все никак не могла с ней расстаться и, прилонясь к порталу, плакала. Кто плакал – героиня или актриса? И о чем? Об уходящей молодости героини или о судьбе режиссера, которого тогда в очередной раз изгоняли из театра? Так или иначе, осознанное использование драматических возможностей структуры говорило не о школе и направлении, а о зрелости режиссерского театра, а об активной эволюции структуры спектакля.

Опыт актеров, которые во все времена и у всех народов слышали из зала указания – смехом ли,

тишиной ли, кашлем или свистом, – ненаучен, но надежен. И он говорит о том, что зрители всегда буквально вмешиваются в такие решающие сценические связи, как те, что соединяют роль с актером и актеров между собой. 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. Оказывается, категориями драматического действия, то есть точно теми же, какими описываются отношения между актерами и ролями, можно и должно пользоваться, когда речь о зрителе. Актер действует на свою сценическую роль вполне определенным образом: приспособливает 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 театральные 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 воздействуют на них самих. Иными словами, спектакль – драматическое действие потому, что драматически действительна 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. Показательны, например, системные характеристики тех элементов сцены, которые представляют в спектакле не-актерское пространство. «Штанкеты и софиты, – писал о „Гамлете“ Ю. П. Любимова А. М. 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» [7]. Есть немалый список «действий» и функций знаменитого занавеса. В него вошли 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. Л. Боровского играл у Любимова роли точно так же, как артисты.

Сценография в системе спектакля неинвариантна. Но инвариантно пространство, и от его имени сценография желает и умеет теперь делать то, что прежде в праве 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 одним примером. Красоту и уравновешенную легкость ажурной беседки, платьев и актерских интонаций в начале «Месяца в деревне» А. В. Эфроса поддерживала и всем своим авторитетом утверждала мелодия из Сороковой симфонии Моцарта: она была окончательным знаком гармонии. Дальнейшее, как известно, показывало, что гармония, если и была, исчезла. Между тем, когда рабочие сцены уже начали разбирать декорацию, звучала та же, что и в начале, побеждающая все гармония. Сочиня сценическую драму, Эфрос сделал одной из ее героинь музыку. Две линии, одна обозначает все, что происходит с актерами и героями Тургенева, другая – музыкальный ряд; сначала обе движутся параллельно, но чем дальше, тем заметней расходятся и к финалу трагически противоречат одна другой. Неинвариантные части системы спектакля начинают подчиняться драматическому механизму структуры.

Спектакль становится все более спектаклем. Но такая логика помогает лишь отличить театральное произведение от не-театрального; здесь уровень «театра вообще». Системы спектакля у Станиславского и Мейерхольда, Вахтангова или 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 и по-разному связанные, входят в связи разного вида.

Сопоставляя структуру прозы, поэзии и драматического действия, С. В. Владимиров 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» [4], – категорически утверждал Владимирова.

Однако однонаправленная цепь *актер – роль – зрители* строго описывает лишь один тип театральной связи – тот, который строится в системах, близких Станиславскому. Но есть и другие модели. Б. В. Алперс так описывал работу 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» [1]. Акробатические трюки, рыгания и закатывания глаз были наложены на монотонную патетическую декламацию с помощью параллельного монтажа. Значит, единственным смыслом происходящего было сопоставление «Ильинского» и «Брюно», и при этом сегодня-здесь-сейчас-сравнением мог заниматься только третий: зритель. Выходит, что театр знает структуру «треугольника».

Итак, в двух классических театральных системах XX в. различаются не только составляющие их элементы, но связи и сам тип связей между элементами. С другой стороны, характер элементов напрямую коррелирует с типом структуры. 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 удастся сделать «жизнь человеческого духа» актера, тем прочней и одновременно незаметней та цепь, по которой драгоценный душевный ток течет от артиста через роль в зал.

Это не просто разные связи – тут структуры разного типа. Представления такого рода параллельны известным идеям двух кино, двух литератур и т. п. И есть несколько пар понятий, каждую из которых используют для определения этих «художественных групп крови»: например, поэтическое и прозаическое, синтетическое – аналитическое или, в театроведении, театр жизненных соответствий и условный театр. Первая из упомянутых оппозиций, использованная В. Б. Шкловским для типологизации кинофильмов, по отношению к театру была развернута П. А. Марковым в 1934 г. в «Письме о Мейерхольде» и развита в 1970-е гг.

Марков не просто показал, что Художественный театр и театр Мейерхольда «не столь различны, сколь разноприродны»; природу театра Мейерхольда он определил так: Мейерхольд – режиссер-поэт. В системе спектакля «мейерхольдовского» типа композиции ассоциативны, монтажная техника пригодна для создания ассоциаций, синтезируемое синтезируется по принципу сходства, смежности или противоположности. 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 ассоциативный¹.

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 настаивал на том, что, хотя сам Мейерхольд в 1900-е гг. определял свое направление в искусстве как Условный театр, «гораздо более важной, перспективной с точки зрения будущего движения представляется идея „Театра Синтезов“, противостоящего „Театру Типов“» [5]. Решающим типологическим критерием, по мысли ученого, должен стать способ, каким строится образ человека (или той человеческой общности, которая героя заменяет).

Упомянутые концепции отчетливо разнятся, при желании их можно противопоставить. Но для теории спектакля необходимы обе: они объ-

ясняют разные его свойства и качества. Поскольку принцип соединения частей в спектакле прямо восходит к способу художественного мышления, в этой, структурной, сфере пара *проза – поэзия* представляется наиболее емкой.

Библиографический список

1. Алперс, Б. В. Творческий путь МХАТ Второго [Текст] / Б. В. Алперс // Алперс Б. В. Театральные очерки. – Т. 2. – С. 58.
2. Аристотель. Поэтика [Текст] / Аристотель // Аристотель и античная литература. – М., 1978.
3. Бентли, Э. Жизнь драмы [Текст] / Э. Бентли. – М., 1978. – С. 140.
4. Владимиров, С. В. Действие в драме [Текст] / С. В. Владимиров. – СПб., 2007. – С. 140.
5. Громов, П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда [Текст] / П. П. Громов // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. – Л., 1994. – С. 29.
6. Мальцева, О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова [Текст] / О. Н. Мальцева. – СПб., 1999.
7. Смелянский, А. Противоположники [Текст] / А. Смелянский // Известия. – 1997. – 25 сент. – С. 5.

Bibliograficheskiy spisok

1. Alpers, B. V. Tvorcheskiy put' MKHAT Vtorogo [Tekst] / B. V. Alpers // Alpers B. V. Teatral'nye ocherki. – T. 2. – S. 58.
2. Aristotel'. Poetika [Tekst] / Aristotel' // Aristotel' i antichnaya literatura. – M., 1978.
3. Bentli, E. H. Zhizn' dramy [Tekst] / E. H. Bentli. – M., 1978. – S. 140.
4. Vladimirov, S. V. Dejstvie v drame [Tekst] / S. V. Vladimirov. – SPb., 2007. – S. 140.
5. Gromov, P. P. Rannaya rezhissura V. E. H. Mejerkhol'da [Tekst] / P. P. Gromov // Gromov P. P. Napisannoe i nenapisannoe. – L., 1994. – S. 29.
6. Mal'tseva, O. N. Poeticheskiy teatr YUriya Lyubimova [Tekst] / O. N. Mal'tseva. – SPb., 1999.
7. Smelyanskiy, A. Protivopolozhniki [Tekst] / A. Smelyanskiy // Izvestiya. – 1997. – 25 sent. – S. 5.

¹ В современной театроведческой литературе эта связь типа структуры со способом мышления наиболее полно и убедительно развернута О. Н. Мальцевой [6].