

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

УДК 008.001.14

Ю. М. Барбой

О критериях типологизации спектакля

Автор развивает идею изучения теории театра как самостоятельной, хотя и малоразработанной области гуманитарного знания. В основе статьи – гипотезы и доказательства, основанные на глубоких историко-культурных принципах понимания театра как вида искусства, с характерными для него психологическими, социальными и эстетическими детерминантами. Автор опирается на уникальные традиции ленинградской-петербургской театроведческой школы, в рамках которой актуализированы фундаментальные представления из области теории драмы, теории и истории актерского и режиссерского искусства. С учетом историко-театрального знания и традиций эстетического изучения отдельных видов искусства (Г. Гегель, Аристотель) автор выстраивает подходы в типологизации спектакля. Центральной идеей автора является утверждение необходимости диалектического и неотъемлемого от эмпирического знания сочетания представлений о содержании и форме спектакля как «зерна» театрального искусства. В представления о художественном языке театра включены ключевые фигуры драматурга, актера, режиссера и зрителя.

Ключевые слова: спектакль, типологизация, критерии, содержание, форма, актер, режиссер, зритель, художественный язык, теория театра.

THEORETICAL ASPECTS TO STUDY CULTURAL PROCESSES

Ju. M. Barboi

About Criteria of Performance Typologization

The author develops an idea of studying the theater theory as an independent sphere, though an under-researched one of humanitarian knowledge. The center of the article includes hypotheses and proofs based on deep historical and cultural principles of understanding the theater as an art form, with psychological, social and aesthetic determinants, which are quite typical for it. The author relies on the unique traditions of Leningrad-Petersburg Theater School within its frames fundamental representations from the field of the drama theory, the theory and history of the actor's and director's art are updated. Taking into account historical and theatrical knowledge and traditions of the aesthetic study of some art forms (G. Hegel, Aristotle) the author makes approaches in the performance typologization. The author's central idea is a statement about the necessity of dialectic and not separated from the empiric knowledge combination of ideas about the contents and the form of the performance as "a grain" of the theater art. Ideas about the art language of the theater include key figures of the playwright, actor, director and viewer.

Keywords: performance, typologization, criteria, contents, form, an actor, a director, a viewer, art language, the theater theory.

Для теоретического взгляда на театр, в отличие от исторического, театр «свернут» в театральное произведение, в спектакль. Потому на первый и последний вопрос теории – что такое театр? – можно ответить, лишь зная, какие бывают спектакли. Но, чтобы понять, какие они бывают, надо представлять, что вообще в спек-

такле есть такого, без чего он – испанский или китайский, древний или свежее испеченный – произведение нетеатральное или театральное, но нехудожественное.

Если бы даже в спектакле не было ничего, кроме актеров, ролей и зрителей, он и в таком случае оказался бы пестрым и сложным целым.

Причем целым, стабильно организованным, потому что три инвариантные части этого целого – актер, сценическая роль и театральный зритель – связаны между собой всегда одним и тем же образом: актер играет роль для зрителя и с его участием, зритель сценических ролей не играет, актер не наблюдает, как роль играет зрителя и т. д. Иначе говоря, признак системности и качество этой системы есть в самом деле один из самых реальных и самых правдоподобных критериев для создания театральной типологии. Правда, как все фундаментальное, этот критерий элементарен: он позволяет отличить театр от нетеатра, но и только.

Однако на деле формула «актер играет роль для зрителя = спектакль» выглядит трюизмом только в том случае, когда предполагается, что эти трое находятся между собой в известных отношениях. Между тем, если один из главных терминов Станиславского – «перевоплощение» – понимается как идентификация (а это случай нередкий), мы больно режемся о бритву Оккама: понятие об отношениях между актером и ролью становится излишним – идентификация, так сказать, снимает существование частей, которые могли бы в какие бы то ни было отношения войти. Так что можно говорить о системности спектакля, а тем более толковать о свойствах этой системы, только настаивая на том, что спектакль не только Мейерхольда или Брехта, но и Станиславского должен быть описан как определенный тип сценических отношений. При «перевоплощении» актер не сливается с ролью и не вливается в нее; если смотреть из зрительного зала, он «за ролью», тип условности здесь такой, при котором сцена договаривается с нами: вы будете видеть «дядю Ваню и тетю Маню», а актеров видеть как бы не будете. Мы так и поступаем, видим то, о чем условились со Станиславским. Но К. С. Станиславский только довел до крайности общеизвестный щепкинский лозунг: влазь в кожу действующего лица. До крайности – значит «влазь своей душой». Но если это так, актер, как будто избравший положение «за ролью», жажется, едва ли не подменил роль собою самим.

«Актер бывал принужден или лгать не только внешне по-актерски, но насильственно принимать в себя чужие чувства и ощущения, “притворяться” не только внешне, но и внутренне; или, пробуждая в себе аффективные чувства, подменять своим житейским содержанием патетические и художественные ощущения образа» [7]. Приговор сформулировал не кто иной, как

П. А. Марков. Но это было в 1925 г. Сегодня, особенно в связи с нашей темой, можно зафиксировать, что в такой системе действием на сцене, безусловно, правит актер, ток действия идет от него через роль к зрителю. Сама роль при этом вовсе не пассивная величина. Хотя бы потому, что она согласно Станиславскому же сильно влияет на то, какие свои душевные и артистические свойства использует актер, когда творит на сцене, а какие не использует или даже подавляет. Наконец, зритель здесь – не лишний, но третий. Он обязан смотреть и слушать, чувствовать вместе с актером, который чувствует «за ролью», и посылать на сцену по возможности интеллигентные сигналы: вижу, слышу, сочувствую. Зритель не отражающее зеркало, он и в такой системе ценностей увеличивающее стекло. Но увеличивать он должен по условиям этой игры лишь ту связь и в том виде, на которую ему указал актер, спрятанный за ролью. Иначе сказать, здесь деликатно предложенная, но жестоко определенная иерархия театральных ценностей. Первый, демиург – актер, ему подчинена роль; актеру, через роль, подчинен зритель.

В разных, но с интересующей нас точки зрения близких театральных системах Мейерхольда и Брехта связь между главными сценическими величинами художественно неиерархична. Ильинский и Брюно в «Великодушном рогоносце» Мейерхольда, Буш и Галилей – в послевоенной берлинской постановке брехтовской «Жизни Галилея» были не просто безобидно рядоположены. Как уже не однажды отмечалось, участники каждой такой сценической пары, конечно, всякий раз по своим законам, но непременно сравнивались между собою. В этих случаях – по контрасту. Но важнее здесь более объемное понятие – ассоциация. Да так еще и верней, потому что контраст – лишь наиболее очевидная ассоциация. В том же «Великодушном рогоносце» Бабанова сравнивалась со своей Стеллой отнюдь не по контрасту – может быть, по сходству, а может быть, по смежности. Но это всего лишь относительно более изысканные варианты все той же ассоциации.

Зритель в такой системе имеет значение не большее, чем в зале старого Художественного театра. Это просто другое значение. Зритель «Рогоносца» не психически сопереживающий, а активно художественно работающий человек: он собирает в своем сознании принципиально неоднородные сценические данные, он и есть тот, кто в ходе спектакля сопоставляет актера с ролью и

роль с актером. Ясно, что он просто не имеет возможности «перевоплотиться» ни в Астрова, ни в Станиславского. Не исключено, что на деле, быть может, происходит вещь еще более радикальная: зритель самого себя делает третьей частью этого развернутого сравнения.

Так или иначе, перед нами два рода отношений между основными участниками спектакля, два «генеральных» типа театральной структуры. Когда тот же П. А. Марков в 1934 г. назвал Мейерхольда режиссером-поэтом [8], он ссылаясь на тип мейерхольдовских композиций, то есть на одну из характеристик формы спектакля. Но он сделал больше. Он заставил нас рассматривать художественную ассоциацию и на уровне форм, и на уровне языка (когда, в частности, бросаются в глаза тропы и фигуры), и на фундаментальном уровне системы и структуры целого как один из двух главных принципов строения целого – по терминологии, предложенной В. Б. Шкловским для кино, *поэтический*.

Разумеется, и в прозаическом театре актеры «как герои», но здесь ассоциация, если можно так сказать, лишь условие искусства; дальше, «выше», при соблюдении этого условия, в подобного рода театре и можно и должно строить причинно-следственные конструкции, чтобы изображать и выражать жизнь «вдоль ее течения», и их структурные аналоги-иерархии, – чтобы утвердить линейный характер связи *актер – роль – зрители*. В ориентированных на жизнеподобие прозаических театральных композициях шокирующе искусственна как раз та самая их жесткая причинность, какой в жизни, понятно, никогда не бывает, а в структурах возмутительно «условна» как раз та самая иерархия, которая непоколебимо опирается на те представления о человеке, его жизненной роли и обществе, что были выработаны в эпоху Возрождения до ее кризиса.

Психологи, давно освоившие оппозицию причинно-следственного и собственно ассоциативного мышления, утверждают, что в жизни если не господствует, то, по крайней мере, широко представлен некий смешанный тип. Но искусство, может быть, и в этой области искусственно. Во всяком случае сегодня уже мало кто из театроведов позволит себе без оговорок повторить звучавшие в 60-е гг. благие призывы вставить актера Станиславского в режиссуру Мейерхольда. Это художественно непродуктивно. И здесь, между прочим, косвенное, но не слабое свидетельство реальности и перспективности крите-

рия, извлекаемого из способа художественного мышления: грубо, но зримо он позволяет разделить театр на две «половины» и любую из них различить не только по типу связи между элементами системы спектакля, но и по тому, каков именно в системе этого типа актер, что представляет собой роль, какой удел предназначен зрителю. Уже сегодня в этом направлении можно идти достаточно далеко. Внутри двух «генеральных» типов системы и структурных принципов не только возможна, но и необходима дифференциация. Станиславский и Мейерхольд в этом случае окажутся уже не символами некоего сверхтипа, но действительными, наряду с другими, вариантами театральной прозы и театральной поэзии не в оценочном, а в определительном и к тому же переводимом на технологический язык виде [2].

Актера-«текучесть», с его художественной основой – индивидуальностью, уподобляемой богатой свойствами индивидуальности жизненной, человеческой, *актера не граненого* амплуа *сопоставлять* с ролью-маской так же бессмысленно, как кислое с красным. То же и наоборот – актера-маску в определенном амплуа с ролью-«характером». Сравнить имеет смысл сравнимое, однорядное: маску с маской, текучесть с текучестью. Но маски между собой можно сравнить – они этому поддаются и к этому располагают. А текучесть с текучестью – безнадежно. Зато можно влить одну жидкость в другую, просветить одну другой, «промодулировать» одну другой. Иначе говоря, тип актера, тип роли и тип связи между ними не просто перекликаются. В каждом случае все это живет в одном и довольно строгом ряду. Перевоплотиться можно лишь в роли особого рода, с ролями другого рода можно войти только в отношения, которые органичны именно для этого рода ролей. Верно и обратное: тип отношений внятно требует «своего» типа и ролей и актеров.

Системно-структурные критерии, однако, не единственно возможные. Более того, эта группа критериев вовсе ничего не говорит о свойствах театра, которые, во всяком случае для практических надобностей, гораздо чаще актуальны. Порой кажется, что структуре безразлично содержание, она аристократически (или тупо) равнодушна к живым формам, а язык театра с этой темной глубины, сквозь толщу опосредований, так и вовсе не просматривается. Очевидно, это не вполне верно: структура содержательна, а маска или характер – это ведь заведомо содержатель-

ные и разные фрагменты спектакля или разные способы его оформить, и для строительства этих форм пойдут в ход разные средства языка. Та же маска не обязана быть элементарно «социальной», она может быть фиксированным «психологическим жестом», но и в этом случае она, что называется, по определению, не может и не должна быть текучей, не может представлять собою развертываемую на протяжении действия диалектику души. Зато маска умеет поворачиваться.

Рядом, в том же структурном фрагменте актер – роль, и едва ли не на поверхности существует еще одна прочная нить, ведущая к содержанию спектакля. В так называемом драматическом театре обычно не возникает вопроса о том, чей именно характер, чью маску играет актер. Между тем, вопрос правомерен и по отношению к драматическому театру тоже, а уж к другим и подавно. С Нового времени характер – это характер человека. То есть того, что, так сказать, позаимствовано у литературы. Станиславский справедливо запрещал артистам играть чувство. Но это справедливо для драматического театра, особенно театра характеров. Для других театров это требование может оказаться едва ли не абсурдным. Ведь в музыкальном театре – в опере и в балете – содержание роли извлекается из музыки, и значит, там ролью для актера становится не человек (музыка, если воспользоваться по-прежнему замечательным термином Аристотеля, подражает не людям, как драматический театр с Нового времени), а как раз то самое чувство. Соответственно, актер в состоянии сыграть, скажем, неловко, роль вещи только в театре пантомимы, ориентированном на пластические искусства, – в других театрах возможна только непринудительная ассоциация с вещью.

Таким образом, уже сами по себе структурные критерии не просто намекают на суть происходящего в театре, а дают внятные представления об одной или нескольких характеристиках содержания, формы и языка спектакля. Но, во-первых, лишь о некоторых; во-вторых же, как ни покажется странным, гораздо более перспективно не «выводить» из структуры все что ни на есть в театральном произведении, а предпочесть более лояльные, общие связи между группой системно-структурно-элементных и иной – содержательно-формально-языковых критериев.

Система спектакля держится разнообразными, а в пределе и тотальными противоречиями: составляющие ее части живы лишь постольку, по-

скольку мешают жить друг дружке. И было бы только естественно, если бы надводная, видимая глазу, взывающая к живому чувству часть этого сложного устройства была подвластна силе, которая делает его самим собой. Здесь не вольное предположение. Уже несколько веков главное действующее лицо спектакля – актер, и действует он с ролью и зрителями драматическим способом, то есть порождает и преодолевает противоречия, заложенные в самой его художественной природе и природе всех его отношений. Иным способом роль ни в каком театре не делается, при любом ином способе актер – шаман или, как говорили в советские 20-е гг., докладчик, но не театральным художником. Другими словами, все «лучи», которые «испускает» актер, вся его энергия идет на создание перемен, чреватых переменами. И тут уже неважно, кто, пьеса или сцена, первым сказал «а», – тут общий для драмы и театра закон. Для материи спектакля, его действия, драматические противоречия не произвольная краска, а атрибут. Для содержания спектакля – то самое, что отличает его от содержаний всех нетеатральных зрелищ и любых нетеатральных игр, здесь его универсальная специфика. Как описанная структура отличает театр от нетеатра, так драматические противоречия есть «театральный тип» художественного содержания (то есть по отношению к разным содержаниям по-своему тоже нулевой тип).

В 1960-е гг. не стеснялись спрашивать, «про что» спектакль. Если бы вопрос касался всех спектаклей, на него следовало бы ответить без обиняков: если он спектакль, он о противоречиях. Виды и разновидности спектакля и сами спектакли в содержательном отношении отличаются один от другого, строго говоря, только тем, какие именно из противоречий и каким образом там реализуются, кто или что их «носители» и т.п. То, что иногда называют драматическими искусствами, то есть драматическая литература и театр, ведь и изобретены человечеством, скорей всего, именно чтоб внушить нам коварную мысль: мир не что иное, как сплошное противоречие. Во всяком случае, никакое иное искусство нас так и таким не пугает (или не обнаддеживает).

Подчеркнем один оттенок: природу всякого театрального содержания предуказывает, ограничивает, «модулирует», во-первых, не тот или иной тип структуры, а сам ее универсальный принцип. В идеале драматически действенно в театре все. Ведь представление о том, что, если

при сравнении сопоставляются между собою контрастные явления, драматический механизм налицо, а когда сходные или смежные, таким противоречиям неоткуда взяться, скорее всего, не больше чем недоразумение. Напомним в связи с этим, что даже в пьесе, построенной на сшибке характеров, то есть на очевидном конфликте, никогда не сталкиваются черное и белое; сшибка 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 «сшибка характеров» правомерно лишь в том случае, когда под сомнение ставится универсальность конфликта. Если этого не делать, Белинский в своем праве: конфликт, будь то в драме, в театре, в эпосе, в жизни, по прямому своему смыслу и есть столкновение, «сшибка». Но, 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. Силы, порождающие действие, могут в действительности «сшибаться» между собою, а могут и сопоставляться: как темы фуги, они могут бродить по разным голосам, не меняясь, и одно их постоянное соседство, одно упрямое несхождение часто оформляется в материи мощного драматического действия. Кстати, в упомянутой трагедии Шекспира, пьесе, 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, все обманывают и обмануты: пьеса начинается с того, что Яго обманул Родриго, и заканчивается тем, что Отелло обманул своих стражей и зарезался. Этот комплекс противоречий, воистину как каток, наезжает на всех героев 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.

Теперь, кажется, достаточно: в ракурсе нашей темы важен сам выставленный критерий – содержания спектакля могут быть различены со стороны «способа сложения сил». Прямая тут связь с типом театральной структуры или опосредованная – этот вопрос требует исследования. Но то, что противоречия, которые и составляют содержание спектакля, организуются теми же двумя способами, которые по законам театральной структуры повлияли на создание двух ее основных типов, вряд ли случайно.

И все-таки тип структуры спектакля не предопределяет его содержание. Структура, в сущности, безлична. Она, как группа крови, просто есть, ее не сочиняют, на ней основываются; содержание «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 этому критерию для типологизации содержаний должны быть не такими грубыми, как в области систем и структур, они должны быть и тоньше и, главное, разнообразней. Во-первых, содержаний, если можно так выразиться, на порядки больше, чем структур. Их столько, сколько спектаклей; структур значительно меньше. Во-вторых, в отличие от структуры, содержание есть резко или акварельно, но всегда очерченный объем, в нем видны разные грани, а это значит, что плоская оппозиция двух названных видов противоречий наши типологические нужды принципиально не может удовлетворить. Очевидно, к примеру, что для типологизации содержаний важно не только то, как драматург – писатель или режиссер, безразлично – соединил между собою силы действия, но и что это за силы и откуда взялись. Может быть, последнее следовало бы рассмотреть первым. Потому что самый простой критерий для различения содержаний, скорее всего, связан с характеристикой «поля», на котором произрастают противоречия, с тем, какой части или стороне театрального предмета подражает тот или иной род содержаний.

В самом деле, если мы готовы признать греческий спектакль V в. до н. э. пусть и не самостоятельным по отношению к пьесе, но полноценным художественным произведением театра (а здесь можно, кажется, надеяться на почти полное единодушие), мы обязаны видеть, что на оркестре разворачивались драмы между героем и судьбой. Рискуя чуть модернизировать словарь, можно сказать, что древние греки играли спек-

такль про 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 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 формуле Мейерхольда, группы лиц без центра) с судьбой – роковой ли, исторической, все равно. Важно, что непосредственно с тем, что Гегель называл общим состоянием мира, то есть в сфере философской. Как ни странно, похоже, что даже умозрительно четвертого сектора в драматическом мире 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 несущественными они ни были. Если так, в тесном смысле социальное поле, и в реальной театральной истории, несомненно, господствующее, и в теоретическом плане вправе желать абсолютной власти, порабощения или даже поглощения обоих соседей.

Рассматривая эту ситуацию, не стоит, по видимому, забывать и о скромных, но подчас болезненных проблемах названия. Так, например, Е. С. Калмановский, первый в русском театроведении, кто в последние годы серьезно пытался типологизировать актерские создания [4], 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, а сегодня ее вообще никто не станет оспаривать. Но у Калмановского за этим тезисом стоит отнюдь не простая констатация. 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 обсуждаемого сейчас критерия типологизации содержаний может служить то действительно решающее место, которое, особенно на сцене, занимает «междучеловеческая» фактура – уже 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 серьезными исследователями. В частности, Б. О. Костелянец в книге «Драма и действие» убежденно и подробно доказывал, что сложные междучеловеческие отношения являются не просто единственным, но именно специфическим полем, на котором зиждется драма [5]. Естественно, что такая позиция диктует трактовки любой драмы – древнегреческой, классицистской, «новой», все равно и независимо от конкретного содержания, которое, конечно, не сводимо к социальным конфликтам, – как тотального взаимообщения и взаимовлияния людей.

С точки зрения нашей темы тип рассуждений, выбор основания для них здесь по-своему сродни логике Калмановского. Калмановский отрицал термин «психологизм» потому, что не желал различать предмет художественного исследования, а вместе с ним и род содержания, и материал творчества. Но если все это неразлично или одно, то характер материала, причем материала творчества, а не искусства, становится не просто существенным (что нельзя и не хочется отрицать) – он оказывается решающим. Из этого следует, что с помощью психики ничего о непсихике сказать нельзя. Скорей всего, это не соответствует действительности. В отличие от

Калмановского, Костелянец опирается не на терминологическую двусмысленность и не на факторы, лежащие вне произведения, а на реальную фактуру драматического действия. Но если брать ее, как бы важна она ни была (а она опять же, бесспорно, важна), за основу, превращать в решающий критерий именно ее, то с этой точки зрения всякая драма в широком, но не беспредельно широком смысле, во-первых, социологична, ибо общаются не какие-нибудь, а общественные животные; во-вторых, одновременно – в похожем смысле – психологична, потому что как же общаться без психики? Различие идей налицо, и все же в этом случае тоже не обошлось без сдвига названий. 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» [3]. 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 что никакого реального взаимовлияния между отцом и сыном нет. 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 были либо неинтересны, либо, скорее всего, художественно неведомы, а если и были ведомы, для драматической обработки не годились, и вот, в частности, почему: в действенном общении между людьми, в их взаимовлияниях на первый план естественно выходят «характеры», причем характеры, понятые скорее в духе Нового времени. Более того, даже если трактовать драматический характер по-гречески, по-аристотелевски, то есть как направление воли, то и тогда положение не изменится: трагедия, согласно тому же Аристотелю, есть подражание «действию, жизни, счастью [...]». И цель <трагедии – изобразить> какое-то действие, а не качество, между тем как харак-

теры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают <только> в результате действия» [1].

Очевидно, что счастье и несчастье, их неподвластная людям смена, происходящая на глазах героя и демонстрируемая на его шкуре, трагизм человеческой судьбы как ее закон – все это не просто духовная, но строго философская проблематика. У греков только она и рождает действие, и наоборот: открытую ими логику судьбы нельзя показать иначе, как с помощью драматического действия – оно для того и изобретено. Это потом ему придется заметить и удастся освоить то, что делается между людьми, и то, что случается 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.

Положим, типология содержаний, опирающаяся на различие сфер жизни и, соответственно, характера проблематики, логична. Но ее опять недостаточно. Как бы осторожно ни формулировать понятие о драматическом содержании, нельзя избежать того, что по-своему в мире пьесы и по-своему в мире спектакля кто-то с кем-то или с чем-то не согласован и почему-то не может с этим смириться. Если так, не потеряла смысла, по видимости, простодушная логика, предложенная в свое время, например, Дж. Лоусоном в переведенной у нас книге о драматургии [6]: в пьесах, говорит он, люди против людей, люди против коллективов, коллективы против коллективов и т. д. В свете сказанного выше схема Лоусона, во-первых, конечно, требует поправок и добавок: то, что в театре обычно 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. Но потерять при этом характеристику самих этих сил, из той или иной сферы жизни «извлеченных» и так или иначе соединенных с другими силами, невозможно. Тем более что для театра этот вопрос по-особому актуален.

По-прежнему несть числа людям, уверенным, что со времен Аристотеля в театре ничего не из-

менилось и содержание спектакля так или иначе сводимо к содержанию пьесы, сцена же придает ему окончательную актуальную форму, так что актер как живой материал и временно исполняющий обязанности персонажа – занимает в театре почетное второе место. Эта концепция настолько не соответствует действительности, что с нею даже не спорят. Но в одном хотя бы отношении для нее есть основания. Нельзя же не видеть, что до недавнего времени содержание спектакля на практике чаще всего опиралось (и сейчас нередко опирается) на содержание пьесы. И мы не обвиняем называем психологическим или философским спектакль, в котором с помощью персонажей драматический поэт ставил психологические или философские опыты. Да, наука о театре сегодня может доказать, что единственное, уникальное, «это» содержание этого спектакля, по крайней мере, с Нового времени, никогда не бывало и не могло быть тем же, чем было содержание пьесы, просто потому, что на сцене действовали не персонажи, а актеры. Но тип содержания мог быть и был «все равно» либо психологическим, либо социологическим, либо философическим. Четвертого сектора еще не было дано.

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

Противоречия, допустим, между любовью и гордыней сами по себе действие московской «Турандот» не держат; выворачивание любви ревностью и ревности любовью (кстати, драма вполне психологическая) сложно входит в содержание театрального «Рогоносца», но принципиально не описывает его. Не умножая примеров (они и по сей день, впрочем, не часты, но для теории, по-видимому, количество не резон: если это было хоть однажды, значит, в театре это уже есть, театр это уже знает и умеет), можно пред-

положить, что за последние полтора века новый автор в театре не просто возник, но смеет и обязан претендовать на авторство именно 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 [См., напр.: 9], 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 крайности решающей причиной перемен в межчеловеческих отношениях. Здесь могут быть и существуют на практике самые разные варианты, включая драму «совмещения» (и несомещения!) актера и роли, понятую строго и последовательно психологически. Кстати, в этой же, ролевой ситуации, когда она актуализирована, может быть развернута и отчетливо философская проблематика. Безусловно мыслим, к примеру, сценический парафраз содержания пьесы Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора» – философская трагедия принципиальной невоплощенности или невоплотимости как всеобщей человеческой судьбы.

Секторов жизни 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 могучем 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. И, кроме других актеров и ролей, был еще занавес Д. Боровского. Откликаясь на эти мотивы в дни восьмидесятилетия автора спектакля, А. Смелянский напомнил: «Штанкеты и софиты, подобно актерам, исполняли тут важные роли. Про “Гамлета” на Таганке кто-то пи-

сал, что в списке действующих лиц надо сначала поставить занавес Боровского, а потом уже Гамлета-Высоцкого» [10]. Шутка и впрямь была меткой, а все-таки верней бы не «сначала», а рядом: Гамлета, Высоцкого, занавес – в любом порядке. Занавес почти буквально играл роль: роль судьбы.

Сходства между социологическими, философскими 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 противопоставляться в спектакле могут разные величины. Это значит, что мы не только вправе, но обязаны, во-первых, типологизировать содержания спектакля в зависимости от того, каким образом соединены между собою силы действия – сопоставляются или борются; во-вторых, различать эти содержания в связи с тем, какого рода проблемы – психологические, в узком смысле социальные или философские – художественно исследуются его автором; и, как минимум, в-третьих, с не меньшей ясностью осознавать, насколько отличаются содержания по типу образующих его сил. В частности, понимать, таковы ли они, что ролевая сфера лишь их фундамент и незримый фон, или актуально ролевые. И только в связи одна с другой эти типологии могут внятно описать содержание спектакля.

Нелишняя подробность: поскольку содержания, в строительстве которых активно участвуют силы самого театра, на стадиальной лестнице выше прежних, возникает соблазн оценочности, желание объявить тип содержания, в котором актеры не автономны по отношению к ролям, бедным. Это во всех отношениях непродуктивно. Не только потому, что в XX в. ряд великих спектаклей относился именно к такому типу. Еще никто не доказал, что, когда театр актера в эпоху Возрождения пришел на смену театру поэта-драматурга, старик протянул ноги, а если и выжил, то уж режиссерский-то Молох точно проглотил обоих предшественников. Ситуация, по видимому, принципиально сложнее: старые силы действия никуда не делись, они вошли в новые отношения.

Библиографический список

1. Аристотель и античная литература [Текст]. – М., 1978. – С. 121–122.
2. Барбой, Ю. М. Структура действия и современный спектакль [Текст] / Ю. М. Барбой. – Л., 1988.
3. Владимиров, С. Действие в драме [Текст] / С. Владимиров. – Л., 1972.
4. Калмановский, Е. Книга о театральном актере [Текст] / Е. Калмановский. – Л., 1984.
5. Костелянец, Б. Драма и действие [Текст] / Б. Костелянец. – Л., 1976. – С. 6–7.
6. Лоусон, Д. Х. Теория и практика создания пьесы и киносценария [Текст] / Д. Х. Лоусон. – М., 1960.
7. Марков, П. А. Первая студия МХТ [Текст] / П. А. Марков // Марков П. А. О театре: в 4 тт. – Т. 1. – М., 1974. – С. 395.
8. Марков, П. А. Письмо о Мейерхольде [Текст] / П. А. Марков // Марков П. А. О театре: в 4 тт. – Т. 2. – М., 1974.
9. Скорочкина, О. Ольга Яковлева [Текст] / О. Скорочкина // Театр. – 1982. – № 1.
10. Смелянский, А. Противоположности [Текст] / А. Смелянский // Известия. – № 182. – 1997. – 25 сент. – С. 5.

Bibliograficheski j spisok

1. Aristotel' i antichnaja literatura [Tekst]. – M., 1978. – S. 121–122.
2. Barboj, Ju. M. Struktura dejstvija i sovremennyj spektakl' [Tekst]. – L., 1988.
3. Vladimirov, S. Dejstvie v drame [Tekst]. – L., 1972.
4. Kalmanovskij, E. Kniga o teatral'nom aktere [Tekst]. – L., 1984.
5. Kosteljanec, B. Drama i dejstvie [Tekst]. – L., 1976. – S. 6–7.
6. Louson, D. H. Teorija i praktika sozdanija p'esy i kinoscenarija [Tekst]. – M., 1960.
7. Markov, P. A. Pervaja studija MHT [Tekst] // Markov P. A. O teatre: v 4 tt. – T. 1. – M., 1974. – S. 395.
8. Markov, P. A. Pis'mo o Mejerhol'de [Tekst] // Markov P. A. O teatre: v 4 tt. – T. 2. – M., 1974.
9. Skorochkina O. Ol'ga Jakovleva [Tekst] // Teatr. – 1982. – № 1.
10. Smeljanskij, Anatolij. Protivopolozhniki [Tekst] // Izvestija. – № 182. – 1997. – 25 sent. – S. 5.