

Ю. М. Барбой

**Художественная форма и художественный язык 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 представлениях 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.

Ju. M. Barboi

**Art Form and Art Language of the Performance**

The author develops the idea of studying of the theater theory as an independent, but low-developed field of humanitarian knowledge. At the heart of the article there is a hypothesis and proofs based on the deep historical and cultural principles of understanding of the theater as an art form with psychological, social and aesthetic determinants which are typical for it. The author relies on unique traditions of Leningrad-Petersburg theater school within its frames fundamental representations from the field of the drama theory, the theory and history of performing and stage direction arts are actualized. Taking into account historical and theatrical knowledge and traditions of the aesthetic study of some certain art forms (G. Hegel, Aristotle) the author makes approaches in the performance typologisation. The central idea of the author is the statement of need of dialectic and integral from the empirical knowledge the combination of ideas of the contents and the form of the performance as "a grain" of the theater art. The key figures of the playwright, actor, director and viewer are included into the ideas about the theater art language.

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

Следующий вопрос в рамках нашей темы можно сформулировать так: соответствуют ли, и если да, то каким образом, типологиям структур и содержаний спектакля (хотя бы упомянутым), другие стороны спектакля – в области, где содержания материализуются, то есть в форме, и где обретается вещество, из которого делается форма, то есть в театральном языке?

Некоторые представления о художественной форме и художественном языке не могут сегодня не быть общими. Так, например, вряд ли кто-то нынче станет утверждать, что в искусстве один и тот же, по словам Достоевского, ряд поэтических мыслей может быть оформлен хотя бы двумя способами или выговорен на разных языках. Па-

мятная характеристика трагедия в форме романа», данная Вл. И. Немировичем-Данченко роману Достоевского, «безусловно, содержательна, но это все же троп; в форму романа вытягиваются только романские художественные мысли, а актер драмы или балета не может сыграть то, что Маяковский написал словами: «слезы из опущенных глаз водосточных труб». Понятно, что без таких общеискусствоведческих установок ни одно конкретное искусствознание обойтись не может, но нас сейчас, конечно, занимает возможность разобраться в типах особых, театральных форм и языков.

Мы начали с критериев, содержащихся в системе и структуре, то есть в отношениях между

образующими эту систему частями. Уже здесь обнаруживаются минимум два больших типа. Когда мы обратились к содержанию, оказалось, во-первых, что самых простых, элементарных типологий несколько; во-вторых же, что каждая из них описывает принципиально разные свойства объекта. Да, содержание спектакля – вещь куда более конкретная и разнообразная, чем структура этого же спектакля, но все же и содержание, подобно структуре, – как раз не вещь, а абстракция. Сейчас мы вплотную приблизились к настоящему богатству театральной действительности, готовы притронуться к сфере полной живой индивидуальности, и не требуется большого воображения, чтобы понять: типологий на этих уровнях должно быть не просто «больше», их должно быть на порядки больше принципиально: чем конкретнее явление, с каким мы имеем дело, тем больше у него сторон, связей и т. д.

По одному по этому приходится особенно четко сознавать, что весь объем формальных и языковых типологий сегодня просто не перечислить. Начать ведь пришлось бы с того, что бросается в глаза, и потому как всегда пропускается: тень, кукла и, как сказали бы кукольники, «человек в живом плане»; жанры и их разновидности; ритм и атмосфера – это меньше минимума из области формы. Словесная речь и жизнеподобное движение человеческого тела и лица, пение, танец, мимирование – в области языка... К некоторым из этих до неловкости элементарных, а на деле воистину фундаментальных характеристик мы будем вынуждены вернуться, но для сколько-нибудь подробного разговора надо сразу выбрать предмет по силам, и, чтоб выбор этот выглядел не вовсе уж произвольным, резонно затронуть лишь такие критерии для типологизации форм и языков, которые по возможности прямо ориентированы на упомянутые выше структурные и содержательные, и таким образом хотя бы косвенно, по ходу дела, затронуть важнейший вопрос о связи между самими предполагаемыми теоретическими типологиями спектакля.

В науковедении не напрасно толкуют о том, что категория структуры выросла из категории формы. И Аристотель, может быть, не случайно называл образующие и составляющие элементы трагедии одним словом – «часть»: структура и композиция, обе – строения, только в одном случае строится система, а в другом – форма. В композицию составляются прологи, эпизоды, эксоды и хоровые части, а с ними пароды и стасимы, собираются вместе акты и сцены, явления и мизансцены, и автор спектакля, сегодня режис-

сер, то есть театральный композитор, связывает их между собой, памятуя об отношении каждой к целому. Типы таких собраний больше чем похожи на типы структуры, поскольку все театральные композиции тяготеют либо к причинно-следственной, либо к ассоциативной логике. И, как в других случаях, наличие смешанных, «нечистых» вариантов этому критерию не помеха.

Прозаические композиции, сами по себе или через тип содержания, но очевидно родственны прозаическим же системам. Здесь есть «сквозное действие», желательное строгое, когда все, что после, должно следовать «из прежних событий или по необходимости или по вероятности, – ибо ведь большая разница, случится ли нечто *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо» [1]. У Станиславского, как у Ибсена или Островского, сценический акт не пространство от антракта до антракта, а полная смысла часть формы. И лучше бы, чтобы антрактов не было вовсе, чтобы зритель и артистов накрыла одна волна, чтобы все двигалось и вибрировало без искусственных перерывов; хотения персонажей и актеров естественно вытекали из того, что случилось секундой прежде и, в свою очередь, так же спонтанно, но неизбежно, и так же незаметно порождали живые волнения следующих секунд. Рваная беспричинная композиция для таких структур и таких содержаний не то что бы плоха, просто бессмысленна.

Композиции Мейерхольда (и реального, и того, который символизирует для нас поэтический театр), напротив, большею частью, а в годы зрелости и расцвета, наверное, всегда, держались не актами, а сценами или эпизодами, действие двигалось «квантами», вместо единой волны были сгущения и разрежения, пропуски и толчки; швы зияли не только в годы революции, и это было всего лишь естественно. У Мейерхольда не было технических причин строить сценические композиции так, как Шекспир строил словесные, да и принцип, согласно которому следующая сцена ни в каком случае не может вытекать из прежней, разумеется, не декларировался. Тем не менее, композиционная логика была та самая: составляющие части любого масштаба стягивались ассоциацией; сходство, смежность или контраст и были «причиной» их совместности. При этом было не слишком важно, вышивается ли новый смысл по канве писателя или пьеса перемонтируется. Так, литература о «Лесе» и «Ревизоре» Мейерхольда показывает, что в «Ревизоре», где принцип композиции был тот же, что и в «Лесе», перестройка пьесы куда более скромна и уж, во

всяком случае, не радикальна. Радикально другое: превращение явления в эпизод, установление связи между бывшими явлениями как между аттракционами.

Пластические композиции Станиславского много лет по праву вызывали восхищение; музыкальная сверхчуткость была одним из самых сильных режиссерских дарований Мейерхольда. И все же в буквальной (без всякого «хронотопа») у театра нераздельности времени и пространства каждый из этих типов композиции имеет, должно быть, нечто вроде онтологической доминанты: прозаический основан на переменах во времени, поэтический – на переходах в пространстве.

Здесь, впрочем, снова не обойтись без уточнения: куда важнее, что тут просто разные времена и разные пространства. Если задать диковатый, но не бессмысленный вопрос «время чего?», может выясниться, что время в композиции станиславского типа, во-первых, демонстративно однородно, оно одинаково дышит и внутри мизансцены, и на переходах от одной мизансцены к другой; во-вторых, это потому, что и то, и другое – «время вытекания», так что даже его физическая протяженность значима и содержательна. В композициях другого типа время внутри мизансцены и время перехода иногда выглядят различно. С одной стороны, внутри мизансцены оно как бы недвижно, а на стыках, наоборот, катастрофически взрывается. С другой стороны, различия выглядят иерархией: господствует, как ни грубо это звучит, время стыка, и при всей самоочевидной важности его естественных свойств, в первую очередь протяженности, оно есть время сравнения. Сколько длится мизансцена и каков характер движения в ней, зависит, в конце концов, от того, сколько и какого времени нужно, чтобы это минимальное театральное высказывание было готово к сравнению. Но на самом деле и внутреннее время строится по тому же шаблону. Об этом постоянно напоминает вообще театральная специфика: говоря языком старого кино, внутрикадровый монтаж на сцене не произвол и не свойство индивидуальности или школы; какими бы кратчайшими во времени и пластически ориентированными ни были мизансцены, чистый межкадровый монтаж в театре означал бы просто склейку живых картин. Но из этого следует, что и в пределах мизансцены время есть время монтажа, сопоставления временных и пластических импульсов. То есть на деле по-своему композиционное время здесь в себе тоже однородно, только тут другой род.

Аналогично обстоит дело с пространством. В развитом прозаическом театре мизансцена глядится, по красивой формуле С. М. Эйзенштейна, как «след разумного действия, прочерченный, как и в пространстве, кривой по хребту сценического времени» [5]. А то пространство, что вне актера, хотя вовсе не обязано служить скромным фоном для сюжета, разыгрываемого артистами, фоном все же может быть. Ведь оно не просто внутренне нейтрализовано; положение, в которое его здесь поставили, противоречит его начальной природе: всему, что в пространстве, надлежит быть, а тут все оно течет.

В поэтических композициях обычно обращают внимание на демонстративную активность сценографии. Это естественно: там, если воспользоваться метафорой Эйзенштейна, хребтом является само пространство, и на нем время выписывает свои фигуры. Тоже по уважительным причинам, встречая в описаниях таких построений слово «монтаж», мы догадливо ждем рифмы «коллаж». Бывает, что это от бедности, не больше чем модное созвучие; однако же привычка читать подобного рода композиции как кубистический объем, разверстаный на плоскости, – такая привычка диктуется именно поэтическим типом формы. Тут пространство сопоставления, и эта его природа действительна не только на уровне композиции целого, но и на уровне составляющих ее частей. То, что справа, с тем, что слева, сравнивается; смонтированные эпизоды, правое и левое, верх и низ и т. д. программно одновременны, как одновременны братья Карамазовы, хоть и не близнецы.

Вс. Э. Мейерхольд, пытаясь осмыслить природу излюбленного им театрального гротеска, разными словами говорил о смене планов или об игре планами [4]. Естественно, что обнаруженный им принцип он тут же, как и положено режиссеру, перевел на технологический язык (отчего принцип, конечно, стал вдвойне убедительней). Но Мейерхольд, в связи с тогдашними своими потребностями, явно акцентировал одну область, где открыт им закон господствует, – область выразительных средств. Сегодня, век спустя, нельзя не видеть, что уже тогда речь шла о логике, с помощью которой описывается не только язык, но и форма. В частности, для композиции спектакля поэтического типа это, по крайней мере, наиболее органичный закон. Мало того, что поэтический театр пренебрег советом Аристотеля строить на основании «потому что», а вместо этого использует давно известный в литературе монтаж («а в это время...»); планы тол-

кают и сбивают друг дружку по видимости прихотливо, чаще всего неожиданно, а все же не одной игры ради: сама игра обнаруживает тайный ассоциаторский умысел.

Но Мейерхольд в начале прошлого века вглядывался не только в себя (хотя стилистические ключи открывают его индивидуальность, наверное, самым щадящим образом); он разглядывал законы театрального искусства на новой стадии развития, когда, в частности, индивидуальная стилистическая активность режиссера стала не просто непреложным фактом, но едва ли не лакмусовой бумажкой для определения художества у режиссеров самых разных направлений и школ.

Безъязыкого театра не бывает. Но только на развитой стадии становится очевидна содержательная дифференциация языка, причем, как во всех других случаях, по разным признакам. Не театральная семиология, а сам театр заставляет думать о языке. Язык прозаического спектакля синкретичен. Это не тот исторический синкретизм языка, который отличает античную трагедию, когда еще не выделились, не отделились один от другого пение и говорение, речитатив и танцевание, и который столетия спустя синтетически стилизовали Таиров или мюзикл. Язык прозаического театра любой эпохи – это, так сказать, онтологический синкретизм: здесь без автономии существуют временные и пространственные знаки, время не дублирует и не иллюстрирует пространство, также и наоборот – они одно. В таком спектакле артист, исповедующий мхатовскую веру, может нагружать свое действие так называемым подтекстом, но этот самый подтекст, как его ни трактуй, будет выражен и временными и пластическими средствами вместе. В несколько пародийном, но зато ясном виде это может выглядеть так: артист говорит партнерше, что он ее любит, а на самом деле терпеть не может; лицо его в эту минуту свирепо или тоскливо, явно не соответствует словам, тавтологии нет. Но и слова, и интонация, и лицо вместе говорят об одном: произнося слова любви, этот человек ее не любит. Художественным это может стать тогда, когда актер скажет свой текст не фальшиво, но, с другой стороны, исполненными искренней любви слова его также не могут быть – и из интонации зритель должен вычитать то же, что из выражения лица: не любит. Если понятие о жизнеподобии лишит оценочности (а это на самом деле не оценка, а определение типа), здесь самое место сказать: язык прозаического театра жизнеподобен в самом глубоком и

строгом смысле – в жизни наше поведение всегда синкретично.

Язык поэтического театра и на практике и в теоретическом пределе синтетичен. Возьмем пример, технически похожий на смоделированный выше, но на этот раз исторический: в упомянутом «Лесе» Мейерхольда Е. А. Тяпкина – Гурмыжская, словами по-своему варьируя мотив «все высокое и прекрасное», недвусмысленно вертела при этом нижним бюстом. Теоретически не имеет значения, искренно говорила Гурмыжская о своем благородстве или немилосердно фальшивила, то есть выражала голосом то же, что телом. В этом втором случае на двух языках, интонации и пластики, в отличие от нашего искусственного примера, который в этом отношении куда более изыскан, демонстративно выговаривается, кажется, одно (если позабыть, что и обе половины тела тоже между собою контрастно монтируются). И все-таки тут как раз синкретизма нет, а есть, на онтологическом уровне, именно синтезированный язык. Причем монтаж заведомо более радикален, чем постулировал сам Мейерхольд в начале века: языковые планы не меняются, а буквально одновременны, естественный симбиоз пластики и интонации в самой интимной для театра сфере, в актере, художник разорвал, чтоб затем «отдельные» движения тела и словесной речи произвольно спаять. Вопрос, стало быть, не в том, однородны по значению интонация и пластика или нет, а в самой установке: два слоя языка не просто одновременны, но параллельны, соединить их вынужден зритель, и здесь неизбежно именно то, что Эйзенштейн сформулировал как закон ассоциативного монтажа: один плюс один больше, чем два; налицо своего рода «языковая композиция», разумеется, более чем аналогичная строению формы.

Другое проявление раздвоения (или разбега-ния?) театрального языка, может быть, еще заметней. Речь, снова не на уровне индивидуальных пристрастий, о неприязни прозаического и тяготении поэтического спектакля к тропам. В прозе значение естественно «держится своего знака», в поэзии значение с этого знака если не сорвано, так сдвинуто, что и дает метафору, метонимию и т. п. Работа с разными планами языка здесь вещественна: знак насильно соединен с чужим – противоположным ли, сходным ли, смежным, но всегда не своим – значением. Само собой, рассуждая об этом предмете, надо быть внимательным, в первую очередь, к виду театра: значение и знак, которые в драматическом театре выглядят как сдвинутые одно с другого, в театре

пантомимы, допустим, никакого тропа собой могут не представлять: там эта связь натуральна, о чем со зрителями условились с самых первых движений спектакля.

Наконец, этот же закон неумолимо торжествует не только в фактуре языка, но и в его прямо содержательной ипостаси: ведь, судя по всему, именно он диктует стилистический выбор, о котором предметно и толковал в свое время Мейерхольд, когда утверждал, что гротеск строго синтетичен. Сегодня это уже не теоретическое прозрение, а исторический факт: смена планов языка, зовущая к их сопоставлению, и есть природная техника любых стилистических «причуд», в том числе и в первую очередь полноценного гротеска. От более мягких вариантов гротеска в этом смысле отличается «лишь» заведомым, программным переходом через границу жизнеподобия. Если, встретив на улице знакомого, я с ним поздравляюсь, я сделаю то, что делают в жизни вежливые люди и чему сознательно подражают актеры прозаического театра; если, чтоб дать своему знакомцу дорогу, я, невзирая на просторы тротуара, отбегаю на мостовую и там разыграю сюиту поклонов, мое поведение назовут, вероятно, эксцентричным; но этих знаков мне может не хватить, и восторг от встречи я сумею выразить, только сорвав с себя шляпу вместе с головой. Это, наверное, и будет гротеск.

По-видимому, гротеск (если его не трактовать слишком расширительно, что для научных надобностей никогда не полезно) от того же эксцентризма отличается по-разному в разных отношениях. В отношении жизнеподобия, во всяком случае, куда более радикально, чем перед лицом синтетизма. Но обе характеристики, несомненно, одной группы крови, потому что обе они – характеристики стиля.

В самом деле, понятие о жизнеподобии нередко кажется размытым и недостаточно «терминологичным», потому что связано не с одним языком, но и с типом конструкции, то есть с формой спектакля. Но этот неоспоримый факт, в конце концов, свидетельствует только и именно о том, насколько естественна корреляция между этими двумя областями или, другими словами, насколько стиль «шире» языка [3]. Поэтические и прозаические структуры по-своему одинаково отстоят от нехудожественной действительности, одинаково правдиво и условно ей подражают, но причинно-следственные сценические композиции на формы жизни прямо ориентированы, а ассоциативно-монтажные – нет. Эффект «как в жизни», когда его добиваются в искусстве, –

глубоко художественный эффект, драгоценное умение театра разбудить простодушного зрителя и заставить его испытать то, что В. Б. Шкловский назвал когда-то мерцающей иллюзией. Для строительства таких форм вещество синтетического языка решительно непригодно. С другой стороны, полноценная ассоциация в сфере формы вообще вряд ли читается без поддержки особого языка, без сдвинутых значений. Словом, мало сказать, что язык, как и форма, глубоко содержателен. Для каждого содержания и для каждого типа содержания, для каждой конкретной формы и для всякой группы форм этот набор средств языка и этот «тип набора» единствен.

По-видимому, стиль потому так много и значит, что как бы узаконивает союз языка и формы. Только так и можно перевести языковую ситуацию в новое и, надо ясно сказать, высшее качество – не в последнюю очередь потому, что «сквозь» форму и через ее голову именно стиль прямо, непосредственно указывает на тип содержания. Можно устоять против строгого предупреждения П. П. Громова: «Понятие стиля – наиболее существенное определение искусства театра». Но надо понять, насколько и чем оправдано такое возвышение стиля: «Когда мы подходим к вопросу о стиле, мы подходим тем самым к качественной определенности данного спектакля. Роман Толстого отличается от романа Достоевского не наличием или отсутствием единства тона, то есть «ансамбля» (ведь и тут и там есть единство тона), а определенностью различного содержания. Качественная определенность содержания и есть стиль» [2].

Может быть, и даже наверное, стиль нельзя однозначно «погрузить», как делают это филологи или как делал это, например, М. М. Бахтин, в язык. С другой стороны, дефиницию стиля не стоит сводить к понятию «качественная определенность содержания»; но что качественную определенность содержания, отличающую это содержание от содержаний другого рода, мы улавливаем только с помощью стиля, в стиле – это, важнейшее, кажется несомненным. Мизансцена Станиславского или Эфроса нередко бывала сделана из такого вещества и построена так, что мы, зрители, не догадывались – знали, за чем именно нам велят следить: конечно, за жизнью человеческой души, ее движениями.

В интересующем нас аспекте стиль приходится понимать как нечто из сферы художественного языка не просто вытекающее, но строгим пальцем указывающее на содержание. Не на это содержание, а на содержание этого рода. Здесь

мимо формы не пройти никак. И стилистический «шаблон», как бы поднимаясь из стихии языка, захватывает форму, так что и жизнеподобие – нежизнеподобие, и синтетизм – аналитичность, именно потому что они призваны указать на род содержания, всякий раз по-своему диктуют, какой быть форме, а композиции, думается, в первую очередь. И наоборот. Связь здесь двусторонняя. Точнее, трехсторонняя: третий не лишней – содержание.

Бывает, говорят о психологическом гротеске (так сравнительно недавно характеризовали, например, знаменитую «Историю лошади» в Большом драматическом театре), но тут проще всего видеть своего рода комплимент, оценивающий особую остроту выражения. Между тем, психологический гротеск, скорее всего, нонсенс. Душевные противоречия, когда они становятся предметом художественного исследования и составляют содержание спектакля, психологически ориентируют всю стилистическую сферу. Но психологизм и в тесном и даже, как сейчас в обычае, нестрогом понимании требует протяженного и непрерывного времени; каким бы физически коротким ни был его отрезок, в этом отрезке, как минимум, одно душевное движение должно «набежать» на другое и явиться третьем, результат противоречивого соединения первых двух. Это элементарная, неделимая «частица» психологизма. Она действительна повсюду, где психика не мотив поступка, где она важнее, чем самый поступок. Так у Толстого в трилогии про Николеньку Иртышева, так в тургеневских спектаклях Станиславского. Психологизм в этом фундаментальном смысле аналитичен и, по крайней мере, в театре выговаривается только на синкретичном языке. В этом сочетании нет ничего парадоксального, потому что синкретичны сами первоначальные импульсы, на которые расчленяется поток анализируемого сознания.

Между тем, любой синтетический стиль, и гротеск в первую очередь, и в форме и в выразительных средствах, с помощью которых он добивается до содержания, а содержание – до нас, всегда норовит не проанализировать физическое время, присвоив ему душевное содержание, а напротив, свернуть его в точку: сценическая «фраза» синтетического стиля держится всплывшей сдвига. Следующая молния может наложиться на прежний гром, но это уже проблема насыщенности или интенсивности фактуры.

Мы взяли одну только ветвь элементарных теоретических критериев, с помощью которых можно различать спектакли. Но и она глядит в

разные стороны. С одной стороны, ее отрезки схожи. Есть глубокое смысловое родство между разными уровнями спектакля (не стоит и оговаривать, что в театре, как во всяком искусстве, никакого почетного верха и закабаленного низа нет, как нет заветной «глубины» и поверхности, которой можно пренебречь) – родство, основанное всякий раз на своем способе художественного мышления в театре. Но, с другой стороны, почти мы такую логику правдоподобной и полезной, все равно ее не стоит рассматривать не только как «самую фундаментальную», но даже и как решающую. Потому что принципиально возможны и другие комбинации тех же самых свойств и характеристик системы, структуры и элементов, содержания, формы и языка спектакля. То, что по традиции принято именовать видом театра, и есть одна из таких совокупностей (само собой, об этом стоит вести речь лишь постольку, поскольку виды стали театральной реальностью, то есть – в Европе – примерно с эпохи Возрождения). В самом деле, давно ясно, что привычное деление театра на драматический, оперный, балетный, театр кукол и театр пантомимы имеет бытовой, но не научный смысл. В театре Р. Габриадзе куклы пели, у С. Образцова танцевали и т. д. – одного этого достаточно, чтобы понять: составленный нами ряд не имеет общего основания. Выйти из этого неловкого положения можно и нужно, стоит только предположить, что вид театра никаким одним генеральным признаком не определяется.

Начать можно с любого из многих концов. Спектакли различаются в зависимости от того, какой язык используется или, по крайней мере, является отличительным. В так называемом драматическом театре, и только в нем, артисты говорят, в опере поют, в балете танцуют, а в театре пантомимы мимируют. Четыре господствующих языка, причем в языки насильно превращены ни в чем не повинные самостоятельные искусства. Четыре языка и, значит, четыре типа? По виду языка – да. Но одновременно в театре кукол актер предстает в виде куклы, в театре теней в виде тени, а в так называемом живом плане – в собственном, живом виде. Это другая плоскость различения, три формальных типа театра. В оперном и в балетном спектакле актер играет то, что извлечено из музыки, в «драматическом» – из словесности, в театре пантомимы – из изобразительных искусств. Об этом мы уже напоминали: все, что изображают в драме, «человекоподобно», то есть моделью своей, внутренним образом, своего рода видовым архетипом драматиче-

ская роль имеет человека, в музыкальном театре – не человека, а чувство, а в театре пантомимы – вещь.

Последнее утверждение, очевидно, требует самого обширного комментария; ограничимся, однако, напоминанием о том, что тут речь о самых простых, то есть заведомо грубых определениях. Из искусств-соседей, которые театр призывает в помощь, когда формирует свои поэтические мысли, одна литература в состоянии изобразить человека «в целом»; музыка, при всех ее возможностях, своим содержанием имеет внутренний мир – по крайней мере никто, включая словесную лирику, с таким правом и совершенством не заведует душой, как она. Наконец, в драматическом театре можно изобразить человека «со свойствами» вещи или поглощенного чувствами, но это всегда человек. В драме нельзя сыграть роль *любви*, зато *любовь* можно спеть в опере и протанцевать в балете. И только в театре пантомимы артист может изобразить вещь как таковую.

Родство между танцующей балериной и танцующей куклой безусловно. Так же как родство «живой» танцующей артистки балета и не кукольного драматического актера, так же как органическая близость между танцующим и поющим, если они танцуют и поют музыку. Три разных родства, и все несомненны.

Как в таком случае выглядит характеристика вида? Заведомо как интегральная: три группы признаков – языковую, формальную и содержательную – приходится, так сказать, перемножить. В результате то, что мы называем драматическим театром, мы будем вынуждены определять как театр, в котором актер «в живом плане» непременно с помощью говорения слов играет роль человека. Но и этого окажется недостаточно. Потому что язык в этой системе понятий не просто и не вообще один из театральных языков, это один из языков актера; содержание, как правило, опирается на содержание особого рода роли, а форма характеризует «связку» актера и роли. Вот в этом только случае есть надежда нащупать, нет, не типологию, но хотя бы элементарную систематизацию видов на основании сколько-то выятных признаков, точнее – их неповторимых совокупностей.

Эти же признаки в другого рода комбинациях неизбежно лягут в основание более сложных, исторических и национально-исторических типов спектакля. Реальность испанского спектакля эпохи Возрождения – не в культурологическом, а именно в искусствоведческом смысле – все рав-

но придется понять как такую, а не другую, на этом историческом этапе развития театра возможную модификацию театральной структуры; предпочтение или преимущество таких, а не других жанровых образований; определенные стилистические пристрастия; мирное соседство или вражда этих, а не тех типов содержания и так далее – а далее еще много-много чего. Как вид театра, так и исторический тип не подменяется и не объясняется теоретическим или, точнее, теоретическими. Просто искусствоведчески расшифровывается. Не культурологически, а искусствоведчески называется.

Надо бы сказать: назовется. Это и вправду еще впереди. Судя по всему, пока мы не освоили еще первый этап, то есть именно этап простейшей систематизации. И вот уж тогда, даст Бог, всерьез примемся за типологии.

#### Библиографический список

1. Аристотель и античная литература [Текст]. – М.: 1978. – С. 128.
2. Громов Павел. Герой и время [Текст]. – Л., 1961. – С. 268.
3. Мальцева, О. Н. Ритм как объект исследования в теории художественной культуры [Текст] / О. Н. Мальцева // Методология и методы исследования культуры. – Л., 1984.
4. Мейерхольд, В. Э. Балаган [Текст] / В. Э. Мейерхольд // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. – Ч. 1. – М.: 1968.
5. Эйзенштейн, С. М. Избр. произв. [Текст]: в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М., 1966. – Т. 4. – С. 409.

#### Bibliograficheski spisek

1. Aristotel' i antichnaja literatura [Tekst]. – M.: 1978. – S. 128.
2. Gromov Pavel. Geroj i vremja [Tekst]. – L., 1961. – S. 268.
3. Mal'ceva, O. N. Ritm kak ob#ekt issledovanija v teorii hudozhestvennoj kul'tury [Tekst] / O. N. Mal'ceva // Metodologija i metody issledovanija kul'tury. – L., 1984.
4. Mejerhol'd, V. Je. Balagan [Tekst] / V. Je. Mejerhol'd // Mejerhol'd V. Je. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy : v 2 ch. – Ch. 1. – M.: 1968.
5. Jeizenshtejn, S. M. Izbr. proizv. [Tekst]: v 6 t. / S. M. Jeizenshtejn. – M., 1966. – T. 4. – S. 409.