Барбой Ю. М.

Структура действия и современный спектакль.

Вячеслав Карп

**Введение**

Развитие науки зависит от ее объекта не только в очевидном общем смысле. Существенно и состояние, «фаза», в которой этот объект находится. Подъемы и спады, открытия и тупики, всеобщий интерес, который обретают в глазах научного сообщества одни стороны дела, и падение интереса к другим сторонам — все тесно связано с конкретным, сегодняшним днем жизни: одни сведения о солнце можно получить когда оно ярко светит, другие добываются только в часы затмений.

Состояние нашего драматического театра последних полутора — двух десятилетий все мы уже давно характеризовали как кризисное, причем такие определения достаточно быстро перестали носить привычно оценочный характер. Не успев, однако, оформиться, представления подобного толка превратились в общее место, общие же места принято пропускать. Так или иначе, но, хотя в нашей литературе и были попытки понять, что стряслось, ни происхождение, ни природа, ни возможные последствия кризиса («промежутка», «антракта») по существу не проанализированы. Можно догадываться только о некоторых его свойствах и сторонах. Так, по всей вероятности, сегодня (в отличие от дискуссий 1960-х годов) нет речи о проблемах существования театра как искусства и как института. Соседствуя с молодыми и удачливыми соперниками, театр, по-видимому, сумел доказать свою социальную полноценность и свое право на место (впрочем, весьма скромное) в семье художеств.

Похоже на то, что вопрос о судьбах театра постепенно, но неуклонно переносится в другую, сравнительно непривычную для искусствознания плоскость: вопрос в том, оставаться ли театру именно искусством или, махнув рукой на первородство, слиться с соседними зрелищами. Как бы ни были полемичны критические инвективы последних лет, репертуар почти всех драматических театров страны в последние годы с полной очевидностью доказывает, что проблема эта невыдуманная — стоит хотя бы напомнить об угрожающей волне полуконцертных опусов, где театр безнадежно соперничает с эстрадой.

Но если так именно дело и обстоит, особое значение приобретают не организационные вопросы, которыми сейчас занята пресса, а как раз проблемы театра как искусства, его специфика, состояние его внутренних эстетических и художественных резервов. Во всяком случае вряд ли случайно тревоги театральных 4 людей связаны нередко с ощущением, что именно сущностные силы театра под угрозой, что именно внутренние его ресурсы в очередной раз на излете.

Нельзя, однако, не заметить, что тревог этих не только много; они разные, но вкупе начинают походить на некую «систему». Так, совсем еще недавно, деликатно по форме, но притом вполне внятно, Г. А. Товстоногов заявил о кризисных явлениях в режиссуре1\*. Мало того, что подобное высказывание принадлежит виднейшему представителю профессии; слишком ясно, что значит режиссура для современного спектакля, если спектакль претендует на художественную содержательность. Разумеется, нельзя автоматически ставить диагноз состоянию дел в искусстве театра на основании ситуации, которая сложилась только в одной, пусть и важнейшей, его сфере. Но все-таки связь между этой сферой и целым — на целом не может не сказываться самым болезненным образом.

Рядом многочисленные дискуссии о творчестве, искусстве и жизни драматического артиста. При всем необозримом многообразии тем и мотивов, при всей хаотичности общей картины этих дискуссий можно все же увидеть, как актер будто чьей-то злой волей выталкивается из той самой области, которая и для него и им самим давно, и с полным основанием, почитается специфической: актер перестает быть творцом художественного образа.

Осторожно, но упорно нынче стали толковать даже о кризисных, застойных явлениях в сценографии, которая недавно всеми была признана одной из самых благополучных, даже процветающих частей театрального искусства. И впрямь есть как минимум одно странное обстоятельство, на которое трудно не обратить внимания. Если принципиально новаторские решения сценического пространства эпохи 1900 – 1910-х, а затем 1920-х годов целиком были связаны с режиссерской и общетеатральной революцией, с каждым ее этапом, то сегодня самые блистательные сценографические решения не то чтобы непременно обгоняют решения режиссерские, но порой живут в спектакле как бы сами по себе, выражают смысл действия нередко таким образом, что становятся не частью, а как бы заменителем целого. Даже композитор, игравший в драматическом театре вполне скромную роль, и тот иногда ведет себя подозрительно: он так внимательно стал вслушиваться в интонацию и ритм актерской речи, что, кажется, скоро вознамерится строго зафиксировать их, а заодно и продиктовать распределение ролей 5 согласно тесситуре и тембру голоса драматического артиста.

Если прибавить к этому наблюдения критики, касающиеся пьес, нередкую нашу растерянность по поводу того, что пьеса не попадает в атомный котел сценического действия, а существует сама по себе, станет понятно, почему у исследователей возникает потребность говорить о кризисе не только частей, но всего внутрисценического целого: главнейшие элементы этого, как все мы хотим думать, органического образования ведут себя так, словно они части рассогласованного механизма.

Подыскивая характеристики современного сценического языка, Р. Кречетова в 1973 году впервые, кажется, за долгое время употребила термин «эклектика» — при этом без уничижительного оттенка. Это было важно и само по себе, но еще существенней, что уже тогда разговор затрагивал не одну лишь сторону поэтики и вообще не одну поэтику. Скорей приходилось размышлять о распадении всей, казалось бы, надолго и прочно установившейся системы драматического спектакля, о том, что театр явочным порядком стал пересматривать безусловно обоснованную опытом и многочисленными успехами иерархию сценических ценностей и связей. В начале 1970-х годов гипотезы, выдвинутые Кречетовой, казались полемическими. Однако скоро выяснилось, что все возражения, которые встретила статья Кречетовой (например, у Н. Толченовой или Н. Велеховой), неожиданно, но закономерно подтверждали «полемический» диагноз. Прокламировались другие способы, другие пути выхода, иные даже представления о единстве, но сам тезис о разрушении единства спектакля (а не только его стиля) не был никем опровергнут2\*.

Одновременно тревожные сигналы стали поступать из зрительного зала. Главный из них сейчас можно без труда зафиксировать. Определилось резкое, а, может быть, и невиданное расхождение между целями, установками, программами и — каким бы он ни был компромиссным — репертуаром театров, с одной стороны, и реальными целями, установками, потребностями значительной части зрителей, с другой. Параллельно набирали силу пассивность в сознании и деятельности театральных творцов и агрессивность определенных слоев публики3\*.

Наконец, о важных переменах говорит и содержание и состояние нашей критики. В свое время, борясь против разрушительных, 6 нигилистических тенденций в критике, А. Н. Анастасьев весьма убедительно доказывал, что нападки на «дилетантизм» нашей театральной критики 1960-х годов несправедливы и напрасны. Он аргументировано показывал, что такой ключевой критерий той эпохи, каким была гражданственность, вовсе не сводился к утверждению публицистического пафоса, рожденного тогдашними надеждами на перемены в общественной жизни, что этот лозунг отражал на самом деле и известную эстетическую программу4\*. И тем не менее, должно быть, нетрудно признать (по-прежнему не соглашаясь с нападками, которые сегодня пытаются освежить), что та широта смысла, которую все мы вкладывали в понятие о гражданственности театра, в методологическом отношении была, скажем так, чрезмерной, что со временем обнаружилась изнанка этой благородной широты: критерий оказался слишком синкретичным. Это был скорей пароль, чем критерий оценки искусства. С тех пор, как противники тогдашних новаторов проникли в плохо охранявшийся секрет, «гражданственность» была оттеснена в область идейно-политических позиций, которая, при всей ее важности, в искусстве, увы, не может претендовать на универсальность.

По всей видимости, сегодня взамен единого, интегрирующего критерия возник и укоренился своего рода набор понятий, каждое из которых — в тех случаях, когда мы имеем дело с искусством, а не с суррогатом — «отмыкает» лишь какие-то стороны театрального образа или театрального процесса. Критику теперь настигли собственные «поиски единства», непростые еще и потому, что вести их сейчас приходится в условиях явного нарушения пусть драматичной, но естественной связи между критикой и театром, критикой и публикой театра.

Не стоит доказывать, что такое или даже более подробное перечисление признаков кризиса не может претендовать на доказательность. Тем более что претензии звучат главным образом из уст непосредственных участников процесса: самоощущение, конечно, не самое объективное свидетельство. И тем не менее у нас все-таки немало серьезных оснований для тревог. После заметного, пусть и короткого рывка конца 1950 – начала и середины 1960-х годов, уже в самом начале 1970-х в драматическом театре стала наступать относительно стабильная эпоха, когда сцена начала донашивать старые, тогда еще крепкие одежды. Не исключено, что при всей специфике художественного освоения действительности, запрещающей грубые параллели 7 между развитием искусства и развитием общества, как раз специфика театра заставляла его остро реагировать не только на сковывающее управление, но на окостенелость самих осваиваемых социальных механизмов. Все-таки по традиции — а традиция эта родилась не на пустом месте — драматическая сцена успешней справляется с жизнью не эпически спокойной, застойной, а ярко противоречивой, явно неустойчивой, ощутимо движущейся.

Есть в кризисной ситуации, однако, сторона, далекая от всяких нравственных и эмоциональных характеристик. Хрестоматийно определение, данное В. И. Лениным эпохе, следовавшей за бурными событиями в России 1860 – 1870-х годов. Ленин, как известно, назвал эту эпоху временем мысли. Кризис и на самом деле содержит в себе известную полноту развития, он не непременно тупик, но непременно завершение некоей стадии, некоего этапа развития. Зрелость того театра, который мы видели в последние два десятилетия, имеет при этом еще одну важную особенность: тут четкий виток советской театральной истории, который нес в себе почти демонстративные черты своеобразного ренессанса. Новаторы отошедшей эпохи, театральные «шестидесятники» XX века, не прикрывались чужими для них лозунгами. Их исторический маскарад был глубоко обоснован и осознан. Не было лукавством новое поклонение Станиславскому, не были спекуляцией воспоминания о Вахтангове, не были эпатажем заново открытые мейерхольдовские приемы. И все это вместе может означать, что главные модели спектакля, о которых в 1960-е годы спорили и которые в 70-е годы были признаны, опирались на идеи куда более фундаментальные, чем только сиюминутные. При всем своеобразии театральной жизни 1960 – середины 1980-х годов, перед нами явление более крупное, более мощное — «спектакль XX века». Речь, стало быть, о логике развития всего театра Новейшего времени. Без этой логики непосредственная современность в существеннейших ее чертах может оказаться просто непонятой, непонятой принципиально.

Может быть, мы переживаем не простую очередную паузу в театральном прогрессе, а содержательный разрыв в постепенности. Рассматривая сегодняшний театр в таком состоянии, какое рисуют дискуссии последних десяти — пяти лет, то есть театр зрелый и даже перезрелый до того, что видится он «в разобранном состоянии», мы можем надеяться на то, что заметный поворот искусствоведения и, в частности, театроведения к теоретическим изысканиям имеет под собой объективную почву.

8 А что подобный поворот налицо, кажется, достаточно очевидно. Резко, может быть, радикально сдвинулась ситуация в области методологии. Если в нашей собственной театроведческой сфере практически нет специальных методологических работ, то в общем искусствознании и особенно в соседних с нашей ветвях этой науки такие исследования налицо. Не вторгаясь в эту специальную сферу, не желая и не имея надобности выстраивать здесь самодеятельную иерархию ценностей, скажем, что одной из заметно оживившихся областей в последние годы стала область семиотики. Фундаментальная работа В. В. Иванова «Очерки по истории семиотики в СССР»5\* подводит здесь строгие и вместе с тем перспективные итоги развитию этой науки и семиотического метода исследования искусства. Конечно, не случайно, что автор опирается в своем исследовании в первую очередь на материал кино. Не только потому, что имеет в запасе поразительные по глубине разработки С. М. Эйзенштейна, но и потому, что в киноведении применение семиотических методов весьма продуктивно. Как, впрочем, и в материале словесного искусства. Потому столь же закономерно, что литература стала почвой ряда семиотических исследований, в том числе и отечественных — назовем, в частности, работы тартуской филологической школы. Справедливости ради следует отметить, что именно виднейший представитель этой школы Ю. М. Лотман первым у нас предпринял попытку применить семиотику для осмысления искусства театра6\*.

Из эстетики, общего искусствознания, литературоведения и киноведения можно сегодня почерпнуть и существенные сведения о возрожденном к жизни системно-структурном анализе. Ряд научных сборников, вышедших в последнее время, — явное, беспристрастное тому свидетельство7\*. В этой, более актуальной для нашего исследования, связи отметим важнейшее обстоятельство: сегодняшние представления о системах и структурах, общий взгляд на этот предмет содержат не только вполне или относительно новое знание (что несомненно), но и своего рода «воспоминание». Причем вспоминается поистине фундаментальное в методологическом отношении. Очень характерна мысль, высказанная Л. Я. Гинзбург: «Понятие структура как рабочий термин широко применялось у нас уже в 20-х годах. И пользовались им ученые, впоследствии вовсе не разделявшие доктрину 9 структурализма»8\*. Воспоминание, точнее, напоминание это лишено всякой назидательности и важно, может быть, в первую очередь указанием не на традиционность понятия, а на то, что уровень понимания художественного произведения, связанный с его структурностью, — не чья-то модная прихоть, но закономерный, необходимый этап познания искусства. Возражая против попыток противопоставить такое понимание дела более традиционному историческому подходу, Гинзбург справедливо считает, что «органическое сочетание — отнюдь не механическое соединение — исторического понимания литературы со структурным вообще, как видно, одна из самых основных задач современного литературоведения»9\*.

Тут, может быть, в первую очередь обращает на себя внимание очень глубокая, плодотворная методологическая установка. И, естественно, ничто не препятствует усвоить ее в театроведении. Думается, что ее достоинство, в частности, и в ее неизбирательности: речь не о том, что единственно верными были бы труды в историко-теоретическом «жанре». Речь, как нам кажется, о том, что и специальные работы по истории искусства не могут, не должны уже считаться полноценными, если в них не учитывается структура произведения (точней, если их авторы проходят мимо того, что всякое художественное произведение есть своего рода структура), и специальные теоретические работы не смеют претендовать на научность, если в структуру анализируемой вещи не «впечатана» история ее возникновения и развития.

В этом смысле для нашей темы труды историков театра имеют двойное значение — и элементарное, то есть значение необходимых источников самого высокого ранга, и неэлементарное, собственно теоретическое: предпринимаемый здесь анализ не имеет надежды на сколько-нибудь полезный результат, если используемые нами знания, добытые историками театра, окажутся сами «недостаточно теоретичными».

По счастью, это не так. Разумеется, не станем оговариваться на счет того, что меру теоретичности не следует рассматривать как комплимент и не стоит отыскивать в формулах. Короткая фраза П. А. Маркова, в которой В. Э. Мейерхольд определяется как режиссер-поэт10\*, потому и дороже многих специальных теоретических изысканий, что в свернутом виде, но безусловно содержит указание и на структуру мейерхольдовского спектакля, то есть на тип его художественного мышления, и на специфику 10 содержания, и на формальную сферу, наиболее органичную для Мастера. Вот в этом-то отношении современная историко-театральная наука достаточно богата.

И основанием этого богатства была не только прежняя наука об истории театра, представленная блестящими именами, но и критика 60-х годов. О некоторых явлениях театра тех лет до сих пор нет более глубоких — и теоретически емких! — суждений, чем те, что были произнесены тогдашней критикой (поэтому мы безбоязненно станем в необходимых случаях обращаться прямо к ней, не дожидаясь, пока ее темперамент остынет и перельется в объективные исследования). В 60-е годы критика если не безраздельно господствовала, то уж во всяком случае задавала тон мысли. И именно критики постепенно, но неуклонно, естественно стали «перемещаться» в собственно науку. Понятно, что этот переход не был простым, однако же приход в науку о театре таких критиков, как И. Соловьева или К. Рудницкий, был не просто фактом их биографий, но и фактором движения мысли о театре. «Воздух современности» диктовал этим людям темы, без понимания которых, оказалось, что-то в самой этой современности, в недавнем театре понять было порой невозможно. Рискнем упростить ситуацию и погрешить против общего мнения о разнообразии материала и тем нашей историко-театральной науки: да, разнообразие налицо, а все-таки главный нерв там, где предпринимался анализ театра первой трети нашего века. При впечатляюще широкой перспективе историко-театральных трудов самые большие успехи были достигнуты там, где думали о Станиславском, Мейерхольде, Вахтангове, Таирове, Михаиле Чехове.

Не прибегая и на этот раз к обзору, назовем для примера — надеясь, что примеры общезначимые — такие вещи, как «Режиссер Мейерхольд» К. Л. Рудницкого (1969) или два тома исследования М. Н. Строевой «Режиссерские искания Станиславского. 1889 – 1917» и «Режиссерские искания Станиславского. 1917 – 1938» (первый том — 1973, второй — 1977 год). В обоих этих и в аналогичных случаях для нашей темы самое важное как раз не «чисто историческое» знание, а мера обобщения и еще больше — «тип обобщения» каждой такой уникальной, гигантской фигуры. Здесь не только лица и спектакли, здесь опять же открывается историческая — но и не только историческая — связь между героем и тем художественным рядом, который творчество этого героя продолжает и преображает одновременно. Здесь неизбежны и осознанны указания на те стороны жизни, которые привлекают внимание художника, на тот способ мышления, который делает его самим собой. Здесь почти открытая «подсказка» про типологию спектакля, совершенно 11 недвусмысленное понимание группы спектаклей или отдельного произведения как определенной и устойчивой связи одних и тех же элементов.

Весьма существенным, крайне полезным дополнением к традиционной театроведческой литературе оказалась для нашей темы и группа трудов, расположившихся либо рядом с границами нашей науки, либо прямо на границе. Широко говоря, это философские, собственно социологические, социопсихологические и иногда психологические исследования, посвященные — воспользуемся традиционным термином — восприятию искусства и человеку, это искусство воспринимающему, в частности, театральному зрителю. Кроме упомянутых выше, напомним в этой связи о работах Ю. Давыдова, трактующих социопсихологические проблемы, об исследованиях сотрудников ВНИИ искусствознания, в первую очередь Г. Дадамяна, В. Дмитриевского, Н. Хренова, о работах группы «Социология и театр» при Ленинградском отделении Союза театральных деятелей, о перспективных результатах Т. Клявиной, возглавляющей группу социологов в ЛГИТМиК11\*.

Достижения психологической науки с точки зрения наших потребностей более скромны, но такие размышления, которые предлагают специалисты-психологи, хорошо освоившие театр, непременно должны быть (и будут) учтены12\*.

Наконец, существенно состояние самой теории искусства. Здесь ситуация неоднозначна, а картина маловыразительна — куда бледней, чем в историко-театральной части театроведения. Но, с другой стороны, все же нельзя не видеть, что именно в наше время стал нарастать и закрепляться повышенный спрос (можно сказать и резче: мода) на собственно теоретическую проблематику в пределах искусствознания или на границах с эстетикой. Именно в 70-е годы в сознание широкого круга людей, интересующихся искусством, вошли труды М. М. Бахтина, вновь ожили произведения Ю. Н. Тынянова и шире — всей «обоймы» авторов, чье научное творчество коренится в 10-х годах с их особым пристрастием к теории и к проблемам поэтики в первую голову.

Если сравнить результаты, которые получили теоретики в близких нам науках, с нашими результатами, придется признать, 12 что соседи продвинулись далеко вперед. Появились серьезные, а порой замечательные работы и в ближайшем соседстве — в области теории драмы. Среди них назовем ставшие уже широко известными вышедшие в 70-е годы книги С. В. Владимирова, Б. О. Костелянца, А. А. Карягина; в этом же ряду оказалась на редкость своевременно переведенная у нас книга Эрика Бентли «Жизнь драмы»13\*.

Естественно, что во всех этих работах театра было не миновать, хотя, понятно, мера, в какой театр «захватывается», в каждом случае своя, так же как своеобразны, конечно, точки зрения авторов на взаимоотношения драмы и театра. На наш взгляд, нынешние попытки заново сблизить драму и театр (если не вовсе слить их без остатка), так же как и новые попытки резко противопоставить оба эти искусства, сколько-нибудь свежих поворотов вопроса о специфике (и специфике драмы и специфике театра) не дали, плодотворных путей пока здесь не проложили. И вряд ли тут просто досадная случайность или полная исчерпанность самой проблемы. Просто, как нам кажется, аргументы в обоих случаях не выходят на уровень как раз структурного анализа: в одном случае доказательства близости сводились к мифической неполноте обоих искусств14\*, в другом произвольно гипертрофировалась часть целого, например, мизансценирование, и тогда получалось, что главное, скажем, в режиссуре — не авторство, не сочинение целого спектакля, а некое отдельное искусство мизансцены15\*. Как здесь не вспомнить классическую книгу А. Д. Попова, посвященную художественной целостности театрального произведения — ведь там на самом деле доказано, что мизансценирование, при всей его неоспоримой важности, не есть цель театрального художника16\*. Ясно, что в таких случаях самое целое невольно превращалось исследователями в некий достаточно бессодержательный конгломерат17\*.

13 Коротко говоря, партизанские набеги в театральный регион оказались, похоже, не слишком обнадеживающими. С этой стороны театр «не взять», какими бы остроумными приемами ни пользовались партизаны. Куда более перспективными, нам кажется, были по видимости академические штудии в области собственно теории драмы, о которых шла речь. Здесь упорно, не торопясь, размышляли о вечной и вечно обновляющейся природе драматического действия; бесконечные его возможности не просто признавались или декларировались, но внимательно исследовались. В частности, именно здесь возникала одна из самых важных для теории театра попытка выяснить, каким образом из давно известных элементов — когда эти элементы входят в непривычные связи, отношения, комбинации — драма извлекает новые сущности.

Наконец, в 70-е годы были созданы и работы, проблематика которых непосредственно связана с теорией театра. Яркий пример — исследование С. В. Владимирова, посвященное генезису современной режиссуры18\* (при более скромной заявке). Оно должно быть охарактеризовано как теоретико-историческое, а не как историко-теоретическое, и это не только оттенок смысла. Работа не окончена автором, однако и опубликованный текст чрезвычайно богат и выводами, и подходами к фундаментальным и самым острым проблемам театрального искусства. В связи с нашей темой особенно пристального внимания требуют, скажем, тонкие наблюдения ученого над судьбой дорежиссерского театра в эпоху его распада. Неуправляемые, стихийные, вынужденные импровизации актеров рождали, оказывается, в совокупности новые внутрисценические связи и одновременно — связи между сценой и зрительным залом.

Сопоставляя театр с кинематографом, опять же в пределах по видимости традиционной проблематики и традиционных методов, В. А. Сахновский-Панкеев на страницах своей последней книги не раз моделировал ситуацию, в которой все части и стороны театрального действия могут, кажется, быть идентифицированы с аналогичными частями и сторонами экранного действия. При этом, как убедительно доказал автор, перед зрителем принципиально разные системы — тут разные принципы, разные законы, разные цели. И, стало быть, надо признать, что сходство элементов дела не решает19\*.

14 Естественно, самым непосредственным образом вопросы театральной теории так или иначе затрагивались на страницах специальной прессы. В первую очередь следует вспомнить дискуссию 1978 года «Время и пространство в театральном искусстве»20\*. Хотя, за исключением начальной статьи Б. Кузнецова, эти материалы журнала «Театр» носили скорее всего характер проблемных театрально-критических статей, показательно, что даже из такого, строго говоря, неспециального хода мысли прямо вытекают достаточно весомые теоретические наблюдения над театром. Видно, например, что нынешний драматический театр способен управлять своими «субстанциальными» силами, свободно распоряжается временем и пространством — и делает это, как правило, вполне сознательно.

Особое место в развивающемся теоретическом знании о театре занимают работы самих сценических деятелей. Мощный толчок не только практической, но и теоретической мысли должна была дать переведенная у нас и изданная в 1976 году книга Питера Брука «Пустое пространство». Ценные соображения можно и должно извлечь из трех (особенно из первых двух) книжек А. Эфроса21\*. Пафосом методологической и методической точности отмечен двухтомник Г. А. Товстоногова «Зеркало сцены» (оба тома вышли в 1980 году).

Этот вклад практиков не может быть недооценен. Не только потому, что такого рода работы опираются на великие прецеденты, и мы помним, сколь значительны открытия Станиславского или Брехта, но и по причине даже более основательной: ведь театроведческий «объект исследования» — театр — обладает высоким самосознанием, вне которого понят быть не может.

Во взаимоотношениях между складывающейся теорией театра и той ее ветвью, которую создают режиссеры и актеры, есть, впрочем, и недоразумения, и юмор. Товстоногов, например, пишет: «Какие бы претензии ни предъявляли сегодня театру, теория отстает от практики. Дело ее развития было бы странно передоверять одним лишь теоретикам театра, критикам и театроведам — это первоочередная забота режиссеров и артистов, поскольку проблема органического существования актера на сцене касается методологии поисков сценической правды»22\*. При том, что стремление ограничить поле театроведческих исследований одними лишь результатами творческой деятельности театра кажется чересчур уж императивным, в этом 15 высказывании есть еще вполне внятный положительный смысл: для осмысления творческого процесса предлагается выделить специальный этаж — и это, кажется, в самом деле необходимо, тем более что театроведение всегда, по природе своей, будет действительно предпочитать исследование самой «правды» анализу путей, на которых она добывается в лаборатории.

Вся в целом описываемая ситуация не лишена сейчас оригинальности. У нас куда больше ясности в вопросах общей теории театра, чем в области теории специальной (за неимением устоявшегося термина назовем так теорию театра как искусства). Мы знаем ныне довольно много о логике функционирования театра в обществе. Нам ведомы определенные закономерности организации театрального дела. Кое-какие сведения можно при желании получить о психологии творчества актера. Немало сделано и в том этаже, который отстаивает как удел практиков Товстоногов. Но вот на «элементарные» вопросы современное театроведение, как ни странно, ответа, который бы всех удовлетворил, в конце XX века не имеет. Для актеров и режиссеров нет вопроса о том, что есть искусство театра: у каждого из них театр — это Мой Театр. Куда более опасно (и со временем все более нетерпимо), что подобное вынесение за скобки простых вопросов о сущности, природе, типах театра весьма характерно и для профессионального театроведческого сознания.

За ответом на такие вопросы специальная теория театра должна бы обратиться к историко-театральной науке, благо последняя у нас вполне развита, и к практике. Но практика, как мы отметили, дает ответы вполне субъективные и непременно разные. Наука же об истории театра, хотя и накопила богатый материал и глубоко усвоила плодотворные методологические принципы, отличается у нас особого рода «слитностью». Устойчивый иммунитет к формализации, стремление рассматривать предмет как нерасчлененное единство содержания и формы всегда были и остаются по сей день достоинствами, а не слабостями театроведения. Но когда такое знание становится по существу единственной научной базой становящейся теории — оно невольно выглядит недостаточно развитым. Ясно, что тут историк виноват без вины В конце концов вопрос «история чего?» должен быть адресован не ему, а как раз гипотетическому теоретику. Здесь известный философии замкнутый круг познания. Разрывается он, согласно Марксу, одной познавательной и — решающим образом — жизненной практикой, и это норма. По-видимому, именно так обстоит дело в соседних искусствознаниях — в первую очередь в литературоведении: там «баланс» сложился давно, и взаимодействие двух главных ветвей 16 науки о литературе срабатывает едва ли не автоматически. В театроведении ситуация не такова.

Молодость театроведения как научного знания загримирована под глубокую старость: о театре ведь и в самом деле думают уже не одно тысячелетие. Так вот и вышло, что театроведение развивалось, да и сейчас продолжает развиваться, и не как старые науки, и не как новые науки. Последние начинают жизнь сразу с резкого выделения своего предмета из нейтрального объекта, с выработки собственного научного аппарата и т. д.

Впрочем, у театроведения, при всей его фактической молодости, хватило, к нашему профессиональному удовлетворению, сил и времени, чтобы усвоить не только методологические азы, но порой и методологические вершины. Хватило времени и на то, чтобы применить усвоенное к необозримому массиву фактов и получить научные результаты, часто замечательные. Сколько бы ни обнаруживалось сегодня и впредь «белых пятен» в истории театра, театроведение, станем надеяться, без излишней самоуверенности имеет право утверждать, что история театра ему открыта, что по крайней мере историко-театральная ветвь его есть наука в строгом смысле слова.

Но это утверждение имеет смысл все-таки лишь при условии, если мы все молча, но твердо сговариваемся: то, что у нас называется историей театра, есть история театра, а не чего-то иного. Между тем мы не откроем никаких секретов, если признаемся, что среди собратьев театроведения вряд ли есть такие, где столь часто называют одним словом разное и разными словами одно. Фундаментальные понятия «театр» или «актер» не составляют исключения.

**ПРЕДМЕТ И СТРУКТУРА ТЕАТРА**

Эта работа посвящена структуре спектакля — феномена, который в художественном отношении полноправно представляет театральное искусство, более того, представляет это, искусство, можно сказать, единственно полноправно. Какими бы доминантами ни определялся театр разных эпох, был ли он «театром драматурга», или «театром актера», или «театром режиссера» — все равно и эти доминанты были доминантами спектакля. В известном смысле ответить на вопрос о том, что такое спектакль, структуру которого мы намерены рассмотреть, — это ответить на вопрос о том, что есть театральное искусство. Ясно, что такой ответ может быть только итогом ряда фундаментальных исследований. Надо надеяться, что среди них будут несомненно и исследования структуры спектакля. Но извлечь ответ из любого частного исследования, понятно, не удастся. Однако же, предпринимая любое такое частное исследование, необходимо иметь правдоподобные гипотезы не только о том, каковы могут быть результаты данного исследования. Когда речь идет о материях теоретических, автор должен не просто знать «точки отсчета»; отсчитывать ему волей-неволей приходится как раз от представлений о том, что есть все явление, часть или сторону которого он желает подвергнуть анализу.

Просто говоря, для того чтобы рассматривать структуру спектакля, надо рискнуть предложить читателям определенное представление о том, что такое искусство театра. С нашей точки зрения, для того чтобы сформулировать подобную гипотезу, надо оглянуться на предмет театра. Ведь именно специфика предмета отличает одно искусство от другого. Разумеется, здесь не миновать и общих представлений об искусстве и его предмете. Но как раз эта сторона дела разработана в нашей эстетике достаточно подробно. Можно сказать, что все специалисты сегодня готовы согласиться с тем, что предметом искусства является человек в его общественных связях и отношениях к действительности23\*.

Несомненно, формулы такого рода уточняются и, верно, еще будут не раз уточняться, но во всяком случае они непротиворечивы, с одной стороны, и с другой — в самом деле охватывают 18 все многообразие искусства. Немаловажна и, так сказать, негативная сторона: существенно и то, чем искусство не интересуется, что оно не отражает, чему, если воспользоваться идеями Аристотеля, оно не подражает. Не подражает природе как таковой — подражает человеку и обществу.

Последнее для нашего искусства особенно очевидно. Причем, и в драме и особенно в театре ограничения этого свойства, пожалуй, наиболее недвусмысленны, наиболее жестки. Театр никогда не изображал природу как таковую, никогда ее не отражал ни в буквальном смысле, ни в более сложном: предметом театра никогда не были «природные» свойства человека сами по себе.

Но и в таком повороте представления о предмете искусства для нас недостаточны. Надо искать специфически театральную часть или сторону этого общего предмета. Скажем, предметом музыки становится не весь же человек, и не все его связи, а лишь внутренний мир человека и только те связи, которые рождаются в этом мире.

Предмет нашего искусства, однако, кажется, трудней вычленить тем же способом, каким определяется предмет музыки и его «противоположность» — предмет пластических искусств. Здесь не помогает простое «вычитание». Вспомним для начала драму. Ведь человек входит в мир драмы особым образом. Человек интересен драме, в конце концов, лишь постольку, поскольку участвует в создании или разрушении целостной системы междучеловеческих отношений. Иначе говоря, предметом драмы является, собственно, не «человек», а специфическая совокупность отношений между людьми. «Предмет драмы, — пишет один из самых глубоких ее современных знатоков, — со-бытиё человека с человеком в очень напряженных, сложных, противоречивых ситуациях»24\*. В драме, продолжает исследователь, «именно отношения общения выходят на первый план»25\*.

Но это не вся сложность проблемы. Драма, как известно, многие века мучительно прочно связана с театром, поэтому вовсе не удивительно, что обычные представления о предмете театра чаще всего кажутся чрезвычайно близкими пониманию предмета драмы. Тем более что театр и впрямь «отражает» сложные, меняющиеся отношения между людьми. Точно так же, как драма. «Человеческий фактор» в театре даже еще резче, заметней, очевидней, принудительней. Да к тому же сцена как бы удваивает число действующих людей: не теряя героев 19 пьесы, как бы «прибавляет» к ним действующих актеров. Может быть, для определения предмета театра окажется достаточным простое расширение предмета драмы, простое указание на то, что «со-бытиё человека с человеком» на сцене станет со-бытиём не только персонажей, но и актеров? Такой вариант, по крайней мере, нельзя исключать. Но и в этом случае надо понять, как же соотносятся между собою эти две группы действующих «там, в жизни», прежде чем преобразиться в действующих на сцене. В жизни одно со-бытиё или два разных, параллельно развертывающихся на наших глазах?

Есть, наконец, еще один, не самый важный, но психологически актуальный оттенок, который трудно забыть, ставя вопрос о предмете театра. Он связан все с той же многовековой тяжбой театра и драмы. Притом, что порою эта тяжба кажется заведомо бессмысленной, для театра вопрос, во всяком случае, действительно болезненный: ведь суверенность искусства определяется в первую очередь и именно тем, есть ли у него свой предмет. Известно: как бы ни был оригинален и свободен в отношениях с первоисточником музыкант-исполнитель, предмет его искусства все-таки всегда тот же самый, который был предметом композитора. И потому искусство музыкального исполнительства — это музыкальное искусство. Об искусстве театра, в первую очередь об искусстве актера, существует, как мы знаем, точно такое же представление: творчество на сцене, конечно, полноценно как творчество, но как искусство оно несамостоятельно, в нем реализуется, материализуется, получает окончательную форму искусство драмы. Актер исполняет обязанности персонажа, делает на сцене то, что персонаж делает в пьесе, думает и чувствует (по крайней мере должен бы думать и чувствовать) как персонаж, и мерить его искусство можно и должно по тому, насколько мысли, чувства и поступки персонажа сценического адекватны мыслям, чувствам и поступкам персонажа литературного. Разумеется, в практике все не так грубо, как мы это сейчас излагаем, но внутренняя основа взглядов на актера, наиболее широко распространенных в культурной, в том числе и околотеатральной среде, по нашему мнению, именно такова. (Всякий слышавший и читавший высказывания на этот счет абсолютного большинства драматургов не усомнится на счет того, что самые первые сторонники этого взгляда — люди, связанные с театром прочнейшими узами.)

Но ведь это не так. Во-первых, не так просто потому, что такое невозможно. Не может один человек стать другим, нельзя живому стать выдуманным. Актер может и стремится стать таким, как его герой, но героем пьесы он ни за что не станет. Зато всегда он играет роль своего героя. Актер, в конце концов, 20 и есть человек, играющий роль другого на глазах у зрителей. Но если дело обстоит именно таким образом, то у театра на самом деле есть какой-то свой, не тот, что у драмы, предмет. И извлечь его можно и должно точно таким же образом, каким извлекается предмет искусства вообще и всякого конкретного искусства: анализируя самоё это искусство.

Идея человеческого со-бытия рождена не умозрительно, она возникла как обобщение опыта мировой драмы, она доказана тем, что ни в какой драме автора не интересует ничего, кроме как междучеловеческое общение в сложных, противоречивых обстоятельствах. В сущности, эту сторону жизни и следовало бы назвать драматизмом.

Но ни в каком театре не бывает ничего иного, кроме актера, играющего роль для зрителей. Именно из этого, видимо, и следует исходить, размышляя над «театральностью» как предметом искусства театра.

Заметим сразу, что театральность — понятие по-своему опасное. Во-первых, потому, что оно длинной традицией прикреплено к чему-то весьма разнообразному и неопределенному, чаще всего — к яркости формы или откровенности «игровой стихии». Во-вторых же, потому, что существуют и достаточно внятные трактовки этого понятия, которые вообще «выносят» театральность за пределы художественного предмета.

В этой связи, кажется, стоит вернуться к несправедливо осмеянным и забытым, последовательно радикальным идеям, высказанным на этот счет Н. Н. Евреиновым. «Человеку присущ инстинкт, о котором, несмотря на его неиссякаемую жизненность, ни история, ни психология, ни эстетика не говорили до сих пор ни слова, — я имею в виду инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимой Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии «театральность»»26\*. Произведение искусства, продолжает Евреинов, «имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности — наслаждение от произвольного преображения, быть может, эстетического, а быть может, и нет, что неважно»27\*. И чтобы не было никаких сомнений в том, что именно он хочет сказать, знаменитый театральный деятель так заканчивает свою мысль: «В эволюции человеческого 21 духа развитие чувства театральности, вне исключении, предшествует развитию эстетического чувства»28\*.

Независимо от того, соглашаемся мы с Евреиновым или собираемся оспаривать его, достоинство сформулированной им концепции, может быть, в первую очередь в ее ясности, недвусмысленности, в очень четком и, рискнем сказать, продуманном представлении о том, что такое «театральность». Театральность — это «чувство», или «инстинкт», присущий людям изначально, во всяком случае родившийся у людей до возникновения эстетического чувства. Евреинов может дать основание трактовать его мысли так, что этот самый театральный инстинкт есть вещь животная, природная (отметим сразу, возможность такой трактовки не исключена). И все-таки однозначно связать представления Евреинова о театральности с собственно природной, необщественной стороной человека было бы, на наш взгляд, упрощением. Нет, по-видимому, независимо от того, каково происхождение этого инстинкта (или чувства, что, согласимся, уже иное!), тут речь о чем-то человеческом, то есть в самом скромном случае не лишенном общественного. Цель «театра для себя» в конце концов в том и состоит, чтобы человек, по выражению Евреинова, отнявший шкуру у пантеры и накинувший ее на свои плечи, освободился, почувствовал себя не рабом жизни, а ее хозяином.

Итак, театральность есть свойство человека в том смысле понятия «человек», которое восходит к Аристотелю, — «общественного животного». Развивая свою мысль, Евреинов и далее оригинален и последователен. И честен, когда отмечает, что в ходе развития цивилизации эта театральность вянет, убывает. Проще всего она обнаруживается у детей, а во взрослом мире ее сохраняют только церковь и армия, то есть те институты общества, которые нуждаются в ритуалах.

С нашей точки зрения, Евреинов связывает детское и ритуальное без особой натяжки, поскольку в ритуалах несомненно отражены «детские черты» человечества. Понятно также, почему на этом основании Евреинов охотно готов солидаризироваться с теми, кто фиксировал или прогнозировал в ближайшем будущем конец театрального искусства: ведь, с его точки зрения, иссякает источник, питающий театр, — театральность.

Против концепции Евреинова, может быть, есть смысл выставить не столько соображения психологов (или, скажем осторожней, той части психологов, которая отрицает наличие у человека специального «инстинкта театральности»), сколько иное, самое общее соображение, предлагаемое театральной практикой: 22 театр-то не исчез. Более того, в то время, когда сочинялась упоминавшаяся работа Евреинова, и чуть позднее театр в одной только Европе, по общему признанию, гигантски продвинулся вперед или по крайней мере уж обнаружил недюжинные силы, открыл в себе более чем солидные ресурсы. Между тем «детски-ритуальная» сторона человеческой натуры, может быть, и впрямь на наших глазах гаснет.

Имея в виду хотя бы эти обстоятельства, нельзя ли предположить, что театральность как предмет театра следует искать в иных сферах? Не в «натуре» человека, а в самой общественной практике, причем в таких как раз и особенно ее проявлениях, которые, может быть, менее всего зависят от природы индивида. На наш взгляд, такое не только можно, но и должно предположить. В общественной жизни, в действительности есть такие стороны и такие связи, которые, не завися или очень мало завися от «природы человека» как индивида — с одной стороны, «отражаются» в театре и, с другой стороны, отражаются только в театре. Это, широко говоря, сугубо общественные отношения между людьми — ролевые.

Понятия о роли возникли, как известно, не сегодня. О ролях и «масках», например, не раз говорил Маркс. Современная теоретическая, а вслед за нею и прикладная социология сделали понятие о роли одним из самых существенных при описании норм поведения и самого поведения людей в обществе. «В ролевом описании, — подводит итоги современный Философский энциклопедический словарь, — общество или любая социальная группа предстает в виде набора определенных социальных позиций (рабочий, ученый, школьник, муж, солдат и т. д.), находясь в которых человек обязан повиноваться «социальному заказу» или ожиданиям (экспектациям) других людей, связанных с данной позицией». Социальная роль — та узловая точка, в которой «смыкаются индивид и общество, индивидуальное поведение превращается в социальное, а индивидуальные свойства и наклонности людей сопоставляются с бытующими в обществе нормативными установками, в зависимости от чего происходит отбор людей» на те или иные социальные роли29\*.

Марксистская социология наших дней не склонна сводить человека к совокупности его социальных ролей, и все же наука сегодня однозначно признает, что ролевые механизмы — одна из решающих вещей в сфере общественных отношений. При этом известны и «ролевые конфликты», когда одна роль входит в противоречие с другой или другими, и достаточно высокая мера творчества, которая доступна человеку, когда он «играет» 23 свои жизненные роли; то есть роль сейчас не мыслится как шаблон, в который общество вгоняет всякого человека. Известны социологам и социопсихологам и конфликты внутриролевые, связанные с тем, что на одну и ту же роль разные люди, включая ее «носителя», смотрят по-разному. Словом, теория ролей весьма сложна и при этом развивается.

Следует лишь — в связи с театральным материалом — по возможности резко отметить, что наименее убедительно здесь привычно житейское представление, согласно которому играть роль — значит притворяться, лгать, лицедействовать. Роль может восприниматься как нечто внешнее по отношению к человеку, особенно если он сам так ее воспринимает, но это не то чтобы неверный, но во всяком случае односторонний взгляд. В этой связи, может быть, уместно вспомнить полемику между социологом И. С. Коном и известным психологом А. Н. Леонтьевым. «Роль — не личность, а, скорее, изображение, за которым она скрывается»30\*, — утверждает Леонтьев. Точка зрения и гуманная, и в известном отношении даже справедливая. Но вот как опровергает ее Кон: «Если «роль», как следует из определения самого А. Н. Леонтьева, есть программа, «которая отвечает ожидаемому поведению человека, занимающего определенное место в структуре той или иной социальной группы», или «структурированный способ его участия в жизни общества», то она никак не может быть «изображением» лица. Иначе придется признать, что личность существует не только вне общества, но даже и вне своей собственной социальной деятельности. Ведь «структурированный способ участия в жизни общества» есть не что иное, как структура деятельности человека»31\*. Мы склонны здесь однозначно стать на сторону Кона. В каких бы рамках ни рассматривалось ролевое начало жизни — в рамках ли безличной макросоциальной системы, непосредственного ли межличностного взаимодействия, индивидуальной ли мотивации (формулировки Кона), — оно объективная данность. Человек способен общаться с другими людьми, с обществом и даже с самим собой только в роли, никак не минуя ее. И это не зависит от того, есть ли у него театральный талант в евреиновском смысле. Даже если такой «талант» и впрямь окажется присущим каждому из нас инстинктом, он должен проявиться не в том, чтобы освободиться от общества (хотя субъективно может так именно мною восприниматься), а, напротив, в том, чтобы участвовать в жизни. «Играние роли» бывает 24 инстинктивным, а бывает осознанным, но оно всегда принудительно.

Человек в жизни «играет» одновременно, как правило, несколько разных ролей; одни более устойчивы, более фундаментальны, другие связаны с временными, преходящими ситуациями, причем эта дифференциация не исчерпывается той иерархией, которую назвал Кон. В нынешнее время, во всяком случае, вполне возможно такое положение, при котором наиболее существенными для человека окажутся какие-то роли, связанные не с его социальным положением, а, допустим, с кругом его непосредственного общения Но так или иначе, ясно, что если человек одновременно ученый, отец и прохожий, логично предположить, что ценность для него самого и для общества и устойчивость каждой из этих трех ролей отчетливо разнится.

И все-таки насколько бы глубокой и разветвленной ни была дифференциация ролей, для понимания предмета театра, в сущности, единственно важным оказывается сам факт: роль — коренное свойство общественного человека, прямо вытекающее из коренных свойств общества. Если мы учтем значимость для каждого из нас и для человечества этой стороны жизни и вспомним, что нигде, кроме как в театре, эта ситуация не воспроизводится, а в театре она воспроизводится всегда, без исключений, — мы, думается, вправе сопоставить названную сторону общественной жизни и искусство театра. Оставим страдания театрального самолюбия, оборотимся к объективной социальной практике: действительность на самом деле «предоставляет» искусству некое фундаментальное явление, которое потенциально, но явно входит в сферу предметов искусства, но которое никем, кроме театра, не освоено. Надо полагать, что именно ролевые отношения людей в обществе и можно называть театральностью, составляющей предмет театрального искусства. Этот-то предмет и делает театр театром, а не оживлением драмы.

Не следует при этом забывать, что «общество», присутствующее в процессе играния жизненных ролей как источник требований, нормативов, установок и т. п., — на самом деле реально участвует в этом процессе. Нетрудно догадаться, что его можно «искать» и в театре. (Напомним, что мы говорим не о содержании театра, а именно о его предмете, и должны отдавать себе отчет в том, насколько художественное содержание «не похоже» на свой источник в жизни. Не вдаваясь в этот вопрос, отметим лишь, что театр не ограничивается интересом к слишком простой паре человек — роль.) Театр идет дальше. То самое общество, которое в жизни создало требования и ожидания, в театре представлено непосредственно. В жизни мы можем 25 и не дорасти до того, чтобы видеть себя играющими роли. Тем более видеть, насколько публична такая «игра». В театре актер, играющий роль, может «делать вид», что зрителей не существует, но зритель-то всегда есть, и актер всегда знает, что играет именно для зрителей и с их участием. Это очень важно — видеть, что театр охватывает всех основных участников «театра жизни»: человека в роли, самоё роль и общество, которое несомненно влияет не только на выбор роли и приспособление человека к ней, но и на «ход исполнения» этой роли. Такова исходная посылка наших размышлений. Театр находит свой специфический предмет в жизни общества, этот предмет не похож ни на предмет драмы, ни на чей-либо еще предмет. И именно из этого предмета в конечном счете «извлекаются» и содержание театра как искусства, и его формы, и его элементы, и его целое как художественное целое. В определенном, и при этом существенном смысле эволюция театра может быть понята как все более полное и глубокое освоение театрального предмета; именно такая точка зрения, на наш взгляд, есть своего рода гарантия против бытующих еще представлений о развитии театра как прихотливой смене языков, форм и содержаний. Поскольку и нам придется обращаться к этой эволюции, мы и там будем исходить из намеченных нами посылок.

**II. СТРУКТУРНЫЙ ПОДХОД И ТЕАТРАЛЬНЫЙ «МАТЕРИАЛ»**

Обращение к проблемам теории театра можно было бы счесть необходимым по одному тому, что стала ощутимой потребность навести порядок в нашем методическом хозяйстве. На самом деле только специальная теория театра, теория театрального искусства одна и может дать науке и практике общезначимые представления о том, что есть театр, что такое актер, что представляет собой спектакль и т. д.

Но, как мы пытались показать, сейчас такое обращение актуально по-иному, есть потребности куда более животрепещущие, чем внутренние беды науки о театре. Проблемы театроведения, при всей их важности, при том, что они крайне болезненны для специалистов-театроведов, — это все-таки одна и, в конечном счете, не самая существенная сторона дела. Сам театр в XX веке вышел на такой широкий социальный простор, оказался в таком противоречивом культурном контексте, наконец, обнаружил такую способность лишаться своих частей и как ни в чем ни бывало усваивать части новые, чужие, что стародавний вопрос о том, является ли театр на самом деле каким-то особенным искусством, снова вышел наружу. Прячется ли за благозвучным понятием «синтетическое искусство» грозно-уничижительное «конгломерат» — этот академический вопрос приобретает жестко практический смысл. В зависимости от того, как мы ответим на него, мы станем не только изучать театр, но и подходить к его изучению; не только исследовать его, но и поступать с ним.

Специфику искусства театра можно и должно рассматривать с разных сторон. Например, с точки зрения единства специфического театрального содержания и особых, только театру данных форм. Но театр как искусство не зря, конечно, именуют синтетическим. Верно это определение или нет, есть у него положительный научный смысл или это всеобщее заблуждение, такие определения базируются на самоочевидных основаниях: практически всякий спектакль использует умения разных искусств. Если бы наука сумела показать, что тут не случайный, пусть даже исторически случайный набор, было бы сделано полдела. Немало, но и не все. Следует еще убедиться в том, что и не случайный набор — вообще не набор, а система, то есть такая целостность, которая не может состоять ни из каких других элементов, и элементы эти не могут быть связаны иначе, как 27 этой связью, «укладываются» именно в данную, а не в другую, пусть и похожую, структуру.

Вопрос о частях и целом для театра, по-видимому, один из самых деликатных, самых драматичных и — самых коренных. И именно в связи с проблемой целого и частей должен закономерно родиться интерес к специальным методам исследования. В современной науке такие методы уже широко используются. Есть немало попыток анализа структур самого разного происхождения и типа. В науковедении есть попытки осмыслить принципы подобного анализа.

Среди тех сфер, где применение структурного подхода к предмету исследования считается особенно актуальным и логичным, естественно называют в первую очередь такие, в которых и необходимым и возможным оказывается понимание предмета как некоей целостности, фиксация его качественной определенности. В подобных случаях прокламируется возможность как бы напрямую, без всяких опосредовании, произнести о предмете пресловутое философское: «это». «Категории системы и структуры, — читаем в серьезном научном сборнике, — отражают новый уровень науки, когда главное внимание направляется на познание объектов как целостных образований с определенной структурой целостности»32\*. Главное методологическое и собственно научное достоинство такого подхода его сторонники видят в том, что здесь можно и необходимо абстрагироваться от субстанциальной природы входящих в систему элементов, условно представить их как бесструктурные33\*. Искомая целостность, таким образом, предстает как бы в обобщенном и очищенном виде. При этом всякий элемент в свою очередь может быть рассмотрен как структурированное явление (что для исследования театра с его всегда пестрым составом, конечно, должно быть особенно привлекательно).

В литературе, однако, не напрасно дебатируется вопрос о том, следует ли понимать структуру как совокупность одних лишь связей между элементами, или тут непременно нужно говорить еще и о совокупности самих элементов. Вопрос не терминологический. Есть формула, предложенная крупнейшим специалистом — Б. Расселом: «Выявить структуру объекта — значит упомянуть его части и способы, с помощью которых они вступают во взаимоотношения»34\*. Эта формула непротиворечива, но в разных науках, естественно, интерпретируется с разными 28 «акцентами». Вероятно, физики, абстрагируясь от химических и ряда электромагнитных свойств каждого металла, называя структурой кристаллическую решетку металла, правы. Но так же правы и биологи, когда указывают, что рассмотрение человеческого или иного сложного живого организма с учетом лишь функционального назначения каждой «части» — каждого органа — и без учета качественной определенности этих элементов системы не только малосодержательно, но исключает возможность проанализировать структуру организма.

Нетрудно предположить, что общественные системы — явления очень высокого порядка — принципиально сопоставимы по сложности с системами биологическими (если не превосходят их в этом отношении!). Как это относится к театру? Самым непосредственным образом. Мы можем рассматривать спектакль, представляющий театр, как структуру, просто указывая элементы, находящиеся в связи между собою. Но содержательным такой анализ, видимо, станет лишь тогда, когда в разноприродных частях спектакля мы сумеем обнаружить такие свойства, которые позволяют им входить в «реакцию» с другими, частями.

На таком уровне анализ театральных структур, как это ни покажется странным, может быть гораздо теснее связан с традиционным театроведением, с его методами, чем с практикой структурализма, которая как раз опирается в первую голову на возможность абстрагироваться от свойств тех или иных элементов системы.

Поскольку структуру понимают как строение, ее нередко сближают с формой. Возьмем новейшие словари. В философском словаре читаем: «Проблематика формы получает дальнейшее развитие в категории структуры»35\*. Советский энциклопедический словарь (М., 1979) называет структурами разные формы кристаллов. В нашем случае таких сближений следует избегать. Ориентация на традиционные методы науки о театре должна при этом заключаться не в методологической эклектике, а в попытках увидеть в структуре театра содержание театра как искусства. Более того, надо попытаться рассмотреть в ней инструмент, с помощью которого человечество получило возможность познавать и оценивать некоторые особенные стороны своей жизни — те, что составляют предмет театрального искусства, который в этом случае может оказаться не спрятанным «за содержанием», а открыт.

Другая, уже не связанная с проблемой дефиниций, сложность, которую следует преодолеть, используя этот принцип 29 для исследования театра, — в выборе уровня структуры. Сегодня самое сложное для структурного анализа — возможность осваивать процесс, движение вообще36\*. Говоря о структуре, мы говорим о равенстве предмета самому себе. Всякое движение в конечном счете приводит к изменению предмета, его структура разрушается. И хотя в современной философской литературе можно найти суждения о структуре процесса, наиболее естественной почвой для применения системно-структурного анализа пока остается предмет в его постоянстве. Структура театра, стало быть, должна рассматриваться с того «прекрасного момента», когда театр стал театром, когда родились главные связи между его элементами, до той поры, когда эти связи искривятся, формализуются, словом — разрушатся.

Внешняя парадоксальность ситуации в том, что мы намереваемся применить структурный метод к явлению, процессуальному по природе. Но тут как раз и существенна постановка исследовательской задачи. Видимо, говоря о спектакле, следует исключить из рассмотрения разговор о его ходе и сосредоточиться на анализе тех механизмов, которые этот ход обеспечивают, которые позволяют ему быть спектаклем, во-первых, и данным спектаклем, во-вторых. Это значит также, что необходим решительный отказ от рассмотрения конкретного, единственно живого в театре — сегодняшнего представления спектакля, нужна сознательная сосредоточенность на «спектакле», который по отношению к совокупности конкретных его представлений тоже есть «структура». Выше этого уровня — исследование типов театральных структур и, наконец, анализ структуры всякого, любого спектакля как полноценной реализации театрального искусства.

Есть ли у нас возможность и право ставить и пытаться решать такие вопросы? По-видимому, есть. Возможность, во всяком случае, возникнет тогда, когда мы рискнем думать последовательно теоретически, то есть логически. Этот логический метод, писал Ф. Энгельс, характеризуя логику «Капитала», «в сущности является не чем иным, как тем же историческим методом, только освобожденным от исторической формы и от мешающих случайностей. С чего начинает история, с того же должен начинаться и ход мыслей, и его дальнейшее движение будет представлять собой не что иное, как отражение исторического процесса в абстрактной и теоретически последовательной форме; отражение исправленное, но исправленное соответственно законам, которые дает сам действительный исторический процесс, 30 причем каждый данный момент может рассматриваться в той точке его развития, где процесс достигает полной зрелости, своей классической формы»37\*.

Последнее для нас особенно важно: театр XX века, то есть театр в широком смысле современный — по всем признакам развитый, зрелый театр. Поскольку это так, мы вправе «отсчитывать» ретроспективу от него. Неосознанно, явочным порядком наука о театре, конечно, так и поступает. Ведь на деле мы считаем первые европейские театральные формы формами театра именно потому, что в них, возникших в древней Греции и описанных Аристотелем, уже содержатся все главные элементы и решающие структурные принципы, которые существуют и сегодня, которые и сегодняшний театр делают театром и отличают его от близких зрелищ. И наоборот: признавая театр Эсхила и Аристофана театром, а не чем-то иным, мы можем назвать сегодняшние театроподобные явления (типа хэппенинга) нетеатром.

Отсчитывая от театра XX века, можно с достаточной уверенностью в том, что результат достижим, искать и найти некую устойчивую, из века в век повторяющуюся совокупность одних и тех же элементов, соединенных между собой одной и тою же, из века в век повторяющейся связью. Например: актер играет — зритель смотрит и слушает. С этой точки зрения действо, в котором актер не играет, или зритель не смотрит, а «играет» — по определению, театром называть не следует.

Разумеется, ставить вопрос о театральной структуре, заранее зная ответ, — предприятие малостоящее. Но правдоподобная гипотеза, которая может быть положена в основу подобного исследования, у нас есть. И есть давно.

Аристотель говорил о частях трагедии. Специалисты по структурному анализу без труда узнали бы в этих частях «элементы структуры». Не во всех, однако. Ибо Аристотель четко делит их (пользуясь одним и тем же словом) на образующие и составляющие38\*. Вторые — части, на которые трагедия разделяется «по объему»: пролог, эписодий и др., то есть эти «части» — несомненные элементы формы. Образующие же части — другие. Аристотель их не противопоставляет составляющим и не выстраивает параллельно движению «объема» трагедии. Иначе говоря, образующие части не являются у Аристотеля частями содержания. На роль элементов содержания с гораздо большим правом могут претендовать и претендуют части фабулы, такие, например, как перипетия или узнавание.

31 Издатели последнего по времени перевода аристотелевой Поэтики, комментируя текст, ставят знак равенства между понятиями «образующие» и «качественные», так же, как ориентируют понятие «составляющие» на категорию количества39\*. Философские пары качество — количество и форма — содержание отчетливо разнятся, в том числе, естественно, в искусствоведческом контексте, и для понимания мысли Аристотеля это очень важно.

Образующие части, согласно «Искусству поэзии», — это и есть части, которые делают трагедию такой или иной (что прямо подталкивает исследователей именовать их «качественными»). Но можно сказать и другое: по существу, наличие этих частей, как считает философ, делает трагедию не просто такой или иной, но и собственно трагедией. Этими частями, категорически утверждает Аристотель, «пользуются не немногие из поэтов, <но все>, потому что всякая (трагедия) включает зрелище, характер, сказание, речь, напев и мысль»40\*.

Те элементы трагедии, которые именуются составляющими, на самом деле можно представить как ряд «объемов», параллельный частям фабулы: между движением содержания и сменяющими друг друга объемами, складывающими архитектонику, есть не очень жесткая, но очевидная связь.

Шесть образующих частей актуальны на всем протяжении спектакля, они есть постоянно, вместе, есть постольку, поскольку есть трагедия, и наоборот — трагедия есть постольку, поскольку в наличии именно эти шесть частей.

Речь и музыкальную часть Аристотель относит, как известно, к средствам подражания, зрелище — нечто иное: способ подражания. А главное — сказание (миф, фабула) вместе с характерами и мыслями — предмет подражания.

Элементы неравны. Судя по недвусмысленным формулировкам, вообще нечастым в Поэтике, Аристотель считал средства подражания важными частями трагедии, но предмет предпочитал совершенно явно. Как заправский структуралист, старый мыслитель абстрагируется от структуры каждой из образующих частей (потом он к этой структуре вернется). Но зато именно здесь, называя образующие части несколько раз в разном порядке, Аристотель показывает, что не желает устанавливать между ними знаков равенства. Как уже было сказано, на первое по важности место он ставит сказание. Так же недвусмысленно за характерами закрепляется подчиненное положение. И так же однозначно на последнее по важности место отбрасывается 32 способ, каким трагедия подражает своему предмету, — зрелище.

Структура трагедии, таким образом, становится весьма стройной и достаточно строгой: есть силы и есть подчиненности, есть центр и есть провинция. При этом все без исключения периферийные части имеют смысл и право на существование постольку, поскольку помогают исправно функционировать, то есть в соответствии с целью поэта воздействовать на зрителей, главным частям трагедии.

И в пределах античного спектакля, и в других исторических моделях театра всякую из образующих частей трагедии можно бы ориентировать в каждом случае либо на форму, либо на содержание, и ориентации эти исторически сами по себе изменчивы. Но для создателя рассматриваемой теоретической модели существенней нечто совсем иное: именно то, что эти шесть частей, и притом именно в названных Аристотелем соотношениях, придают трагедии качества трагедии.

Возможности «формально» или «содержательно» ориентировать каждую из образующих частей в этом смысле небезграничны. То, что Аристотель называл предметом подражания, не есть содержание, хотя содержание питается в первую очередь предметом. И то, что в Поэтике названо средствами и способом, тоже должно быть дифференцировано. Если речь и напев — пусть с натяжкой — могут быть поняты как элементы художественного языка, зрелище вообще не относимо к форме для фабулы. Это именно способ, каким фабула открывается публике. Причем способ, сознательно выбранный для драматической поэзии. Ибо есть другие и, стало быть, у трагических авторов, так сказать, был выбор. Ведь можно, как напоминает Аристотель, пользоваться одними и теми же средствами, но либо все время оставаться в стороне от героев, либо, подобно Гомеру, то повествовать со стороны, то «перевоплощаться в персонажей», либо, наконец, выводить самих подражаемых «<в виде лиц> действующих и деятельных»41\*.

Для драмы органичен именно такой, последний из перечисленных «способ подражания». Отметим, однако, что тем же самым понятием Аристотель пользуется, когда характеризует зрелище. Оказывается, явление, названное в Поэтике способом подражания, неоднородно. Да при этом двоится еще и представление о самом зрелище. В самом деле, с одной стороны, философ прекрасно знает, что трагедия — искусство теоретически самостоятельное: она может обойтись и без актеров, «а устроение зрелища, — безапелляционно утверждает Аристотель, — скорее 33 нуждается в искусстве декоратора, чем поэтов»42\*. Кажется, яснее не скажешь, но на деле в искусстве поэтов не нуждается лишь известная часть зрелища — именно «постановочная часть». Зато актеры нуждаются несомненно. Актеры — и это крайне существенно для нашего предмета — хотя и часть зрелища, но воистину особая часть: по самой своей природе их игра схожа с тем, чем занят поэт. И драматический поэт обязан выводить своих героев как действующих и деятельных, и актер специально для этого предназначен.

Скажем, наконец, проще: к способу подражания в античной трагедии, как ее трактует Аристотель, следует отнести целых три явления: одно — задача поэта, другое — актера, третье — декоратора. И лишь третье в тогдашнем театре было «неспецифично» и даже, по Аристотелю, поэзии чуждо. Другая часть зрелища — актеры — и впрямь имеет с трагической (очевидно, и с комической) пьесой подозрительно много общего. Актер заведомо не часть драмы, но в спектакле, в его тогда складывавшейся структуре, он уже укоренен, и основание для такой укорененности самое что ни на есть фундаментальное: общей для актера и трагедии является их действенная природа.

С другой стороны, актер и не перестает быть частью зрелища. Можно, нисколько не противореча Аристотелю и ничуть не модернизируя античную театральную ситуацию, говорить о том, что в пределах зрелища, которому актер принадлежал, он был самой действенной частью — настолько действенной, что оказался «своим» среди элементов, связанных с привилегированным предметом подражания.

Нетрудно согласиться со специалистами, полагающими, что Аристотель не занимался и не мог заниматься теорией театра, что его предмет — драматический вид поэзии. Но разбирая структуру трагедии, погружая будущие театральные элементы в эту структуру, Аристотель все-таки дает в руки исследователя немало ключей к собственно театральной теории. Своеобразный синтез действия и зрелища в фигуре актера — вот один из выводов, который можно сделать, вчитываясь в аристотелеву «теорию драмы».

В словесном тексте античной трагедии явление со-действия персонажей43\*, столь важное для драмы позднейших времен, занимает весьма скромное место. Зато важнейшим оказывается вопрос о воз-действии: формула «волнует душу» для Аристотеля очень даже содержательна — тут едва ли не основная функция 34 трагедии и всех ее элементов. Важно видеть, далее, что эта способность — волновать душу — общее свойство всех шести образующих частей структуры. Каждая часть воздействует на публику, и в этом отношении каждый такой элемент и есть собственно действие. Здесь, а не в принадлежности к содержательной или формальной сфере, коренное родство между такими разными, разноприродными и притом неодинаково важными «образующими» частями.

Ясно, что при таком повороте мысли Аристотелю нетрудно приписать «забытый» им седьмой элемент структуры трагедии — зрителей, на которых поэт, актер и декоратор воздействуют. Но Аристотель, по всей вероятности, о публике не рассуждал — во-первых, ее наличие подразумевалось само собой, во-вторых, никак не исключено, что ее реакция на спектакль, которая несомненно должна была быть уже эстетической, а не только нравственной, с точки зрения будущего театра была еще «недотеатральной». Исходя из установленной Аристотелем иерархии трагических ценностей, из первенства фабулы, из специфического, художественно скромного положения актеров, из глубокого, наконец, родства спектакля с непосредственным предшественником — ритуалом мистерии, мы можем догадываться о том, что тогдашняя публика сколько-нибудь существенно не могла воздействовать на ход спектакля, так что его «силовые линии» были как бы однонаправленными: со «сцены» — в «зал».

Аристотель, значит, и здесь глубоко прав, когда сосредоточивается на шести, как мы бы сейчас сказали, внутрисценических элементах структуры трагедии и на связях между ними, минуя публику. Седьмой элемент уже есть — есть, что называется, за скобками, только место его более чем скромно: на зрителей все шесть образующих элементов действуют одновременно и постоянно. Это первая коренная особенность связей между элементами античного спектакля.

Другой тип связей — на фоне первого — своеобразная их гармонизация, которая осуществляется благодаря общей действенной направленности всех элементов системы спектакля и наличию внутри нее строгой иерархии. При этом, разумеется, одновременность воздействия на зрителей не должна истолковываться как намек на полифоническое развертывание материала. Напротив, здесь уместней была бы аналогия с гомофонным принципом развития: фабула — мелодия, все остальное аккомпанемент.

Очевидно, что для самого Аристотеля и реальней, и важней эта вторая система связей между элементами спектакля. Нельзя, однако же, пренебрегать и тем, что в Поэтике по понятным 35 историческим причинам осталось в тени, чему еще предстояло развернуться, но что в античном спектакле уже несомненно было.

Вспомним снова логику Маркса. «Буржуазное общество, — писал он, — есть наиболее развитая и наиболее многосторонняя историческая организация производства. Поэтому категории, выражающие его отношения, понимание его организации, дают вместе с тем возможность проникновения в организацию и производственные отношения всех отживших общественных форм, из обломков и элементов которых оно строится, частью продолжая влачить за собой еще непреодоленные остатки, частью развивая до полного значения то, что прежде имелось лишь в виде намека, и т. д. Анатомия человека — ключ к анатомии обезьяны. Наоборот, намеки более высокого у низших видов животных могут быть поняты только в том случае, если само это более высокое уже известно. Буржуазная экономика дает нам, таким образом, ключ к античной и т. д.»44\*

Аристотеля не следует винить в том, что он «недооценил» театральные части театра. «До полного значения», пользуясь словами Маркса, они не развились и развиться не могли. Прав С. В. Владимиров, когда констатирует: хотя в греческом театре «реально существовало как будто только театральное представление», театр не фигурировал у Аристотеля «как самостоятельное искусство»45\*. Просто потому, что он самостоятельным искусством тогда не был. Но искусством — пожалуй, уже был: налицо его структура.

Актеры, носители характеров-масок, не могут быть названы даже носителями фабулы, потому что характеры, их совокупность, их отношения не исчерпывали фабулы и не строили ее. Актеры в трагедийном спектакле древних греков обязательны и маловажны, они даже не часть, а только часть части действия. Тень тени. С сегодняшней точки зрения в этой модели одинаково интересны оба фактора, обе стороны дела: и что актер пока входит непременной частью не в содержание и не в форму происходящих событий, и не в нем тут дело; и что в структуру действия он уже вошел как непременный, неизбежный участник. Перед нами здесь не просто первая в европейской истории исходная модель театрального действия, но и своего рода теоретический полюс театра — тот именно, на котором театр, по определению, уже театр, но еще не самостоятельное искусство.

36 Манящая загадка элевсинских мистерий связана, может быть, не столько с фатальным недостатком информации, сколько с другим. Важно, как именно трактовать ту информацию, которая у нас несомненно есть: был ли то театр для избранных или там проходило ритуальное действо, поразительно «напоминавшее» будущий театр?

С этой точки зрения нам недостает в первую очередь информации о том, была ли в элевсинском храме публика, был ли там кто-то, кому довелось со стороны смотреть этот «спектакль». Спору нет, вопрос важнейший. И жаль, что мы об этом, по-видимому, уже никогда не узнаем. А все-таки, даже при наличии такого тяжкого пропуска, мы знаем достаточно много, и знания эти достаточно красноречивы. Нам известно, какой сюжет разыгрывали в мистерии элевсинские жрецы, какая фабула связывала Деметру, Персефону и Аида (точнее, знаем, какому мифу подражала та фабула). Нам неизвестно, повернута ли была фабула специфически драматическим содержанием, изображались ли участники действа как действующие и деятельные. Зато мы знаем, какова была цель жрецов, которые изображали героев мифа. Цель наверняка состояла в том, чтобы с помощью ритуала воздействовать на богов, навязать им полезное для «заказчика» решение. Умилостивить, когда есть основания полагать, что они гневаются, натравить их на своих врагов и т. д.

Такое сношение с богами «в театральной форме» по существу своему, по своим целям в публике решительно не нуждалось: цель была настолько далекой от потребности воздействовать на людей, взволновать их души, что публика там была — если была — едва ли не помехой.

Очевидно, жрец, облачаясь в платье богини, хорошо знал, что он не богиня, и все же тут была магия. Наука различает магию первобытную (ее-то мы чаще всего и называем магией) и исторически более позднюю, сохранившуюся и после возникновения религии и гражданского общества. В элевсинском храме развертывался в строгом смысле этого понятия магический ритуал. В момент преображения в героев мифа жрец должен был быть подобен инструменту, который отдает себя во власть чужого, божественного голоса. Но жрец не мог быть подобен шарлатану-чревовещателю позднейших времен — ему некого было обманывать и незачем было это делать, заботы его были слишком серьезны.

По всему судя, в элевсинском храме разыгрывалось нечто глубоко чуждое и зрелищу и игре — непременным составляющим театрального генезиса. И все же — не чуждое будущему театру. В зрелище есть два связанных между собою пратеатральных 37 элемента: зритель и то, что зрителю показывают. В элевсинской мистерии нет зрителей или они не обязательны, но зато безусловно есть тот, кто изображает, связанный с тем, что изображается — будущие «актер» и «роль». Как раз в этом отношении мистерия может рассматриваться по отношению к театру с той же точки зрения, что и противопоказанная ей игра. Ибо в игре есть аналогичные элементы и аналогичная связь между играющим и его ролью.

Вместе с игрой действо элевсинского типа, однако, и антитеатрально. Говоря о детских играх как модели ролевых игр, М. М. Бахтин справедливо полагал: «Именно то, что в корне отличает игру от искусства, есть принципиальное отсутствие зрителя и автора. Игра с точки зрения самих играющих не предполагает находящегося вне игры зрителя, для которого осуществлялось бы целое изображаемого игрою события жизни»46\*. Из этого прямо вытекает и другое свойство игры, отличающее ее от искусства: специфические отношения между играющим и тем, кого или что он играет. Точнее сказать — отсутствие такого рода отношений, поскольку идеал подобной игры — идентификация. Таким же, очевидно, был и идеал греческого жреца.

В 1940 году в другой связи П. П. Громов ввел в театроведческий обиход редко, к сожалению, используемое понятие о негативных характеристиках47\*. Говоря, со ссылкой на Н. П. Акимова, об ансамбле в драматическом спектакле, Громов замечает, что наличие в театре ансамбля означает лишь, что в таком спектакле нет разнобоя. В сущности, характеристика игры, которую дает Бахтин, по отношению к театру выглядит именно такой негативной характеристикой: она отмечает в игре то, чего нет в театре. Театр не игра, хотя в нем «играют». Театр и не ритуал, хотя сегодняшнее внимание многих театральных деятелей к ритуалу, конечно же, обоснованно.

Но в определениях, данных Бахтиным, есть для театра и внятно позитивный смысл. Нам в данном случае особенно важно отметить, что якобы не связанные между собой элементы на деле связаны: так, например, отсутствие публики как бы предполагает соответственно выстроенные отношения между играющим и его персонажем. Вероятно, логично и обратное: если мы зафиксировали «слишком тесные» отношения между исполнителем и ролью — жрецом и богиней, ребенком и куклой в роли человека и т. д., — мы можем предполагать, что публика 38 в такую структуру не входит, во всяком случае, она здесь лишняя.

В этом смысле особенно, может быть, красноречив еще более древний по происхождению феномен первобытной магии. Все ученые, занимавшиеся происхождением театра, не могут, по естественным причинам, пройти мимо древних, куда более древних, чем элевсинские мистерии, магических действ. Люди, составляющие первобытную общину, однажды сообразили, говорят нам этнографы, что если правильно изобразить мамонта, его почему-то потом легче будет убить. И они сообща стали изображать мамонта.

Здесь, однако, было не до «незаинтересованной игры» по Канту; цели этого действа и не были вообще целями игры, хотя, кажется, раз мамонта не было, раз все было условно, значит, тут была игра. Вероятно, элемент игры на самом деле в таких действах можно обнаружить. И все-таки там была совсем не игра: цели ее были необычайно серьезны и прагматичны.

Но вот действом это было несомненно, и это действо несомненно имело отношение к будущему театру. Не было публики, но как будто была «роль» мамонта и были те, кто этого мамонта пытался изобразить. Можно представить себе дело и таким образом, что в подобном зрелище была своя фабула. А. Д. Авдеев, собравший и описавший множество этнографических материалов, относящихся к пратеатральным действам, приводит свидетельство путешественника начала прошлого века, видевшего, как североамериканские индейцы не просто изображали бизона, но разыгрывали целые эпизоды охоты, то есть включали моменты изображения в развернутый сюжет48\*. Для нас содержание такого сюжета совершенно безразлично. Допустим, сперва животное яростно наступает, а охотники прячутся, затем нападают охотники и убивают грозного противника.

Исключим на время вопрос о зрителе. Допустим, что кто-то со стороны за этим действом наблюдает и наслаждается правдивой игрой сородичей. Выйдет, что перед нами основные, инвариантные элементы театральной структуры. Но даже при подобном допущении связи между этими элементами совсем не те, что выявятся в античном спектакле.

Оказывается, что самое подозрительное здесь — отношения между «актером» и «ролью». Они воистину «слишком тесные»: охотник буквально перевоплощается, то есть способен верить в то, что душа мамонта, поскольку он мамонта изображает, переселяется в его тело (или наоборот — свою душу изображающий 39 посылает в тело мамонта со шпионскими целями). А. Ф. Лосев авторитетно утверждает, что «принцип первобытного мышления — все во всем, а основной закон такого мышления есть оборотничество, то есть возможность превращения всего во все»49\*. Отношения между исполнителем и героем в первобытном охотничьем действе не просто «некорректны», если сравнить их хотя бы с цивилизованным древнегреческим вариантом; отношений, собственно, вовсе нет: ведь тут вполне неясно, кто актер, а кто роль. С этой точки зрения древнейшее действо — нечто вроде доисторической пародии на некоторые современные театральные или квазитеатральные опыты. Здесь не было ни творения, ни творимого, ни творца, а было сопричастное перенесение свойств одного предмета на другой, то есть то самое, что наука называет магией. И, естественно, такие «гипертеатральные» отношения возможны лишь в сугубо антитеатральной ситуации — в отсутствие публики. Исходя из логики структурных связей, можно предположить, что как раз наличие публики и разряжает эту сверхнапряженную связь. По крайней мере самое появление публики, зрителя как стороннего наблюдателя — то есть появление в самом элементарном, бессодержательном качестве — можно представить себе только как акт принципиально одновременный «отделению» актера от роли.

Размышляя об античном искусстве, Д. П. Каллистов задал глубокий вопрос: почему театр вышел из обрядов, посвященных хтоническим богам, а небесные Зевс или Аполлон родили только Олимпийские игры? Ответ на этот вопрос у автора весьма содержателен: «Не потому ли, что мифологические образы этих небесных божеств лишены характерной для божеств плодоносящей земли раздвоенности? Ведь именно в этой раздвоенности и кроются истоки того самого действия, которое в обрядовых играх приобретает элементы действия театрального»50\*. Логично, что исследователь толкует здесь не о театре, а об элементах дотеатрального действа: по крайней мере по отношению к героям античного спектакля понятие «раздвоенность» (так же, как и близкое — двойственность) носит несколько модернизирующий характер. Но сама идея драматизма кажется нам плодотворной по существу.

В ритуалах и играх, в зрелищах и разного рода действах, словом, в составляющих театрального генезиса будущая театральная структура черпает для себя нечто близкое драме, на плечах которой театр вознесется. В одном случае «выбирается» 40 ситуация и связь зрелище — зритель; в другом — актер и роль. Все пратеатральные формы с точки зрения будущего театра (и, конечно, только с этой точки зрения) — неполноценны, недотеатральны. В одном случае нет зрителя, в другом — роли. Все появится позже.

«Ситуация театра, если максимально упростить ее, — считает Э. Бентли, — сводится к тому, что А изображает В на глазах у С»51\*. Правда, что такая броская (и, несмотря на броскость, вполне серьезная) формула «покрывает» массу явлений театра, особенно театра Нового и Новейшего времени. Но правда и то, что в этой формуле театральная структура действительно «максимально упрощена».

Автор цитируемой книги не без вызова озаглавил части своей работы так, чтобы напомнить об Аристотеле: «Сюжет», «Характер», «Диалог», «Мысль», «Сценическое воплощение». Формула, соединяющая А, В и С, — тоже несомненно восходит к тому же Аристотелю именно потому, что без обиняков говорит о структуре. В сущности, с некоторой натяжкой к этой формуле можно примыслить опущенный в ней «сюжет», столь первостепенный для самого Аристотеля, особенно если этот сюжет рассмотреть не по-аристотелевски, понять его как процесс «играния роли» на глазах у зрителя. Но такая операция далеко уведет от греческого театра. Очевидно, в формуле Бентли не схвачен в первую очередь тот самый вариант, который единственно и был знаком Аристотелю: вариант, где ситуация игры как раз наименее содержательна.

История театра знает достаточно большое число спектаклей, суть которых была не в воспроизведении фабулы драмы, истории счастья героев и его замены несчастьем, а в театрально изысканном изображении отношений между артистом и фабулой: актеры, например, пародировали фабулу, разрушали ее и т. п. Стало быть, в поисках лапидарной формулы театра Бентли опирался на реальный материал. И все-таки он потерял по пути нечто очень важное. А «наивному» Аристотелю это важное было ведомо.

Размышляя о взаимоотношениях между театром и драмой золотого века греческой античности, С. В. Владимиров справедливо отмечал, что только благодаря драме театр сумел достичь того уровня обобщения, без которого нет искусства. Но при этом суть театрального действия, «его содержание, его цель ограничивается конфликтом, к конфликту сводится»52\*. Подчеркнем: здесь речь не об одной драме, но именно о спектакле, 41 о театре той эпохи. Соглашаясь с таким диагнозом, не отказываясь при этом от утверждения, согласно которому в спектакле Эсхила — Аристофана театральная структура уже была в наличии, мы должны будем интерпретировать формулу, предложенную Бентли, следующим образом: поэт А, с помощью персонажа В и актера В1 внушает зрителю С, что мир — юдоль конфликта. Признавая такой спектакль началом собственно театра, мы должны будем в этом случае принять за данности что театральная структура в начале своего существования держалась на драматическом конфликте, ради него была сотворена человечеством.

Фабула, с ее нетерпимыми претензиями на главенство, и в самом деле может быть в спектакле удалена от его смысловых центров. И все-таки, оказывается, именно она сделала театру решающий подарок. Из всех своих древних источников театр почерпнул их части, которые станут элементами его системы, фрагменты отношений, которые вольются в театральную структуру. От драматической фабулы театр получил принцип, который смог объединить эти разрозненные и разной природы элементы, слить и сделать однотипными пунктирные связи.

В ту пору, когда театр рождался, театральность была еще только «услащением». Но в самой становящейся театральной структуре уже были такие возможности, которые связаны с самыми глубокими сущностями жизни и искусства. И эти возможности театр сумел реализовать именно потому, что «театральность» поворачивалась к театру сперва своими драматически действенными сторонами и свойствами.

Своеобразие первой известной нам театральной системы и структуры воистину неподражаемо. В античном спектакле есть актер, есть роль героя, которую актер играет, и есть зрители. Уже одного, кажется, достаточно, чтобы сказать: основные элементы театра налицо. Но суть этого действия узурпирована фабулой. У нас, по-видимому, нет ровно никаких оснований подозревать наличие таких же, как между силами драмы, то есть действенных, отношений между «силами спектакля» — актером, ролью и зрителями. Есть элементы театра, есть некий многообещающий принцип — принцип драматического действия, и они друг друга, кажется, еще не нашли. Принцип драматического действия еще не «освятил» связь между частями спектакля.

Мы привыкли думать, что когда-то театра не было, а потом он возник и теперь есть. Это, конечно, бессмысленно отрицать, это верно. Но верно и другое: театр еще и постоянно превращался (и превращается!) из нетеатра в театр. Исследования театральной структуры, по-видимому, и должны исходить из такого понимания дела, из гипотезы, согласно которой актер 42 становится актером, роль — ролью, публика — публикой, и это происходит постольку, поскольку актер, роль и публика входят между собою в особого рода связи. Становление частей театра как частей театрального искусства возможно только и именно в ходе становления театральной структуры. И наоборот: собственно театральная структура рождается по мере того, как элементы театра, входящие в отношения между собой, становятся специфически театральными элементами.

В этой связи возникает еще один вопрос: рассматривая спектакль и его части, части и связи между ними, обязаны ли мы рассмотреть при этом все части или есть более экономный и более энергичный вариант? Ясно, что наиболее убедительным было бы такое исследование, в котором последовательно или параллельно были проанализированы все мыслимые элементы спектакля и при этом было бы показано, что они именно элементы театра. Но, с нашей точки зрения, содержательным может оказаться и «первое приближение» — обращение к ядру, к «инварианту» театральной структуры, к святой троице театра — актеру, роли, зрителю. Проигрывая в одном отношении, а именно в отношении полноты, такой ход может выиграть в другом, может быть, более существенном смысле: инвариант потому и есть инвариант, что он в каждой данной системе фундаментален, устойчив, непреходящ. В театре могут быть декорации, но их может и не быть. В спектакле может быть специальная музыка, но можно обойтись и без нее. Актеры могут быть в гриме, а могут — в масках. Все меняется в театре, неизменными, пока театр есть, остаются только насмерть связанные актер, роль и зритель. Будем надеяться, что эти связи решают дело. Не впадая в иллюзии, понимая, что принцип театральной структуры вовсе не автоматически распространяется на все другие части театра, что включение каждой из них может таить в себе разнообразные коварства, мы рискнем ограничиться анализом связей между драматическим актером, его Ролью и зрительным залом как художественной величиной.

**III. ТЕОРИЯ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ И ОТНОШЕНИЯ АКТЕР — РОЛЬ**

Интерес к актеру для театроведения естествен и постоянен. Но последнее десятилетие в этом отношении все-таки одно из самых наполненных. Есть ли прямая зависимость между состоянием дел в сфере актерского искусства и актерского творчества, с одной стороны, и общей кризисной ситуацией в театре, с другой, — вопрос, требующий специального, собственно театрально-критического рассмотрения. Но параллели здесь, во всяком случае, слишком заметны, чтобы можно было пренебречь ими, пройти мимо: слишком уж тесно сплетаются в современном сознании размышления о театральной ситуации в целом и тот факт, на который все уверенней указывает критика: актер выходит или уже вышел (вероятно, точней будет сказать — снова вышел) на «передний план» спектакля. Мыслится ли этот выход как освобождение драматического артиста из-под режиссерского ига или как-то иначе, радует этот факт или тревожит — здесь безразлично.

Множество материалов, появившихся в нашей специальной прессе, свидетельствует, однако, не просто о начале новой «актерской» эры. Публикации об актере в значительной мере стали исследованиями кризиса актера. Своеобразное выдвижение артиста обнажило существенные проблемы, дотоле не очень заметные или вовсе не обращавшие на себя внимания. Вспомним, например, как в первой книжке журнала «Театр» за 1971 год редколлегия обратилась к читателям с вопросами о том, каковы тенденции актерского искусства, что самое нерешенное в актерском деле. Дискуссия, увы, не состоялась — у нее не было реального предмета. И все же в тот момент, при разнобое мнений и тем, в высказываниях театроведов и критиков, участвовавших в обсуждении предложенных вопросов, можно было заметить повторяющийся мотив — мысль о своеобразной исчерпанности привычного для 1960-х годов (а на деле едва установившегося) способа существования актера на сценических подмостках. Серьезным сомнениям, а иногда и едкой критике подвергались тогда «естественность» и «исповедничество»53\*.

Через пять лет, пытаясь обозреть путь театра «Современник», А. Демидов обрушился на один из главных устоев актерского 44 искусства 60-х годов — «узнаваемость». Сославшись на ехидную формулу Б. А. Бабочкина «нейтральный натурализм», критик без обиняков заявил, что понятие узнаваемости «вообще лежит за пределами эстетики»54\*, а натурализм исповеднического толка ничуть не лучше натурализма просто.

Резкие отповеди Демидову, в том числе и такие аргументированные, убедительные, на наш взгляд, как статья А. Н. Анастасьева в девятой книжке «Театра» за тот же 1976 год, не сняли поставленных вопросов. Думается, не случайно Г. А. Товстоногов, чья театральная вера объективно во многом сродни современниковской, сегодня считает нужным повторить сказанное им прежде: «Нельзя проходить мимо тенденций, почти отменяющих теорию перевоплощения, стремления провозгласить так называемый «исповеднический» театр, в котором актер прежде всего проявляет свою личность, свою индивидуальность. Как ни относиться к такого рода течениям [имеется в виду еще и влияние на наш театр Б. Брехта. — Ю. Б.], не замечать их нельзя»55\*.

В такой академической формулировке проблема, следует признать, выглядит куда более серьезно, чем в полемическом изложении Демидова, но проблема-то одна и та же: речь не о частностях, не о законности или незаконности одного, пусть и влиятельного театрального течения; речь о кризисе перевоплощения.

Товстоногов, по-видимому, однозначно прав, когда ссылается на повседневную практику нашего театра. Тем более что и его собственная практика заставляет и критику, и самого режиссера размышлять на темы, связанные с перевоплощением. Так, например, вспоминая о своей работе над спектаклем «Беспокойная старость», Товстоногов с оговорками, осторожно, но совершенно осознанно настаивает — вынужден настаивать — на том, что «зазор» между С. Юрским и профессором Полежаевым, между актером и ролью был художественно необходим56\*. Какими бы индивидуальными свойствами актера, героя или спектакля ни диктовался этот зазор — и самоё его наличие и недвусмысленная фиксация равно знаменательны, поскольку здесь суть не в отборе предлагаемых обстоятельств, но именно в выделении актера и, соответственно, персонажа из прежде, казалось бы, нерасчленимого симбиоза актер — роль.

Сравним результаты самонаблюдения Товстоногова с явлением другого театра. Многократно описано начало «Гамлета» 45 в московском Театре на Таганке: актер и поэт Владимир Высоцкий (что перед нами Высоцкий, специально подчеркивалось, но об этом речь ниже) сперва представал перед зрителями как будто в собственном облике, затем своеобразно демонстрировал вживание в роль датского принца и только вслед за этим входил в зону традиционно понятого перевоплощения. Что эффект несовпадения актера и классического рисунка роли был художественно значим — в том нет сомнения. Что мы имели дело с чем-то, что для данного театрального направления больше, чем прием, — тоже, видимо, несложно доказать. Тем более важно, что налицо заметная близость между созданиями разных театров, то есть явление, претендующее на роль общего принципа, властно захватывающего актерское искусство независимо от театральных направлений и верований, а в случае с Полежаевым — Юрским в определенном отношении и вопреки традиции направления. «Если артист, — пишет Товстоногов, — подчиняется закону переживания, идет от себя, верно существует в предлагаемых обстоятельствах, совершает в течение длительного времени поступки, ему несвойственные, а свойственные персонажу, и делает их своими, то на определенном этапе вживания в роль происходит огромный качественный скачок. […] Актер перестает быть собой и сливается с образом»57\*.

Основанные на большом и весьма объективном театральном опыте, сознательно ориентированные на идеи К. С. Станиславского, подобного рода представления сейчас живут в сознании творческих деятелей театра всех профессий как нечто само собой разумеющееся. Бытующие в актерской среде неформулированные знания о тайнах этого ремесла в указанном отношении весьма показательны. И хотя на них не принято ссылаться, вспомним все же, что актер «про себя» знает, насколько важно «вскочить в роль» (и насколько это лучше, чем «войти»; иначе говоря, актеру больше, чем кому бы то ни было, известно, что творческий акт играния роли связан с каким-то скачком, что тут иная мера).

Когда артисту, воспитанному в такой системе представлений (а это подавляющее большинство наших актеров), предлагают установить и «держать» зазор между ним и его героем, возникает, кажется, нечто экстраординарное, колеблются основы. На деле, оказывается, еще ничего страшного не происходит. Тут скорее всего нечто подобное нейтральной полосе: актер продолжает существовать ради роли, и в этом смысле никак не отрывается от своей школы, но уже не должен стремиться к тому, чтобы раз и навсегда слиться с ролью, погрузиться 46 в нее, отдать ей все, что имеет. Возникает особого рода неустойчивое равновесие: Я актера важно не только тем, что способно стать Другим; оно важно само по себе.

Но если это так, театральная практика снова поставила перед театральной мыслью старую альтернативу, которую Станиславский в свое время сформулировал с недвусмысленной жесткостью: «Вы сами — а поступки другого лица»58\*.

Один путь практического и теоретического решения этого коренного противоречия был предложен самим Станиславским. Почитая перевоплощение актера в роль творческим идеалом, артиста и театра в целом, Станиславский, конечно, прекрасно отдавал себе отчет в том, насколько идеален этот идеал. Замечательно видел он и то, что минуты или секунды «свободного парения», когда слияние с ролью дано актеру в непосредственное ощущение, — не только великая редкость, но и великая крайность творчества.

При том, что идеи Станиславского существенно менялись, и самый ранний Станиславский и Станиславский конца 1930-х годов — оба подписались бы под словами, написанными Константином Сергеевичем Станиславским в конце 20-х: «Вся духовная и физическая природа актера должна быть устремлена: на то, что происходит с изображаемым им лицом. В минуты «вдохновения», то есть непроизвольного подъема всех способностей актера, так оно и бывает»59\*.

Это кредо Станиславского; оно многократно подкреплялось другими его высказываниями, так что вряд ли плодотворно насильственно расширять его смысл. Стоит, однако, обратить внимание на взвешенность формулировок Станиславского. Призыв к актеру — сливаться с изображаемым лицом — по крайней мере не автоматически вытекает из цитируемого текста. А может быть, и вовсе не вытекает. Более того, мысль Станиславского чревата и иными, едва ли не противоположными выводами. Например, такими, которые сделал П. А. Марков, когда писал, что так называемая система Станиславского «ставила задачей внутреннее оправдание творчества актера и закрепление его двойственности (путь лежал в уничтожении полной адекватности играемого образа с личностью актера: положение в известных отношениях противоречивое и исправленное только творчеством Вахтангова)»60\*. Согласно Маркову, для Станиславского первостепенно сопоставление актера-человека с актером-лицедеем. Отношения между актером и ролью здесь вторичны, 47 производим, зависят от того, насколько и каким образом актеру удастся оправдать свое явление на подмостки сцены. Но в этом случае центральное место, которое занимает в актерском деле феномен перевоплощения, сомнительно. Тезис, кажущийся аксиомой, может быть оспорен. Е. Б. Вахтангов, по мысли Маркова, исправил положения, выдвинутые системой Станиславского, особым образом — он делал акцент «на моменте творческой активности, в отличие от момента недостижимого и напрасного перевоплощения в играемый образ»61\*. Причем поправки были необходимы, если понимать перевоплощение так, как описал его Марков: «Пробуждая аффективные чувства, «перевоплощение» стремилось тесно слить актера с образом, сделать их неразрывными [понятно, что и здесь и в других местах работы Марков называл «образом» играемое актером лицо. — Ю. Б.]; оно соединяло актера и образ тысячами мелких нитей и связей; оно окутывало актера детальными и мелкими ощущеньицами; оно захлестывало актера. 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; «ли, пробуждая в себе аффективные чувства, подменять своим житейским содержанием патетические и художественные ощущения образа. И в том, и в другом случае первоначальная ложь уничтожена не была — «притворство» оставалось, и художественного разрешения задачи не достигалось»62\*.

Такая серьезная критика «системы Станиславского» — случай вообще нечастый, а свойственная Маркову глубина анализа — и подавно. Любопытно, что молодой Марков в те годы вовсе не намеревался уничтожить «систему». Обнаружив в ней острые противоречия, учтя недостижимость ее идеалов, он все же намерен сохранить ее, пожертвовав лишь ненужным и бесплодным перевоплощением. Вахтангов, по Маркову, делая надлежащие выводы из ошибок Станиславского, скорее не уничтожил, а «обошел» ту раздвоенность, которая мучила в артистах его учителя, и победил он потому, что «сквозь зерно образа прорвался к зерну личности актера. […] Через «систему» Вахтангов пришел к утверждению монизма, единства актера. Он искал не столько примирения коренной и роковой раздвоенности, сколько раскрытия первоначальной, единой воли к игре — творческой воли к строению из себя образа и передаче его силою жеста, взгляда, слова, немого перехода. […] Вахтангов ринулся к существу человека-артиста и неожиданно обнаружил, 48 что никакой раздвоенности нет, что правда театра и состоит для актера в том, чтобы, играя образ, свободно владея им, через него говорить свою, только ему одному — актеру — присущую правду. Вместо того чтобы превалировал образ, как было ранее, он дал право преобладания и явного приоритета личности актера — и тогда все приемы «системы» зажили по-новому ярко, смело и свободно»63\*. Сказано не только красноречиво, но и определенно: как только актер перестанет насиловать себя, принимая в свою душу чужие чувства, или подменять своими чувствами чувства персонажа, как только он покончит с перевоплощением — его человеческая правда освятит его лицедейство, и новая иерархия сценических ценностей не будет ни лживой, ни противоречивой.

Итак, путь, на котором отдается приоритет актеру, а не его роли, есть путь «системы», но не путь перевоплощения. На какой бы основе ни возникло в 1960-е годы господство «личностного начала» в творчестве актера (а оно, судя по всему, не было сознательным продолжением традиций Вахтангова, как понимал их молодой Марков), это господство, значит, тоже должно было колебать основы перевоплощения. Не зря о судьбе перевоплощения тревожился и продолжает тревожиться Товстоногов.

Но вот что интересно: позиции автора «Первой студии МХТ» и автора «Зеркала сцены» не только противоположны, но и близки. Противоположны потому, что для Маркова 20-х годов перенос смыслового и структурного центра сценического образа с роли на актера есть признак творческого прогресса, а для Товстоногова то же самое — не до конца пройденный путь от себя к роли — есть невосполнимая потеря, отступление от непреложных законов сценического искусства. Товстоногов, правда, признает, что бывают такие исключительные случаи, когда сама по себе демонстрация индивидуальности артиста может как-то заменить, компенсировать «пропавшее» перевоплощение — такова, в частности, была, по мнению Товстоногова, ситуация с В. Ф. Комиссаржевской: эта великая актриса не была, с точки зрения режиссера, актрисой перевоплощения.

Но здесь-то и обнаруживается неожиданная близость Товстоногова с Марковым. Оба театральных деятеля, оказывается, полагают, что перевоплощение не обязательно для актера, выходящего на сцену, что оно явление в известном смысле локальное: это свойство актеров определенных направлений, школ, вероисповеданий или определенного типа индивидуальности. И нельзя не видеть, что сегодня такая точка зрения — пусть явочным порядком, не в декларациях — едва ли не господствует. 49 Да и сами представления о перевоплощении сегодня явно «либеральны»: в этот круг все чаще непринужденно включаются такие сценические произведения, в которых актер не погружается в роль без остатка, заметен, узнаваем. По существу, именно такую точку зрения вынуждает принять Товстоногова его собственный опыт. Если актер ныне сплошь и рядом виден зрителям, что называется, сам по себе, но при этом публика получает внятное представление не только об актере, но и о персонаже, границы привычного понятия об актерском перевоплощении вольно или невольно начинают раздвигаться. Понятие начинает наполняться новым, подчас непривычным, а нередко при этом и противоречивым содержанием.

Мы знаем теперь, как сурово и бескомпромиссно осуждал Марков перевоплощение за противоречащую идеалам Станиславского многократную ложь, перевоплощению будто бы всегда свойственную, помним, как приветствовал он вахтанговскую модель сценического образа, лишенную, наконец, лжи. Но вот в начале 1970-х годов исследователь творчества актера почти буквально повторил формулировки Маркова: «В двуединстве актера и его героя главным стал не герой с его особенной логикой существования, а актер, верно понявший эту логику и ежеминутно подчиняющий сценический характер определенной принципиальной цели»64\*. Цель здесь хоть и не названа, может быть понята достаточно определенно: она, по-видимому, сводится к изображению характера персонажа пьесы лишь отчасти, но такое изображение в цель включено.

Если учесть, что подобный актер мыслится как художник открыто субъективный, перед нами действительно «повторение» вахтанговской модели сценического образа, как описал ее в свое время Марков. Что эта логика отнесена в данном случае к современному артисту — в том нет ничего странного. Более того, Марков говорил о случае исключительном, Е. С. Калмановский — о своего рода норме. Однако обращает на себя внимание другое: такая система рассматривается современным критиком в пределах «перевоплощения». И гарантией перевоплощения оказывается сейчас не растворенность актера в герое, а самое наличие героя как полноценного характера. Граница подлинного перевоплощения, как видим, здесь отчетливо отодвинута. О перевоплощении не приходится говорить только тогда, когда актер выходит на сцену не с характером, а с шутливой маской или с созданием мейерхольдовского толка, которое Калмановский называет «телеграфом ассоциаций».

50 Так сегодня, по всей видимости, выглядит передвинутая граница перевоплощения в районе, где живет роль. Были и продолжаются попытки обозначить аналогичным образом и другую новую границу — там, где речь о самом актере. Одно дело, говорят нам, если актер честно стремится жить на сцене ради героя, и совсем другое — когда «возникает иллюзорное перевоплощение […] актер ярко и талантливо играет роль, но его глаза — «зеркало души» — искрятся веселым огоньком творчества, а не отражают душевное состояние сценического героя»65\*. По мысли этого автора, бывают в театре и комбинированные варианты — например, система Брехта, которая трактуется следующим образом: «Когда актер выходит из образа, он действует от себя. […] При переходе к воспроизведению действий персонажа […] актер точно передает поведение персонажа, которое было найдено на репетициях, когда поощрялось «вживание» […]. В тех сценах, где главенствует актер-герой, вполне допустимо истинное перевоплощение»66\*.

Такой вариант, по совести, следовало бы назвать не комбинированным, как назвали его мы, а эклектическим. Но отметим сейчас момент более важный, принципиальный: независимо от свойств персонажа, которые определяют, имеем ли мы дело с перевоплощением (так трактует проблему Калмановский), здесь наличие или отсутствие перевоплощения фиксируется тогда, когда выяснится, «честно» или «нечестно» отражает душевное состояние сценического героя его создатель — актер. Если отражает — это значит, что свое собственное состояние, свою радость творчества он показывать не должен. Перевоплощение, впрочем, с этой точки зрения может в некоторых случаях прерываться, оно, так сказать, дискретно. Здесь, как видно, тоже своеобразная попытка раздвинуть, либерализовать представления, сложившиеся у нас по части актерского перевоплощения.

Такие или аналогичные попытки меньше всего свидетельствуют о простом недовольстве канонической системой понятий; мы вообще имеем дело не с чьим-то произволом: слишком много фактов говорит о том, что актер всегда испытывает как минимум не только и не просто чувства, которые, по его мнению, испытывал бы персонаж пьесы, будь он живым человеком. Перевоплощение, как мы привыкли его понимать, все больше отдаляется от своего первоначального технологического смысла и наполнения (не говоря уже о буквальном, «мистическом»), все заметней превращается в удобный троп, свидетельствующий о творческих отношениях между артистом и данным ему персонажем. 51 Может быть, не зря внутритеатральная практика в последнее время нередко опирается на неясное понятие «проживание» — тут видится вялая замена жесткой формулы «перевоплощение на основе переживания». Но ясно, что такая замена не решает дела, тем более что дело тут, конечно, не в терминологии.

Потребность в фундаментальной категории типа известной нам категории актерского перевоплощения, так же как потребность в модернизации привычного понятия, — по всей видимости, объективны, поскольку в создании сценического образа участвуют сложнейшие механизмы. Понятие о сценическом перевоплощении и выполняло свою функцию, в сущности, наиболее удовлетворительным образом. Не случайна его долговечность: со всяким актером на сцене что-то происходит — что-то такое, отчего, оставаясь самим собой, он каким-то особым образом «породняется» с изображаемым персонажем. Любопытно в этой связи читать Питера Брука. Режиссер защищает и пропагандирует открытия Б. Брехта, но при этом спешит предостеречь неофитов: «Ни один актер не в состоянии играть шифр: какой бы стилизованной и схематичной ни была пьеса, актер всегда должен до некоторой степени верить в сценическую жизнь того странного существа, которое он изображает»67\*. Верить предлагается, конечно, не в реальную, а в сценическую жизнь, и все-таки ключевыми здесь несомненно являются слова «должен верить».

Когда такое утверждает не просто выдающийся режиссер нашего времени, но режиссер, объявляющий себя во многом учеником Брехта, к нему в этой связи особенно следует прислушаться. Парадокс, однако же, в том, что современные психологи склонны в первую очередь критиковать как раз ту самую «веру», которая, кажется, могла бы примирить «перевоплощение по Станиславскому» с «перевоплощением по Брехту» и стойко противостоять неперевоплощению.

Вл. Блок, стремясь с помощью психологической науки подкрепить свою концепцию перевоплощения, сослался на мысль Р. Г. Натадзе: «Воображение сценической ситуации и то, что Станиславский называет верой в действительность этой ситуации, не одно и то же: состояние «веры» в воображаемую ситуацию больше, чем только представление этой ситуации. Этим не вполне удачным термином — «вера» — Станиславский обозначил вполне реальное внутреннее состояние актера, его специфически внутреннее отношение к воспринимаемой ситуации, которое действительно стимулирует соответствующее поведение, действительно 52 создает позыв на действие»68\*, то есть фиксированную установку. Установка же, согласно А. Е. Шерозии, «не является ни созерцательным («контемпелятивным»), ни действенным, практическим отражением, каковыми вообще признано считать психические отражения»69\*. Вместо «веры» — комбинация «позыва на действие», «воли к игре», как сказал бы Марков, и необходимости представить себе, вообразить сценическую ситуацию. Но такая комбинация имманентна любому актерскому творчеству, во всяком случае, коль скоро речь об актере драматического театра. С другой стороны, нет решительно никаких оснований полагать, будто такая комбинация избирательна по отношению к типу роли. Очевидно, она актуальна и тогда, когда изображать предстоит человека, животное, вещь; и когда актер имеет дело с индивидуальным характером или с типом; последовательность волевых импульсов, «хотений», организованная причинно-следственным законом, ничуть не предпочтительней комбинации ассоциаций. Конечно же, не сопротивляется общей норме и актер Брехта, ибо в концепции немецкого драматурга и теоретика полно представлен и такой актер, который владеет способностью воображения и обладает «волей к игре», и существенная, создаваемая этим актером роль; не вполне научный, но и не запрещенный в науке здравый смысл подсказывает: чтобы возникло очуждение, надо же, чтобы актеру было кого или что очуждать — или от кого отчуждаться.

«Перевоплощение», таким образом, нет резона превращать в жупел, якобы тормозящий прогресс театральной науки и театральной теории, в частности. Но сегодня все ясней ощутима потребность найти этому — обозначаемому этим понятием — явлению законное место в творчестве актера. Можно сказать, что такова сегодня общая тенденция. Особенно выраженной она становится, когда речь об авторах, еще вчера пытавшихся описывать с помощью категории актерского перевоплощения решающие механизмы сценического творчества актера. Так, например, Калмановский в 1984 году, опираясь на мнение Вл. И. Немировича-Данченко (нисколько не противопоставленное идеям Станиславского), ссылаясь на «сдержанные» формулировки М. Н. Кедрова, склонен полагать, что «уподобление, или перевоплощение, всякий раз со своими мерами, по своим законам, должно считаться важным свойством всякого настоящего художника. Что же касается сценического творчества актера, то мы не располагаем научными доказательствами какого-либо 53 повышенного значения в деятельности актера именно этой стороны дела»70\*. На наш взгляд, это не просто корректно — это справедливо. Но вопрос о механизмах создания сценического образа таким выводом не снимается, а наоборот, обостряется, становится чрезвычайно актуальным.

Можно пытаться искать решение на пути более дифференцированных представлений о феномене актерского перевоплощения. Именно так поступает, например, Товстоногов, когда размышляет о жанре перевоплощения. В одной из своих бесед (пока не опубликованной) режиссер задал вопрос: работа в студенческом «капустнике» — это перевоплощение? Аудитория дружно ответила: нет, это — трансформация. И тогда Товстоногов задал вопрос «наивный», поставивший слушателей в тупик: а почему, собственно, трансформация — не перевоплощение? И в самом деле — почему? Мысль тут была плодотворная: перевоплощений, как минимум, столько, сколько жанров. Иначе говоря, есть не только жанр спектакля, есть, видимо, и жанр перевоплощения. А может быть, есть и стиль?

Нет оснований считать подобные пути театральной мысли заведомо тупиковыми. Хотя бы потому, что они очевидно обогащают театральную науку новыми серьезными представлениями и новыми, не имеющими ответа вопросами. И все-таки самое понятие о перевоплощении актера в роль кажется нам недостаточным как минимум в двух решающих отношениях. Во-первых, несомненно отражая общие представления о связях между актером и играемой ролью, это понятие, по существу, ничего не говорит о природе подобных связей. Знание, и весьма солидное, здесь есть, но оно, может быть, изрядно мистифицировано. Во-вторых, концепция перевоплощения, безусловно обогатившая науку о театре интересом к психологической стороне актерского творчества, парадоксально «затормозила» и исследование художественного феномена роли (невольно сводя его к персонажу, а персонаж чаще всего, по понятным уважительным причинам — к жизненному «прототипу», человеческому характеру) и исследование феномена актера как части сценического образа.

Достигнутый — отнюдь не вопреки новым поискам в сфере теории перевоплощения — уровень теории внятно требует продолжить разработку концепций, с помощью которых всю сферу отношений между актером и ролью можно было бы описать более строго, чем мы сейчас умеем делать, менее метафорично.

Один из возможных и, по нашему мнению, необходимых путей здесь — объективный анализ самого сценического образа, создаваемого артистом в процессе публичного творчества, как 54 системы, основными «интегральными» элементами которой являются сам актер, то есть человек, обладающий волей к игре, способный вообразить предложенные ему ситуации и при участии зрителя продуктивно действовать в них, — и особая, только на сцене возникающая реальность: роль.

Разные модификации этой системы ближайшим образом должны зависеть от того, что представляет собою в каждом данном варианте актер, какова предназначенная ему роль и на каком принципе основаны отношения между ними, то есть — какова структура всей этой части художественного театрального образа.

**IV. СТРУКТУРИРОВАНИЕ ОБРАЗА И ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРА**

Так же, как у перевоплощения, у сценического образа есть свои «границы». Одна, по крайней мере, естественна: за нею конец искусства вообще, распадение человеческого Я актера, превращение плодов воображения и фантазии драматурга, режиссера и самого артиста в живого человека, новую реальную личность. Иначе, один предел, доступный сценическому образу (точней, внутрисценической его части), — там, где актер самоуничтожается, то есть, строго говоря, «полное перевоплощение».

Отсюда, кажется, спекулятивным, логическим путем выводится представление о другом береге: «убывать», растворяться там должен не актер, а персонаж, которому не дают воли. Но в этом случае на сцене остается только актер, то есть и не актер вовсе. Видно, формальная логика здесь коварна. Пример с древними охотничьими играми представляется нам в этом отношении весьма убедительным. Но может быть, среди дотеатральных действ есть другие — такие, где ни для «актера», ни для «роли» нет ничего погибельного?

Попытаемся для проверки обратиться к исторически более поздней и теоретически, видимо, более сложной модели. В многократно описанном обряде русской свадьбы есть, в отличие от ситуации охотничьих плясок, несомненная роль Невесты, главная роль всего обрядового «спектакля», и так же несомненно есть исполнительница этой роли, реальная невеста. Девушке очень даже может хотеться замуж, но роль предписывает ей жалобы — и она плачет, жалуется на судьбу, которая велит ей, бедной, расставаться с отцом-матерью, сетует на родителей, что не пожалели ее и отдают на чужую сторону.

Влияние роли на исполнительницу в этом обряде абсолютно и всеохватно: ведь задача реальной невесты, кто бы она ни была на самом деле, в том именно и заключается, чтобы как можно плотней подойти к роли, как можно полней идентифицироваться со своей героиней, которая представляется своего рода идеалом. Реальная невеста, другими словами, должна сделать все, что в ее силах, чтобы стать Невестой идеальной.

Очевидно, что такая роль (сдвиг словаря в данном случае настолько ясен, что не требует особых оговорок) специфична: тут обобщение и идеализация свойств самой исполнительницы (опыт театра, как известно, показывает, что играть 56 себя практически невозможно; особенно убедительны такие высказывания, когда они принадлежат артистам типа В. Ф. Комиссаржевской, которая, конечно же, играла не себя). Тем не менее в этом обряде «роль» — фактор невыдуманный, и модернизация терминологии отнюдь не так криминальна, как если бы мы говорили о роли применительно к тем же охотничьим ритуальным обрядам. Вот что пишет по интересующему нас поводу ученый-фольклорист: «Несомненно, это был обобщенный, типичный образ русской девушки, и сама невеста в большей или меньшей мере перевоплощалась в этот созданный народной традицией идеальный образ «княгини» или символический его эквивалент — «белой лебедушки», «синей утушки» и т. п. По выражению одного из авторов, невеста, как и другие персонажи свадьбы, «играла сама себя», но так, как этого требуют традиции. Точнее было бы сказать, что особенностью перевоплощения в свадебном действе было то, что в действе невесты постоянно совмещались «я» и «не-я», происходила своего рода «подстановка», соотнесение своей личности и своей индивидуальной судьбы с предписанным традицией обобщенным идеальным образом невесты»71\*. Эта подстановка, по мысли исследователя, требует от невесты эмоционального напряжения и мастерства. Но в условиях обряда какая бы то ни была трактовка роли, что бы то ни было индивидуальное сверх данного невесте ее собственной индивидуальностью, — все не только бессмысленно, но прямо противопоказано обеим, героине и исполнительнице.

Здесь, стало быть, есть немалый простор инициативе творческой, но не должно быть места инициативе художественной. И идеал здесь действительно в подстановке. Нужна максимальная отдача исполнительницы, предельное по ее возможностям самоопустошение.

Да, в отличие от упомянутых охотничьих действ, здесь есть внятное подобие «роли» и «актрисы». Но и здесь мера, в которой наличествуют обе величины, общая: роль существует в той же мере, что и артистка.

Видимо, можно думать, что в противовес вульгарным представлениям, согласно которым чем «больше» актера, тем «меньше» героя и наоборот, — в противовес таким представлениям, по крайней мере дотеатральные действа показывают, что театру готовилась иная закономерность: между двумя насмерть связанными величинами — отношения, которые грубо следует уподобить прямой пропорциональности.

57 Мы не знаем, был ли переход от нетеатра к первоначальному театру резким. Следует только отметить, что Станиславский, подыскивая выразительный эпитет к знаменитому своему «если бы», не случайно остановился в свое время на слове «магическое»: оно всерьез намекает на темные истоки, на опасное родство творчества актера с ритуалами незапамятных времен. И все-таки это скромное «если бы», поставленное между реально существующим человеком-актером и витающим в его воображении фантомом, становится не только формулой перехода от одной действительности к другой, художественной, но и своего рода знаком, который определенно говорит о наличии обеих величин — актера и роли, то есть по существу о наличии собственно театральных элементов.

Что актер на сцене во всех случаях теснейшим образом связан с ролью — доказать несложно: просто-напросто роль актуализируется, реализуется единственно или, по крайней мере, решающим образом в нем, актере. На подступах к зарождению театра как искусства «мешает» не человек, готовый принять на себя роль другого человека. Преодолеть надо, кажется, представление о жизненной, абсолютной реальности того «странного существа», которое предстоит изобразить на будущей сцене. Но это одновременно означает и противоположное: в исторический «миг» создания первых форм театра их современникам надо было уйти от представлений об актере как о чистом инструменте. Театральный сценический образ мог стать собой только тогда, когда актер перестал быть изображаемым персонажем.

Нынешнее положение дел в театре настолько радикально отличается от той театральной структуры, что описана была Аристотелем, что порой невольно возникает искажение ретроспективы: актер слишком выпячивается и за счет характера-маски и за счет места, которое эта маска занимала в действительности античного спектакля; свободно меняются исторические пропорции.

Один лишь пример. Участникам и читателям дискуссии о времени и пространстве в театральном искусстве Р. Кречетова предложила весьма изящную параллель между современным театром и античностью: в том театре, по мнению Кречетовой, человечество впервые столкнулось «с попыткой ввести реальную актерскую личность в систему искусства через ее отчуждение от реальности, через условное преображение, ради более высокой степени обобщенности, ради сопоставимости со всеобщим. Преображая фигуру актера, меняя его голос и пластику, античный театр достигал того, что человеческая фигура на сцене 58 вырывалась из цепи бытовых ассоциаций и включалась в цепь ассоциаций универсальных»72\*.

Это оригинальная, но и весьма противоречивая мысль. Первое сомнение вызывает мелькнувшее в тексте словечко «отчуждение» (в данном случае, вероятно, связанное не с социологией Маркса, а с эстетикой Брехта). Трудно, в самом деле, утверждать, что фигура на котурнах и в чудовищной маске может быть названа бытовой или жизнеподобной и в тогдашнем и в сегодняшнем понимании этого слова. Но и отодвигать такую фигуру в область универсалий тоже, как нам кажется, опрометчиво. Ведь, во-первых, такая фигура, при всей своей преувеличенности, не представляла собой, в сущности, ничего из ряда вон выходящего. И уж во всяком случае она не была изобретением театра: если не у себя дома, то на площади или в храме афинский житель видел скульптурные изображения тех же героев и тех же богов, которых ему показывали с орхестры драматические поэты.

Еще важней, что для пластичного, по мнению специалистов, сознания древнего грека более всего сродни как раз ощущение слитности, а не раздельности, не разрыва между единичным и всеобщим, бытовым и универсальным и т. п. Человек в маске и на котурнах мог быть для зрителя V века до н. э. чем угодно, но, пожалуй, меньше всего — символом чего-то вне его и его жизни лежащего, над ним поставленного свыше.

Что представляла собой Афина работы Фидия или популярные в ту же пору скульптурные изображения Зевса? Просто говоря, лицо там было тою же маской — только маской нерушимого покоя, неизменной, увенчанной слишком ровно завитым париком. И если скульптурное изображение было дано в полный рост, оно было выше роста нормального человека, но, как правило, не слишком, а фигура героя была облачена в те самые одежды, которые надевал на себя актер.

Не исключено, что в трактовке образных связей античного актера с реальной жизнью правдоподобней не гипотеза Кречетовой, а иная, простодушная: фигура древнегреческого трагика или комика во время представления была чуть не верхом правдоподобия, в известном смысле и житейского правдоподобия; как драматическая фабула была документальной драмой без документов (их заменяла уверенность в том, что события, о которых повествует миф, были, только были не сейчас, а прежде), так Эдип или Антигона должны были казаться зрителям античного спектакля не менее реальными, чем они сами, люди пятого столетия до н. э. Герои на самом деле были такими, как их 59 изображали актеры: естественно, они должны были быть ростом выше измельчавших людей железного века, и головы их были больше, чем у этих прозаических потомков, и одежды, понятно, торжественней и пышнее; наконец, и лица их выражали определенные и длительные состояния — в скульптуре состояние покоя, в трагедии — ужас, скорбь и страдание, в комедии — беззаветное веселье. Эдип на сцене, с такой точки зрения, может быть, просто-напросто «портретировался», хотя у актера и не было осязаемой модели; актер вел себя на сцене и говорил точно так, как, по его и его сограждан представлениям, вел себя и говорил настоящий, реальный Эдип, фиванский царь, а вовсе не чья-то выдумка. Актер скорее не отчуждался от реальности, а натурально воспроизводил ее.

Конечно, в такой трактовке можно усмотреть другую, тоже несправедливую крайность. Не будем настаивать на ней. Речь у нас об отчуждении, а оно невозможно и по другой причине: отчуждение предполагает эффект сопоставления между героем и актером, но для такого сопоставления потребно поле, которое не фиктивно могло бы стать общим, надо, чтобы сопоставляемые величины были в принципе сопоставимы в обозримой и очень определенной сфере. Актер Буш и персонаж Галилей такому условию соответствуют, они сопоставимы всерьез и в двух важнейших отношениях: во-первых, оба люди, во-вторых, оба на наших глазах решают, как каждому из них следовало бы поступить в ситуации Галилея (не один ведь Галилей совершает выбор и предает свою цель; Буш-гражданин «примеривает» на себя и своих современников этот же радикальный выбор).

Между тем античный актер почти наверное не был человеком, перед которым стоял выбор Галилея или Прометея. Актер в этой системе на дальней периферии драматического содержания спектакля. Но и характер-маска, при всем ее значении, также не решающая величина здесь. Кречетова права в одном, но важном отношении: актер тут был не персонаж.

Другое сомнение интересная мысль критика вызывает тогда, когда слишком непринужденно вводится в оборот понятие об актерской личности. Кречетова, впрочем, рассуждает последовательно: отчуждение на самом деле требует личности, а не одной лишь индивидуальности артиста. Но была ли в спектакле той эпохи представлена личность актера? Пытаясь ответить на этот непраздный вопрос, мы рискуем вторгнуться в одну из самых запутанных проблем науки, но риск здесь необходим: проблема актерского Я — одна из кардинальнейших и для практики и для теории театра.

60 Первое, в чем согласны философы и психологи, занятые этим кругом проблем (а они мало в чем согласны между собой), — это разность структур человеческого Я. Хотя индивид, полагает А. Н. Леонтьев, «развивается и в онтогенезе, он есть прежде всего генотипическое образование. В ходе онтогенеза индивид «лишь» индивидуализируется. О личности, тем не менее, гораздо решительней, чем об индивидуальности, можно сказать: личностью не родятся, личностью становятся. Поэтому мы и не говорим о личности новорожденного или о личности младенца, хотя черты индивидуальности проявляются на ранних ступенях онтогенеза не менее ярко, чем на более поздних возрастных этапах»73\*. Всякий человек обладает «той или иной физической конституцией, типом нервной системы, темпераментом, динамическими силами биологических потребностей, эффективности и многими другими чертами». Но ни биологические потребности и свойства, ни «особенности высшей нервной деятельности индивида не становятся особенностями его личности и не определяют ее»74\*.

Сложность проблемы особенно открывается в связи с тем, что объект становится предметом разных наук, так что переходя от психологического к социопсихологическому, а затем и собственно социологическому рассмотрению личности, мы сталкиваемся с равно законными, но разными элементами ее гипотетической системы как целого. В частности, мы переходим от понятий потребности, мотива, ценностной ориентации, самосознания, включающего самооценку, к понятиям социальной позиции, статуса, роли75\*. При всех различиях подходов, однако, сегодня ясно, что личность обнимает собою исключительно человеческие порядки человеческого Я. Ясна также очевидная общественная природа личности — как полагают сегодня ученые, решающим здесь оказывается фактор деятельности. В деятельности индивидуальность проявляется, личность же становится; субъект деятельности — одна из самых непротиворечивых формул, характеризующих личность.

Обратим внимание на традиции языка. Индивидуальность может быть «яркой», о личности же говорят — «сильная». И если о составе личности и об ее структуре нет сегодня строго научных общих представлений, то о мере личности объективно все же можно судить по результатам ее деятельности. Эта мера в конечном итоге есть глубина того следа, который личность оставила в мире, четкость «вдавленной» в действительность печати, 61 перемены, которые человек сумел навязать другому человеку, обществу, миру.

В фольклорной свадьбе и в театре Брехта, на Востоке и на Западе объем индивидуальности исполнителя, вложенной в роль, теоретически может быть сопоставим. При этом во всех случаях индивидуальность отдается роли, в какой-то мере ее «подставляют» под индивидуальность персонажа. Личность же артиста навязывает зрителю свои установки, свои представления о роли и о жизни, свои идеалы, она как бы требует, чтобы ее сопоставили с ролью; в конце концов, она может демонстрировать, как роль влияет на нее, то есть на человека.

Но такое случится не скоро. В контексте античного театра использование понятия личности артиста является, быть может, непоправимой модернизацией всей системы сценического образа, которую знал древнегреческий и близкий ему театр. Значение тогдашнего трагического или комического актера в действии, строго говоря, определяется тем, что он, актер, есть, в отличие от ритуальных действ, где актера не было. Причем в количественном отношении разница может быть признана самой что ни на есть ничтожной: отдавая роли свою индивидуальность, не имея ни возможности, ни надобности включать в дело свою личность, античный артист, подобно жрецу, подобно шаману, подобно невесте на свадьбе, производит чуть ли не такую «подстановку», о которой аргументированно толкуют специалисты по фольклору.

Но по части меры различия колоссальны: в театральной структуре актер погружается не в самого себя, взятого лишь в идеальной ипостаси, но в Другого. Тот, Другой, как близнец, может быть «похож» на актера. Но и в этом случае он не актер. Он другой. Иначе говоря, тут нет еще продуктивных действенных отношений между актером и ролью, есть скорее рядоположенность обоих элементов складывающейся системы. Но нет ни исторических, ни теоретических сомнений в том, что здесь складывается именно эта, интересующая нас сейчас система сценического художественного образа.

Одновременно возникает роль — повторим: возникает в той же мере, в какой возникает актер. Если в иерархии ценностей трагической поэзии, как понимал их Аристотель, актер существует «ниже» характеров-масок, то в иерархии будущих собственно театральных ценностей обе величины принципиально равнозначны.

И в этой системе иерархия ценностей должна быть такой. Для трагической поэзии актер, как мы помним, значил даже меньше, чем характер-маска. Перед лицом театрального будущего в сопоставление с актером должно вводить вовсе иную 62 величину: актер в этой вселенной сопоставим вообще не с героем пьесы, а с ролью этого героя, которую ему предстоит «принять на себя» и воспроизвести. Равенство между этими величинами на самом деле принципиальное, если не демонстративное. И это происходит еще потому, что роль, если так можно выразиться, оказывается в существенных отношениях «похожей» на актера.

То внутреннее противоречие, та «роковая раздвоенность», о которой когда-то писал П. А. Марков, разбираясь в системе Станиславского, по всей видимости, укоренена в самом феномене театрального артиста. Осознавая эту раздвоенность или пренебрегая знанием о ней, используя ее или обходя, актер раздвоен, так сказать, теоретически: просто потому, что всегда есть тот, кто используется для строения роли, и всегда же есть тот, кто этим материалом пользуется. Хотя оба участника процесса в одном лице, они не идентичны.

Это, однако, не означает, что в любых исторических моделях создаваемого драматическим артистом образа «раздвоенность» актера проявлена настолько, что становится реальной проблемой и силой. По-видимому, в античной театральной системе все как раз не так: актер слишком истово служит герою, и в этих условиях (а может быть, и поэтому) неоднородность актера существует именно и только теоретически, логически, существует как возможность, но не как наличная действительность.

Но точно то же, с интересующей нас стороны, можно сказать и о персонаже, который становился ролью для древнегреческого актера — трагика или комика, все равно. Характер-маска, который ему надлежало «воплотить», в тот исторический момент развития театра был на практике единой и неделимой целостностью. В частности, было бы особенно непростительной модернизацией утверждение, будто под маской есть еще что-то, какая-то иная сущность. Ситуация лица и маски — структура Нового времени, и хотя ее происхождение можно связывать чуть ли не с эпохой философии Платона, действительностью европейского культурного сознания подобного рода коварство человеческой природы стало лишь в эпоху романтизма.

Причудливая или чудовищная на сегодняшний взгляд маска, которую надевал на себя греческий или римский актер (когда бывал в маске), — это на деле все, что можно было и должно было сказать тогда о герое, будь то герой Эсхила или герой Аристофана. Она индивидуальность, она же тип, она характер и она же личность. Маска античного театра поистине гениально, адекватно запечатлела не просто представления античного человека о характере, она обозначила такую меру драматического 63 знания о человеке, которая только и была достижима в ту легендарную эпоху.

С. Аверинцев справедливо напомнил о том, что сами по себе греческие и латинские слова, передающие понятие личности, означают театральную маску и театральную роль. «Маска, — развивает далее ученый свою мысль, — это больше лицо, чем само лицо: такова глубинная предпосылка, которая не может быть отмыслена от всей античной философской и литературной концепции «характера»». Необходимо, продолжает Аверинцев, уяснить себе: «Личность, данная как личина, лицо, понятое как маска, — это отнюдь не торжество внешнего в противовес внутреннему или тем паче видимости в противовес истине (с греческой точки зрения — скорее наоборот: ибо лицо — всего-навсего «становящееся», и постольку чуждо истине, зато маска — «сущее», как демокритовский атом или платоновский эйдос, и постольку причастна истине). Неподвижно-четкая, до конца выявленная и явленная маска — это чистая структура, очистившаяся от истории и через это достигшая полной самоопределенности, массивной предметной самотождественности»76\*.

В этом описании, в такой характеристике маски нам важней всего представляется мысль о маске как явлении, во-первых, суверенном, самотождественном, во-вторых — как о вещи внутренне неразложимой. И нет надобности примысливать сюда что-либо иное. Однако здесь, точно так же как в актере, в снятом (точнее — неявленном) виде существует и противоположность внешнего и внутреннего, и несхождение видимости с сущностью; здесь история «снята», по справедливому утверждению Аверинцева, — но снята история.

Время, когда структурность актера и играемой им роли обнаружилась, было, что называется, не за горами. В цитированной статье Аверинцев затрагивает, между прочим, и этот вопрос. Вспоминая разработанную Феофрастом на рубеже IV и III вв. до н. э. феноменологию типов человеческого поведения, он пишет, что это был «точный коррелят художественной практики античных драматургов, дошедшей до полной систематизированности в так называемой Новой аттической комедии с ее набором амплуа»77\*.

По-видимому, имеется в виду тот действительно богатый, глубоко дифференцированный набор масок, которым владела Новая аттическая комедия и который театрально-историческая наука по достоинству оценила и как развитие принципов, заложенных 64 в театре Эсхила — Аристофана, и одновременно — как явный ход к разложению этих самых принципов. Речь, стало быть, об очень важном явлении. Мало того, что актер по ходу действия спектакля мог и вынужден был чаще менять маски; тут действительно некий набор, в который входят несколько групп масок одного типа, явно отличимых от масок иных типов.

Возникает, однако, вопрос: был ли этот богатый набор именно тем, что мы могли бы с полным основанием назвать набором амплуа? Осмысливались ли дифференцированные маски как некие «индивидуальности», принадлежащие одному в каждом случае типу персонажей? Представляется, что в данном случае Аверинцев фактически выводит описываемый им феномен за пределы им же прекрасно охарактеризованного античного миросозерцания. Постольку, поскольку принципы философского и художественного мышления авторов Новой аттической комедии покоятся на основах этого миросозерцания, они те же, что и охарактеризованные Аверинцевым принципы мышления греков классической эпохи.

Знания о свойствах человеческих характеров безусловно стали тоньше и разнообразней, но все же и в этом случае маска остается тем, чем была прежде, — она все, что можно сказать о характере, и любой набор близких между собою масок все-таки не есть еще «типовой набор». Иначе говоря, здесь вряд ли были варианты, предполагающие наличие некоего инварианта, или ряды индивидуальностей, нанизанных на свои собственные типологические шампуры. Здесь, можно сказать, знают куда больше «характеров», чем знал, допустим, великий Софокл. Но перед нами того же рода характеры, что были ведомы Софоклу. С интересующей нас точки зрения, они «еще не структуры», а своего рода элементарные частицы театра и сценического образа.

Конечно, не стоит недооценивать и тот сдвиг, который в пределах античной театральной ситуации связан с гипотетическим «набором амплуа». Не стоит в первую очередь потому, что в «соседней» — актерской — части системы сценического образа он, пожалуй, обнаружился куда более явственно: в Новоаттической комедии актер, по данным театроведения, действительно существенно отличался от своего прямого предшественника.

Такой актер уже не может ограничиться лишь одними умениями, пусть самыми изощренными, — ему сейчас потребно то, что называется мастерством. Если сомнительно, что маски к тому времени уже аккуратно выстроились в ряды, превратились в группы, каждая из которых составляла амплуа, то куда более веские основания есть у нас, для того чтобы предположить: актер в этой системе театра действительно вынужден 65 обладать тем, что мы приписываем полноценному профессиональному мастерству, — потому, что он вынужден многократно варьировать одно и то же, не повторяясь и не отклоняясь от некоего стержня.

Следует помнить, что и здесь ситуация все-таки не радикально отличается от той, в которой оказывался Эсхил, когда играл роли в своих трагедиях. Сегодня можно восхищаться тем, как Аристотель рассматривал театр, а можно и сетовать на несовершенство его методологических принципов, но в любом случае ясно одно: Аристотель видел в трагедии вещь, а в художнике — делателя вещей. И актер, поскольку он был художником, тоже, конечно, выделывал свою вещь — свою роль — на всех витках античности. Но если он вначале вырабатывал вещь в строгом смысле единственную, дальше ему пришлось вести себя как кустарю-специалисту, работающему на рынок: независимо от того, сознательно или невольно наносит он на свой товар всякий раз разный рисунок, у него есть принцип, есть шаблон — иначе он сделает только один предмет.

Умения актеров послеэсхиловских поколений античного театра прогрессируют, но прогресс этот относителен, чреват потерями: приобретя в специализации, эти умения навсегда теряют величественный универсализм. Необратимый, абсолютный прогресс видится здесь не в наращивании умений, а в сильном скачке на противоположном полюсе актерского феномена: скачок не в количественном приросте технологических навыков, а в самом факте выделения технологической сферы и, стало быть, в автоматическом выявлении иной области, в растущих правах и потребностях эстетической деятельности.

Историк театра здесь получает богатейший материал для размышлений. Мы же вынуждены миновать этот предмет; история античной театральной структуры в снятом виде запечатлена в величественной и неподвижной картине: актер — «сплошная индивидуальность», беззаветно и безличностно отданная роли, и роль — «сплошная маска». И оба они есть.

По-видимому, можно предположить, что мера структурированности каждого из главных элементов нарождающегося сценического образа — актера и роли, — во-первых, одна и та же, а, во-вторых, как-то соответствует той мере, в которой структурой является сам этот художественный образ.

Но вот вопрос: случайно ли такое соответствие или тут начинает исподволь действовать какой-то закон?

В Средние века типичный ход актера к роли резко отличался от того, с которым мы имеем дело в античном спектакле. Ход, противоположный «подстановке», порой являлся едва ли не единственно возможным в театре Средневековья, причем 66 в разных жанрах тогдашнего театра. Это особенно заметно, конечно, тогда, когда актеру предстояло сыграть не человека, а понятие. Между тем, мы знаем, что свод правил, обязательных для театра европейского Средневековья (и не только европейского) — известный по дошедшим до нас текстам или уверенно вычитываемый из контекста этого театра как целого, — вполне однозначно настаивает на том, что актеру следует изображать во множестве случаев именно и только понятие. Играть надо Глупость или Скупость, но никак не скупого или дурака.

Историко-театральная наука, однако, не ограничивает нас таким знанием. Известно, скажем, что по мере развития средневекового театрального искусства в работе его актеров — любителей, полупрофессионалов и профессионалов — постепенно намечается как раз существеннейший переход от изображения страстей к изображению человека, обуянного страстями.

Со временем изображаемый на подмостках персонаж перестает быть аллегорией и часто становится по преимуществу карикатурой78\*. Отметим здесь же важную для нас сторону этого процесса: в подобном случае Я артиста включено в сценический образ, может быть, и в очень скромной мере, но поскольку искусство актера Средневековья строится теперь на передразнивании и, как правило, резкой гиперболизации натуры, персонаж автоматически приходится рассматривать как нечто существующее заведомо «вне актера». Формально-технически артист этой длинной эпохи еще как бы спрятан за ролью — структурно он, в сравнении с его дальним античным родственником, очень даже самостоятелен: и резко выделен из симбиоза актер — роль, и художественно активен.

Явный и снова резкий сдвиг происходит и в сфере роли. Здесь, пожалуй, первый вопрос в том, знает ли средневековый театр амплуа. Для начала определимся в термине — благо интересующий нас поворот материала позволяет ограничиться элементарным уровнем. Одинаково привычно и освящено традицией и понятие об амплуа как принадлежности роли, и это же понятие — как нечто характеризующее артиста. Нетрудно, однако, согласиться с тем, что и теоретически, и исторически «первичным» должен быть объективный по отношению к актеру фактор — именно круг ролей, ему предлагаемый (ясно, что в живой практике театра процесс присвоения амплуа идет одновременно 67 и в сфере актера, и в сфере роли). Актер — человек на роли известного типа.

Но вот в наиболее разветвленной и развитой форме средневекового театра, в мистерии, на роли чертей приглашаются гистрионы. Черти — это амплуа? Что они комические персонажи, в том нет сомнения и, значит, нет сомнения в том, что все эти роли играли в чем-то существенном похоже — и не так, как других героев мистерии. Но у чертей в мистерии нет ни характеров, ни индивидуальностей, они скорей всего напоминают опустошенные маски античности; они практически мало отличаются друг от друга, у них одна действенная функция и один принцип поведения.

Между тем актер по отношению к такого рода ролям ставится в положение весьма оригинальное и безусловно новое. Как известно, именно гистрион, профессионал, имел и вполне осуществлял право импровизировать. Был на подмостках он сам, гистрион, и была «бесовская роль» (возможно, что был и некто третий — конкретный черт. Но допустим сейчас, что этого третьего не было). Становится необходимой импровизация вокруг схемы роли — но сама роль к схеме принципиально несводима: в процессе ее сценического осуществления она отчетливо двоится.

По всей видимости, в такой роли нет слоя, который содержательно объединяет ее с кругом однотипных ролей, то есть в собственном смысле амплуа нет; структура всякой роли, принадлежащей любому амплуа, соединяющая типовое для всего ряда и надстроенное над ним индивидуальное, — здесь отсутствует. Но ее будущее место занимает схема, соединенная с импровизацией.

Тут было бы не пустым воспоминание о позднеантичном театре. Но между ним и театром Средневековья есть, кроме прочих, существенное различие, на первый взгляд, парадоксальное. В античном спектакле, пусть и самом приближенном по времени к Средневековью, роль закреплена, и отношения актера с нею в принципе таковы же, как и в театре V века до н. э. В полусамодеятельном театре Средневековья, в условиях «отката» от литературы сама по себе роль принципиально более аморфна. Это не автоматически ведет к увеличению «доли» актера, меры его присутствия. Однако и недооценивать значение того своеобразного вакуума, который образуется в ситуации расплывания и схематизации роли, тоже не приходится. И важно, что заполняется этот вакуум в мистерии не только и не просто импровизацией гистриона, но и им самим, то есть особым типом артиста. По мере того, как на театральном горизонте все явственней видится сам артист, по мере того, как особым театральным 68 смыслом наполняется роль — образ, создаваемый с помощью мистериального черта, «составляется» (уже на этот раз не абстрактно, не умозрительно) не из двух неразделимых, а из большего количества элементов. Тут еще бесконечно далеко до актерской индивидуальности в современном понимании этого слова, но уже ясно, что определенного типа артисты замещают определенного типа роли так, что актер входит в образ, создаваемый им в мистерии, через актерский тип.

По сравнению с театром античности здесь не наращение качества, а как будто замена одной величины другой — скажем, индивидуальности типом. Но при этом тип тут не человеческий, а профессиональный. Конечно, он и социальный, и психологический тип: люди, выброшенные за рамки социальной иерархии, отпетые. Но даже такие свойства типа оборачиваются по отношению к театру художественной стороной: ведь отпетость приговаривает к ролям особого сорта.

Сама по себе замена, о которой мы ведем речь, мало что прибавляет к опыту античности: человеческого своеобразия личности артиста здесь тоже нет или, во всяком случае, может не быть. С другой стороны, актер все более открыто начинает поворачиваться прежде почти не вычленимой технологической, грубо профессиональной ипостасью. Он выступает как представитель корпорации, как мастер по части изображения известного рода персонажей. Гистрион немало потерял в сравнении с актером прежней театральной эпохи — в первую очередь, может быть, пластическую индивидуальность. Но и тут дает себя знать своего рода диалектика: растворяясь в актерском типе, гистрион в творческом процессе по-своему перекликается с ролью — характеристики актера и его ролей неожиданно оказываются сопоставимыми, и не только по содержанию, но и в структурном отношении: актер явлен как профессионал, роль явлена как тема для актерских импровизаций.

Не менее, а то и более любопытно выглядит актер как элемент структуры образа в другом средневековом жанре — моралите. Г. Н. Бояджиев писал: «Спектакли моралите были своеобразной инсценировкой суждений. Поэтому действующие лица выступали тут не как данные характеры, а как риторы, поясняющие свойства данных характеров»79\*. Определение претендует на итоговость, но здесь не вполне ясно, кого называют действующими лицами, кто были риторы, поясняющие свойства данных характеров. По всей видимости, ритором оказывался исполнитель роли; предположить, будто актер изображал персонажа, 69 который в свою очередь пояснял зрителям свой характер, — трудно, тем более что автор цитируемого текста такой возможности давать не желает. Даже в тех случаях, утверждает он, «когда в моралите изображались не диспуты, а какие-нибудь семейные бытовые сцены, все это было близко жизненному обиходу и не требовало традиционных гиперболических средств выразительности. Таким образом, актер, исполняя абстрактную, стилизованную роль, парадоксально сохранял свое естественное состояние, не перевоплощаясь в образ»80\*.

Сравним моралите с тою частью мистерии, которая нас заинтересовала, — видно нечто новое. Актер в жанре моралите, если верить Бояджиеву, выглядит вообще не актером. Цитированный отрывок заканчивается обобщающим выводом, который гласит, что исполнение роли в моралите не становилось актом художественного творчества. Этот вывод вызывает сомнения. По-видимому, акт перевоплощения и есть, с точки зрения ученого, акт художественного театрального творчества. Изобразить же абстрактную, стилизованную роль — и выразить к ней свое отношение, пояснить ее — значит не творить. Но и зачаточная форма «игры отношений», как мы знаем, к сценическому творчеству причастна непосредственно.

И все же контраст между гистрионом, работающим в мистерии, и исполнителем роли в моралите, кажется, налицо. Рядом с бурным, брутальным бесовским действом — строго фиксированное поведение в моралите, рядом с гиперболизированной «отпетостью» — существование «в третьем лице». И тем не менее контраст не столь уж велик, противоположности не так уж непроходимы. Профессионализм гистриона не вполне обезличен, поскольку профессиональный актерский тип есть своего рода типовая маска актерского Я. Если вспомнить, что «под» этим типом живет тип жизненный, социальный, ситуация, которая предписана исполнителю моралите, навязывающая ему его «естественное состояние», не так чужда ситуации в мистерии. Можно сказать, что в обоих случаях от актера до человека жизни «одинаковое расстояние», и некий жизненный прототип актера в обоих случаях налицо.

Показательно, что и здесь, как в античном театре, нечто аналогичное процессам, связанным с актером, происходит в сфере роли. В мистерии, с одной стороны, своего рода штамп, или метафора, грозящая перебросить свойства гистриона на свойства черта (или наоборот), с другой — возникновение в роли двух заметно отличающихся слоев: скелета, темы — и вариантов этой темы, требующих специфического подхода. Рядом, 70 в моралите, — фиксированная форма, ритуализация поведения персонажа, впервые осознаваемая как условность, которая предполагает комментарий самого актера, причем актера как натурального человека. Иначе говоря, в совершенно иных условиях, в другом, принципиально более позднем жанре — та же двуслойность, что и в ролях мистериальных чертей.

Нелишне отметить, что все эти явления в том виде, в каком они нас сейчас занимают, конечно, в реальной истории не соединялись между собой. Да и значительная часть их дана в свернутом, а нередко и пародийном виде. Можно даже утверждать, что в исторической реальности театра Средневековья они были вовсе не они, и это будет верное утверждение, поскольку все названные явления существовали в таких системах, где их подлинный смысл был совсем не тот, что им здесь приписан.

Но при всем том наши рассуждения не мистификация. Сама театрально-историческая наука свидетельствует, что интересующие нас явления были «спрятаны» внутри средневекового театра. Лишь один толчок истории — и они войдут в систему сценического образа уже не анонимно, но на правах структурообразующих элементов.

Средние века, даже только европейские Средние века — огромная и разнообразная эпоха. Огромен и разнообразен, не сводим ни к одной из форм театр Средневековья. Но нас, как и в случае с античностью, должно волновать здесь только одно: на самом ли деле очередной этап театральной истории есть очередная ступень в развитии элементов и структур сценического образа. Судя по всему, мы можем рискнуть ответить на этот вопрос положительно: если хотя бы в одном средневековом театральном жанре актер и роль обрели по сравнению с античностью боле определенный суверенитет, если при этом каждый из них не просто усложнился, но и достаточно четко структурирован, — историческое становление создаваемого актером художественного образа можно описывать как своего рода «структурный прогресс».

Прогресс этот, однако, весьма парадоксален. Во всяком случае, его не стоит представлять себе ни как тотальное наращение количества входящих в сценический образ элементов, ни — что гораздо важней — как однозначное разделение, разветвление, расщепление и т. п. некоего древнего нерасчленимого целого. Ситуация, которая нас занимает, диалектична.

Радикальный сдвиг во всей театральной вселенной и прежде всего в системе связанного с артистом сценического образа возникает, как известно, в эпоху Возрождения, о чем выразительней всего свидетельствует легендарная комедия дель арте (хотя процессы носят всеобщий характер). Именно с этого исторического 71 момента, по мнению большинства театроведов, актер впервые становится самостоятельным субъектом художественного творчества, и схема с А, В, С, использованная Бентли, обретает свой непосредственный смысл. Актер резко порывает с должностью поставщика материала для роли, начинает кроить свою роль (в комедии дель арте — свою пожизненную маску) по своей мерке. Если за точку отсчета брать античную театральную модель, в эпоху Возрождения актер и роль как будто обменялись ценностью. Это, однако, не совсем так.

С одной стороны, отношения между элементами новой системы еще очень статичны. Варьироваться, динамизироваться здесь может все, что угодно, только не эти вот отношения. Определив, что его индивидуальности подходит, скажем, роль Арлекина, актер раз и навсегда устанавливает между собою и Арлекином четкие, определенные отношения.

Но, с другой стороны, здесь отнюдь не простая рядоположенность основных элементов внутрисценической системы. Между такой моделью и моделью античного происхождения есть и сходство и различие, причем последнее — радикально. На новом, вполне ренессансном уровне мироощущения система сценического образа как будто и впрямь возвращает нас к до-театральному, древнему феномену подстановки: Арлекин, конечно, не Я, он несомненно Другой, но он такой, а не иной только потому, что таков и Я. Здесь победителен и ярок возрожденческий эгоцентризм, в силу которого мир есть Я, здесь актер — мера всех вещей на сцене.

Импровизация, которая, по единодушному мнению специалистов, составляет коренное свойство актера комедии масок, есть в данном случае импровизация поведения самого актера, ограниченного лишь двумя условиями: предлагаемыми обстоятельствами фабулы и генеральным признаком (или, точнее, набором признаков) маски. На деле, может быть, тут не два, а одно ограничение: обстоятельства фабулы в конечном счете, но безусловно были производными от свойств масок и их наличного набора в каждой данной труппе, независимо оттого, игрался ли «чистый» сценарий или в основе спектакля была, как сейчас иногда полагают, пьеса.

Зритель античного амфитеатра воспринимал человека на орхестре как своеобразную совокупность пластических, музыкальных и вещественных свойств маски, как человека-маску. Там все сводилось на маску, все было ее характеристики. Зритель итальянской улицы воспринимал человека вернее всего как «набор» человеческих свойств, которые одинаково трудно отделить и от актера, и от героя. Маска давала этим свойствам форму (установленный факт — поражающее сегодняшнего неразвитого 72 театрала «эстетство» плебейской публики того театра: если Арлекин оказывался скучным, гнилыми помидорами забрасывали актера, а не героя).

Ситуация воистину парадоксальна. Пожизненная приговоренность артиста к одной избранной однажды роли несомненна. Столь же самоочевидно, что характер маски, при всей своей зависимости от актера, одновременно и независим — он держится многие десятилетия, так что не только его приспосабливают к себе, но и себя актеры приспосабливают к нему, сравнивают себя с ним. Мера самостоятельности актера в театре эпохи Возрождения демонстративно огромна. Но и значимость маски не менее существенна. Стало быть, тенденция дотеатральных действ перекочевала в театр: чем «больше» актера, тем, оказывается, «больше» роли, и наоборот.

Но и это не все. Античный театр мог быть охарактеризован в структурном отношении с помощью понятия рядоположенности актера и роли; театр Возрождения такого права решительно не дает. Наоборот, связи между артистом и его маской необычайно тесны, активны, напряжены. Если так, правдоподобна гипотеза, согласно которой по мере «отделения» актера от роли и роли от актера действенная энергия каждого из этих двух больших элементов, высвобождаясь, идет — по меньшей мере, в самой существенной степени — не на что иное, как на строительство их отношений между собой.

Но и на этом нельзя останавливаться. Главу о масках комедии дель арте А. К. Дживелегов начал с программного заявления: маски итальянской комедии эпохи Возрождения — совсем не то, что маски античного театра. «Маска — это образ актера, который он принимает раз навсегда и в котором он воплощает свою артистическую индивидуальность»81\*. Но с точки зрения нашего предмета оно требует пояснений. Что значит «образ актера»? Поскольку в этом образе актер воплощает свою артистическую индивидуальность, следует полагать, что образ, который актер принимает раз и навсегда, сделан по мерке этой его артистической индивидуальности. Ясно, что с историко-театральной точки зрения Дживелегов не только вправе, но даже и обязан выдвинуть этот источник маски — индивидуальность артиста — резко вперед, объявив его при этом единственным формообразующим фактором.

Однако, с другой стороны, был далеко не маловажный иной источник — объективная по отношению к актеру и его индивидуальности действительность. Автор монографии о комедии масок и импровизации сам, конечно, прекрасно это видит: «Маски, 73 по крайней мере те из них, которые появились в первые лучшие времена комедии дель арте, носили определенно реалистический характер, ибо они лепились путем изучения и стилизации, большей частью сатирической, живых типов современности»82\*. Вещь по нынешним представлениям сама собой разумеющаяся. Если к этому добавить еще одно замечание ученого — об общечеловеческом характере масок, становится ясно, почему они надолго пережили эпоху своего возникновения. Но если это так, можно усомниться в том, что Труффальдино так хорошо сохранился потому, что его гениально играл Антонио Сакки. Внешнее противоречие здесь снимается, конечно, безболезненно: индивидуальность Сакки как нельзя лучше подходила типу второго дзанни, имевшему корни в действительности, что и позволило знаменитому артисту не только играть эту роль всю жизнь, но и развивать ее по своему образу и подобию. Антонио Сакки, таким образом, идеально воплотил в своей индивидуальности жизненный тип, до него, впрочем, в таком виде не существовавший, так сказать, рассеянный в жизни. Его артистическая индивидуальность приняла на себя образ маски, и настолько органично, что для зрителя обе величины чуть не сливались в одно.

Все это, однако, не может снять для нас проблему различий, разности актера и его создания; теоретически эта проблема куда реальней, чем исторически.

Маска — все-таки, строго говоря, не образ актера: маска — образ, который актер «принимает на себя». Актер не Труффальдино, и не один из возможных в жизни Труффальдино, он лишь человек, который пожизненно надевает на себя маску Труффальдино. Здесь одинаково важно и то, что он не маска, и то, что он с нею навеки сроднился. Отметим точность, с которой Дживелегов формулирует свое исходное положение. Он говорит не об индивидуальности актера, а об его артистической индивидуальности. Молодого дзанни, напоминает он, можно играть до старости, так же как старого Панталоне играли смолоду; здесь речь не о человеческой психофизике актера, но единственно об его специфическом артистизме.

Сращения, слияния актера и маски, по существу, никогда в действительности и не бывало, это четко осознавалось уже в эпоху комедии дель арте. Вот что цитирует Дживелегов из трактата 1634 года: «Кто настолько глуп, чтобы не понять разницу между действительностью и вымыслом? Буффон — буффон по-настоящему, а актер, играющий комическую роль, лишь изображает буффона и поэтому носит на лице маску, или прикладную 74 бороду, или разрисовывает лицо. Этим он показывает, что он другой человек…»83\*

Барбьери, автор трактата, не мог, по мысли Дживелегова, рассуждать иначе: он хотел доказать, что профессия актера — занятие почтенное. Но этим объяснением и сам исследователь не снимает надежности свидетельства XVII века.

С другой стороны, было бы слишком опрометчиво опускать факт глубочайшей близости актера и его маски. Сама потребность в яростной защите артиста, играющего роль буффона, от собственно буффона, конечно, была вызвана слишком заметной сращенностью актера и маски. В пользу этой сращенности говорят ведь не только косвенные, но и прямые, в том числе самые фундаментальные свойства комедии дель арте — в первую очередь уникальная способность актера импровизировать от лица персонажа.

Человеческая индивидуальность артиста в такой модели сценического образа как будто спрятана, уведена в темную глубину творческого процесса. Налицо артистическая индивидуальность, с индивидуальностью человеческой связанная непрямо и непросто (вспомним, например, как удивляла, а порой и шокировала современников К. С. Станиславского особая пышность, «барочность» его актерских созданий).

Маска — феномен, в котором собраны актер и то, что он изображает. Но ретроспективному взгляду доступны составляющие этого единства, причем, на деле их больше, система куда сложней, чем наше описание. Достаточно было бы заметить, что актер входит в отношения с маской не всем объемом своего Я, а лишь одной стороной, чтобы логически вывести и начать отыскивать, куда же делись остальные «стороны». Ведь торжествующее мастерство актера комедии дель арте — функция не одной лишь его артистической природы. В свою очередь, об этой природе нельзя сказать, что она — материал в крепких руках человека-творца, хотя именно из нее кроится маска.

Да, человеческая индивидуальность актера в тени, ею не играют, но она есть — и в этом факте нет ничего мистического. Уже в эпоху комедии дель арте ее деятели пользовались понятиями, которые не покрываются названными элементами сценического образа, непосредственно входящими в процесс актерского творчества. Подводя окончательные итоги исследования итальянской народной комедии, Дживелегов так описывал решающий эстетический принцип этого театра: «Театр держится актером. Актер — профессионал. Он всецело отдает себя театру. 75 Он старается сделать из себя, поскольку это в его силах, гибкий и послушный инструмент сцены, владеющий искусством голоса, искусством тела, искусством слова. Он должен жить творчески и обретать в театре источник вдохновения. Он должен иметь «радостную душу». Если эта радостная душа (anima allegra) отлетает, актер перестает быть актером»84\*. В контексте той эпохи «радостная душа» — это такое человеческое свойство, которое отличает актера от неактера не по признаку профессиональному; это свойство, по-видимому, располагается в совершенно иной плоскости, тут именно свойство личности человека, внутренне обеспечивающее актуализацию в театре его артистической индивидуальности. Вспоминая современных нам психологов, можно бы сказать, что тут речь об установке на творчество в театре или, словами П. А. Маркова, о воле к игре, к созданию из себя не одной только роли, но сложного сценического образа, ролью не исчерпывающегося принципиально.

Не стоит из этого факта делать слишком далеко идущие выводы: в самом процессе творчества актер как неоднородность, как структура, как внутренне сложная система связей все-таки не представлен. Здесь лишь «возможность» такой структуры выйти наружу заявлена и определена. Но когда джин будет выпущен из бутылки — в этом взрыве не будет уже ничего неожиданного.

Параллельно идет аналогичный процесс в области роли. «Там нет «амплуа», — пишет о комедии дель арте Дживелегов. — Есть маски. И там нет ролей. Есть роль. Одна роль, которую актер играет во всех пьесах, как бы ни было разнообразно их содержание. […] Играть роль, не творя ее здесь же, на сцене, в процессе представления, не может ни один актер. […] Если он, например, Панталоне, то художественное задание, им разрешаемое, таково: изобразить, что должен чувствовать, говорить, делать такой персонаж, как Панталоне, если он поставлен в условия, определяемые сценарием такой-то пьесы. […] Ему не нужно «уходить от себя». Он раз и навсегда выбрал роль, наиболее отвечающую его данным, и ее играет. Характер роли остается один и тот же. Это, так сказать, постоянная величина в маске. Переменная величина — импровизация, то творческое орудие, которое сливает в гармоническое целое характер с каждым сценарием, ибо комедия дель арте есть комедия импровизации»85\*.

76 С точки зрения нашей темы, в этой красочно изложенной мысли есть малозаметная «трещинка». По авторитетному мнению Дживелегова, маска не амплуа в первую очередь потому, что от нее нельзя уйти к другой маске — актер пожизненно приговорен своим первоначальным выбором. Было бы нетрудно возразить: есть актеры, которые всю свою жизнь не выходят за пределы одного амплуа, причем нередко очень жестко обрисованного, — от этого амплуа не перестает быть амплуа. Но в данном случае мы стали бы возражать скорее против аргумента, чем против самой мысли ученого. Мысль можно было бы оспорить только в случае, если бы удалось доказать, что всю свою жизнь актер комедии дель арте играл не одну роль, а один ряд одноплановых, однотипных ролей.

Фатальное, необратимое постоянство маски, кажется, самым явным образом запрещает такую подмену. Так что в этом отношении вряд ли удастся оспорить положение, согласно которому маска не амплуа. Иное дело, что она и больше, и меньше, чем амплуа. Больше потому, что по отношению ко всему изображаемому актером даже в разных пьесах, не говоря уже о разных представлениях одной пьесы, маска претендует на львиную долю содержания «характера». Меньше — потому, что маска явление единичное, а амплуа — совокупность, ряд явлений пусть близких, но все-таки существенно разных. Это кажется несомненным. Однако и тут не все так однозначно. Исследователь комедии дель арте одновременно утверждает и то, что маска-роль дана навечно, что она одна, и что роль создается актером не заранее, а в процессе импровизации «здесь, сегодня, сейчас», то есть, формально говоря, что ролей столько же, сколько представлений: число сценариев надо умножить на число показов.

Добро бы здесь было чисто логическое противоречие. Но, как нам представляется, противоречия в формулировании открывают более глубокий слой реальности театра. Дживелегов прав в обеих частях своего утверждения, ибо перед нами двойственность самого художественного феномена: роль на самом деле и едина и множественна. В этой ситуации нет проку в поисках непротиворечивых формулировок. Малопродуктивны и уточнения дефиниции «роли». С нашей точки зрения, например, прав Э. Бентли, когда решительно выносит это понятие за пределы литературы, и целиком отдает его театру. Он прав, когда утверждает, что персонажи пьесы проявляют себя как роли только в тот момент, когда включается физическое существование актера на сцене86\*. В данном случае согласие с Бентли 77 должно означать, что ролями актера комедии дель арте следует называть все подряд его ежедневные создания. Но ведь каждая такая роль остается при этом сиюминутным воплощением той же маски, что была и вчера, и создавалась, может быть, не одним этим актером, а целым рядом его предшественников.

Историческая неповторимость и теоретическая значимость этой ситуации, по-видимому, и определяется этой самой двойственностью роли: она принципиально не может быть понята как величина постоянная и неделимая. Напротив, роль — совершенно полноценная структура, в которой отчетливо виден инвариант — маска — и столь же отчетливо выделены принципиально бесконечные варианты.

Амплуа, когда эта система возникает в театре, не просто закрепляет заведомую сложность роли, но и, по существу, открывает ее структурность в строго зафиксированном виде, делает эту структурность эстетически и художественно актуальной: во всякой роли здесь непременно есть — и играется актером — нечто такое, что и для актера, и для зрителя значимо соединяет данную роль с рядом других, аналогичных, и то, что принадлежит данной роли индивидуально. Можно было бы добавить, что мера индивидуальности здесь тоже понятие сложное: ни в каком актерском создании практически невозможно обойтись без импровизации и, стало быть, роль может выглядеть в схеме таким образом: амплуа — индивидуальность конкретной роли — варианты, меняющиеся от представления к представлению.

Как ни один из жанров не исчерпывает весь театр Средневековья, так комедия дель арте, при всем ее театральном величии, не смеет претендовать на то, чтобы по ней одной судить о Ренессансе на сценических подмостках. Но — повторим сказанное уже в другой связи — не в том наша цель, чтобы обобщить знания о театре Возрождения. Мы не станем доказывать, что отношения между Ричардом Бербеджем и шекспировским Гамлетом были точно такими же, как между Антонио Сакки и его дзанни. Комедия дель арте может быть для нас самодостаточна как «структурный прецедент». На ее примере, нам кажется, хорошо видно, как, отделясь один от другого, элементы сценического образа и элементы каждого из этих элементов одновременно вступают в глубокие, то есть напряженные отношения между собою. Сценические структуры здесь обретают невиданный дотоле динамизм, и на место почти бессодержательной рядоположенности все явственней становятся действенные связи.

78 И все более уверенно мы можем надеяться, что имеем дел» с определенной закономерностью. Сдерживает уверенность, может быть, только одно — единственность комедии дель арте, ее нелитературность. Так или иначе, есть смысл провести еще одну проверку гипотезы — по возможности на материале максимально далеком от комедии дель арте. Такой далекий от нее и даже ей враждебный материал есть. Это театр классицизма. Здесь, впервые со времен античной трагедии, актер строго подчиняется — на этот раз не просто сознательно, но, можно сказать, декларативно — изображаемому персонажу пьесы.

Однако столь «невыгодная» жизнь не мешает классицистскому актеру быть чрезвычайно эстетически и художественно активным. Он активен, он полноценный творец не только на репетициях, как принято считать, но и в ходе публичного сценического творчества. Вряд ли в какой театральной модели актер столько творческой энергии отдавал потребности регулировать свое поведение на сцене, вряд ли где требовалось столь скрупулезно (и щедро!) отмерять свои энергетические запасы. Все это естественно и вытекает из существа сценической ситуации: актер постоянно держит перед собой не зеркало, но картину, на которой изображен персонаж.

Здесь происходила глубокая революция в системе и структуре создаваемого артистом образа. Субъектность актера не только не ниже, чем у его недавнего предшественника и современника с итальянских или английских подмостков; в важных отношениях она и нарастает, приобретает гораздо более высокое значение — и все это совершается на фоне неизмеримо и откровенно возросшего престижа роли. Что до самой роли, то изображаемый персонаж перестает быть в театре классицизма вещью, внутренне и внешне оформляющей Я актера, придающей этому Я художественный статус.

Персонаж трагедии или комедии классицизма снова, после долгого исторического перерыва, становится тем, кто имеет право на внимание зрительного зала «сам по себе». Но так же несомненно, что в условиях этого театра актер не просто не перестает быть субъектом творчества — именно субъектность и удерживает его на орбите структуры: ее энергия отчетливо центростремительна.

Принято считать, что как раз в эпоху зрелого, осознавшего себя классицизма тот уровень структуры, который связан с импровизацией, беспощадно подавляется — не только строгими законодателями вкуса, но и самим артистом. Вряд ли случайно сторонники классицистского метода в актерском искусстве так настаивали на необходимости по возможности точно повторять 79 из вечера в вечер одни и те же слова, одни и те же жесты, одни и те же интонации.

Положим, что тут привычное преувеличение и идеала, и практических требований: современники искусства классицизма отчетливо видели, что роль меняется на сцене в течение длительного времени. Но мы здесь не станем оспаривать традиционных, устоявшихся взглядов на динамику совершенствования сценического образа в классицистском театре, не в этом здесь суть дела. Достаточно того, что при несомненном господстве амплуа роль определенно и необратимо превращена в систему, не может быть понята и трактована как некий химически неделимый атом. Такая роль как минимум состоит из двух совершенно ясных, отличающихся одна от другой частей, находящихся между собою в совершенно же определенных связях, соподчиненных. Причем, связи настолько жестки, что «части» становятся самими собой, о них только и есть смысл говорить как о чем-то существующем, когда они вступают именно в такого рода связи.

Нет ни амплуа вне конкретных его носителей, нет ни отдельной роли вне амплуа, нет, наконец, персонажа сцены, который не был бы построен вне этой системы, состоял бы не из этих элементов.

В той части большой системы сценического образа, которая связана с артистом, мы снова видим зримую, явственную аналогию тому, что происходит в области роли. Вспомним, что и здесь театральная наука знает ряд неоспариваемых положений. В частности, есть общепризнанная точка зрения, согласно которой актер классицизма стремится к максимальной объективности по отношению к роли, которую ему предстоит играть, что в момент сценического творчества он холоден и техничен во многом именно потому, что предельно отчужден от душевной жизни изображаемого им на сцене персонажа. Это так и не так. Может быть, верней было бы сказать, что он чрезвычайно далек от намерения играть самого себя, но при этом никак не исключается вариант, при котором он станет играть человека, похожего на себя самого. Важней, что и к себе самому, если уж придется использовать себя как материал для роли, такой актер будет относиться точно так же, как к другому человеку — именно как к материалу.

Актер — это тот, «кто тщательно копирует себя или свои наблюдения»87\*, твердо полагает Дидро. Философ считает, что это «или» связывает явления одного порядка. Дальше вступает в дело воображение, которое комбинирует эти результаты самонаблюдения 80 и знания об окружающей действительности. Оно-то вместе с памятью руководит актером. Дидро, как видно, выше современных споров о том, насколько позволительно актеру пользоваться собой. Для него вопрос в другом.

Клэрон, как думает Дидро, в период подготовки роли ведет титаническую борьбу. С кем же? Она создала своим «богатым воображением, широкой мыслью, тонким чувством меры и очень верным вкусом»88\* некий идеальный образ — и теперь пытается верно и точно выразить своим психофизическим аппаратом то, что сотворила ее душа. Но «когда борьба закончена, когда актриса поднялась на высоту созданного ее воображением видения, — тогда она владеет собой, тогда она уже спокойно повторяет себя. Подобно тому, как мы видим это иногда во сне, — голова ее касается облаков, руки распростерты до обоих краев горизонта; она видит себя душой какого-то громадного, облекающего ее существа; ее занятия сосредоточили ее в себе. Небрежно вытянувшись в кресле, скрестив руки, закрыв глаза, недвижная, она может, следя в памяти за своим видением, слышать себя, видеть, судить себя, угадывать, какое она будет производить впечатление. В эти мгновения она двойственна: маленькая Клэрон и великая Агриппина»89\*.

Ясней о двойственности не скажешь. Но Дидро предлагает мысль более сложную и более тонкую. Начать с того, что неадекватность актера и играемой им роли обычно утверждается или отрицается в связи с процессом непосредственного сценического действия. Дидро же приписывает артистке двойственность тогда, когда никакой великой Агриппины, строго говоря, нет. Перед посетителем салона одна лишь маленькая Клэрон. Героиня Расина — плод буквально чистого воображения, невоплощенная духовная субстанция. Процесс творчества завершен, дальше будет искусство, мастерство подражания тому, что нарисовали воображение и память художника-творца. (Дидро настаивает на том, что тут закономерность общехудожественная: точно то же происходит и с поэтом.) Актер, создающий роль, и актер, ее же воссоздающий, — тут оппозиция не столько художника и материала, сколько художника-творца и художника-мастера, потому что на обоих, у Дидро разорванных, этапах работы актера художник не только присутствует, но и первенствует.

В свое время об этой ситуации определенно высказался М. М. Бахтин. Он писал: «Когда и в какой мере актер творит эстетически? Не тогда, когда он переживает как герой, […] когда 81 он, перевоплотившись, в воображении переживает жизнь героя как свою собственную жизнь, моментом кругозора которой являются все остальные действующие лица, декорации, предметы и проч., когда в его сознании нет ни одного момента, трансгредиентного сознанию изображаемого героя; эстетически творит актер, когда он извне создает и формирует тот образ героя, в которого он потом перевоплотился. […] его эстетическая активность направлена на оформление человека-героя и его жизни. […] Конечно, — признает Бахтин, — в действительной работе актера все эти абстрактно обособленные моменты переплетаются между собой, в этом смысле его игра представляет из себя конкретное живое эстетическое событие; актер — в полной мере художник: все моменты художественного целого представлены в его работе, но центр тяжести в момент игры перенесен во внутренние переживания самого героя как человека, субъекта жизни, то есть во внеэстетическую материю, активно оформленную раньше им же самим как автором и режиссером; в момент перевоплощения он является пассивным (по отношению к активности эстетической) материалом — жизнью созданного им самим раньше художественного целого, которое теперь осуществляется зрителем»90\*.

Бахтин, как явствует из этой обширной выписки, — сторонник перевоплощения на основе переживания, и в этом смысле далек от Дидро и близок Станиславскому. Но он идет вслед за Дидро, пытаясь расчленить работу актера, моделируя своего рода структуру актера. И на этом пути, несмотря на все оговорки, Бахтин явно теряет завоеванное Дидро знание: расчленив актера на творца и материал, он на время сценического перевоплощения начисто отключает эстетическую деятельность артиста; между тем, встав с кресел и выйдя на сцену, маленькая Клэрон ни в каком театре не превращается целиком в материал; если функцию не-материала свести даже к одному контролю — и этого достаточно, чтобы смело включить актера-художника в процесс непосредственного сценического творчества, в «состав» художественного образа.

Актерский классицизм, который исповедует Дидро, позволяет ему увидеть действительное богатство структуры актера. Он, кстати, идет по пути различений еще дальше. Как известно, в «Парадоксе об актере» великий просветитель самым беспощадным образом характеризовал человеческий облик артиста. Еще важней, что, согласно Дидро, актер как человек может быть и прекрасным, и умным, и добрым, а может быть безобразным ничтожеством — для его работы имеет значение нечто 82 иное. Структура собственного актерского Я важна постольку, поскольку позволяет актеру быть актером. Парадоксалист, в частности, полагает, что «актеры именно потому и способны изображать всякие характеры, что не имеют никакого»91\*. Это не вполне шутка, но отметим и иное: актер-лицедей, нахально или стыдливо сосуществующий в душе сценического деятеля с интеллигентным гражданином — такая альтернатива не для Дидро.

Оказывается, философ четко, безбоязненно фиксирует именно те свойства актера, которые реально входят в дело. Кроме предрасположенности к сценической деятельности, актерское существо должно включать и такие части, которые способны творить вымыслы воображения, и те, что в состоянии эти вымыслы точно и выразительно воспроизвести; должны быть и центры контроля — за инструментом маленькой Клерон и за нотами великой Агриппины.

Рационализм Дидро, конечно, требует серьезнейших оговорок, но он не требует снисхождения: великий француз с поразительной непринужденностью рассмотрел такое количество элементов структуры актера, так расположил их, связал между собой такими органическими скрепами, что его анализ с точки зрения нашего предмета годен для описания любой актерской системы, в том числе и такой, которая чрезвычайно далека от системы классицистского театра.

Конечно, эта модель не случайно создавалась на классицистской базе. Но классицизм, если рассматривать его в перспективе движения искусства, дал театру навсегда не просто более содержательный, богатый вариант системы сценического образа или той его части, которая создается артистом. Как ни велика инерция представлений, согласно которым актер подобного типа есть существо статичное и расчисленное наперед, эти по себе справедливые характеристики по совести следует отнести к персонажу, к роли.

Работающий «по указке» артист в этой исторической модели системы впервые стал в структурном отношении подвижным. Этот актер сознательно ориентирован одновременно в две стороны — в сторону зрителя, с которым вступает в серьезные, далекие от какой бы то ни было фамильярности отношения, и одновременно — в сторону роли, которая в структурном смысле пока остается наиболее «фиксированной» частью системы.

Быть может, в данной модели театра, с еще большим основанием, чем в образцах комедии дель арте, должно говорить о продуктивных, организующих образ сценических связях, заменивших 83 собою статичные отношения, в той или иной степени составлявшие структурообразующий принцип в театрах прежних эпох.

Это значит, что решительно все элементы образа вошли между собою в такие отношения, которые становятся непременным атрибутом любого из них: без и вне этих отношений они вообще перестают быть.

Начиная с эпохи классицизма, можно уже с полной уверенностью говорить о системе и структуре создаваемого актером сценического образа как о таком образовании, которое составляется из автономных подсистем, причем каждая из них явственно проявляет себя как система, элементы которой «комбинируются» не только между собою, но и с элементами другой подсистемы. На разных этапах творческого процесса, так же как и в различных театральных моделях, эти комбинации будут строиться по-разному. И если говорить в целом — при наличии и возможности исключений из правила, происходит эта структурализация в первую голову за счет усложнения всей системы, ее дифференциации. Возьмем, к примеру, эпоху Чехова и Московского Художественного театра. Что изменилось здесь с точки зрения нашего предмета? Высокая мера субъектности артиста, очевидно, не только не снизилась, но упрочилась. Критика актера этого театра как актера-винтика, актера-материала сегодня выглядит вполне анахронизмом. Изменились на этом относительно устойчивом фоне представления о роли, в глубине которых оказалось новое представление о человеке, взгляд на него как на явление динамически текучее.

Наукам о литературе и о театре давно ясно, что «чеховский характер» в драме как будто не фиксирует определенный набор свойств. В русле модных сейчас сопоставлений пьес Чехова с античной трагедией не последнюю роль могло бы, наверное, сыграть странное сходство чеховской трактовки персонажа с аристотелевым пониманием характера как «направления воли». Относительность такого сходства доказать, конечно, проще простого, потому что чеховский драматический человек принципиально богат «свойствами». Но пренебрегать этой, по видимости поверхностной, аналогией, пожалуй, не резон. Ведь Чехов и на самом деле в определенном смысле отказывается от традиции, утвержденной драмой предшествующих эпох, в первую очередь драмой XIX века: его герой, например, может быть внутренне противоречивым, но и в этом случае сама по себе противоречивость оказывается как бы на периферии характера, не структурирует его, не организует. Проще говоря, персонаж драмы Чехова не «отмыкается» ни с помощью богатства свойств и качеств характера, ни с помощью внутренней драмы. Только 84 полнота движения в пределах целостной системы образов становится критерием объективной характеристики и просто понимания каждого из них.

В частности, войти с такого рода человеком в действенную связь, сделать его ролью не слишком удается, если актер принципиально желает относиться к другим действующим лицам как к «партнерам». Человек в этой системе проясняется только относительно других; своего рода принцип относительности как будто введен в глубь персонажа. Можно сказать и иначе: человек в чеховской и подобной системе вообще перестает быть вещью, пусть сколь угодно сложной и автономной; в пределе он видится как система отношений. И в приложении ко всякому воспринимающему его, а особенно к тому, кто становится к нему непосредственно причастен — подобно драматическому артисту, — эта его природа объективна.

Театр эпохи Чехова вынужден был прощаться с ясной, замкнутой на себя структурой персонажа драмы. Вместо нее возникало нечто зыбкое, неопределенное, пунктирное, лишенное всякой внутренней иерархии. Тайное, но безусловное главенство «общего» в характере тоже испарилось, перед глазами воспринимающего оказалась уникальная индивидуальность.

Естественный перенос центра внимания с персонажа-«вещи» на персонаж-«процесс» — изменение сильное и объективное. Здесь нельзя делать вид, будто речь только о существенном акценте: персонаж в эпоху Чехова не просто «повернулся» к читателю, зрителю, исследователю новой стороной — эта сторона была на деле важней, чем его собственная системность. Но это объективно же нисколько не упростило ситуацию роли. Напротив, ситуация эта усложнилась.

В замечательной статье о Мейерхольде, рассматривая его трактовки чеховского драматического персонажа, П. П. Громов писал: «Высокая пластическая индивидуальность героя трагедии, конечно, связана с определенной общественно-исторической структурой, позволяющей столь четко выявиться индивидуальности. Так трактовали пластическую индивидуальность греческого искусства и Шекспира Гегель и Маркс. Исчезновение героя, пластической индивидуальности означает иную, более общественно-разветвленную, раздробившуюся историческую структуру. Сопоставляя греков, Шекспира и Чехова, Мейерхольд пишет: «В центре герой — и там и тут. Этот центр совсем исчезает у Чехова». Вместо определенной пластической индивидуальности героя, занимающей главное место в целостности драмы, у Чехова появляется группа лиц, их сложные, запутанные взаимоотношения, и они-то и занимают место центрального 85 героя»92\*. Структура каждого из этих лиц не исчезает — она только «вычитывается» из характеристики всей группы, потому что перестала быть самодовлеющей, замкнутой на себя.

Заведомо огрубляя сложную мысль Громова, скажем, что, например, «общее» ни из какого характера не исчезло. Но это «общее» в Маше из «Трех сестер» нельзя обнаружить иначе, как сопоставив ее с ее сестрами, Вершининым, Тузенбахом и другими. Разумеется, это частность, но такая, которая указывает на новый общий принцип построения структуры роли.

В таких условиях сценический образ, составляющим которого оказывается подобная структура, превращается в явление головоломной сложности. Здесь, так сказать, система отношений между системами отношений. Именно так приходится интерпретировать логику этого рода сценического образа — а он не мог не повлиять на весь театр Новейшего времени, в том числе и на театр последних десятилетий.

Таким образом, сделав все необходимые оговорки, приняв во внимание не только вынужденную фрагментарность, но и заведомое выпрямление процесса становления сценического образа как структуры, можно все же полагать, что интересовавшая нас логика — реальность. Связана она, по-видимому, с постоянным нарастанием сложности и одновременно самостоятельности, структурной значимости каждого из занимавших нас элементов художественного сценического образа, одновременно же — с нарастанием эффекта динамизации связей между ними, то есть с неуклонным утверждением и актуализацией принципа отношений (пока нами не расшифрованных) как структурообразующего для данной системы.

От формальных связей между еще неактером и еще неролью в дотеатральных действах — к такому взаимовлиянию, таким взаимоотношениям, при которых каждый из элементов тем более значим и содержателен, тем более свободно выявляет свою суверенную сущность, чем связанней он с другими элементами. Роль тем больше роль, актер тем больше актер, индивидуальность тем больше индивидуальность, чем действенней между ними связь. Это касается не только актера как «целого» и целого роли. Видимо, та же логика усложнения системы, автономизации составляющих ее элементов и одновременно динамизации связей между ними постоянно действует также и на уровне структуры актера и структуры роли. Принципиальное равенство этих двух «интегральных» частей сценического образа вовсе не означает, что они и развиваются равномерно и 86 всегда занимают в реальной практике одинаковое место, равное положение.

Исторически конкретная ситуация всегда сложней, запутанней и драматичней. Показательна в этом отношении русская театральная история. С. В. Владимиров утверждал, что «разнобой и текучесть в обозначении типов ролей в XVIII и начале XIX века свидетельствуют об активности категории амплуа»93\*, а дальнейшее развитие — и об ее размывании. Цитируя известное место статьи Белинского, где критик характеризует амплуа М. С. Щепкина, исследователь пишет: «Тут уже совсем иное понимание «амплуа», связанное с принципиально новым подходом к роли в искусстве Щепкина. Амплуа в данном случае обозначает программный для актера социально-нравственный характер, который предопределяется внутренними, идейными побуждениями, хотя и не вопреки данным актера, его сценическим средствам»94\*. Констатируя, что в то же самое, щепкинское, время перестают быть решающими жанровые разделения, становятся несущественными различия ролей первого и второго ранга, Владимиров готов решительно идти и дальше: «Сценический образ, который формировался не по принципу приложения готовой формы амплуа к данной роли, а как характер, предполагал уже относительно самостоятельное извлечение содержания непосредственно из действительности, именно содержания, а не только красок и деталей»95\*. Речь о первой половине прошлого века, и уже здесь, по мнению исследователя, амплуа выглядит (правда, в приложении к великому артисту-новатору) как готовая форма. Амплуа, иначе говоря, перестает быть центром, каркасом, ядром роли, выносится как бы за пределы содержания. Амплуа и индивидуальность будто поменялись местами в системе: последняя, превращаясь в характер, вытесняет амплуа на периферию сценического образа персонажа.

**V. СИСТЕМЫ XX ВЕКА. ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ И СВЯЗИ**

Было ли типичным описанное С. В. Владимировым положение дел в эпоху Щепкина? Вряд ли. Но к концу века, несомненно, так и стало. Достаточно вспомнить заметки К. С. Станиславского об актерском амплуа, относимые издателями его сочинений к началу 1900-х годов. Традиционные деления ролей, считал тогда Станиславский, еще более дифференцировались. Он по этому поводу резко замечает: «Как видите, амплуа раздробились по авторам, теперь же стали делить их по отдельным ролям. Появились специалисты на роли царя Федора, Ганнеле»96\*. Амплуа одной роли, по определению, невозможно — это нонсенс. Станиславский, однако, в своем раздражении остается корректным и до щепетильности точным: тут и в самом деле «амплуа» — только Станиславский целиком приписывает это явление артистам. В том-то, видимо, и дело, что в сфере ролей амплуа — во всяком случае, до времени — умерло, а там, где речь об актерах, еще сохранялось, доживало, казалось, свои дни.

Чудовищная специализация ролей сама по себе должна приводить к отмене амплуа роли. Но от этого роль не перестает быть определенной структурой: в сценическом характере, который приходил на смену старой системе, связанной с амплуа, несомненно, есть как минимум типовое и индивидуальное. И одновременно не только не отменяется, но гротескно подчеркивается принадлежность актера к определенному амплуа — амплуа «одной роли».

В цитированной заметке Станиславский сформулировал некоторые положения, впоследствии ставшие постулатами его «системы». Важно, однако, видеть, что при этом он не так радикален, как может показаться с первого взгляда. «По-моему, существует только одно амплуа — характерных ролей. Всякая роль, — продолжает Станиславский, — не заключающая в себе характерности, — это плохая, не жизненная роль, а потому и актер, не умеющий передавать характерности изображаемых лиц, — плохой, однообразный актер. В самом деле, нет на земле человека, который бы не обладал одному ему присущей характерностью, точно так же как нет на земле двух людей, похожих 88 друг на друга как две капли воды. Даже совершенно безличный человек характерен своей полной безличностью»97\*. Ясно, что в этом смысле понимаемая характерная роль — не амплуа. Но Станиславский не зря пишет «роль, не заключающая в себе характерности»: согласно этому определению, роль именно заключает в себе характерность, но это значит, что характерностью она не исчерпывается.

Формулировка Станиславского позволяет дать его мысли весьма широкое толкование. Два очень похожих человека могут жить на земле. Станиславский не намерен отрицать возможности такого сходства и, стало быть, той или иной типологии характеров. Он настаивает лишь на том, что люди не могут быть двойниками. Несходство и есть характерность.

Много лет спустя, в 1933 году, Станиславский говорил уже не просто о характерности, а о характерности, так сказать, двухступенчатой, включающей характерность внутреннюю и внешнюю. По существу, внутренняя характерность здесь сильно сближается по смыслу с тем, что сегодня чаще всего принято называть характером. Однако полного наложения этих двух близких понятий и у зрелого Станиславского не обнаружить. Речь все-таки идет об одной стороне характера изображаемого актером лица, об особенностях его духовного склада, отличающих этого человека от другого. Но и такие глубокие особенности — все-таки не весь человек. Должно быть, недаром в главе книги «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения», прямо названной «Характерность» (а именно о ней сейчас речь) Станиславский чаще всего использует странную на первый взгляд формулу «перевоплощение и характерность». Это ведь означает, что перевоплощаться следует не в характерность, характерность — лишь один из элементов более сложного целого роли.

Глава заканчивается памятным выводом: «Нехарактерных ролей не существует»98\*. Это почти буквальное повторение идей начала века, и все же не буквальное: с понятием амплуа, даже в парадоксальном варианте, Станиславский решительно распрощался. Однако чуть выше, перед концом цитируемой главы, сказано следующее: «Характерность — та же маска, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей. […] Характерность при перевоплощении — великая вещь.

А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, 89 а не просто показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам.

Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными»99\*.

А все-таки исключения есть, и Станиславский это знал прекрасно. Такие артисты Станиславскому, конечно, не по душе, но он не мог не признавать, что есть артисты, которые обходятся без этих обязательных, с его точки зрения (точнее, с точки зрения его идеала) вещей.

И ничего катастрофического здесь, оказывается, нет. Следует обратить внимание на то, как именно Станиславский толкует понятие характерности. Ведь маска, о которой он вспомнил, — это не античная и не возрожденческая маска. Она самая простая, она атрибут маскарада, и уж во всяком случае она не лицо. Ее так же легко снять, как и надеть. Быть может, здесь всего лишь неудачное сравнение? Не зря, наверное, в этой же главе Станиславский толкует о том, как сам Аркадий Николаевич Торцов, изображая характерность внешними техническими приемами, вдруг сам поймал себя: внешняя характерность что-то меняет в нем и изнутри.

И все же дело не в литературной точности: и характерность и маска, по Станиславскому, действительно объединены тем, что обе они — не цель, а очевидное средство: ведь недаром характерности отведено строго служебное положение, это подспорье, с помощью которого артист может спрятаться и из-под маски раскрыть для зрителя такие свои свойства, которые без характерности-маски он ни за что бы не рискнул обнаружить.

При такой системе взглядов не только внешняя, но и так называемая внутренняя характерность тоже не может не быть функциональной. И она тоже существует для того, чтобы обеспечить артисту запас моральной прочности. Она частность, принципиально не поглощающая ни образ, ни роль. Другая составляющая роли — та, что «за» маской; вот она должна быть максимально сращена с исполнителем. Но не просто с исполнителем, а с его собственным душевным и физическим обликом, с возможно более полным объемом его индивидуальности. Характерность-маска по отношению к процессу этого серьезного перевоплощения есть даже не столько периферийная часть, сколько условие.

Разумеется, при всем том отбрасывать характерность как что-то несущественное мы не вправе. Пусть она на самом деле только «условие», но условие это почти что обязательно. Актеры без характерности, согласно Станиславскому, вовсе и не перевоплощаются, 90 они лишь демонстрируют зрителям свое обаяние, свою «манкость» (иное дело, что природа этого загадочного феномена тоже может быть подвергнута пристрастному анализу, и тогда может оказаться, что обаяние, которое Станиславский здесь называет человеческим, на самом-то деле тоже неоднозначно и, может быть, по-своему структурировано или, скажем, слоится: сам Станиславский прекрасно знал, что обаяние человеческой личности почему-то отнюдь не всегда переносится — или очень нелегко переносится — в зал, через рампу, что для свершения этого чуда потребно какое-то особое, артистическое, а не собственно человеческое обаяние актера).

Так или иначе, перед нами попытка глубоко самостоятельно сформулировать весьма специфическую, особую, сложную структуру сценического образа, включающую сложные же связи между различными сторонами роли и сторонами актерского Я.

Возникает, по-видимому, законный вопрос: сопоставима ли эта структура с прежними моделями сценического образа? В общем смысле, например, характерность, которую Станиславский, как мы знаем, считает столь важной для актерского перевоплощения, ничего нового собой не представляет. Именно такую характерность не просто отлично знал — ею гениально пользовался, скажем, Гаррик, бывший эталоном артиста для идеолога сценического классицизма Дидро. Но Гаррик играл Шекспира, то есть исходил из такой трактовки индивидуальности, которая объективно близка представлениям Новейшего времени — бесконечна, пластична, переменчива и т. д. — и наверняка чужда типизированным героям классицизма. Несмотря на историческую дистанцию, в повседневной практике сцены Станиславский, можно сказать, вынужденно исходил из ситуации, на деле куда более близкой к той, в которую Шекспир ставил Гаррика, чем к той, в которую Расин ставил Клэрон. Каким бы условным ни было разделение персонажа на типовую и индивидуальную ипостаси в системе амплуа, в фигуре толстовского царя Федора и в героях Чехова индивидуальное заметно прежде всего, оно структурирует роль человека в эпоху раннего Московского Художественного театра, когда Станиславский вполне оформился как деятель сцены. Но в том-то и дело, что эта огромного значения индивидуальность даже для раннего Станиславского не покрывается тем, чем один человек отличен от другого.

Исследователь «последнего амплуа» — неврастеника — пишет: «Слово «неврастеник» как новая категория актерского творчества получило очень широкий смысл. Оно вбирало и представление о жизненном типе, воплощаемом актером, и отличительные свойства его исполнительской манеры, выступая подчас 91 даже с претензией на общую характеристику новых принципов художественного осмысления действительности»100\*. Мерцание смыслов понятия амплуа для театра конца прошлого — начала нынешнего века вполне естественно, но такой амплитуды его колебаний театр еще никогда не достигал. Понятно, что именно в кризисную эпоху демонстративный разрыв, грубое несовпадение смыслов особенно заметны. Логично, что Ф. П. Горев, игравший неврастенично, и гармоничный В. И. Качалов, игравший неврастеников, оказываются в одном ряду. Тут не ошибка, как можно полагать, и не невнятность критериев, а очень даже глубокая фиксация реального разрыва. Амплуа как бы не находит себе места, мечется в муках, которые тогда казались предсмертными. И не менее логично, что в этих метаниях оно предпочитает угнездиться в актере, а не в роли, где оно и в самом деле уже не нужно.

Показательна логика цитируемой работы: автор почти без перехода расширяет материал своего исследования и начинает трактовать уже не об П. Н. Орленеве, а об исповедническом начале в творчестве В. Ф. Комиссаржевской, А. Моисси, Э. Дузе, И. Кайнца. Тут логика самого материала. И она открывает, может быть, самый важный источник последнего из традиционных амплуа — свойства личности актера-человека, его позиции по отношению к жизни, к людям и к искусству.

Вспомним, в трактовке С. В. Владимирова намеренно выделена мысль о ролях Щепкина как своего рода результатах внутренних, идейных побуждений. Проповедническое начало, отмеченное в творчестве этого актера едва ли не всеми его современниками, конечно, не следует путать с исповедничеством, о котором пишет В. П. Якобсон, но аналогичная путаница, которая не раз постигала театрально-критическую мысль 1960-х годов, когда она пыталась разобраться в природе тогдашнего советского актера, была объективно основана на реальном родстве явлений: в сути играемой роли, в сути создаваемого артистом сценического образа явственно выделяются те стороны личности актера, которые сравнительно с другими меньше «вытекают» из его непосредственных психофизических данных, из его «натуры» — так же как из его манеры, школы и т. д. Под стилем обнаруживается другой пласт, и уже на рубеже веков этот самый пласт начинает достаточно безапелляционно диктовать актеру его стилистические пристрастия, в том числе и такие, которые соединяют его с актерами ему чужими, на него решительно ничем не похожими.

92 Здесь немалое богатство вариантов. Наиболее очевиден, наиболее прост случай, который и исторически можно считать хрестоматийным, правильным: действительное родство личности актера и «личности» персонажа; оба, так сказать, типичные представители больного века. Актер в этом случае может играть (и играет) не себя, но своего брата по духу, по судьбе. У них общий источник, общий генезис, они восходят к одному архетипу. Отличия между актером и персонажем не то чтобы не учитываются, но не в них суть драматургии образа; суть как раз и заключается в реальном родстве, так что использование рисунка своей собственной личности не только не отменяет наличия сложной системы, но даже делает его особенно заметным.

Более сложная, но не менее значащая ситуация открывается нам в творчестве актеров, которые сами по себе, лично, не были «неврастениками». Вспоминая об Р. Б. Аполлонском, Якобсон цитирует бранное словечко Ю. Беляева — «маска неврастеника»101\*. В те времена это означало, что актер притворяется, подделывается под модный тип. Но сейчас, в контексте нашей темы, такая маска может и должна быть трактована более спокойно; мы можем сейчас отрешиться от субъективных мотивов, тем более что среди них могут оказаться — и даже наверняка оказывались — соображения самые высокие, идейно-художественные. Иное дело, что творческая убедительность таких вариантов, по общему признанию, была заметно меньшей, чем в вариантах откровенно лирических. Конечно, это тоже не случайность: объективное отношение к роли типа «неврастеника» кажется недостаточно активным именно с точки зрения требований сценического образа такого типа и не в последнюю очередь — требований такого типа роли.

Как ориентированы в этом круге явлений и взглядов формирующиеся идеи «системы» Станиславского? Можно полагать, Станиславский практически всегда отталкивался от любого способа игры на сцене, определяемого «нутром», с которым по понятным причинам ассоциировалась чисто лирическая стихия; но представления Станиславского о том, что делается с актером и с ролью в процессе перевоплощения, очевидно близки его непосредственным предшественникам и современникам: роль должна делаться буквально из себя, без всяких опосредовании, и при этом отнюдь не только из своей индивидуальности (может быть, индивидуальность как раз и тянет артиста к «амплуа одной роли»).

Безусловно, недооценивать радикальность сдвига, совершенного теоретической мыслью Станиславского, тут не приходится: 93 в одном случае из себя делается только и исключительно роль, близкая по типу личности или по строю индивидуальности, в другом случае из себя делается принципиально все.

И тем не менее точка отсчета здесь одна и та же. Когда Станиславский говорит, что к роли надо идти от себя, его требование имеет вполне строгий и реальный смысл, тут никакая не метафора. С этой точки зрения формула Щепкина «влезать в шкуру действующего лица» должна уже казаться слишком абстрактной; для Станиславского, признай он тогда свое родство со Щепкиным, актуальней был бы другой вопрос: чем влезать? Надо так срастить актера и роль, должен был ответить Станиславский, чтобы они были одно, чтобы они были неотличимы — это в крайнем, плохом, неполном варианте; единственное, что делает персонажа пьесы, а вслед за ним и роль живыми, а жизнь эту истинной, — это живая кровь самого артиста.

Может показаться, что вслед за «неврастениками» и даже гораздо решительней, чем они, Станиславский пожелал совершить своего рода контрреволюционный мятеж — остановить и повернуть вспять процесс структурирования сценического образа, создаваемого артистом.

Но стоит сопоставить этот видимый бунт против необратимости с прежними вариантами актерско-ролевых отношений, как подобная гипотеза перестанет казаться заманчивой. Ведь Станиславский, если понимать его таким манером, должен бы, по логике вещей, быть, например, в восторге от античного театра и актера, который, подобно жрецу, подобно инструменту, подобно Невесте на свадьбе, отдает себя герою без остатка. Но таких восторгов от Станиславского не слыхивали. Античный театр был великому режиссеру и актеру XX века глубоко чужд и едва ли не демонстративно неинтересен — это особенно видно на фоне эпохи, когда пристрастие к античности и престиж античности были необычайно высокими, были, можно сказать, паролем культурности.

Надеяться сконструировать убедительную концепцию на одной лишь негативной основе — вряд ли разумно. Отметим все же, что принципиальное несходство идей Станиславского и античного театрального комплекса легко объяснить именно тем, что в древнегреческом театре именно личность актера, то есть то самое, что для Станиславского гарантировало высоту творческого духа артиста, была сведена к нулю, а актерская индивидуальность «поглощалась» маской-ролью. На деле Станиславский за что угодно, только не за исчезновение индивидуальности и не за уничтожение личности актера.

Куда более серьезный (правда, не постоянный) интерес проявлял мнимый архаист Станиславский к театру импровизации 94 (но не к искусству маски!). Не вдаваясь снова в исторические экскурсы, не берясь сопоставить мечты Станиславского об импровизации с системой комедии дель арте, в самом общем смысле все-таки обе системы можно сравнить.

На первый взгляд, такое сравнение представляется более чем произвольным: не зря же не Станиславский, а Мейерхольд узурпировал в свое время право наследования традиций комедии дель арте (другое дело, что и Мейерхольд воспринял их отнюдь не в первозданном виде, а в виде сильно модернизированном, как минимум, романтически окрашенном). И все-таки, все-таки, рассуждая о нашем предмете, отказываться от такого сопоставления становящейся системы сценического образа у Станиславского и исторически «готовой» системы сценического образа, рожденного давным-давно комедией дель арте, не стоит. Просто потому, что идея глубочайшей сращенности актера и роли и там и здесь представляется одной из самых фундаментальных. В комедии дель арте, и именно в ней — а шире, в эпоху Возрождения, — актер впервые стал на деле отдавать роли свои собственные, а не абстрактно человеческие свойства, и при этом отдавать так, что его индивидуальность, как мы знаем, не только не уничтожалась, но и максимально расцветала, сращиваясь с персонажем.

Станиславский, по этой логике, должен был бы искать свои корни там — но и там, оказывается, он их не искал. Ему действительно нужна была идеальная сращенность актера и роли. Но, во-первых, на один спектакль, а не навечно. Во-вторых, в сопоставлении со сценической практикой комедии дель арте особенно заметна не только покоряющая оригинальность идеальной для Станиславского модели сценического образа, но и глубочайшая структурность его теоретического идеала.

Для итальянского актера народной комедии маска составляет подлинную основу роли. Для Станиславского характерность-маска входит в роль, но является скромной, периферийной ее частью. Для итальянского комедианта с площади маска «вынута» из актера и выражает его артистическую природу. Актеру модели Станиславского маска буквально противопоказана. Но «за счет» вымаранной маски актер у Станиславского разрастается в систему чрезвычайной сложности. По существу, коренная разница не в наличии или отсутствии структуры (она есть в обоих случаях и в обоих случаях вполне заметна) и не в ее в одном случае относительной простоте, а в другом — в заведомой усложненности (это самой историей предопределено: между двумя рассматриваемыми явлениями века развития). Разница в том, что именно отдает роли актер Станиславского, а чтó — его дальний и почти не признанный предок.

95 Вот здесь-то различие коренное. Один пускает в дело свою актерскую индивидуальность — свое лицо, если оно не скрыто маской, свое тело, свой голос, свою пластику, свою возбудимость, свое воображение, свой темперамент и т. д. Другой на это тоже обречен, но обречен уже, так сказать, автоматически. Здесь на встречу с персонажем идут человеческие свойства актера: его доброта и злобность, ум и наивность, искренность и лживость и т. п. Собственно актерские качества здесь, конечно же, обязательны, но они нейтральны. В атомный котел творчества бросается весь мыслимый объем индивидуальности, включая, по-видимому, и человеческую и артистическую стороны этой индивидуальности.

Можно сказать иначе: уровень актерского материала здесь усложнен, и усложнен таким образом, что в процесс создания сценического образа со стороны актера входят, как минимум, два «материала»; отношения каждого из них с ролью не локализованы в одном каком-то типе связей, однако и при этой вариативности можно видеть, что те стороны или части актерского материала, которые группируются в артистический комплекс, действительно гораздо нейтральней, входят в реакцию с ролью куда менее болезненно, чем другие, относящиеся к сфере его характера. Они именно применяются, приспосабливаются к роли, тогда как человеческая индивидуальность подвергается своего рода переструктурированию. Процесс этот, как показывает театральный опыт, бесконечно сложен, он не описывается никакими количественными методами, но что процесс этот куда более драматичен, чем приспособление собственно материала актера, его данных к любой, самой трудной роли, — сегодня, кажется, вызывает все меньше сомнений.

Отметим еще раз, что здесь речь все-таки преимущественно об индивидуальности артиста. Те стороны человека-актера, те «порядки», которые относятся к актеру-личности, Станиславский как бы бережет для других целей. Говоря в общем смысле, структура личности актера влияет в первую очередь на его сверх-сверхзадачу, то есть его философские, эстетические, нравственные и прочие установки, направленные на театр; эта структура присваивает или, точнее, делает своей сверхзадачу спектакля и роли, она отвечает также за правильность, продуктивность, целесообразность и экономность проведения «сквозного действия», наконец, она же берет на себя функции контроля за ежевечерним процессом творчества.

Как, может быть, никто до него, Станиславский резко выделил те стороны и грани актерского Я, которые делают создание сценического образа событием высокого культурного значения. И столь же резко он определил и объем и место индивидуальности 96 артиста и каждой из ее главных сторон. Насколько весь материал, принадлежащий актеру и предназначенный роли, сложней того материала, который шел в переплавку в прежних театральных системах, настолько же несопоставима личность современного артиста с тою «радостной душой», наличия которой в этом отношении было вполне достаточно для занятий актерским ремеслом в старину. Добавим к этому, что Станиславский, конечно, понимает индивидуальность человека и актера, что называется, по-толстовски: в ней есть решительно все, эта индивидуальность беспредельно богата, многолика, многокрасочна, и все в ней может перейти во все.

Сложная система отношений «внутри» человека-актера не лишена, по-видимому, даже и драматизма. Станиславский, кажется, не размышлял об оппозиции личность — индивидуальность. Но личность в системе его взглядов тем не менее по-своему должна противостоять индивидуальности, по крайней мере в одном важном отношении: первая, при всей ее субъективности и, если угодно, склонности к произволу, хочет быть сосредоточенной и отчеканенной, в то время как индивидуальность несомненно мыслится как нечто максимально пластичное, способное по первому же зову роли поддаться какой угодно сложности перегруппировке, переструктурированию.

Как известно, одно из самых императивных требований Станиславского заключается в том, что все душевные и физические силы актера должны быть направлены на роль. В этой идее, кажется, слишком заметен недвусмысленный приоритет роли. Между тем это не вполне так. В 1935 году Г. Крэг, беседуя с советскими писателями, вспоминал: «Познакомившись со Станиславским, я стал его расспрашивать, что он делает с актером. Я сказал ему: «Как оружие заряжается пулей, так вы заряжаете актера ролью»»102\*. Актера ролью, а не роль актером. И скорее всего этот афоризм не просто красив, но еще и точен. Для Станиславского театр ведь начинается не с вешалки, а с группы артистов, которым предстоит впоследствии играть роли. К тому же в свете общих размышлений Станиславского нельзя не обратить внимание еще на один, по видимости, не самый важный оттенок: роль в системе этого художника вещь относительно несложная. Не сама по себе — такое утверждение противоречило бы бесконечному ряду убедительнейших фактов. Нет, не сама по себе, но тогда, когда мы сравниваем эту вещь (или, как мы можем сейчас сказать, систему) с системой «актер». Роль — система, но обозримая и внятная, в нее можно вторгнуться, ее можно «преодолеть» усилием творческой воли.

97 Объяснение этому факту можно дать вполне эмпирическое: Станиславский все свои мысли посвятил артистам, а не драматургам. Материал пьесы, который станет ролью для актера, для Станиславского с его главным предметом скорее данность, в то время как актер — проблема, главная загадка. Наверное, такое объяснение и возможно и не ошибочно. Но его недостаточно. С нашей точки зрения, в фундаментальной «неравноценности» актера и роли есть и объективное требование той системы образа, которую формировал — и теоретически — Станиславский.

Станиславского, как известно, многократно трактовали, модернизировали, поправляли. Нередко вопреки его идеям, но часто и на основе его собственных прозрений (в частности, провозглашенный П. А. Марковым рывок Вахтангова — перенос центра образа с роли на актера — был все-таки запрограммирован самим же Станиславским).

Ясно, что характерность, о которой шла речь, со временем становится все менее внешней частью роли. Но и она и весь характер и впрямь могут быть увидены если не как пуля, то уж во всяком случае как патрон с гильзой, капсюлем и пулей. Этим патроном стреляют. Но все же стреляет оружие — актер.

Не станем слишком сосредоточиваться на такой частности и на формуле Крэга, хотя эта подробность еще может пригодиться. Отметим сейчас лишь то, что «пуля» должна полностью войти в ствол. Это важно не менее, но и не более того, что она не ствол. На деле Станиславский стремился к максимально возможному «слиянию» не всего актера со всей ролью, а лишь, условно говоря, срединных элементов образа — индивидуальности артиста и индивидуальности роли. Именно здесь теоретический зазор между актером и ролью великий реформатор театра мечтал свести на нет.

Актер Вахтангова, которого еще совсем недавно изображали сидящим одновременно на двух — мейерхольдовском и Станиславском — стульях, если смотреть на него сквозь призму структурного анализа, должен быть плотно посажен на скамью Станиславского. Как мы пытались показать, П. А. Марков несколько преувеличил расстояние, которое пришлось преодолеть Вахтангову для того, чтобы «пробиться к зерну личности актера», преувеличил те сущности, которые Станиславский будто бы отдавал роли, отнимая их у артиста. Прав же Марков, как нам кажется, в другом: у Вахтангова действительно оригинальны соотношения между основными элементами системы сценического образа. Здесь, во-первых, своеобразно возрожденное «начало творческой игры», к которому Станиславский относился скорей с подозрением, которое он уводил в тень, во всяком 98 случае никогда резко не выделял как нечто автономно содержательное, — Вахтангов действительно обратил внимание на «радостную душу» актера, ту самую, что толкала на сцену итальянского комедианта. Можно сказать, что элемент образа, Станиславскому вполне известный, не просто выведен Вахтанговым на свет. Он приобретает иное значение и именно поэтому заметней. Понятно, что тут у Вахтангова по отношению к Станиславскому действительно новая ступень дифференциации личности артиста; возврат к традиции осуществлен на взрыхленной Станиславским почве, имеющей безусловно и резко не традиционную природу. Во-вторых, здесь устанавливается иная, чем у Станиславского, иерархия творческих ценностей: нравственно-философский пафос у Вахтангова демонстративно сильно сращен с пафосом игры и — во всяком случае, теоретически — тут более важный, чем театральный, более престижный слой личностных мотиваций художественного творчества актера.

В начале века, в то время, которое мы можем считать началом широко понятого (а так и следует понимать) современного театра, личностный элемент вообще начинает внятно цементировать, объединять между собой множество разных систем театра и систем образа, создаваемого актером. У Мейерхольда, на всех этапах его жизни в искусстве, во всех его теоретических построениях, при всей их кажущейся несоединимости, этот элемент не только не может быть вынесен за скобки или как-то иначе опущен. Порой он приобретает едва ли не ключевой смысл.

Знаменитое и многократно ошельмованное определение актера как материала для строения пластических форм в пространстве, по Мейерхольду, только и может быть полноценно реализовано, когда на другом, противоположном полюсе системы образа живет полноценной публичной жизнью актер-человек, мыслитель, трибун (дореволюционный Мейерхольд, конечно, называл это совсем иначе, но и те, прежние понятия, несомненно, обнимали собою нечто в высшей степени далекое от технологической сферы театра. Это подтверждают первые литературные работы Мейерхольда).

Такой сугубо личностный комплекс у Мейерхольда, у его актера не просто выделен, он — история структур здесь, как и у Станиславского, бессознательно учтена — одновременно мощно сращен с другими элементами системы образа.

«Актер приходит вечером в театр, — записывал слова Мейерхольда А. К. Гладков. — Он вешает пальто, и через час он уже другой человек. Он еще не Отелло, но он уже в гриме Отелло. Он еще болтает о разном с соседями по уборной, но он уже не Иван Иванович, а на полпути к Отелло. Больше всего 99 я люблю подглядывать за хорошими актерами, когда они на полпути к своим образам: еще Иван Иванович и в то же время уже чуть-чуть Отелло»103\*. В демонстративной близости этого высказывания некоторым основополагающим идеям Станиславского нет разочарования Мейерхольда в собственных «формалистических» убеждениях, нет здесь вообще ничего ни удивительного, ни умилительного: механизм создания сценического образа, тот процесс, в котором Отелло изготавливается только или в решающей мере из Ивана Ивановича, известен Мейерхольду, разумеется, не хуже, чем любому театральному художнику. Различия между его идеями и идеями Станиславского возникают не на этом уровне, а следом: согласно требованиям Станиславского, зритель должен видеть на сцене Отелло; по мысли Мейерхольда — непременно вместе с Отелло должен на сцену явиться Иван Иванович.

При анализе актерской системы Мейерхольда приходится сперва отделить проблемы, связанные с субъективными целями актера, от вопросов, касающихся объективной структуры сценического образа, который этим актером создается. В противном случае возникает нередко пустая и вредная игра терминами, например, термином «психологизм». По общему мнению современных исследователей творчества и идей Мейерхольда, он постоянно стремился к тому, чтобы актер изображал на сцене нечто антипсихологическое. Связанная причинно-следственными отношениями жизнь индивидуального человеческого духа персонажа, прихотливое развитие его психической жизни Мейерхольда-режиссера очень рано перестали занимать. Но из этого решительно не следует, будто ему удавалось или даже просто хотелось удалить из работы артиста его психику, свести творческий процесс к чисто биологическим, моторным реакциям на элементарные (или изысканные — это все равно здесь) режиссерские задания. Ничего подобного, как сейчас ясно, не было.

В сложную систему сценического образа, творимого актером, как понимает этот образ Мейерхольд, индивидуально-психологический комплекс актера входит как чрезвычайно важное и, конечно, обязательное звено. Это касается, в частности, и эмоций, в наличии коих актеру Мейерхольда, бывало, хотели отказать: если режиссер призывает, скажем, «вздыбить» роль темпераментом артиста, нетрудно понять, какое значение он придает этому темпераменту, а не только страсти или пафосу, и т. д.

В свете достаточно уже богатой традиции исследования творчества 100 Мейерхольда подобные его мысли, воззрения, представления вряд ли даже стоит особенно выделять: здесь, слава богу, уже достаточно «само собой разумеющегося», установленного, общепризнанного в науке о театре. С точки зрения рассматриваемой нами темы, куда полезней и плодотворней была бы попытка определить не самоё наличие, а место, которое у Мейерхольда в его актерской системе отведено в процессе структурирования сценического образа каждому из элементов этого образа. Тут Мейерхольд, как всегда, одновременно и глубоко традиционен и глубоко оригинален, хотя в развитии традиции он сделал весьма и весьма существенный шаг вперед. Как известно, Мейерхольд не только защищал, но и провозглашал нормой сценического творчества актера такие атрибуты старого мастерства, как маска и амплуа. Причем оба понятия приписывались и артисту и роли — враждебная Станиславскому традиция здесь сознательно восстанавливалась. «Неверно, что современному режиссеру не нужно понятие «амплуа». Вопрос лишь в том, как этим понятием пользоваться. […] я должен знать, кто у меня в театре «любовник», для того чтобы не поручать ему ролей «любовников». Я много раз наблюдал, как неожиданно интересно раскрывается актер, когда работает в некой борьбе со своими прямыми данными. Ведь они все, равно никуда не денутся, но как бы проаккомпанируют созданному им образу»104\*. На поверхности — именно парадоксальность в распределении ролей, поиски свежих красок в палитре актера. Но и на этом фоне следует обратить внимание на идею аккомпанемента, на то, что актерские «прямые данные» «все равно никуда не денутся»: режиссер не подавляет «любовника», а согласен «приплюсовать» его. Вопрос, однако, еще серьезней, чем те или иные приемы режиссера Мейерхольда. Действительно, Эраст Гарин, по терминологии его учителя, — актер на роли эксцентрика (клоуна, дурака, шута). Действительно, поскольку Чацкий горе-любовник, отчего же и не сделать такого актера Чацким: «простак барахтается в этой роли — это и есть то, что надо»105\*. Но как соотносятся шут, клоун, дурак, эксцентрик с личностью Гарина? И. В. Ильинский в эпоху Мейерхольда был в ТИМе «простаком». Стало хрестоматийным описание: патологический герой из «Великодушного рогоносца» «с бледным застывшим лицом и на одной интонации, в однообразной картинной декламаторской манере, с одним и тем же широким жестом 101 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»106\*.

Стоит переспросить: кто был дурак, шут, эксцентрик, игравший роль Чацкого, кто именно рыгал и закатывал глаза? Не такой ли вопрос предчувствовал автор XVII века, когда пытался защитить актера, играющего буффона, от собственно буффона? Можно положительно утверждать, что тут действовали своего рода маски или амплуа, которые, хотя и безусловно были «вынуты» из актеров, соотносились с каждым из них заведомо непростым способом. Разумеется, только и именно на основании каких-то свойств натуры молодого Игоря Ильинского ему было определено амплуа «проказника». Но так же очевидно, что тут в ход шли совсем не те свойства, которые пестовал в своих актерах Мейерхольд, — сознательный артистизм, например. Здесь вообще далеко до характеристик личности Ильинского. Определенно можно полагать, что в маску-амплуа вбирались актерские стороны актерского Я, начиная от физических, включая биологические, кончая психологическими свойствами натуры. Мейерхольд из по преимуществу актерской стороны индивидуальности Ильинского строит для Ильинского амплуа, сочиняет ему маску (в данном случае отличие лишь в оттенках, поскольку маска — не то, что вбирает в себя содержание роли, а то, что аккомпанирует роли, входит в нее как составляющее).

Мейерхольд, как известно, много раз возвращался к этой проблеме. Исследователи законно обращают внимание на влюбленность великого режиссера в Чаплина. В связи с маской Чаплина, которая казалась Мейерхольду родственной, он говорил о маске другого выдающегося артиста: «Вот Варламов. Он нашел для себя маску, и эта маска была: он сам, как маска, со своими данными, плюс то, что он выбрал себе автора Островского, который помог ему этого самого себя в купеческой маске подносить. Заботливейшим образом он выискивал для этой маски соответственную напевность, своеобразную интонационную скалу и своеобразный славянский юмор»107\*. Здесь нам важно не само по себе подтверждение постоянного интереса Мейерхольда к проблемам маски, а его представление о том, как формируется маска, из чего она делается. Мейерхольд прямо указывает на два основных источника варламовской маски: актер сам как маска и автор Островский. Варламов, по Мейерхольду, 102 рассматривал себя как маску — Я как маска вовсе не то, что есть Я. А кроме того, маска такого рода получается не одним только путем «вычитания» из себя самого каких-то непригодных для маски подробностей. Здесь «плюс Островский», то есть в результате сложная, изысканная комбинация. Маской такая комбинация оказывается вовсе не из-за своей однозначности, а по причине собственно художественного порядка: этот фиксированный элемент становится опосредующим, промежуточным звеном между актером и ролью.

Неактерское в актере как бы оттянуто от маски, группируется, согласно Мейерхольду, вокруг другого элемента, о котором шла речь выше. И здесь первое заметное отличие системы Мейерхольда от системы Станиславского. Если условно разложить сценический образ в линию, рядом с элементом, сосредоточившим в себе личность артиста-человека, но Станиславскому, располагался бы искомый симбиоз индивидуальности актера-человека и индивидуальности человека-персонажа. У Мейерхольда диапазон растянут, между личностью актера и теми частями системы, где представлена роль, помещена маска-амплуа актера, и именно ей, согласно требованиям Мейерхольда, предстоит входить в деловые отношения с ролью.

А уж затем вступает в действие (разумеется, речь не о хронологии, а о логике системы, при отсчете от личности артиста) роль — тоже, как явствует и из теоретических высказываний Мейерхольда, и из его разнообразной практики, явление принципиально неоднородное. Готовясь ставить «Горе уму», Мейерхольд недвусмысленно заявил: «В постановке важно отношение актера к типу»108\*. Исследовательская литература в основном едина в этом вопросе, устоялось мнение, согласно которому так и было на практике: актер должен был изображать некий тип или явление, но никак не типический характер в типических обстоятельствах.

Цитируя Пушкина: «Молчалин не довольно подл», — Мейерхольд разъясняет: «Нужно усилить краски, сделать его до конца трусом и подлым»109\*. Трус и подлый — это, конечно, тип, но это не совсем то явление, которое названо хлестаковщиной и которое изображалось в мейерхольдском «Ревизоре». Различием не следует пренебрегать. С точки зрения нашей темы, однако, было бы достаточно отметить, что когда актеру предстояло изображать тип, роль формировалась на близкой основе — на базе амплуа актера и амплуа роли, когда же явление, которое 103 следовало показать, выходило за рамки не только характера, но и обобщенного типа, в ход шла другая техника — маски и их монтажная смена. Для нашего анализа существенно взять здесь нечто общее: в любого рода ролях, если они сколько-нибудь представительны для театра Мейерхольда, на решающих правах существует часть откровенно обобщенная и открыто оформленная, заранее связанная с историей персонажа — через историю ли типа, через историю ли социального явления, здесь безразлично. Это своего рода архетип.

Налицо не вполне предвидимый сдвиг в содержании каждого из элементов роли, но сама структура, сам по себе системный подход к роли не подлежит сомнению.

Исследователь мейерхольдовской теории актерского творчества пишет: «И в теоретических постулатах режиссера, и особенно в спектаклях подлинный смысл «амплуа» понимался как парадоксальное столкновение сегодняшнего конкретного содержания образа с традиционно-игровым типом»110\*. Эта верная мысль, особенно если не забудется, что традиционно-игровой тип понимается у Мейерхольда примерно так, как представляет Дживелегов игровой тип в комедии дель арте: в его подпочве широкое явление жизни, в конце концов — живой человеческий тип. Эта-то реальная широта, вмонтированная, как бы впечатанная в маску или в амплуа, и есть тот автономный срез роли мейерхольдовского артиста, который апеллирует к архетипу и потому естественно принимает на себя значение всеобщего, стремящегося к выражению «везде» и «всегда», и рядом с ним, по естественному же закону этого театра, в не менее оформленном виде — существует подчеркнуто конкретное; изображаемое явление, говорит нам такого сорта роль, было и есть всеобщее, но сегодня, здесь, сейчас — оно такое, а не иное. Это двуединство противоположностей неуклонно проводилось в театре Мейерхольда на любом, и на классическом и на современном, материале. О Загорецком в цитированном выступлении Мейерхольда говорилось без обиняков: «Нужно специально заняться дискредитированием этой сволочи»111\*. Что же касается современных героев, достаточно сослаться на негодование Б. А. Алперса тех времен, когда он решил ревизовать Мейерхольда: «И совсем странным оказались театральные маски, перенесенные в победоносную действительность наших дней, как это сделано в «Командарме». Мертвецы «Командарма» переносят в нереальный план еще живую для нашего сознания обстановку и живых еще 104 людей эпохи гражданской войны. […] Это — прошлое, ставшее преждевременной легендой и подчинившееся строгим и ограниченным требованиям сценической маски»112\*.

Сопоставляя это высказывание Алперса с другими откликами современников театра Мейерхольда и его позднейших исследователей, можно признать, что независимо от неприязненных интонаций и трактовок сам факт — а он-то нас интересует более всего — зафиксирован здесь верно, точно. Это значит, что на тех участках системы образа, где располагаются элементы, принадлежащие роли, у Мейерхольда действительно сложилась стройная, законченная система, в которую входили вполне определенные и определенным образом связанные между собою элементы. В частности, нетрудно убедиться в том, что связь здесь основана не только на общем, генеральном принципе контраста; в сопоставление вводятся порой как бы две ипостаси одного и того же явления — конкретный, по тем временам часто ультранатуралистический его облик и отобранный художником, оформленный с помощью традиции всеобщий его эквивалент.

«Театральная маска, — обличает Алперс, — как правило, обычно выражает окостенение социального типа»113\*. «Маска всегда имеет дело с выкристаллизовавшимся жизненным материалом»114\*, — твердо продолжает критик эту мысль. И, наконец, делает внешне безупречный вывод: «Театр маски всегда имеет дело с прошлым»115\*.

С чем можно и должно вполне согласиться — так это, конечно, с утверждением Алперса о том, что маска четко и определенно оформляет жизненный материал. Можно и вполне логично также полагать, что для образования театральной маски необходимо почувствовать известную дистанцию между наличной современностью и оформляемым типом. Но если дойти до того, что театр масок, имея дело с прошлым (а это уже достаточно проблематично), связан вдобавок с прошлым, и быть последовательным, придется, например, признать, что не один театр древней Греции был привязан масками к прошлому; и на простонародной сцене итальянского Возрождения публика более сотни лет жарко аплодировала изображению «окостенелых» типов прошлого. Между тем неверно и то, и другое. И для античных греков «прошлое», тем более окостенелое прошлое, — понятие незаконное, и вообще и особенно по отношению к мифу. И для комедии дель арте, сейчас нет необходимости доказывать, 105 маски были и оставались — пока оставались! — самым что ни на есть «настоящим».

Проблема, однако, как представляется, не в исторической или теоретической корректности Алперса. Критик Мейерхольда скорей всего недооценивал роль и значение не хронологической, а философской «дистанции». Вспомним в этой связи еще раз мысль философски великолепно оснащенного С. С. Аверинцева: лицо живет, но маска пребывает; маска — смысловой предел лица. Смысловой, а не хронологический. Это положение кажется нам верным во всех случаях, когда маска не предназначена для сокрытия лица (то есть не для элементарно романтических вариантов). Верно оно и по отношению к маске античных времен, и по отношению к маске итальянской народной комедии, и в приложении к маскам театра Мейерхольда (хотя последние с романтизмом, конечно, связаны). Всякая так понятая маска стремится к пределу смысла, она отражает и фиксирует несомненно живую жизнь, только в тех ее параметрах, которые почитаются в каждой системе наиболее устойчивыми.

В самом же представлении о человеке как структуре, имеющей в себе наряду с преходящим и нечто постоянное, устойчивое (оно же чаще всего видится как определяющее), понятно, нет ничего экстраординарного. Не случайно есть очевидная близость между разными трактовками этого явления. Так, например, весьма показательна логика рассуждений Крэга. Восторженный поклонник маски, он яростно протестует против буквального возрождения античной маски. Так же непримиримо относится он к поверхностным новациям в этой области. Обосновывает он потребность в маске самым что ни на есть простодушным образом — ссылаясь на реальную жизнь. «Выражение человеческого лица, — не без высокомерия рассуждает Крэг, — по большей части не имеет никакой ценности, и изучение искусства театра убеждает меня в том, что было бы лучше, если бы на лице исполнителя (при условии, что оно не скучное) появлялось вместо шестисот всевозможных выражений только шесть. Возьмем такой пример. Лицо судьи, разбирающего дело подсудимого, может принять всего лишь два выражения, каждое из которых находится в точном соотношении с другим. У него как бы две маски, и на каждой маске написано одно главное утверждение»116\*.

Конечно, можно сказать, что шесть вместо шестисот — дело вкуса. Конечно, Станиславский в принципе мог бы предпочесть шестьсот (хотя вовсе не обязательно). Но нам важен не вкус Крэга и даже не его художественная ориентация (исторически, 106 понятно, она очень важна и сама по себе, и отчасти потому, что в этом же русле шли, в частности, мейерхольдовские поиски театра маски). Важно, что «два выражения» на лице судьи, как сейчас, и не только сейчас, понятно, — вовсе не произвол. Это «всего лишь» смысловой предел тех полюсов, между которыми колеблется сознание судьи: виновен — невиновен.

Иначе говоря, и в действительной жизни, и в действительности театра, особенно в тех структурах, где маска претендует на всеохватность, она берет на себя роль инварианта. И логично, что структура сценического образа, рождающегося в творческом процессе мейерхольдовского артиста, вбирает в себя как непременную и автономную часть такие элементы, которые стремятся к предельному, подчеркнутому формой смысловому наполнению.

Отличие этой системы от системы Станиславского, от систем, производных от Станиславской или родственных ей, однако, не исчерпывается ни свойствами или «числом» элементов, входящих в систему, ни тем, что у Мейерхольда, в отличие от Станиславского, они по возможности ясно отделены один от другого. В самой срединной, бурлящей части сценического образа Станиславский, как мы пытались показать, располагает максимальный и максимально подвижный объем характера персонажа и такой же подвижный объем пластичной индивидуальности артиста. У Мейерхольда это гипотетическое «место» занимает маска актера, смонтированная с ролью, которая в свою очередь включает маску.

Еще более глубокое различие между этими двумя основополагающими теоретическими моделями сценического образа лежит в том, какова всякий раз реальная иерархия ценностей. Ведь в обеих системах актер-художник несомненно входит в отношения с персонажем, и здесь как раз отличия в том, как именно выражается отношение, а вовсе не в том, есть оно или его нет. В одном случае сам феномен «отношения» спрятан, в другом обнажен; в одном варианте идеал — объективность, в другом — связь осознанно базируется на субъективности творца. Как у Мейерхольда актер отбирает и конструирует свои свойства на предмет создания маски, так и у Станиславского актер — для каждой роли — отбирает и конструирует свои свойства, свойства той же в принципе индивидуальности.

Именно с этого порога различия становятся теоретически значимыми. Для Станиславского индивидуальность артиста есть в руках актера-личности и режиссера несомненный материал. Через работу с этим материалом творец и передает миру свое отношение к становящемуся образу и опосредованно — к жизни в целом. Для Мейерхольда маска принципиально больше, чем 107 материал для создания роли. Хотя как самостоятельная вещь она в реальности не существует, а возникает только в процессе сценического творчества, каждый раз как заново, она отличается от не-маски актера не одним лишь относительным постоянством; она сама по себе уже есть своего рода художественное создание. Сценический образ в системе Мейерхольда состоит не просто из автономных элементов; каждый из них как бы стремится сохранить за собой некое образное содержание. Маска актера, конечно, остается своего рода материалом — просто потому, что входит в образ, но только она материал образа, а не персонажа. И одновременно она не только материал — поскольку в сложном целом создаваемого артистом художественного образа у нее всегда есть собственное содержание; более того, это содержание чрезвычайно активно воздействует на целое, частью которого его сделали.

Станиславский предлагает актеру замаскировать самообнажение характерностью. Мейерхольда самообнажение актера, кажется, возмущает, но на деле он интенсивно пользуется этой возможностью — только «характерность»-маска возникает на лице артиста, так сказать, предварительно, в лаборатории, и уже в таком виде актер сталкивается с предназначенной ему ролью, в том числе и с ее характерностью.

С точки зрения системы сценического образа, Станиславский и Мейерхольд и не антиподы, какими их изображали несколько десятилетий современники, и не единомышленники, какими стали их изображать сентиментальные потомки. Мейерхольд не только и не столько хронологически, сколько стадиально создает систему, следующую за системой Станиславского, продолжая неустанную работу по структурализации создаваемого актером сценического образа.

В этом свете вариант Вахтангова можно рассматривать не столько как эклектический набор приемов из разных систем, сколько как переходный этап. В самом деле, как бы грубо ни выглядела схематизация сценических образов «Принцессы Турандот» на сцене Вахтанговской студии, они, как правило, трехслойны: актеры Вахтангова — актеры воображаемой итальянской бродячей труппы, которых «по Станиславскому» играют актеры Вахтангова — персонажи сюжета Гоцци, которых с юмором или с надрывом изображают итальянские комедианты. И эстетическая прелесть и теоретическое прозрение Вахтангова были в том, что все три слоя одновременно существовали на сцене, и в том, что они были разного происхождения, и особенно в том, как непринужденно возникала на сцене, можно сказать, структурная путаница: актеры студии выглядывали из-за спин изображавшихся ими комедиантов и вступали в непосредственные 108 отношения с персонажами сказки, или бродячие актеры вдруг начинали всерьез переживать, на миг забывая о своих площадных замашках, и т. д. Вахтангов здесь играл системами, одна из которых казалась уже готовой, сформированной, а другая становилась на глазах Вахтангова. Здесь была своего рода двойная пародия: индивидуальность включалась в отношения с фиктивной, промежуточной инстанцией, которая играла роль маски мейерхольдовского актера, между тем как она не обладала никаким постоянством и была произвольно выбрана. Правы были критики, которые советовали вахтанговским актерам не держаться иронии «Принцессы Турандот» как сущностного принципа, — принцип и в самом деле был не в иронии.

Вахтанговцы после потери учителя, пожалуй, не нашли своей системы. Но структура «Турандот» для нас очень важна. Ведь из предпринятого здесь беглого сопоставления систем вовсе не следует, что каждый очередной этап в эволюции создаваемого актером образа непременно приносит системе этого образа новые элементы. В реальном развитии действенней, может быть, неполные, неканонические варианты, которые не претендуют на представительство от имени эволюции или на почетное звание «систем». Между тем это системы.

Таковы, например, варианты Чехова или Брехта. Система образа, созданная Станиславским-теоретиком, если растянуть ее на плоскости, принципиально недискретна: все «движение» от личностных структур до характерности будет выглядеть единой мощной волной. И у Чехова, и у Брехта (при всей очевидной разнице между их концепциями актера), в противовес Станиславскому, личность артиста как бы отделена от всех других частей системы — и именно в таком виде включена в образ. У Чехова неразличимо слившийся с героем материал индивидуальности возникает как из темноты, как после паузы. Конечно, можно сослаться на уникальность дара, на то, например, что Чехов видел в своем воображении будущий «образ» как целое, и затем ему «оставалось» включить другую сторону своей гениальности, которая «имитировала» характер персонажа. Это аргумент, но не противоречащий тому факту, что тут была именно система. Чехов показывал на сцене не себя, только Другого, и Другой этот был чудовищно убедителен. Но Чехов-художник, Чехов-личность, словом, те порядки чеховского Я, которые мы должны назвать личностными, оказываются в особом положении. «Я при изображении на сцене Муромского, — писал актер, — остаюсь до некоторой степени в стороне от него и как бы наблюдаю за ним, за его игрой, за его жизнью, и это стояние в стороне дает мне возможность приблизиться к тому состоянию, 109 при котором художник очищает и облагораживает свои образы, не внося в них ненужных черт своего личного человеческого характера»117\*. (Думается, «образом» Чехов назвал Муромского, а «личный человеческий характер» — это то, что мы именуем индивидуальностью). В отличие от Брехта, Чехов не «монтирует» свою личность с персонажем, которого он «имитирует». Художник как бы отдает изображенного им человека на произвол публики, этот «образ» подвержен изменениям и колебаниям; то личностное Я, которое находится в положении объективного наблюдателя, как бы связывает, всякий раз заново, созданный в воображении и фантазии актера и здесь, сегодня, сейчас воспроизводимый феномен с импульсами, идущими от зала. Художник как бы корректирует свое создание — и одновременно с помощью роли корректирует ощущения публики. Он действительно «до некоторой степени в стороне» — но это значит, что он и выше.

В исключительном случае Чехова нас путает масштаб его дарования: персонаж «слишком» живой, чтобы рискнуть назвать его каналом связи между личностью творца и залом. И все-таки роль здесь — именно средство в руках личности, которая не просто присутствует на сцене, но входит собою в образ. Здесь Чехов отличается от модели образа, созданной Станиславским как минимум в нескольких отношениях. Личность художника резко актуализирована; в связи с этим иерархия частей системы принципиально иная, поскольку для Станиславского реальным узлом всей структуры выступало единство индивидуальности актера и индивидуального характера персонажа, которое для Чехова в известном смысле и вторично и не решает дела.

В других отношениях Чехов близок Станиславскому и оба сродни совершенно непохожему Брехту с его системой игры в эпическом театре. Брехт, как и Станиславский, в зрелых работах настаивал на том, чтобы актер был внимателен к характеру персонажа пьесы. Актер, как правило, играет не маску. Более того, прав Брук, когда от имени Брехта требует от актера «веры» в реальность сценической жизни действующего лица пьесы. Такой персонаж, между прочим, создается способом, близким Станиславскому, он включает в себя те же элементы, которые связываются знакомым же способом. Иная система образа; та его часть, которая относится к персонажу, сопоставима с моделью Станиславского. В пределах широко понятой роли Брехт против Мейерхольда и здесь: в теории советского режиссера маска артиста и роль взаимно очуждались, 110 у Брехта на этом уровне структурных связей очуждение не предусматривается.

С другой стороны, упоминавшаяся трактовка идей Брехта, предложенная Вл. Блоком, не схватывает, как нам представляется, существеннейших моментов сценической игры в эпическом театре. Блоку дело видится таким образом, будто актер в те моменты, когда не выходит из роли, действует «по Станиславскому». Это было бы верно, если бы Брехт такие моменты постулировал или хотя бы дозволял (иное дело, что такие эпизоды в работе брехтовских артистов на практике бывали, но нас сейчас интересует теоретическая сторона дела). Между тем, Брехт всегда настаивал на том, что в действии актера на сцене не должно быть ни одного момента, когда бы персонаж оставался со зрителями один на один. Так называемые выходы из образа (в нашем понимании — отказы от роли) вовсе не означают, что после выхода предусматривается «вход» обратно в образ: актер должен держать героя на определенной дистанции постоянно, и определенность возникает тогда, когда такая дистанция заметна зрителям.

Этот стоящий рядом с персонажем человек — и не из системы Станиславского, и не из системы Мейерхольда. Это человек без маски, личность без всякого намека на какой бы то ни было камуфляж и без всякой попытки сокрытия структуры. Обнажен не психологический феномен индивидуальности — тут Брехт стыдлив и скрытен не меньше, чем Станиславский. Обнажена личность, ее потребности, интересы, направленности, установки, самосознание и т. д., ее миросозерцание, ее общественная физиономия.

Брехт не пошел за Мейерхольдом, не стал жестко структурировать ту область, в которой располагается актерская индивидуальность. Но он не пошел и за Станиславским, прятавшим в актере его внутреннего режиссера.

С Чеховым эту систему сближает роль материала, которая по преимуществу сохраняется за героем. С Мейерхольдом — тип связей между личностью актера и личностью персонажа: здесь перманентное сопоставление, а не погружение одного в другое.

В этом сложном лабиринте притягиваний и отталкиваний не приходится, однако, бояться спекулятивных логических игр с элементами и связями: система, предложенная Брехтом, в конце концов во многом определена тем, что она возникла на стадии, следующей и за Станиславским, и за Мейерхольдом. Для Станиславского и его последователей сценический художественный образ, будучи сложнейшей и разветвленной системой, все-таки ограничивает наличное присутствие на сцене актера-идеолога, философа, «человека этического». При том, что он 111 необычайно важен, он скорее регулирует процесс перевоплощения, чем непосредственно участвует в нем. Со времени, когда сформировалась система Мейерхольда, эта ситуация все более явственным и коренным образом меняется. У самого Мейерхольда личность актера максимум выступает наравне с маской актера и элементами роли — в этом отношении он не вполне оторвался от своего учителя Станиславского. Актер-человек Брехта, его личность, входя в непосредственное сопоставление с фигурой изображаемого персонажа, в монтаж с нею, уже по одному этому превращается в часть сценического образа, в одно из главных слагаемых целостной, определенным образом структурированной системы. В теории Брехта (так же, как, впрочем, в значительной мере и в его практике) актер-личность программно существует вне характера изображаемого им человека; но постоянная вибрация первого и третьего лица и составляет драматургию образа, сосредоточивает в себе его «структурный смысл».

Видимо, опыт театральной практики и театральной мысли XX столетия — в широком смысле опыт современного театра — уже просто не позволяет исследователю ограничиваться не только представлениями о создаваемом актером сценическом образе как художественном феномене, который в решающей степени может быть «выведен» из логики актерского перевоплощения в характер создаваемого персонажа; не вправе мы ограничиваться и пониманием интересующего нас сценического образа как результата простой встречи между «целым» актером и «целой» же ролью: такой «синкретизм» ныне должен выглядеть заведомо бессодержательным.

Сегодня, кажется, есть достаточные основания для того, чтобы полагать: и актер в драматическом театре, и его роль есть полноценные системы со своими специфическими структурами, входящими, в свою очередь, в систему и структуру большого целого сценического образа, создаваемого актером, так, что их собственное содержание не растворяется в этом целом. Можно полагать, далее, что какою бы сложной ни была роль, по сложности и разветвленности система «актер» не просто сопоставима с системой «роль», но способна и превосходить в этих отношениях все, что представляет собою роль, и превалировать в целостной системе сценического художественного образа, диктовать этой системе организующие ее структурные принципы118\*. Как бы ни понимали мы сейчас фигуру актера, его значение и функции в спектакле или в театре, как бы мы ни трактовали 112 понятие роли (а трактовки очень разные), когда речь о непосредственной творческой цели драматического артиста, той самой, которую ему приходится ежедневно реализовывать на глазах публики, — целью этой мы сегодня не вправе объявлять создание роли или «воплощение персонажа». Сотворить образ и воплотить собою героя пьесы — в театре отнюдь не одно и то же: роль — частность, пусть сколько угодно важная, в принципиально более объемной и сложной системе создаваемого актером сценического образа.

**VI. СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В НАШИ ДНИ**

Сегодняшний актер — богатый наследник. Поскольку это так, нелишне понять, как он пользуется своим наследством. Имея в виду, что всякому времени естественно присуща аберрация, в силу которой бывшее до нас кажется лишь подготовкой к нашему существованию, мы все-таки можем пытаться разглядеть, какие из исторически подаренных нашему театру систем ближе повседневной практике, какие элементы ныне пользуются особым спросом, какие комбинации приоритетны, какие связи ощущаются как самые органичные, а какие чужды, подавлены, уведены в тень, забыты до времени.

Как и прежде, не будем посягать на полноту ответа. Нарисовать сколько-нибудь полную картину творчества актера 1960 – 1980-х годов не наша цель. А вот некие структурные перемены можно пытаться уловить.

И. Соловьева и В. Шитова писали о второй редакции спектакля «Вечно живые» в «Современнике»: «Герой лет на двадцать пять, должно быть, старше актера. Но расстояние между ними создается вовсе не этим, а двадцатью тремя годами исторического перегона, тем тире, которое отделяет дату действия — 1941 — от даты спектакля — 1964.

Олег Ефремов играет человека, которого сейчас, наверное, нет в живых. И его исчезновение ощущаешь тем острее, чем несомненней, единственней, «плотнее» он на сцене. Здесь есть щемящая сила точности восстановления по жизни знакомого и из жизни ушедшего. Именно точностью воспоминания создается точность отдаления.

Отсюда некое пространство между героем и актером, некое поле эстетического напряжения. Отсюда особый строй образа. Как будто бы время сгустилось, отвердело, сохранив прозрачность, и — прозрачное — разом отделяет и высвечивает, увеличивая. Не дымка времени, не его поволока, размывающая и скрадывающая, а именно это увеличение светом, прозрачностью и отдаленьем». Дальше, после описания подробностей жизни сценического доктора Бороздина, идет важный в интересующем нас плане вывод: «Это все живое, собственное, лично доктору Бороздину принадлежащее, а от Ефремова — точность исторического рисунка, его нежная сухость, его отданность времени»119\*.

114 И еще одна выписка из Инны Соловьевой — на этот раз из рецензии на спектакль Ленинградского Большого драматического театра, об Е. Лебедеве: «За его Артуро Уи не встает реальность плоти такого-то разорившегося лавочника с такой-то штрассе, реальность плоти служащего имярек, изнемогающего от своей социальной неполноценности, от своей грызущей ногти мизерабельности в сорок лет. […] Можно сказать, что за работой Лебедева, по принципу типизации похожей даже не на газетную карикатуру и плакат, а на античную маску или на гротеск тряпичных вечных образов кукольного театра, стоят не прототипы — живые лица, а прототипы — жизненные процессы. Персонаж чрезвычаен, его конкретность в исключительности, процессы же, за ним открывающиеся зрителю, им типизированные, осмысливаются нами в своих самых общих и объективных чертах»120\*.

Обе статьи написаны в одном и том же 1964 году о современных спектаклях. И одновременно на дружественных сценах — две столь принципиально разные актерские работы. Ефремов с полной, суровой самоотдачей играет полноценный типический характер — конкретного, единственного доктора Бороздина, и неотрывно от этой конкретности — русского интеллигента советского призыва. Играет подробно, точно, и при этом сознательно дарит герою не только свое тело и свой голос, но и нечто бесконечно важное в духовном облике — не в последнюю очередь черты русского интеллигента советского призыва.

Родство, кажется, налицо, и можно делать заключение о своего рода лирической, субъективной природе созданного Ефремовым образа. Но в замечательной статье немедленно фиксируется не демонстрируемое, но и не скрываемое артистом пространство между ним и ролью, и ставится точный диагноз этому явлению. Ефремов здесь как бы сдвинут по исторической фазе. И делает все это — держит дистанцию и именно таким образом создает поле эстетического напряжения — один из самых фанатичных сторонников системы Станиславского.

Отношения между актером и ролью не просто не скрываются и не просто учитываются. При том, что индивидуальность артиста налицо, при том, что она явственно — и отнюдь не только функционально — соотнесена с характером персонажа (что противоречит канонам школы, воспитавшей Ефремова!), есть в сценическом образе и «другой» Ефремов — тот, кому единолично, вне роли, принадлежит точность исторического рисунка, 115 кто дал образу его «нежную сухость», кто отмерил историческую дистанцию.

Как будто предчувствуя будущую моду на «ретро», Соловьева и Шитова резко констатируют: никакой дымки, никакой поволоки, наоборот — яркий свет истории, сухой свет. Ефремов, как говаривали в старину, не выходит из образа. Но в образе есть и утверждение: так было; и отношение: я вижу это так, и это было прекрасно. В той структуре, которая описана в цитируемой статье, — два отчетливо разных уровня вместо ожидаемой слитности.

Можно сыграть роль доктора Бороздина «под Ефремова». Будет почти все, как было. Не будет только этого ефремовского Я, этой «нежной сухости» рисунка, этого сурового преклонения и ощущения духовного родства (и равенства тоже), и этой вот дистанции длиной в две эпохи — образа не будет, а характер может быть похож.

По всем признакам, Ефремов работал в русле тех структур, которые завещаны Станиславским. Нетрудно, однако, видеть, что Ефремов явно модернизировал эту систему. Та самая дистанция, которая обеспечивала зрителям личную связь с Ефремовым, его взглядами на жизнь и на историю, на человека и его совесть, — связь не с одним актерским обаянием этого человека, но с его личностью как целым, — все на деле было в «Вечно живых» 1964 года.

С другой стороны, та же дистанция запрещает понимать связь между актером и его ролью как связь лирическую в собственном смысле: герой не был вторым Я актера, он был Другой. Оказывается, для Ефремова, одного из главных адептов не только направления, но и школы Станиславского, тут было условие его достойного существования на сцене. Как немногие, но лучшие артисты его поколения, он, верно, мог бы с полным основанием повторить слова одного из них: стыдно выходить на сцену только для того, чтобы играть.

В таком художественном варианте нет брехтианства, но структурно идеи эпического театра, конечно, учтены, история актерского искусства включена в практику большого артиста. Личность актера не монтируется с героем в форме спектакля и форме образа, но в структуре образа такое сопоставление, по существу, задано.

Роль Артуро Уи в спектакле Э. Аксера и в пьесе Брехта — совсем иного, кажется, толка художественное явление, по сравнению со спектаклем «Современника» и работой в нем Ефремова. Анализируя роль, сыгранную московским артистом, Соловьева и Шитова готовы были предположить, что Ефремов знал какого-то человека, который был «похож» на доктора Бороздина, — 116 настолько натурален был герой. За Артуро Уи, по словам Соловьевой, не встает никакой реальной индивидуальности. Лебедев в спектакле Аксера миновал этот уровень, играл не живое лицо, но живое явление. При этом, однако, в роли есть чрезвычайно сильный конкретный слой. Он, по мысли критика, особенно заметен на фоне и благодаря резкой исключительности героя. Если добавить к этому, что принцип типизации напоминает критику античную маску или кукольный театр, то есть в конце концов ту же маску, — остается не медля вспомнить о системе Мейерхольда (а совсем не о системе Брехта, как делает это сама Соловьева).

Брехт чужд такой структуре вовсе не потому, что Лебедев не использовал в процессе создания образа свою индивидуальность — напротив, и для Брехта это важно, и у Лебедева свойства его индивидуальности, особенно артистической, использованы чуть не до отказа. Брехт здесь путает картину в первую очередь потому, что Лебедев как личность в отношении с Лебедевым-материалом, соединившимся с персонажем, — не выделен, не сопоставлен с Артуро Уи. С другой стороны, и Мейерхольд со своей системой здесь присутствует, конечно, в адаптированном виде: нет маски актера, есть только маска в составе роли. При этом личное отношение артиста к своему герою было показано в спектакле глубоко и недвусмысленно. И выходит, что в структурном отношении работа Лебедева существенно сближается с работой Ефремова.

Разумеется, при таких сопоставлениях следует не забывать о различиях, в том числе и структурных различиях. И тем не менее близость, о которой мы говорим, — не меньшая реальность нашего театра, чем разность, которую куда легче воспринять.

То личностное начало в игре драматического актера, которое в начале 1970-х годов еще казалось знамением времени на нашей сцене, имело основания в обеих актерских работах: Лебедев ничуть не меньше, чем Ефремов, и Ефремов ничуть не меньше, чем Лебедев, представляли тогда это личностное начало в актерском искусстве, причем на одних основаниях: в обоих случаях общей была структурная укорененность этого начала в системе образа, и в обоих же случаях «личностное» не искало себе формального выхода.

Сперва робко, а затем и грубо развернутая в нашей критике борьба с личностным началом была столь острой, столь лирически субъективной, что в ее ходе ценность пресловутого начала в творчестве актера стала почитаться величиной весьма сомнительной. Небольшая, но уже историческая дистанция, отделяющая нас от этих лет, позволяет судить об интересующем нас 117 явлении объективней. Думается, что этот элемент структуры образа имел не только прямо общественное и общехудожественное значение, он имел глубокие корни, если рассматривать эволюцию создаваемого актером сценического образа с точки зрения его системы и структуры.

Личностное начало, столь важное для театральной практики и театральной мысли 1910 – 1920-х годов, было в наше время не только возрождено, но и по-особому актуально трактовано. Оно было приближено к инвариантным, самым устойчивым узлам и связям в системе сценического образа, стало не только закулисным условием полноценности актерского создания, но и — впрочем, тогда еще весьма осторожно — начинало снова «вводиться вовнутрь» такого создания. Иными словами, начало личности артиста становилось таким элементом структуры образа, который участвовал в творческом процессе непосредственно. Здесь был пункт явного отхода от Станиславского — при сохранении в большом количестве случаев значительных по объему и по сути участков всей модели Станиславского в неприкосновенности.

Когда в 1970-е годы стали критиковать личностное начало — боролись отнюдь не с фантомом и не с неопределенной бессодержательной формулой, хотя чаще всего борьба как раз шла под флагом требований эстетической определенности и содержательности. С позиций нашей темы начало актерской личности в сценическом образе 1960-х годов было и содержательно, и при этом оригинально. Иное дело, что место, которое оно заняло в реальном процессе создания сценического образа, было непрочным, а вся структурная ситуация межеумочна; ретроспективно такая характеристика всего проще подтверждается эволюцией личностного начала в актерском искусстве 1970 – начала 1980-х годов.

С одной стороны, привычная театральная шутка, согласно которой для личностного начала потребна, как минимум, личность, имеет все основания: личность, как талант, редка. Но шутка подменяет вопрос: может быть, всякий подлинный талант предполагает личность, но не всякая актерская система требует выделения личностного начала? Есть более реальный, конкретный поворот этого вопроса: достигла ли укорененность этого «начала» такой степени, когда на самом деле стала решающим свойством всякого художественного образа, создаваемого актером последней четверти XX века? На такой вопрос сегодня можно ответить ясно: не достигла. И та же эволюция личностного начала показала это воочию.

Всмотримся еще раз в упоминавшуюся дискуссию о проблемах актерского мастерства в журнале «Театр» в 1971 году. 118 Исповедник поднадоел — резюмировала свои ощущения И. Вишневская. Е. Холодов, однако, продолжал считать, что ведущая тенденция времени — утверждение на сцене собственной личности актера. В. Дмитриевский счел тогда важным симптомом перемен вышедшего на подмостки молодого «синтетического» актера. В. Раевский готов был отдать воображаемый приз лучшего актера года (1969-го) О. Яковлевой и С. Юрскому. Т. Шах-Азизова склонялась к тому, что по крайней мере у О. Яковлевой воображаемый приз отнял бы А. Миронов. Что до Юрского, в нем критик отмечала наряду с исповедничеством (вспомним, что на памяти зрителя были еще свежи Чацкий или Часовников из «Океана» А. Штейна) явную тягу к тому же лицедейству, которым отличился начинающий А. Миронов (Юрский — Дживола вместе с Лебедевым — Артуро — на реальной афише тех же лет).

Естественный разброс мнений особенно показателен в случае с Юрским: интересно наблюдать, как его разрывают надвое, притягивают то к О. Яковлевой, то к А. Миронову. Пока не требующим доказательств кажется исповедничество — достаточно соответствующей роли с лирическим статусом. Несомненно и лицедейство — и тут критерием оказывается так называемая «игровая роль». Что же касается исповедничества, то критика тех лет была не только вправе, но, может быть, и обязана поступать таким странным на сегодняшний взгляд образом — она была проницательна: дело не только в том, что исповедничество действительно естественней всего привязано к определенного рода ролям, где актер как человек близок человеку-персонажу, но и в том, что это самое исповедничество было исторически самой логичной формой проявления личностного начала — начала, как мы пытались показать, совершенно не случайного, связанного с эволюцией структуры сценического образа. Критика тут ничего ровным счетом не путала, как не путала критика начала века, смешивавшая неврастенично игравших с игравшими неврастеников.

То же касается и лицедейства. Оно справедливо противопоставлялось исповедничеству как новый интерес актерства к характерности и к характеру. На основании этой части структуры образа Ефремов — Бороздин законно должен быть антиподом Лебедева — Артуро. Но личностный элемент вообще не может быть сводим ни к актерскому сочувствию своему герою, если он того заслуживает, ни к такому же честному негодованию, когда герой этого стоит. Выявляясь в ту пору преимущественно через отношение, личностное начало и тогда уже к отношению не сводилось. В этом смысле новый возврат к характерности никакой 119 опасности для личностного начала не представлял и об его кризисе никак не свидетельствовал.

Более того, именно в те годы, когда часть нашей критики стала обращать внимание на противоречия «поднадоевшего» личностного начала, элемент личности артиста не просто развивался в пределах структуры сценического образа, но и стал давать внушительные художественные результаты.

В упоминавшейся статье 1973 г. Р. Кречетова утверждала, что в работе зрелого «Современника» появилось, по сравнению с его первыми спектаклями, нечто принципиально новое — отношение не к роли, а к жизни. Личностный элемент в этом свете виделся не только не угасшим или скомпрометированным: он стал свидетельствовать о том, что роль, как в первые десятилетия века, снова готова превратиться в средство для выражения чувств и умонастроений артиста. Была у критика и осторожная оговорка: да, на этом пути есть издержки. Издержки не столь уж невинные с точки зрения школы «Современника». Но к ним прямо вело то самое отношение не к роли, а к жизни, о котором писала Кречетова. Актер «в нехудожественном варианте» может быть элементом, вполне логичным в системе типа брехтовской (является ли он в такой системе нехудожественным — иной вопрос), то есть, повторим, в системе стадиально более поздней.

Трудно утверждать, однако, что в театре 1970 – начала 1980-х годов эта тенденция дала о себе знать сколько-нибудь большим массивом художественных открытий. Скорее эти открытия оказались в русле иных систем.

В одном из своих выступлений начала 1970-х годов И. И. Шнейдерман описывал реакцию — первую реакцию — Г. М. Козинцева на спектакль «Гамлет» в театре на Таганке. Знаменитый режиссер, совмещавший в своем лице и ученого шекспироведа, не был шокирован этим зрелищем неакадемического толка, он даже одобрил спектакль на том основании, что всякое поколение имеет право на собственного Гамлета, в том числе и некультурное поколение121\*. В этой шутливой фразе не только неприятие существенных сторон спектакля, но и серьезное его определение — уже вне личного отношения одного художника к другим.

В иной связи мы уже вспоминали тот знаменитый длящийся момент, когда В. Высоцкий, человек с гитарой, в джинсах и в свитере с небрежно оттянутым воротом, превращался в датского принца. Личностный статус Высоцкого был по тем временам вне всяких сомнений утвержден. Но режиссер и артист выбрали для пролога спектакля ход с гитарой и песней — и 120 это было не случайно. В глазах зрителей Высоцкий был едва ли не слит со своей маской, маской поэта «некультурного поколения», шумного и малоизысканного.

Не только сегодня, но и в то время было ясно, что тут маска, что как бы она ни была сращена с личностью Высоцкого, это специальное образование, созданное из самого Высоцкого и его героев его широчайшей аудиторией. Это был имидж, тиражированный массовой культурой, но не личностное Я артиста.

Немалую проблему составлял при этом и сам Гамлет: слишком уж был нерафинирован, слишком хрипло пел и разговаривал, слишком брутально себя вел. Виттенберг его не обтесал. Не из уютного и уже чуть эстетизированного арбатского дворика Окуджавы, а скорее с неубранных площадок новых микрорайонов — да был ли он принцем? Еще опасней другой вопрос — а был ли этот принц трагическим? Второе, как ни странно, вызывает куда меньше сомнений. Роль была построена на резком сопоставлении вечного и временного, и трагическим было, может быть, больше всего это сочетание — маски типичного представителя некультурного поколения — на этот раз героя — и мощного духа, питающего отвращение к тому, что ему предстоит, но готового принять чашу сию.

Станем надеяться, что не вдаваясь в сколько-нибудь подробный театрально-критический анализ этого актерского создания, мы сегодня уже имеем право зафиксировать хотя бы самый состав сценического образа. Здесь был Высоцкий — человек, поэт, артист. Здесь была маска Высоцкого, записанная на магнитофоны некультурного поколения. Здесь был живой человек этого самого поколения, данный типизированно, то есть походивший на все капли этой воды, своего рода маска скептического и жестокосердного «парня» 70-х годов. Наконец, здесь была мощь индивидуального трагического духа, двухтысячелетний «воздух трагедии».

Тот тип анализа, который мы предприняли, заведомо схематизирует живое художественное явление, но даже на таком уровне — а это свидетельствует о своего рода структурной прозрачности образа — видно, как связывались между собою, как замыкались элементы этой системы. Личность актера в ее когда-то нехудожественном варианте была тем стержнем, который пронизывал насквозь всю систему — и созданную взрывом массовой культуры маску Высоцкого (и тогда она становилась одухотворенной, сквозь нее начинала сочиться боль всех этих «парней»), и маску современного героя с улицы (и тогда эта маска начинала наполняться неповторимой индивидуальностью, и мы забывали, что перед нами тип), — пронизывал и смыкался с вечным 121 Гамлетом: человек 1970-х годов отвечал на вопросы, заданные человеком из старой пьесы.

««Типажность», всегда почитавшаяся театром за благо, […] уходит в «маску», отстаивающую свою художественную независимость в сценическом действии», — проницательно и зло отчеканил А. Демидов в 1976 году, когда анализировал путь театра «Современник»122\*. Это, ясно, выглядело и было приговором. Между тем, в образе, созданном Высоцким, типажность на деле перешла в маску — и именно это во многом обеспечило незабываемый художественный эффект «Гамлета» в театре на Таганке.

Мейерхольд стоял за спиной не только большого целого этой театральной работы, он присутствовал не только в монтаже занавеса Д. Боровского с Гамлетом Высоцкого. Он тут предсказал ту структуру, которая держала на себе весь массив роли с ее частями, сочленениями и связями. Тут же по справедливости следует отметить не только родство группы крови, но и разность: может быть, у Мейерхольда тенденция к развертыванию личности артиста «в чистом виде» никогда не была столь ясной и последовательной, да и сама личность никогда не занимала в структуре образа такого подавляющего положения: в образах, созданных театром Мейерхольда, реальным центром структуры все-таки оставалась комбинация маски актера и структурированной роли.

Между тем, кризис личностного начала в том виде, в каком его фиксировали большей частью, действительно наступил. И легче всего этот кризис можно обнаружить в работах актеров, которые, покинув художественное поле прежнего типа, не нашли иной системы и стали демонстрировать самих себя — в поистине нехудожественных вариантах. Убогость этих вариантов, конечно, особенно бросалась в глаза, когда актеру случалось преувеличить обаяние своей личности, которое сам Станиславский нехотя признавал ценностью. Ситуация здесь бывала морально болезненной: стали ревизовать артистов на предмет наличия или отсутствия личности123\*. Впрочем, следует признать, что подобные актеры и сами не без греха: в какой-то мере и сами они приговаривали себя к жестокой проверке.

Но в то же самое время наша сцена продемонстрировала и более интересные, порой немало обещавшие варианты. Сегодняшний актер, как известно, весьма легко переходит со сцены 122 в кино и на телевидение. Тема эта особая, но в связи с нашим исследованием необходимо отметить, что такая легкость вряд ли объясняется одними нетворческими причинами — такие объяснения, разумеется, и наготове, и не лишены оснований. Но все-таки непосредственный опыт актера в смежных искусствах и формах культуры, а еще больше, может быть, само по себе «соседство» театра, телевидения и кинематографа, ставшее нормой актерского сознания, должны быть нелишними для понимания современных тенденций в творчестве артиста драматического театра.

В кинематографической теории еще с 1920-х годов длится, то угасая, то обостряясь, дискуссия о природе экранного образа человека, и соответственно — о сути, типах, месте актера в кино. Среди самых популярных концепций — издавна и до сегодняшнего дня — идея «типажа». В довоенной теории эту идею исповедовал и проповедовал С. М. Эйзенштейн. Одним из самых серьезных и упорных его оппонентов был и остался Л. В. Кулешов, противопоставлявший идеям типажности свою теорию и практику работы с актером-«натурщиком». Концепция Кулешова и по сей день многим представляется спорной. Вдобавок ко всему самоё слово «натурщик» порой выглядит едва ли не унижающим и компрометирующим актера, приравнивающим творца-человека к иной, неживой натуре в кадре.

Между тем, в отличие от типажа, глубоко чуждого театру, натурщик Кулешова театру весьма близок — недаром и модель фильма, как представлял ее себе режиссер, отчетливо сближалась не только с игрой, но именно с театром. Это, конечно, не означает, что Кулешов мечтал перенести в кино театрального актера. Персонаж фильма, с его точки зрения, «должен приниматься не как актер, изображающий роль, а как натурщик, как подлинный, нужный в данном случае тип»124\*. Как видим, и расшифровка понятия «натурщик» здесь весьма близка общему для кинематографистов представлению о месте актера в кадре, и понятие Кулешова о типе, конечно, имеет нечто общее с типажом по Эйзенштейну. Исследователь творчества Кулешова напоминает еще об одной формулировке, принадлежащей Кулешову: «Натурщик — это натуральный, естественный, такой, как в жизни, но умеющий все делать человек. Выше и совершенней, чем театральный актер». Комментируя это высказывание критик утверждает: натурщики «вносили в роль самих себя, а каждая из этих ролей примеривалась к ним»125\*. Ясно, что признаков, не позволяющих отождествить натурщика, как его понимал 123 Кулешов, с театральным актером, — более чем достаточно.

Однако есть и другая сторона дела, и она-то нас привлекла к кинематографическим идеям. Как и натурщик, типаж — величина постоянная. Но натурщик — это вполне очевидно — куда более индивидуален и содержателен сам по себе. Кроме того, нелишне вспомнить, что у натурщика есть роль, которая «примеривается к нему». Тогда как человек, о котором можно сказать, что это «типаж для кинематографа», в идеале должен показывать себя, быть на экране прежде всего (если не исключительно) самим собой.

Различия этим не ограничиваются. «Кинематографический натурщик прежде всего должен совершенствовать свою личность и тело, и главное-то в том, что отражается проявление личности»126\*, — сознательно настаивал Кулешов. Если типаж, в конце концов, есть фактура, необходимая для строительства кадра, и личность его здесь решительно не при чем — для натурщика, как считает Кулешов, главное именно личность. Но и это не все: «Свою подлинность, свою характерность и героизм натурщик должен совершенствовать до такой степени, чтобы быть самим произведением искусства, а не творить его»127\*.

Тип человека, реализованный в личности натурщика, для кинорежиссера Кулешова, как и для его современника Эйзенштейна или ученика Пудовкина, противостоит необходимости и обязанности (а, быть может, и праву) творить нечто свое сверх этого типа. Творить все-таки призван режиссер. И здесь опять четкий, недвусмысленный водораздел между театром и кино как искусствами. Но с точки зрения современной, нашего века, театральной практики, из этого противостояния не следует автоматически выводить мысль, которая у Кулешова разумелась как бы сама собой, — мысль о том, что человек, являющийся «произведением искусства», к созданию искусства непричастен. Ведь вполне возможен и иной вариант: человек может сам стать «произведением искусства» и одновременно оказаться творцом художественного образа.

Натурщика Кулешова нельзя назвать маской. Но принципиальное богатство этого феномена, его сугубая, определенно личностная, содержательность, устойчивость, способность переходить без потерь из одного произведения в другое, — все это заметно сближает кинематографического натурщика с маской, скажем, мейерхольдовского актера.

124 Натурщик в кино входит, разумеется, в принципиально нетеатральную родовую и видовую структуру, но как элемент структуры театрального образа он теоретически может быть увиден и понят. Тот факт, что сегодня в кино и еще шире на телевидении натурщик, понятый как у Кулешова, стал едва ли не идеальным действующим лицом, — доказать, видимо, не очень трудно. Когда ищут постоянных ведущих телепрограмм — гонятся ведь за устойчивым личностным содержанием. Десятки любимых зрителями кинематографических актеров, сознательно без изменений (или с возможно скромными изменениями) «переносимых» из фильма в фильм и из кино на телевидение, — это и есть сегодня десятки кулешовских натурщиков. В конце концов, настоящая, долго не гаснущая кинозвезда — тоже натурщик.

Личность артиста, зафиксированная как маска, сегодня получила широчайшее распространение не только в кино, не только на телевидении, но и, например, на эстраде. Такие явления эстрады, как А. Б. Пугачева, принадлежат тому же разряду. Формирование этой маски, конечно, обусловлено множеством самых разнообразных, в том числе и явно нехудожественных факторов, но нельзя при этом не видеть, что актриса «держит маску», держится за маску, с одной стороны, потому что без этого образования, видимо, рискует не быть услышанной своей массовой аудиторией, с другой же — потому что осознает: ее маска есть «художественное произведение», обладает собственным содержанием и суверенной формой.

В сущности, нечто близкое обнаружилось в жизни актерского цеха драматического театра. Шло массовое изготовление подобий масок. Очень немногие артисты пытались охранять святая святых, сцену, от самих себя в ипостаси натурщиков. Таков был и таким, по-видимому, остается тот же О. Н. Ефремов. Ярость, с которой М. А. Ульянов хватается за острую, порой эксцентрическую характерность, особенно заметна тогда, когда перед артистом маячит персонаж, напоминающий знаменитого героя фильма «Председатель». Но, надо признаться, эти актеры в заведомом меньшинстве. Большинство же доверчиво ринулось навстречу открывшейся возможности отпечатать в сознании зрителей свое Я. Одни бессознательно, другие беззастенчиво стали пользоваться однажды найденной (как правило, найденной в кино или на телеэкране) маской.

Строго говоря, тенденция обозначилась не сегодня. Еще в 1960-е годы рождался своеобразный суррогат личностного начала: актеры стали подчеркивать и всячески лелеять свои индивидуальные особенности, включая индивидуальные недостатки. Но определилось и закрепилось это хождение за масками, 125 по-видимому, именно в 1970-е годы. Примеров много, и не все они с заведомо отрицательным знаком. Существенней здесь вообще не «знак», а объективная логика: нельзя не понимать, что есть своего рода социокультурная закономерность, в силу которой маска, созданная в любой зрелищной форме культуры, грозит «отдачей», отбрасывает ощутимые рефлексы на все, что артист — носитель маски делает в других областях искусства или сферах культуры. Он, конечно, и вправе, и может бороться, скажем, с теми зрителями, которые понуждают его быть на сцене таким, каким он полюбился им в кино в виде натурщика, но борьба эта, следует признать, редко оканчивается победой актера-художника, чаще торжествует актер — «произведение искусства», маска.

Следует, однако, заметить, что мощные ряды натурщиков от театра не представляют собой угрожающе однородной массы. Во-первых, среди них есть такие, кто в силах быть в театре актерами, а в кино и на телевидении натурщиками, при том что множество таких, кто отдался стихии, кто безболезненно переносится как маска из театра в кино и обратно в театр (природа натурщика охраняет такого актера от психических или технологических травм — защита в самой устойчивости маски). Во-вторых же — и это важней, — здесь на деле должны быть и есть весомые различия совсем иного толка, иные критерии для различения.

Если даже отрешиться от не-масочных работ Ефремова и принять во внимание только одну «маску Ефремова», переходящую из одного среднего фильма в другой и в третий, — независимо от того, насколько удачно эта маска используется режиссерами и самим артистом, можно, по нашему мнению, заметить не только повторяемость этого специфического художественного образования, но и — на фоне устойчивости, воспроизводимости — особый материал, из которого сделана маска Ефремова: кинематографический натурщик Ефремов создавался на базе, определенно включающей человеческую и артистическую личность Ефремова. Когда актер играл роль шофера такси в кинофильме «Три тополя на Плющихе», он, конечно, нисколько не напоминал доктора Бороздина или Лямина из «Назначения» А. М. Володина. Но значительная часть художественной удачи здесь объяснялась, может быть, парадоксально: актер не снисходил не только до характерности, до типажности — он, кажется, не особенно заботился и о характере своего героя. В глубине экранного персонажа, которого играл Ефремов, отчетливо просматривался тот самый «социальный комплекс», который мы рискнули выше определить как тип русского интеллигента советского призыва. Тип был сам по себе явлением искусства. 126 «Маска Ефремова», конечно же, не была Ефремовым, но сформировалась она несомненно как личностная.

По другую сторону условной разделительной черты оказываются актеры очень разные (разумеется, речь отнюдь не о масштабах дарования), но объединенные между собой иным генезисом маски. Ближайший пример в этой связи — широко популярный и ярко одаренный М. С. Боярский. Можно считать безусловным, что длинноволосый парень (парень — качество, а не возраст) с гитарой и «фаготными» красками голоса примерно так же соотносится с реальным актером кино, телевидения и эстрады Михаилом Боярским, как еще недавно соотносился другой, московский, парень с гитарой и хриплым голосом — с Владимиром Высоцким. И там и тут аналогичные образования. И тут и там несомненное содержание: маска Боярского не статична и не бедна. В этой связи, может быть, уместно вспомнить остроумную характеристику, данную в свое время И. И. Соловьевой кинематографической маске Жана Маре: по мысли критика, эта маска на деле представляет собою своего рода «пустоту», но такую, в которую необыкновенно естественно укладывается представление о романтическом типе. «Пустота» здесь понятие не оценочное, а определительное. Не случайно по поводу маски Боярского произносились аналогичные суждения.

Боярский — д’Артаньян в телевизионном фильме — это кинематографическая или телевизионная (в данном случае безразлично) маска актера, так сказать, в чистом виде, то есть остановленное, оформленное и устойчиво функционирующее содержание. Но во второй редакции «Трехгрошовой оперы», поставленной И. П. Владимировым на сцене театра им. Ленсовета, Боярский в роли Мэкки-ножа — больше, чем маска из фильма, однако же образ, созданный актером в этом спектакле, до очевидности наглядно включает в себя эту маску. Причем важно, что маска заметно влияет на созданный актером образ. Например, видно, насколько чужд этот образ каноническому представлению о герое оперы Брехта — Вейля как о деловом гангстере: в спектакле Мэкки — один из самых симпатичных персонажей. Конечно, такая трактовка связана и с решением других образов, но наличие маски Боярского, ее своеобразная включенность в образ главного героя играют здесь первостепенную роль. Маска на сцене несомненно содержательна.

Отличие Боярского-натурщика от натурщика-Ефремова или Высоцкого не в абсолютной бедности или богатстве маски, а в том, что она в данном случае практически мало или ничего не говорит о том, чем живет человек, «надевший» маску, что он любит, чего не приемлет в жизни и т. д. Точнее сказать, 127 встречаясь с таким типом натурщика, мы непроизвольно опускаем возможные качества личности художника и человека — вовсе не потому, что подозреваем, будто их нет или они банальны, а именно потому, что сама маска построена на внеличностной основе. Реконструируя такого типа художественные образования, мы могли бы назвать их по преимуществу или исключительно индивидуальностными. Перед нами разные «заготовки» для возможных структур театрального образа; личность и индивидуальность сегодня, по-видимому, равно поддаются подобной фиксации, оформлению в актерской маске.

В натурщике, как и в актере в его собственном, традиционном виде, можно и должно подозревать разные стороны и грани. Вполне законно было бы в одних случаях искать натурщиков, сформированных главным образом за счет артистической, а других — за счет собственно человеческой индивидуальности актера (или его личности). В частности, нельзя, очевидно, считать решенным или хотя бы удовлетворительно поставленным вопрос о конкретных источниках личностных масок: колебания Станиславского, когда он размышлял о человеческом обаянии и актерском обаянии, сегодня не следует понимать как только оценочные или только технологические. Тонкость анализа актерского существа, столь свойственная Станиславскому, должна быть несомненно учтена в анализе актерской личности.

Старая театральная маска, возрожденная Мейерхольдом в новом качестве — то есть, кроме прочего, оторванная от маски роли и заново смонтированная с этим элементом роли, — в очередной раз, кажется, подверглась мутации. В результате возникли относительно бедные варианты, но нельзя не понимать, что бедность тут компенсируется, и весьма удовлетворительно, высокой и последовательной специализацией. Беднеет и вся система — но так же беден, в конце концов, и любой вид театра по сравнению с синкретическим действием из древней Греции.

Натурщики-маски, однако, не представляют собой чего-то изолированного, замкнутого в себе. Это видно не только тогда, когда мы обращаемся к становящимся, не вполне устоявшимся образованиям подобного толка, но и при взгляде на маски четкие, ограненные художественной практикой, доказавшие свой суверенитет и право на собственное место в истории современного театра. И здесь тоже границы между различными масками часто гибки и проходимы. И здесь нет смысла настаивать на однозначности генезиса.

Напомним читателю о характеристике, данной Н. Я. Берковским работе молодого А. В. Эфроса со своими актерами: режиссер, по мысли ученого, никого «не отвлекает от его натуральных качеств и только старается овладеть вместе с актерами 128 этими качествами»128\*. Это наблюдение почти дословно подтверждено самим Эфросом в известной фразе о душевном простодушии Н. Волкова, неистовстве Л. Дурова, трагической хрупкости О. Яковлевой. Простодушие и неистовство и есть самые «натуральные качества» — свойства индивидуальностей, причем, видимо, не только индивидуальностей артистических. Они, как сказал бы Мейерхольд, как минимум аккомпанируют ролям; часто они диктовали характер персонажа и общий смысл целостного сценического образа: Подколесин и Отелло у Волкова были простодушны, штабс-капитан Снегирев в «Брате Алеше» В. С. Розова и Яго у Л. Дурова — неистовы.

Правда, Эфрос, может быть, менее точен, чем Берковский: трагическая хрупкость, по справедливому замечанию О. Скорочкиной, «суверенна и содержательна сама по себе. […] И потому яковлевские мизансцены — не просто знак образа, но знак личности»129\*.

Ситуация представляется нам показательной. Критик вместе с режиссером как будто выдает «натуральное качество» — то есть в нашем понимании качество индивидуальности — за свойство личности. Здесь, однако, как нам представляется, не ошибка и не пропуск в логике, а, напротив, ощущение реальной сложности предмета анализа. То, что и поначалу, и много позднее отличало все основные роли репертуара Ольги Яковлевой — «чуть заметная душевная трещинка», — всегда было свойством артистической индивидуальности актрисы. Но эта грань актерского и человеческого Я художника на деле же становилась и знаком личности. Отличительная черта характера персонажа и образа в целом — в зрелых трагедийных ролях Яковлевой была не только прекрасным психологическим отражением разорванности мира, но и отчетливым «знаком» неприятия этого мира, готовности противостоять ему до последнего и понимания почти полной безнадежности такого противостояния… Произошла на первый взгляд малозаметная перестройка и переориентация «натурального качества»: в трагической хрупкости вперед вышло трагическое, то есть отчетливый эстетический эквивалент мироощущения личности артистки.

На эту реальную сложность дифференциаций и «перетеканий» накладывается еще одна, не меньшая и не менее реальная сложность. Ведь возможен еще и такой критерий различения, который связан не с генезисом маски, а с ее собственной ориентацией. Так, например, маска Яковлевой, как она описана и проанализирована молодым критиком, более всего может быть 129 охарактеризована как преимущественно психологическая. Здесь нет противоречия с ее личностной ипостасью, есть только иной, в известном смысле более предметный, уровень различения. Подобная характеристика может указывать на ту сферу действительности, которая по преимуществу или исключительно питает маску, дает ей свои свойства. По существу, если мы считаем, что в условном разграничении сфер действительности и жизни человека, в понятиях «психологический», «нравственный», «философский» или в узком значении «социальный» есть реальный смысл (а, с нашей точки зрения, такие понятия небесполезны и очень даже содержательны по отношению к театральному предмету и театральному материалу), — у нас появится возможность соответствующим образом дифференцировать интересующие нас явления.

И дело не только в масках. Рискнем даже сказать, что сама по себе маска, при том, что мы склонны придавать ей весьма серьезное значение не только как историческому наследству, но и как реальности нынешнего и будущего театра, — все-таки частность. Одно из самых устойчивых представлений в театральной среде связано с «психологическим». Согласно этому представлению, психологическое в сценическом искусстве ни с чем иным не может быть сопоставимо, настолько оно универсально.

В известном смысле это, конечно, так: поскольку психика актера всегда участвует в его творческом процессе (что самоочевидно), всякое актерское создание «психологично». Возразить против такого, по правде говоря, нетрудно: здесь, по-видимому, путаются психика актера как материал для создания всякого сценического образа, связанного с артистом, и совсем другое явление — человеческая психология как один из возможных и законнейших предметов художественного и, в частности, театрального освоения. «Диалектика души», конечно, может быть (и есть, и, надо надеяться, будет) одним из самых интимных театральных интересов. Но все-таки она вовсе не универсальна, если ее рассматривать в таком строгом виде.

Здесь, быть может, уместно напомнить о тех идеях, которые сегодня утвердились в общественных науках и на формулировки которых мы уже указывали, цитируя И. С. Кона. По-видимому, утверждая, что жизненные роли являются внутренней основой специфики театрального предмета, мы с тем же основанием можем предполагать, что театр в состоянии освоить если не максимальный (почему бы и нет?), то во всяком случае весьма широкий спектр таких ролей. В частности, здесь вполне логично было бы предположить, что в разных театральных системах, осознанно или нет (творческое наследие Мейерхольда или Брехта, в частности, указывает на то, что осознанность 130 здесь бывает полнейшей), но заметно отдается предпочтение тем или иным типам жизненных ролей как «прообразам» ролей театральных. Постольку, поскольку, скажем, Мейерхольд был связан с «театром социальной маски», он в ту пору, вероятней всего, предпочитал ориентировать свой театр, своих актеров, актерские маски и особенно маски, входившие в структуру роли — на все то, что было связано с уровнем «безличной макросоциальной системы». Между тем для театра Станиславского столь же органичной была близость к жизненным ролям иного типа. Допустим, в дореволюционных чеховских работах прототипом театральных ролей должны были бы почитаться жизненные роли, по преимуществу связанные, если пользоваться той же терминологией, с межличностным и особенно внутриличностным общением, в котором, как убеждают нас социологи, роли функционируют не менее значимо, чем на макросоциальном уровне.

В сущности, сегодня такого рода соображения спокойно вошли в театральное сознание. Вот, например, Питер Брук характеризует два театра, которые он условно называет Священным и Грубым. Здесь, по мысли режиссера, противоположность отнюдь не в истоках только или в средствах театрального языка и особенностях стиля. «Священный театр имеет дело с невидимым, а в этом невидимом заключены все скрытые импульсы человека. Грубый театр имеет дело с поступками людей»130\*, то есть предметом своим имеет межличностное общение. Но и эта мысль требует уточнений, и Брук их делает, «сдвигая» предмет еще дальше от внутриличностного. «Брехт и его коллеги, — пишет Брук, вспоминая «Кориолана» в Берлинском Ансамбле, — не хотели, чтобы основной упор был сделан на отношениях Кориолана с матерью. Они чувствовали, что в этом нет интересного современного звучания: вместо этого они решили проиллюстрировать положение о том, что нет незаменимых вождей. И дописали пьесу. […] Выбор, сделанный «Берлинер ансамблем», означал, что социальная позиция театра была бы ослаблена, если бы он принял для себя непознаваемость человеческой природы в условиях определенного социального контекста»131\*. А дальше Брук делает поворот, неожиданный только на первый взгляд: «В зависимости от того, на что делается упор — на частную жизнь индивидуума или на анализ общественных явлений, сам принцип подхода делится на марксистский и немарксистский»132\*. Экивок в сторону марксизма в логике Брука несомненно означает отсылку к социологизму.

131 Итак, направление теоретической мысли Брука достаточно ясно: важно, на какие отношения делается упор. И от выбора типа этих отношений зависят фундаментальные свойства спектакля.

Насколько далеко идущими должны быть здесь выводы — иной вопрос. С одной стороны, тоска по слиянию актера и роли может быть связана нами с достаточно определенным типом отношений «в жизни». И наоборот: если предмет театра «психологический», никак не стоит, по меньшей мере, исключать в этом случае такую связь между актером и ролью, которая художественно ориентирована на подобные же внутренние отношения. Мы уже говорили, что для идей Станиславского важно: человек, которого играет актер, — Другой. Но ведь и Черт Ивана Карамазова тоже Другой. Проще говоря, в театре, ориентированном на внутриличностный предмет, отношения актера с ролью в принципе могут порой быть описаны по формуле: роль — я, только с другою рожей.

И все-таки было бы очень рискованно насмерть связывать между собой роли, действующие на уровне внутриличностного общения, с орбитой Станиславского. Этому противоречит и практика самого Станиславского, куда более широкая, чем психологический театр, и еще больше — практика направления Станиславского, реальность сегодняшнего театра, всерьез исповедующего его главнейшие идеи.

В самом деле, соглашаясь с критиком, полагающим, что расцвет театра А. В. Эфроса дал нам маску Ольги Яковлевой, мы можем одновременно видеть, что эта маска самым недвусмысленным образом ориентирована на жестко определимую сторону жизни. То, что мы выше назвали генезисом маски (а шире можно бы назвать генезисом всей роли) и что восходит, как мы пытались показать, к определенной части театрального предмета, к известному кругу жизненных ролей, — в творческих созданиях Яковлевой на самом деле специфично. В них ведь на самом деле не слишком существенно, насколько хорош или дурен с нравственной точки зрения запечатленный в них женский и человеческий тип. И хотя, само собой разумеется, в жизни не бывает социального без нравственного, а психологическое не отделено китайской стеной от узкосоциального, — в данном случае моральный и нравственный комплекс в маске Яковлевой как будто отодвинут в фон. Содержание, которое передавали нам образы, созданные в ту пору актрисой, в решающей мере было все-таки повернуто на человеческую сложность или ту же «трагическую хрупкость» современной женщины.

Если это так, мы вправе говорить о предпочтительных связях между тою или иной внутрисценической частью образа и 132 соответствующего круга жизненных ролей, но скорей не на уровне таких частей, как характер или маска, а как раз на уровне наибольших величин — актера как целого и целой роли.

Структурный анализ, по-видимому, останется корректным, если мы скажем, что, положим, психологическая часть театрального предмета может быть преображена, исследована, отражена на сцене и с помощью характера, и с помощью маски. Надо полагать, что каждый из этих сценических феноменов не превращается при этом в дело вкуса. Просто сегодняшняя практика показывает, что и «характер», и «маска» могут быть и психологичны и непсихологичны — допустим, социологичны в тесном смысле этого понятия. Ни составляющие разных театральных систем, ни их структуры, конечно, не произвольны. Но у всякой из них, как оказалось, куда больше резервов, чем можно было предположить в период их первоначального формирования. Ни «маска Яковлевой», ни «маска Ефремова», о которых мы говорили, вовсе не убийцы системы Станиславского (или уж во всяком случае направления Станиславского). Что до системы, оговоримся на всякий случай: предложенная нами характеристика «маски Ефремова», сделанная с помощью комплекса русского интеллигента советского призыва, — по меньшей мере условна. Но поскольку мы заняты сейчас не созданием актерского портрета, а совсем иным делом, поскольку нас сейчас интересует проблема, связанная с типологией входящих в сценический образ ролей и их элементов, в частности масок, условимся, что социальная доминанта маски Ефремова-натурщика именно такова, какой мы ее сочли или, точнее, что у этой маски есть доминанта, и эта доминанта — социальная.

Если это так, психологический рисунок может непринужденно варьироваться, маска этого типа может быть наложена и на маску роли, и на характер. Такой характер, в свою очередь, может быть разным — противоречивым или внутренне цельным, простым или беспредельно сложным, активным или вялым и т. д. Это не значит, что он может быть любым — возникнут ограничения, и тем более жесткие, чем ближе психологические краски будут задевать центр, ядро подобной социальной маски, ее устойчивое содержание. Скажем, такому человеку окажется трудно быть мелочным или просто мелким.

Понятно, что хотя описываемые маски или те ипостаси актера, которые сродни натурщику, являются достаточно автономными образованиями и обладают собственным художественным содержанием — в чем выражается их новизна, — эта автономия имеет смысл только в контексте целостной системы образа. Как раз многообразие этих контекстов становится своеобразной гарантией полноты целого.

133 С одной стороны, как бы всякая подобного рода маска ни была свободна, в ней, конечно, силен элемент закрепленности — иначе вообще не было бы оснований сближать современный художественный феномен с маской. С другой стороны, эта закрепленность в системе может оборачиваться практически бесконечным числом сочетаний с элементами соседствующими и, стало быть, бесконечным числом конкретных содержаний, как каждая из семи нот входит в бесконечное количество музыкальных текстов.

О частном случае такой включенности элемента в систему очень убедительно по близкому поводу писал Ю. М. Лотман: «Было бы заблуждением думать, что зрители всегда в этом случае [имеется в виду театр масок. — Ю. Б.] лишены иллюзии мимики и лицо-маска сохраняет для них всегда неизменное выражение. Напомним широко известные в кинематографии опыты Кулешова, который монтировал один и тот же неизменный кадр (лицо Мозжухина) с различными кадрами (танцующий ребенок, детский гробик, дымящаяся тарелка супа и др.) и добивался иллюзии изменения мимики на лице актера»133\*. Речь здесь о кино, а не о театре, и о конструкциях, а не о структурах. Но закон сопоставлений, переставший сегодня быть прерогативой одного художественного направления, действует и на более глубинном, чем конструктивный, композиционный, уровне — тут закон отношений, когда они действительны, а не фиктивны.

Театр, естественно, вносит в применение этого общехудожественного закона свои коррективы. И движение здесь в направлении, противоположном желанию свести кадр к однозначности. Маска актера в театре не просто берет на себя значительную долю содержания, но склонна вообще к своего рода «центризму». Не исключено, что такие ее поползновения грозят теми же опасностями, что и явление самого, без маски, актера «в нехудожественном варианте» — только тут вариант художественный, хоть и бедный.

Вопрос о маске сегодня должен ставиться и в более широком контексте. Речь может идти не только о ее генезисе, не только о ее ориентациях, не только, наконец, о ее месте в системе современного сценического образа, создаваемого актером. Дело в том, что сегодня есть немало оснований рассматривать самоё маску как систему и структуру.

Приведем лишь один, но достаточно яркий пример. В большом литературном портрете Евгения Леонова, опубликованном на страницах журнала «Театр», В. Семеновский, перечисляя разные 134 роли, сыгранные популярным артистом на сцене и на экране, писал: «Всегда, как ни в чем не бывало, «выглядывает» из образа добродушная физиономия. Если это и маска, то подвижная, допускающая трансформацию. А точнее — живой, узнаваемый тип, который в силу характерности и доступности способен оказаться «натуральным» в тех или иных условиях игры»134\*. Не станем сейчас останавливаться на колебаниях критика между определениями «маска» и «тип» — с нашей точки зрения, и эти колебания показательны, хотя содержание обоих понятий, как трактует их исследователь, очевидно близки. Важней, что критик на этом не останавливается по уважительной причине: он пытается определить феномен Леонова во всем его подлинном объеме. Маска (или тип) во многом определяет своеобразие этого артиста, так же как и меру и возможности его трансформации. Но простота здесь, по мысли Семеновского, обманчива: дело в том, что сама маска слоится. Самый глубокий из увиденных критиком слоев — в чертах актера-потешника, столь свойственных Леонову. «Этот глубоко национальный тип актера в век режиссуры утратил самоценную значимость на театре»135\*, — полагает исследователь. Но Леонов обошел исторически объективные трудности и не потерялся. На древний, лишь изредка выплескивающийся слой наложился другой, гораздо более позднего происхождения, хотя сейчас вполне уже почтенный, традиционный: в конце концов, герой Леонова — бывший «маленький человек». Этот всегда обыкновенный персонаж, не Герой — конечно, тоже тип. Семеновский в своей статье, посвященной творчеству Леонова, не говорит о том, как соотносятся между собой два эти слоя маски — такой поворот дела не входит в задачу критика, — но достаточно того, что маска Леонова, по мысли Семеновского, входит в реакцию с многообразными ролями именно этою своей неоднородностью. Думается, Валерий Семеновский прав: маска и сама может трансформироваться не в последнюю очередь потому, что она есть система со своими собственными элементами и связями. При этом сопряжение маски артиста с разнообразными ролями может самоё маску поворачивать разными гранями, высвечивать в ней разные слои. Во всех или в большинстве случаев это сопряжение дает художественный эффект лишь тогда, когда свойства маски не пытаются преодолеть — скорее наоборот, сохраняют их как можно более тщательно. Таковы были образы 135 Креона в «Антигоне» Ж. Ануя, Иванова в чеховском спектакле М. Захарова, Вожака в его же «Оптимистической трагедии». В системе образа изменениям подвергалась роль, а не комплекс по имени «Леонов». Тут достаточно прозрачная аналогия с кулешовским трюком, при том, конечно, что в киномонтаж лицо Мозжухина входит как буква в слово, тогда как монтаж в системе сценического образа берет маску Леонова как целое «предложение», осмысленную фразу. А учитывая «слоистость» маски — предложение это может быть отнюдь не только простым.

**VII. АКТЕР — РОЛЬ — ЗРИТЕЛЬ**

Развивая проблематику, связанную с природой художественного общения, М. С. Каган недавно попытался определенно, недвусмысленно наметить связь между «самообщением художника» (он использует термин Станиславского) и со-творческой сутью процесса восприятия. По мысли Кагана, «и здесь мы имеем дело со своеобразным самообщением, проистекающим из раздвоения личности читателя, зрителя, слушателя на часть, перевоплощающуюся в образ персонажа, идентифицирующуюся с ним, и другую часть, которая сохраняет трезвость самосознания»136\*. Эта формулировка прямо восходит к известной мысли В. Б. Шкловского о «мерцающей иллюзии»; вслед за Шкловским эстетик Каган предлагает психологическое описание человека, воспринимающего искусство, в том числе театрального зрителя. И то, что в разное время два непсихолога «поворачивают» проблему психологической стороной, — конечно, далеко не случайно.

На страницах того же сборника «Искусство и общение», где напечатана статья Кагана, Ю. Н. Давыдов прибавляет к мысли Шкловского — Кагана еще один весьма существенный мотив. «Стихия, в которой рождается зрелищный образ произведения, — пишет ученый, — уже не индивидуально-психологическая по преимуществу, а социально-психологическая»137\*. По видимости (и не только по видимости), приближение к театру, локализация воспринимающего искусство человека в театральном зале как бы сама по себе заметно сдвигает собственно психологическую трактовку ситуации в сторону социальной психологии и тем, как может показаться, сближает социологический и психологический подходы к интересующему нас явлению театрального зрителя. На деле это, пожалуй, не совсем так.

Что индивидуальное восприятие заметно отличается от коллективного — в том сегодня никто не усомнится. В этих пределах поправка, предложенная Давыдовым, конечно, больше, чем «оттенок» и чем поправка. Но все же обе процитированные статьи, что называется, не зря оказались по соседству в одном сборнике; общего в подходе здесь много, и оно, может быть, 137 решает дело. Потому что в обоих случаях анализируется зрительское поведение, и анализируется вполне определенным образом: в соответствии с тем, что артист рассматривается по преимуществу как субъект творчества, и Каган, и Давыдов представляют зрителя субъектом восприятия.

Можно полагать, что в обоих случаях исследователи внутренне исходили из одной мысли: зритель в театре всегда и всюду есть объект воздействия сцены. Само по себе это несомненно верно. Не будет натяжкой, кажется, и попытка «реставрировать» следующий шаг, который эта мысль делает. Независимо от того, насколько всякий раз зритель психологически активен, в такой системе мысли должна быть пусть негласная, но определенная иерархия ценностей. И в этой иерархии зритель, согласно бытующему выражению, должен быть назван третьим (иногда, с учетом режиссера, его называют четвертым) творцом спектакля. И это «третье положение» в театре — отнюдь не чья-то выдумка, здесь нет исследовательского произвола. Место зрителя в театральной иерархии едва ли не автоматически закрепляется за ним именно потому, что он описывается как «воспринимающий»: сперва то, что предстоит воспринять, и тогда воспринимающий возможен. Хронологическая одновременность субъекта (или субъектов) театрального первотворчества — актера — и зрителя-сотворца эту иерархию, разумеется, не разрушает.

Справедливости ради отметим, что тут практически общая точка зрения. Во всяком случае, в театроведение она внедрена основательно и по многим вполне уважительным причинам. Ее, например, ясно и вполне корректно сформулировала Т. А. Клявина, когда попыталась подойти к определению общих закономерностей, диктующих взаимоотношения между сценой и залом. Исследователь считает: «В диалоге сцена — зал прокладывает пути контакта театр, ему принадлежит ведущая роль в организации идейно-художественной целостности спектакля. […] Непредвиденные реакции [зрителей. — Ю. Б.] не могут разрушить выстроенный спектакль, они лишь в известной мере корректируют его, обнаруживая подлинные и мнимые заявки на контакт»138\*.

Это суждение полезно уже по одному тому, что определенно опирается на реальную театральную практику. Каковы бы ни были и сколько бы ни было исключений из этого правила, следует согласиться с тем, что независимо от сценических направлений и школ «пути контакта» действительно прокладывает не 138 зал, а сцена. И все-таки этот факт, представляющийся аксиомой, — вполне специфичен: несмотря на то, что Клявина в поисках театроведческой логики, театрального художественного закона склонна опираться на социологию, зафиксированное ею явление справедливо не с философской, а именно с психологической точки зрения. Точнее, это факт театральной психологии, а не театральной логики; притом это факт скорее технологический, чем собственно художественный.

Между тем есть иная точка зрения на место и роль зрителя в системе спектакля. И у нее давние истоки. Так, еще в 1916 году И. Н. Игнатов предпринял попытку научно-театроведчески проанализировать феномен театрального зрителя. Рассматривая свой предмет, он сравнил ситуацию в театральном зале с играми животных и детей. Такой оригинальный экскурс в зоопсихологию дал Игнатову, наряду с вариантом канонического театрального действия, еще два варианта «театрального поведения»: либо птица Rupicola танцует перед стаей, либо щенок играет с тряпкой, как с врагом. Щенок занят этим своим делом столь самозабвенно, что только одного вымышленного противника и видит (так же — об этом напомнил Бахтин — ведут себя играющие дети). С другой стороны, если танцы занятной птицы «имеют целью довести любовные чувства присутствующих до экстаза, то производится это не изображением вымышленного экстаза со стороны актеров, а передачей испытываемых ими чувств и вполне искреннего увлечения. Одним словом, — заключает автор, — игра животных или не сопровождается иллюзией, и в таком случае может иметь зрителей, или симулирует жизнь, но в таком случае в зрителях не нуждается. Только человеческий театр одновременно удовлетворяет обоим условиям: создает иллюзию и имеет зрителей, и это свойство выделяет положение зрителя из общей жизни животных и людей»139\*.

Это странное свойство, можем мы сегодня добавить, выделяет театрального зрителя и в более узком круге — в «общей жизни» только людей. На том уровне различения, который занимал мысль Игнатова, зритель нетеатральных зрелищ может быть «отброшен в птичью сторону». Он ведь не заинтересован в иллюзии. Напротив: как посетители таких зрелищ мы не только не нуждаемся в вымышленной жизни вымышленных персонажей, но определенно требуем, чтобы усилие футболиста было предельным, а смерть гладиатора — настоящей.

В другом месте книги «Театр и зрители» Игнатов тонко заметил, что «иллюзия» раздражает чувствительность, но парализует действенность сидящих в зале. И верно, слишком уж заметно 139 расстояние между человеком, который по собственной воле проникается рефлексией, и человеком, который с охотой заставляет другого человека умирать на его глазах. Еще более зловещим начинает выглядеть это расстояние, когда мы признаем, что тут сплошь и рядом может быть один и тот же «зритель». При всем том, однако, сладостный животный азарт и глубоко человеческий дар сочувствия другому — в данном случае не столько пресловутые кричащие противоречия человеческой натуры, сколько разные роли. Человек (и люди) — часть разных систем, и именно потому воспринимают всякий раз другое и по-другому. Восприятие в данном случае — вещь прямо зависящая от структуры, в которую втянут человек.

Танцующая и тем доводящая до экстаза себя и стаю птица — не актриса, и стая не зрители. Здесь нет не только театра, нет и игры. Но вот тряпка, которую щенок принял за врага, уже некое предвестие роли, и щенок (или ребенок), играющий с неживым предметом как с живым существом, готов стать «актером». И стал бы, и игра его стала бы театром, если бы при этом были зрители. Но нужды в зрителях здесь, как мы помним, не просто нет — зритель таким играм противопоказан. Ясно, что примеры из зоопсихологии на самом деле выразительны и широко могут быть подтверждены аналогичными примерами из человеческой практики.

В «чистых» (нетеатральных) зрелищах есть как бы два элемента будущего театра: то, что показывается, и те, кто смотрит. Вариант такого рода зрелищ не ниже театра и не дальше от театра, чем другой вариант, связанный с «чистой» (разумеется, ролевой, о которой шла здесь речь) игрой. В такой игре тоже два элемента «будущего театра» — будущий актер и будущая роль, и нет третьего — зрителя.

Театроцентризм наших рассуждений не стоит и оговаривать: ясно, что ни зрелища нетеатрального типа, ни детские игры с точки зрения теории культуры не могут считаться неполноценными. Но с точки зрения генезиса театра оба эти явления — «недотеатр». Теоретически театр, по-видимому, возникает в тот момент, когда более древние зрелища и игра соединяются между собой. Когда птица начинает играть роль доходящей до экстаза птицы, а щенок пользуется тряпкой, чтобы внушить зрителям свои представления о мире.

Если бы мы рискнули сознательно пойти на опасность тавтологии, можно было бы утверждать, что фундаментальное, то есть элементарное, определение, скажем, актера извлекается именно из его места в системе и структуре спектакля: актер — человек, играющий роль для зрителей. Но и здесь ситуация сложней. Точность потребовала бы иного: актер — человек, принимающий 140 на себя роль играющего роль. И такая поправка потребна не только для того, чтобы добиться невозможной «последней точности». Ведь роль художника первична по отношению к роли, которую создает этот театральный художник из персонажа пьесы и самого себя, и по отношению к целостному художественному образу, в который входит эта роль. Но роль художника театра, артиста сцены — не просто (и не всегда) профессиональный статус. Это место человека в жизни, его социальная роль.

На таком уровне различения актер-художник и его театральная функция — играние роли — составляют своего рода параллель не только персонажу, который в играемой актером сценической роли актуализируется, но и — зрителю. Потому что зритель театра — это тоже особая, но безусловно социальная и по форме и по содержанию роль человека. Думается, вполне прав В. Прозерский, когда утверждает: «Общение со стороны зрителя осуществляется не просто некоторой личностью, а личностью, принявшей на себя роль зрителя, т. е. добровольно подчинившейся нормативам поведения (внешнего и внутреннего), предписанного данной ролью, и действующей уже «от роли». Хотя в некоторых случаях другие роли этой личности, а именно те, которые она «играет» в жизни, могут перевешивать зрительскую установку и вызывать прямые реакции на «происходящее» в искусстве как на происходящее в жизни»140\*. Последнее замечание, должно быть, отсылает театрального читателя к воспоминаниям о наивной публике, какой она была, скажем, в эпоху гражданской войны в России, к «зрителю», который пытается убить артиста, исполняющего отрицательную роль, и т. п., то есть к тем именно случаям, когда человек в зале как раз не принял условий игры, не взял на себя роль театрального зрителя и — разрушил театр. Нас, однако, только театр и театральный зритель сейчас волнуют.

В данном случае нас интересует театр в свете философско-социологического анализа, который предложил Прозерский. Вслед за дореволюционным автором современный ученый рассматривает театрального зрителя именно и строго в театральной системе, как ее элемент, этой системой определяемый в решающей мере. Вне связей с другими элементами системы театральный зритель не может быть рассмотрен и описан как театральный зритель.

Чисто социологический подход к феномену театральной публики не должно переносить в театроведение механически. И все 141 же цитированная мысль эстетика Прозерского в известном смысле «выгодна» для понимания именно художественной специфики театральной структуры, и именно потому, что тут мысль принципиально нейтральная или равнодушная к механизмам зрительского восприятия.

Хотя этот автор прямо ссылается на театральное и нетеатральное поведение, его собственный предмет как раз не поведение, а роль — то есть предмет строго социологический. Такой поворот исследовательской мысли указывает, по-видимому, на более абстрактный уровень рассматриваемой ситуации. Но нам представляется, что этот абстрактный уровень одновременно и более фундаментальный.

Во всяком случае, двигаясь по этому пути, мы начинали бы размышлять не о том, как именно воспринимает зритель увиденное и услышанное со сцены, а о том, почему он воспринимает все так, а не иначе. Общий ответ на это «почему» Прозерский не формулирует, но ответ в специальной расшифровке и не нуждается, он и без того ясен, он вытекает из самой постановки вопроса: потому что так предписано ролью, особой ролью зрителя, в отличие от прочих, жизненных ролей этого же самого человека.

Нетрудно видеть, что при таком подходе к феномену зрителя, к спектаклю вообще немалая доля театральной специфики может оказаться в тени. Все же, сознавая этот невольный и заведомый грех социологического суждения, обратим внимание на то, что перед нами реальная возможность обнаружить то реальное же поле, на котором между артистом, ролью и зрителем рождается если не сама по себе структурная «однородность», то как минимум надежда эту однородность отыскать.

Итак, человек, работающий на сцене, выступает «здесь, сегодня, сейчас» в роли художника-творца. Человек, которого актер изображает, — сейчас не герой пьесы, а роль, принятая актером на себя. Зритель — роль, предназначенная третьему участнику дела. Содержание всех этих ролей безусловно разное. Но при этом все три роли четко ориентируют их «носителей» только и исключительно на театральное действие, на спектакль. Если это так, здесь скорее не иерархическая система, и закон, соединяющий актера, роль и зрительный зал театра, зиждется на своего рода принципиальном равенстве этих трех основных элементов спектакля и театра — равенстве, которое обосновано их общей природой. Разумеется, это не универсальное равенство, а структурное.

Предпримем простой мысленный эксперимент, попытаемся «смоделировать» начало спектакля на возможно большем уровне абстракции и при этом постараемся не выходить за пределы 142 современного, всем знакомого театра. Итак, в зале погас свет, раздвинулся занавес… Искусственного света может не быть, занавеса тоже, или он не раскроется, а поднимется — все это сейчас совершенно безразлично. Пустая сцена. На ней двое — актеры А и Б. Он и Она — самое простое. Актер от лица своего героя говорит, что Он ее любит. Люблю я, — возражает актриса от имени своей героини. По-видимому, перед нами кратчайший отрезок привычного сценического диалога и при этом элементарная частица самого, кажется, элементарного вида внутрисценического действия: акция — реакция.

Если актеры неподвижны, если лица их, как нам представляется, выражают то же, что говорят слова, — элементарна еще и форма происходящего. Если актеры известны — их узнают, если актеры публике незнакомы — их тоже как-то учитывают, но допустим сейчас, что весь пласт смысла, связанный с отношениями между артистом и ролью, тщательно скрыт от нас сейчас, или его вхождение в дело еще впереди (такое нетрудна предположить). Даже и при этом всякий глядящий на сцену и все мы вместе включились в спектакль. Правду ли говорит герой, верно ли, что он ее любит, и как он ее любит? Действительно ли героиня полагает, что ее чувство глубже и решительней, чем у ее возлюбленного, или она только кокетничает? Каковы вообще отношения между этими двоими, как эти отношения могут сложиться дальше, исходя из такого начала?..

Такие или подобные вопросы, конечно, нечасто бывают осознанными, и все-таки эти элементарные или другие вопросы задает себе и сцене всякий нормальный зритель, если он согласился быть зрителем, принял на себя эту роль. Понятно, что список этих вопросов может быть убог и безбрежен, а сами вопросы — вздорными или глубоко содержательными. Мы отвлекаемся и от этой частности. Неважно для нас и то, какая именно часть зрителя (как мы охотно согласились, раздвоенного) задает вопросы. Важно, что какая-то — задает; точнее, что непременно есть кто-то или что-то, откуда эти вопросы непременно же исходят. Видимо, мы имеем дело тоже с фактом. Пусть он, как многое другое в театре, пока не вполне объяснен психофизиологией, он реален, такое всегда есть, пока и поскольку есть спектакль.

Дальше мы должны бы сказать, что артист А бросил реплику, а артистка Б отреагировала, после чего А произнес третью реплику пьесы. Но это уже невозможно: какими бы мы ни согласились оперировать абстракциями, здесь следует остановиться, поскольку на первую, самую первую, такую, до которой ничего не было, реплику актера А принципиально одновременно реагируют партнерша Б и зрительный зал. Так что артист А 143 получает на свою самую первую реплику непременно две реакции — партнерши и зала, — «наложенные» одна на другую, то есть во всех случаях теоретически обязательно искажающие одна другую.

Этот механизм, как известно всякому зрителю, почти бесстыдно обнажен в комедии, где чаще всего ожидаемая реакция зала — смех, сколько-то длящийся, то есть нечто грубо материальное. Любой профессиональный актер, играющий комедию, знает, что «наступать» на смех так же глупо и опасно, как на реплику партнера. Что делает в таком случае актер? В худшем — пережидает реакцию зала. В лучшем — пытается включить этот смех в действие, что технически и художественно безусловно грамотно.

Будем последовательны и постараемся воспринимать не только зрителя, но и актера непсихологически. Примем его, как иногда предлагают, за «черный ящик», про который нам известны только две вещи: мы знаем, что у него «на входе» и что «на выходе». Иначе говоря, мы не знаем (а сейчас даже не желаем знать), как и чем именно, какими органами и способами актер ощущает реакции зрительного зала. Нам довольно того, что бесчисленное множество великих и невеликих артистов однозначно подтверждает этот факт, так что сегодня нет оснований для того, чтобы усомниться в его полной реальности. Для порядка прибавим еще один трюизм: и напряженная тишина, и перешептывание, и кашель, и рассеянное молчание и т. д., конечно же, для актеров тоже — «ответ» зала.

Итак, зрительный зал разразился хохотом. Это значит, что он не просто воспринял реплику актера А, сказанную от имени его персонажа. Зал на эту реплику ответил, причем ответил буквально, а не метафорически. Актеры могут не успеть определить, что именно залу показалось смешным — само по себе сказанное или то, как это было сказано. Но и в таком, недифференцированном варианте ответ налицо, он слишком внушителен, чтобы его не заметить. Что означает для актеров этот ответ? В конце концов — что зрители выбрали. Если мы имеем дело с образным, мы имеем дело с многозначным. Всякая реплика, значит, несет не одно, а несколько возможных значений. Из этой группы значений зрители выбрали какие-то свои. Несомненно, что здесь не во всех случаях выбирается нечто меньшее в пределах большего. Возможен и практически даже более реален как раз другой случай: своего рода сдвиг «зрительской» группы значений относительно «актерской». Это нетрудно объяснить. Хотя роль зрителя поворачивает разные индивидуальности в зале как бы одною и тою же стороной, разнообразие и порой принципиальное несходство человеческого, жизненного опыта 144 (не говоря об опыте в узком смысле культурном) достаточно очевидно и как раз в социопсихологическом смысле чрезвычайно значимо. Но и это, пытаясь быть последовательными, мы должны будем отбросить. Допустим невозможное: зрительный зал реагирует на реплику актера А «как один человек». Даже и в таком случае это ведь не тот человек, который на сцене. Достаточно помнить, стало быть, что эти две величины теоретически неадекватны. Значит, на одно и то же — в нашем случае на смысл реплики актера А, сочиненной автором-писателем, — они реагируют неодинаково. На таком уровне абстракции разделение ответов зрительного зала на «предусмотренные» театром и «непредусмотренные» становится непродуктивным: всякая реплика может быть (с учетом сегодняшнего состояния артиста и прочих далеко идущих последствий) театром запрограммирована, но ответ зрительного зала в серьезном смысле запрограммированным быть не может вообще.

В тех случаях, когда за стенами театра течет более или менее стабильная жизнь, а сценические деятели крепко владеют профессией, можно, видимо, запрограммировать и смех (и получить его), но нельзя задать содержание этого сегодняшнего смеха. Проще говоря, ответ зрителей всегда неожидан в такой мере, которую нельзя не учитывать.

Итак, артистка Б «накладывает» свою, вторую в пьесе реплику на нечто такое, что ни ей, ни ее партнеру известно быть не может.

Допустим, что наша артистка поступила неграмотно — взяла да и «наступила» на смех, не дождавшись, пока он стихнет. Она не согласовала свою ответную реплику с этим смехом. Но для артиста А такое уже, по-видимому, совсем немыслимо. Хоть тень смеха, хоть крохотный смешок в зале он, конечно, уловит, и ему-то уж с этим придется так или иначе считаться: он в любом случае получил в ответ на свою первую реплику сдвоенную реакцию. Импровизационное самочувствие, которому посвящено столько глубоких и тревожных страниц театральной литературы, в этом смысле, оказывается, не роскошь, не прерогатива артиста-художника. Это просто необходимость.

Известны (увы, и малочисленны) такие ситуации, в которых актер столь мужествен, столь творчески самостоятелен, столь одержим своим представлением о содержании роли и спектакля, что оказывается в состоянии идти на буквальный спор со зрительным залом. Внешне дело в подобных резких случаях обстоит будто бы таким образом, что актер пренебрегает ответом зрительного зала. Но и такие казусы никак не отменяют общеизвестных правил, которые мы вспоминаем здесь: чтобы «пренебречь», нужна дополнительная энергия; чтобы сопротивляться, 145 нужна какая-то особая настойчивость, какие-то «подчеркивания», акценты и пр. Стало быть, конечно, и здесь заготовленный на репетициях действенный потенциал меняется на наших глазах.

Коварство этой самоочевидности в ее самоочевидности. Мы настолько знаем, что это так, а не иначе, что спокойно принимаем за спектакль то, что происходит на сцене. Разумеется, структурно-системный подход никакая не панацея от этого нашего смертного, но такого простительного греха. Суть в другом: при этом подходе «учет» зрителя как реальности спектакля в целом и каждой его секунды — принудителен.

Мы, однако, затронули пока лишь одну и при этом, может быть, самую простую сторону проблемы. Еще раз напомним, что зритель активен не просто психологически. Он «обладает способностью к предвосхищению, к предугадыванию развертывающегося действия. […] Зрительское восприятие является интериоризованным выражением действия, движимого системой догадок. Зритель заранее «проигрывает» ситуацию, достраивает увиденное до предполагаемого целого, точнее, до разрешения догадки»141\*, — пишет специалист по зрелищным искусствам. (Отметим кстати, что в свете современных представлений формула «восприятие является интериоризованным выражением действия» совершенно справедлива: психический феномен восприятия, так сказать, вторичен, он диктуется внешними по отношению к психике, социальными факторами — в данном случае прямо общением между людьми.) Но коль скоро это так, в отношениях между происходящим на сцене и зрительской частью спектакля совершенно отчетливо является фундаментальное свойство, которое мы пытались обнаружить в отношениях между актером и ролью: сцена входит с залом в конфликт, который развивается ходом драматического действия. Причем мы обязаны настаивать на том, что зрительская и сценическая части спектакля действуют друг на друга в буквальном, терминологически жестком смысле: они друг друга меняют, «сдвигая» все предусмотренное актерами и ожидаемое зрителями.

В свое время С. В. Владимиров объяснил категорию драматического жанра спектакля, исходя из аналогичных посылок. По мысли ученого, жанр реален и жив, спектакль движется, когда между обещанным театром и ожиданиями зрителя есть и общее, и различное. Именно в этом поле действует жанр (или иначе — жанр действенен)142\*. На наш взгляд, при всей справедливости 146 этой мысли, тут мы имеем дело не с одними лишь жанровыми, но с фундаментальными структурными характеристиками сценического действия.

Понятия со-творчества, столь полезного для понимания всякого художественного восприятия, в театре, таким образом, принципиально недостаточно, поскольку восприятие, как бы его ни трактовать, не описывает самой сути происходящего действия. Само собой разумеется, зритель воспринимает происходящее на сцене, и без этого невозможно все другое. Но с позиций нашего предмета как раз такой, казалось бы, конкретный акт, как акт восприятия, — весьма бледная абстракция. Точно так же, как актер «воспринимает» требования роли и реакцию публики для того, чтобы действовать, и зритель «воспринимает» вовсе не затем, чтобы воспринимать. Как и у актера, его подлинная цель — действовать, независимо от того, сознает он это или нет, согласен с этим или противится. Его роль, говоря в общем виде, состоит в том, чтобы на него «подействовали» и сам он воздействовал на то, что ему предлагают.

Стоит поглядеть на наш предмет с такой стороны — и непреодолимость различий между актером, ролью и зрителем придется счесть достаточно проблематичной. «Все трое», с этой точки зрения, одинаково свободны и равно ограничены самой природой театральной структуры. В самом деле, во всякой роли есть стороны, по отношению к актеру объективные (в конце концов безразлично, те ли это стороны, которые непреложно входят в характеристику персонажа пьесы, или те, которые театр признал таковыми). Актер суверенен минимум во всем, что связано с его собственной личностью. Если понимать личность так, как предлагалось выше, она не зависит от свойств роли ни в одной театральной системе. Жизненный опыт зрителя и все другие, кроме театральной, «жизненные» его роли (куда более важные, чем роль зрителя) — от происходящего на сцене также не зависят.

Но с другой стороны, любой персонаж, превращаясь в роль-для-актера, не просто получает на сцене свое инобытие, но терпит невосполнимый урон, подвергается необратимым метаморфозам. Всякий актер повернут к нам тою стороной своей натуры, которая приспособлена к данной роли. Наконец, зритель приговорен своим согласием быть зрителем — к участию именно в этом, а не в каком-то другом действии; приговорен к связи с этими, а не иными артистами, к тому, что они играют сегодня данные, а не другие роли, выстраивают свои отношения со своими ролями так, а не иначе и т. д. Можно о зрителе сказать и по-другому: то, с какой интенсивностью и в каком направлении менять эти сегодняшние отношения между актерами и их 147 ролями, — вольная воля зала. Но то, что именно нынче ему предстоит менять, — определять не ему.

Сложность рассматриваемой нами ситуации усугубляется еще и тем, что «недифференцированность» воздействия зала на сцену — тоже не более чем условность. На деле зритель, если даже он театрально некультурен (что, увы, легко предположить), влияет не только и не просто на гипотетический симбиоз актера и роли; он воздействует на актера и на его роль также и «по отдельности». Так, возвращаясь к предложенной нами схеме начала спектакля, мы не только вправе, но в свете предшествующего анализа даже и обязаны предположить следующее. Допустим, зрительный зал сигнализирует актерам, что с его точки зрения, Он ее в самом деле беззаветно любит. Таким образом, зритель становится, если можно сказать, союзником Роли как Роли любящего. И, соответственно, тем самым заметно ограничиваются возможности актера изображать обманщика в любви. Во всяком случае, такой трактовке уже поставлены реальные препятствия. Одновременно одобрительную резолюцию получает и предложенная актером трактовка, как поняли ее зрители. А это, в свою очередь, означает, что став союзником артиста, зритель заставляет персонажа «укладываться» в предложенное актером и утвержденное зрителем русло. Тут ограничивается произвол и персонажа, и роли, тут конкретизируются пути саморазвития роли и всего образа, определяются границы влияния роли на актера и т. д.

Отношения между тремя основными величинами системы спектакля реализуются, стало быть, только при условии, что такой многосторонний конфликт будет поддерживаться на протяжении всего действия. Любая микрочастица этого действия несет в себе зерно этого конфликта, иначе говоря — конфликт самовоспроизводится в действии и здесь, а не только в отношениях между актером и ролью. Как бы мы ни описывали действие — как непрерывную волну или как совокупность дискретных импульсов, — здесь существенно одно: действие и только действие организует все отношения между актером, ролью и зрителем, только его законы и образуют структуру.

Нетрудно договорить: этот своеобразный треугольник, лежащий в основании всякого театра, можно описывать, начиная с любой стороны — от актера, от роли, от зрителя. Во всех случаях окажется, что каждая из сторон одновременно и противостоит двум другим, и с каждой другой входит в союз против каждой третьей…

Покажись эти умозрения непротиворечивыми в себе, они все равно противоречат тому, что всякий видит в театре. Их трудно примирить с таким знакомым и властным ощущением, которое 148 говорит: все происходящее на сцене тесней связано между собой, чем что бы то ни было сценическое — с залом. Главный водораздел театра все-таки мыслится вдоль рампы. Если нет рампы, а есть хор на орхестре — все равно, разделительная линия пройдет по краям этой непривычной для нас сценической площадки. Пусть все живущее на сцене живет для зрителя, пусть и против него — «оно» внутренне целостно и автономно и всегда полно собой. Никакие театральные формы такому укоренившемуся ощущению не противоречат — даже строго логически вряд ли удалось бы доказать, что опыты Мейерхольда по внедрению актеров в зрительный зал сколько-нибудь колеблют очевидность, заставляют сомневаться в том, что наши глаза видят то, что они видят. В конце концов, и не выходя за пределы спекулятивной логики, мы бы обязаны вспомнить, что именно разделение на «сцену» и «зал» конституирует театр как театр, в отличие от первобытных действ первобытной эпохи или середины XX века.

Так или иначе, выход за пределы «чистых» умозрений, обращение к грешной театральной земле диктуется и нашими собственными заключениями: если актер, с нашей точки зрения, рассматривается не как элементарная частица, не как неразделимая последняя целостность, а как сложная структура, если соответствующий статус, мы признаем, имманентен всякой роли (по крайней мере роли в театре Нового времени), то было бы только последовательно задать аналогичный вопрос и феномену театрального зрителя и его связи с целым.

Здесь, однако, не стоит ждать буквальных или вообще сколько-нибудь «знаменательных» соответствий. Тем более, конечно, не следует заранее подверстывать возможный анализ структурных законов, по которым существует в театре зритель, под гипотезу о подобии этой (тоже гипотетической) структуры тем двум, которые мы приписываем актеру и театральной Роли. Такое ожидание подобий незаконно методически и сомнительно в свете практического опыта театра.

Но при этом зрительный зал и отдельный зритель каждый все же представляет собою некую структуру. Скажем, наличие в зрительном зале неформальных, но порою очень сильных, влияющих и на соседние и на сцену, зрительских групп — факт, можно сказать, общеизвестный. Какова природа этой особой активности, каковы ее механизмы, сегодня неясно. Но самый факт представляется ныне однозначно ясным. Его можно зафиксировать, что называется, невооруженным глазом практически в любом зрительном зале — аплодисменты раньше и определенней всего звучат из определенных участков зрительного зала, и «оттуда же» прежде, чем из других мест, раздаются тревожные 149 сигналы сцене — кашель, шелест, реплики и все подобное, что так хорошо известно артистам.

Это простое разделение публики каждого данного спектакля как целого. Но по-своему структурирован и всякий зритель. Нам представляются и справедливыми, и доказуемыми в принципе цитированные выше суждения насчет того, что каждый отдельный зритель совмещает в себе как минимум «два лица». Может быть, эти лица и не стоит представлять себе так, что одно едва ли не по наитию творит, а другое жестко контролирует процесс общения зрителя-сотворца и первотворца-сцены, но это частность, если иметь в виду интересы нашей темы. Кажется, гораздо важней, что дифференциация зрительного зала как целого, внутри себя, есть явление отчетливо социальное, хотя и ориентированное на художественную ситуацию, а раздвоение личности отдельного зрителя, его «самообщение» — явление психологическое, тоже, разумеется, актуализирующееся именно в процессе художественного восприятия.

Есть, однако, взгляд на театрального зрителя, в котором своеобразно «объединяются» разные к нему подходы. В развернутой статье Ю. Давыдова, чью более позднюю работу мы выше цитировали, этот взгляд четко сформулирован и обоснован. Суть его в интересующем нас аспекте может быть сведена к тому, что публика по-особому структурирована: зритель присутствует, существует в зале театра в двух лицах — в качестве «вот этого индивидуума с его уникальной, всегда личностью окрашенной способностью художественного восприятия (назовем его для краткости «зритель-индивид», или «зритель-личность»), с одной стороны, и в качестве элемента, частички, исчезающе малой составляющей публики, «коллективного субъекта», массы людей, заполнивших зрительный зал»143\*. Автор последовательно выступает против разделения зрителя на две социальные категории — «зрителя-массу» и «зрителя-элиту». По мысли Давыдова, такое разделение было бы просто невозможно: раздвоен каждый зритель, любой, причем зрителя эстетически развитого такое раздвоение постигает как раз в наибольшей степени.

Еще важней то, как квалифицирует Давыдов оба эти «лица» зрителя. С его точки зрения, тут восприятие (переживание) театрального зрелища делится на эстетическую, специфически художественную, и неэстетическую, социологическую, раздвоенности. Отчетливо понимая разницу между режиссерской партитурой спектакля и тем, что он называет партитурой зрительской, Давыдов предлагает такую логику: «Поскольку же это [различие партитур, временами доходящее до конфликта между 150 ними. — Ю. Б.] ведет в тенденции — в предельном случае — к распадению художественной структуры спектакля, к разрушению его целостности, постольку мы имеем право заключить, что зрительская реакция на спектакль, воздействие этой реакции на процесс театрального зрелища имеет, во всяком случае, не только эстетический характер; что в этой реакции есть элементы не эстетического, не специфически художественного качества; что они в конечном счете оказываются решающими, определяющими в общем балансе зрительской реакции и зрительского воздействия на спектакль»144\*. Этот рискованный, с нашей точки зрения, вывод тоже внятно аргументирован ученым. Он базируется в первую очередь на общем представлении о человеке, идеально, адекватно воспринимающем искусство, как о личности, предпочитающей такие импульсы, которые дают «материал для вольных ассоциаций, для свободного полета фантазии, для раскованной рефлексии, для обостренного самоанализа»145\*. Этот зритель (точнее, эта часть театрального зрителя) «внутренне сопротивляется» гипнотическим внушениям, «ибо хочет быть со зрелищем не в отношениях необходимости, а в отношениях свободы»146\*. Такой человек, оказываясь исчезающе малой частичкой зрительного зала и обнаруживая, что он смеется и плачет вместе с другими, большей частью куда менее подготовленными зрителями, предается, как остроумно замечает Давыдов, «эстетическому покаянию», но все равно стремится вновь и вновь попасть в эту общность, потому что пришел в зал именно для того, чтобы пережить зрелище «соборно». Давыдов далек от того, чтобы заклеймить театрального зрителя как человека, сознательно идущего на компромисс, на заведомую неполноценность эстетического впечатления, которую он только и может иметь в театре. Нет, речь совсем о другом. Тут позиция вполне либеральная. Дело, видимо, не в неполноценности, а в принципиально иной, чем, скажем, в литературе, системе ценностей театра как искусства. То, что дает сцена, может быть, теоретически, абстрактно в пределах эстетического Зритель же навязывает эстетическому феномену, рождающемуся на сцене, не эстетическое, а социальное. «Чисто социальное». Стало быть, всякий реальный спектакль принципиально несводим к эстетическому; более того, чем активней зритель (который, как мы помним, приносит не специфически художественные элементы как решающие для себя), тем менее эстетическое явление спектакль.

151 Но сам по себе вывод такого рода, а точнее, несколько Ступеней этого вывода, которые предлагает логика Давыдова, вызывают сомнение. Во-первых, хотя распадение художественной структуры спектакля безусловно не выдуманная вещь, так же как безусловно, что зритель в этом распадении (не только в «предельных», а во всех случаях) участвует, из этого, с нашей точки зрения, нельзя заключать, как делает это Давыдов, что зрительская реакция имеет не только эстетический характер, тем более что решающими в этой реакции являются как раз эти самые неэстетические моменты. Одно дело утверждать, что всякий из нас приносит в зал массу жизненных впечатлений, и они в нас сильны, и в общем балансе наших ролей роль зрителя не самая главная. И совсем другое — полагать, что это обстоятельство само по себе свидетельствует о том, что наши реакции в зрительном зале принципиально эстетически неполноценны, смешанны. Условия «соборности», нет спору, специфические условия, они резко отличаются от нашей встречи с книгой или живописным полотном. Но ведь и читая книгу, мы не полностью отключены от действительности вне книги. «Мерцающая иллюзия», по-видимому, действительна и здесь. Можно даже предположить, что в театре «отключение» даже сильней. Отчего же коллективная реакция заведомо неэстетична? Что вообще здесь называется социальным, в отличие от эстетического? И следует ли ставить, пусть и с оговорками, знак равенства между индивидуально-личностным и эстетическим, коллективным, массовым — и неэстетическим?

На наш взгляд, этого делать решительно не следует. Прежде всего потому, что зрительская партитура спектакля, которую конструирует в своей серьезнейшей статье Давыдов, не представляет собой такой автономной величины, какую представляет партитура режиссерская. Именно режиссерская партитура в спектакле вещь наиболее «заданная», заранее выстроенная. И именно с социопсихологической стороны та «социальная» по преимуществу партитура зрительного зала, на которую ссылается ученый, несамостоятельна, зависит от происходящего на сцене.

Но важней иное. Ведь и в творчестве актера на сцене, и в играемой им роли «социальное» присутствует, как известно, несомненно. Но оно на сцене сублимируется, «превращается» в художественное. И нет никаких доказательств в пользу того, что именно в зрителе происходит что-то противоположное, или, точнее, что в зрителях эта сублимация не возникает.

«Коллективный субъект» на самом деле сложен, и Давыдов прекрасно это показывает. И, конечно, он не простая сумма составляющих его индивидов, как всякий коллектив. Он, разумеется, 152 и не «личность», но он субъект действия. Индивидуальное и общее в нем всегда есть и всегда находятся в сложном отношении. Более того, когда Давыдов сопоставляет «зрителя-личность» и «зрителя-массу», с одной стороны, и те средства воздействия, которые используются театром при встрече с каждым из них, с другой, — такое сопоставление очень продуктивно. Прав, как представляется, Давыдов даже тогда, когда и на конкретных примерах, и обобщая готов утверждать, что «тот, кто делает ставку на «зрителя-публику», должен рассматривать все находящиеся в его распоряжении средства сценического воздействия прежде всего с точки зрения того, обеспечивают ли они воздействие на нервно-физиологические механизмы зрителя, достаточно ли они интенсивны для этого»147\*.

Но и здесь возникает, как нам кажется, некий полемический сдвиг логики. Грубые и сильнодействующие средства проще влияют на толпу, это так. Среди них физиологические занимают, понятно, не последнее место. Однако сама по себе «низость» средств не есть их неэстетичность. Давыдов не случайно употребляет это понятие сейчас в ином контексте: говоря о революции в понимании средств воздействия, которая свершилась тогда, когда театр стал ориентироваться на «зрителя-публику» (а когда это произошло, точнее, когда такой ориентации не было?), автор статьи говорит тут же о замене «эстетически приемлемых способов воздействия» принципом равенства всех без исключения способов, «среди которых эстетический способ воздействия («монолог Ромео») полностью уравнивался с чисто физиологическим»148\*. Опять же отрицать связь между теми явлениями, которые связывает автор статьи, было бы напрасно, связь эта есть, и она крепка. Но средства воздействия автоматически воздействуют на человека только в том случае, если он лишь «воспринимающий». Между тем «зритель-публика», «зритель-масса», повторим, не только объект воздействия, но и субъект действия. Так же, как «зритель-личность».

Рассуждая о вкусах «зрителя-публики», Давыдов без обиняков готов заявить, что такая публика склонна отдаться внушениям чисто гипнотического характера, тогда как «зритель-личность» хочет наслаждаться прекрасным «в здравом уме и твердой памяти»149\*. Не станем придираться к тому, что гипноз и «удар в литавры», гипноз и «залп под местами для зрителей» (Давыдов отсылает читателей к знаменитой статье С. М. Эйзенштейна 153 «Монтаж аттракционов»150\*) — не одно и то же. Скорей это вещи несовместимые. Отметим другое: в реальной практике театра пристрастие к суггестии гораздо ближе тем художникам, которые ориентировались на «зрителя-личность» и презирали «неэстетические» способы воздействия. Например, Станиславскому. Не совпадает с реальностями истории и с реальностями сегодняшней сцены, пожалуй, и такое утверждение Давыдова, как упомянутая выше мысль о противоположности «зрителя-публики» и ассоциаций. Театр Мейерхольда, во всяком случае, на ассоциации был основан, между тем, если пользоваться терминологией Давыдова, это был театр, ориентированный (в советское время) на «зрителя-публику».

Не соглашаясь с Давыдовым в нескольких существенных пунктах, закрепим свое согласие в том, что с нашей точки зрения, с точки зрения нашей темы представляется очень важным: публика структурирована не только внешне-социологически; не только психологически; согласимся мы или нет с Давыдовым в его трактовке структуры зрителя, мы должны видеть, что, во-первых, структура здесь наличествует, во-вторых, что входящие в нее части определенны и вполне различимы и, в-третьих, что отношения между ними по существу драматически конфликтны. Может быть, последнее самое важное из того, что для нашей темы следует извлечь из интереснейшей и спорной статьи Давыдова.

Рассматривая спектакль «со стороны публики», ученый ясно показывает, что во всяком театральном зрелище одновременно присутствуют противоречащие одна другой вещи. Видит он и то, что в театре есть связанные с определенными ориентациями на публику две основные тенденции: «тенденция генерализирующая и тенденция уникализирующая, тенденция обобщающая и тенденция индивидуализирующая, тенденция омассовляющая и тенденция личностная, тенденция упрощающая и тенденция усложняющая и т. д.»151\*. Рассматривая актера и роль, отношения между ними, мы с этими тенденциями так или иначе встречались. Вряд ли, например, надо доказывать, что маска, в отличие от характера, есть феномен «генерализирующий», обобщающий и «упрощающий». Важнейшее достоинство работы Давыдова для нас сейчас в том, что здесь не просто нащупана, но названа связь между типом публики и типом сценической части спектакля. Независимо от того, каким образом сам автор этой работы интерпретирует такую связь, сам по себе факт для 154 понимания системы и структуры спектакля и еще больше для определения типологии театральных структур — фундаментален.

Ни театроведение, ни прикладная социология театра не имеют «точных» фактов, подтверждающих такую связь недвусмысленно. Но доказательства, необходимые для подтверждения этой гипотезы, как во многих других случаях, содержатся в опыте крупнейших режиссеров XX века. Именно потому, что театральные концепции Станиславского или Мейерхольда неизменно учитывают публику и безусловно опираются не только на желаемое, но и на проверенное практикой, они удобная точка отсчета для дальнейших рассуждений. Добавим, что у такого рода материалов есть еще одно незаменимое достоинство для нашей темы: тут мы будем иметь дело (несмотря на разные слои терминов) несомненно с художественным местом зрителя, со зрителем как элементом собственно художественной и никакой другой структуры. Если этот новый материал окажется убедительным, он косвенно подтвердит и то обстоятельство, что зритель не только может, но и должен быть рассмотрен как явление «чисто художественное», независимо от того, насколько в нем сильно «социальное». Этого нам и надо.

Если крупнейшие театральные идеологи века и их комментаторы дают театральной теории внятные представления о том, какое место в их системах должен занимать зритель, нет ли возможности найти реальное соответствие между этим в каждом случае определенным (и непохожим на другие варианты) художественным местом зрителя, его значением в системе и структуре спектакля — и свойственной данному варианту, данной системе структурой актера, структурой роли, типом отношений между ними, которые мы пытались проанализировать прежде, — вот вопрос, на который сейчас можно попытаться так или иначе ответить. На этот раз роль зрителя в тесноте театральных структур должна быть реальной. Вопрос этот можно было бы сформулировать и острее: если на самом деле, а не в декларациях только, зритель в театре всегда так важен, если, как мы пытались предположить, он на самом деле принципиально равен актеру и роли как фундаментальный элемент театра, не с ним ли, не с его ли всякий раз особым местом связано существование действительных театральных миров? Если именно зритель питает сцену, если, согласно некоторым представлениям, он замыкает ту цепь, по которой идет ток действия, — не он ли может оказаться лакмусовой бумажкой всякой театральной системы?

Размышляя о театральном пространстве, А. Михайлова недавно прокламировала существование двух основных типов «театрального поведения», двух типов отношений между сценой 155 и залом. Восприятие, поведение и театральные отношения здесь не отделены одно от другого, но, может быть, мы имеем дело с поисками такого принципа, который вобрал бы в себя эти разные «частные» стороны ситуации? Выглядит этот общий принцип следующим образом. Один тип восприятия, поведения, отношений возникает в том случае, когда «зритель как бы втягивается в происходящее на сцене, […] он как бы переносится туда, на сцену, он пребывает где-то там, среди тех людей, как бы забывая о своем реальном физическом существовании в театральном кресле. Духовно, психологически он оказывается в ином пространстве, где люди ведут себя так, как будто они не замечают ни зала, ни зрителей в нем. […] Если говорить о законе, предложенном для зрителя, — это закон сопереживания; если говорить о взаимоотношении «сцена — зал», то это втягивание зала в пространство сцены, эдакая воображаемая воронка.

Другой: от зрителя вовсе не требуется, чтобы он переносился в мир сцены. Наоборот, сцена наступает на него, атакует зрителя, с подмостков извергается поток открытых эмоций, ораторских приемов, аттракционов, оголенных нервных клеток. […] Такой тип театра рассчитан не на сопереживание, а скорее на дискуссию со зрителем. Сцена хочет его раздразнить, переубедить, зажечь. Здесь зритель остается в своем пространстве, которое атакует сцена. […] Здесь не воронка, здесь — рупор»152\*.

Как видим, по ходу своих содержательных рассуждений Михайлова все же успевает отделить закон психологический от неназванного, но какого-то иного, трактующего отношения между двумя главными частями театрального пространства. Характеристика при этом, понятно, обобщенная, броская, и потому некоторое смешение разноприродных вещей — например, аттракционов и оголенных нервных клеток — не должно смущать. Может быть, более настойчивые претензии могло бы вызвать утверждение, согласно которому забывший себя зритель в театре первого типа оказывается как бы (разумеется, автор цитируемой работы прекрасно знает, что «как бы») «среди тех людей», в гостях у дяди Вани и трех сестер. Может быть, далее, слишком обобщенная характеристика театра другого типа слишком заметно сводится к весьма локальной модели агитационного театра. Здесь и претензия могла бы быть посерьезней, чем названная: чем больше театр одного типа сводим к представлениям о психологическом театре вроде раннего МХТ, а театр второго типа — к опытам эпохи раннего «Театрального Октября», 156 тем тревожней становится вопрос о том, как быть с другими театральными моделями.

И все-таки сколько бы мы ни изобретали претензий, «воронка» и «рупор», то есть та же воронка, но только повернутая другой стороной, — не просто красивые слова. Во всяком случае «первый тип» многократно описывался близким образом как в терминах Станиславского, так и без них. То же по существу касается и театра «второго типа», где из пространства сцены в пространство зала направлен рупор.

Сведение (точнее, возможность сведения) всех театральных вариантов к двум основным может иметь, однако, разный смысл. С одной стороны, тут можно и должно видеть то самое, что, по всей видимости, и написано: размышления именно о пространственных решениях спектакля и о типологии пространства. В этом смысле читатель работы Михайловой не имеет права делать из ее рассуждений слишком далеко идущие выводы. Но, с другой стороны, пространство — одна из решающих онтологических характеристик театра, так что обобщенные суждения о нем естественно толкают мысль читателя к ассоциациям «глобального» свойства. Ведь Михайлова вольно или невольно готова привести нас туда, где между Л. Толстым и Достоевским, Станиславским и Мейерхольдом, Рембрандтом и Пикассо выявляются не родовые, исторические, национальные и другие различия, а различия, основанные на типологии собственно художественного мышления.

Нам представляются логичными и плодотворными обе возможности. С. М. Эйзенштейн в знаменитых своих лекциях по режиссуре рассказывал о плакате «А что ты сделал для фронта?». Здесь режиссер видел предел композиции плоского решения. «Указующий палец, — замечает Эйзенштейн, — вырывается в третье измерение. Его задача — выстрелить из плоскости. Из созерцаемой детали обычной живописи стать средством вторжения содержания картины в действительность»153\*. Здесь нетрудно видеть аналогию «рупора». Но вот следом за анализом советского плаката Эйзенштейн предлагает своим слушателям другой плакат. Там, считает он, разрешение задачи в противоположном плане. «Уходящая вдаль перспектива эшелона. У края плаката открыта дверь в вагон. На пороге человек в солдатской форме: «Есть еще места. Так или иначе, присоединяйся сейчас же». Плоскость плаката втягивает в себя или из себя выходит»154\*. По всей видимости, это самое втягивание вполне законно 157 трактовать как своего рода «воронку» Михайловой. Пространственные решения на самом деле прямо противоположны. «Действительность», зритель здесь называются или подразумеваются совершенно отчетливо. Но вряд ли кому придет на ум делать из этих двух примеров Эйзенштейна выводы, аналогичные тем, которые делает Михайлова, моделируя два театральных пространства. Думается, различие здесь не столько в том, что в одном случае речь о сцене, а в другом — о живописном плакате или графике. Эйзенштейн говорит о «чисто пространственном» решении, Михайлова полагает, что эти «чисто пространственные» решения чреваты далеко идущими последствиями для всей системы отношений между сценой и залом.

Позволим себе еще один пример, тоже, впрочем, из области живописи. Размышляя о природе русской иконы, отмечая, что на иконе, фреске сюжет воспроизводится сразу с нескольких точек зрения, Д. С. Лихачев продолжает: «Благодаря такой художественной системе, воображаемая точка «встречи» со зрителем как бы выдвинута вперед, навстречу зрителю, и кажется, что изображение объемлет его, развернуто вкруг него, выдвинуто из глубины для панорамного, максимально ощутимого овладения изображенным. […] Этот эффект [напоминающий, по мнению Лихачева, обратную перспективу. — Ю. Б.] имел целью изобразить не только непосредственно видимое, но и мыслимое. Поэтому он как бы раздвигает неподвижность «точки зрения», делает ее многомерной, синтезирующей, полифоничной»155\*.

По чисто пространственной логике здесь явная путаница. Если точка встречи изображения со зрителем выдвинута вперед, как указующий перст в плакате, то изображению «следует», так сказать, внедряться в зрительское пространство, таранить его, а происходит нечто иное: изображение окружает зрителя, то есть хотя и не в пространстве самого изображения, а «впереди», зритель иконы оказывается втянут в своего рода воронку, а через нее — все-таки — в сложную целостность содержания картины. Несколько огрубляя эту ситуацию и отдавая себе отчет в неизменной условности сопоставления пространства живописного и театрального, мы рискнули бы все же сказать, что в примере, который предлагает Лихачев, эффект воронки развертывается в пространстве «зала», на зал ничего не обрушивается, никакие осколки не будоражат и не ранят его. Изображая нечто более сложное, чем только видимое, художник 158 предпочитает в зрительском пространстве синтезировать разные «точки зрения» на изображенное, точнее, на видимое.

Вопрос, стало быть, не столько в том, «где» развертывается эффект, и не в том, каков этот эффект — воронка или рупор, — а в том, каков метод художника, каков способ его художественного мышления, что представляют собой в каждом случае, по слову Достоевского, «ряды поэтических мыслей». Лихачев исходит в своих рассуждениях из того, что задача иконописца — в первую очередь интеллектуальная. Как бы ни был прав ученый в конкретном случае, представляется, что такая типологизация — по отношению к способу художественного мышления — частность. Для нас, во всяком случае, важней здесь другое — синтез. Ни советский, ни американский плакатист, которых вспомнил Эйзенштейн, в этом смысле ничего не «синтезируют», здесь, напротив, намеренно господствует одна точка зрения, и публицистический эффект достигается независимо от того, выплескивается ли изображение на зрителя или зритель втягивается в пространство плаката.

Это значит, что мы не только должны осознать серьезную опасность, которую таит в себе попытка описать «пространство отношений» между сценой и залом с помощью собственно пространственных характеристик. Здесь может родиться и гипотеза, так сказать, положительного свойства: место зрителя в действии связано не с композицией спектакля, оно определяется законом, действующим в глубине структуры. По-видимому, решать должно господство (или предпочтение) единственности или множественности «точек зрения», элементов, частей; иерархическая устремленность к одному решающему элементу — или синтез равнозначных и стремящихся к автономии величин и т. п. Не исключено, что только на таких уровнях со-действие зрителя и элементов внутрисценических обретает в различных театральных системах свою подлинную органику. Не исключено, что в одном ряде случаев зритель и впрямь «синхронизируется» с какими-то важнейшими элементами действия, ступает в некий единственный след, а в другом ряде случаев он — тоже подобно сцене — производит иную работу: соединяет, синтезирует мнимо или реально «разрозненное», подлежащее сопоставлению.

Для дальнейшего движения, однако, есть как минимум еще одно препятствие: анализируя внутрисценическое действие, мы могли убедиться в том, что сцена не слишком «укладывается» в какие-то альтернативы. Ведь сегодня решительно невозможно говорить о том, что упоминавшиеся театральные системы (в той их части, которая связана с отношениями внутри актера, внутри роли и между ними) можно расположить по принципу «либо — либо». И дело не в том даже, что есть масса «переходных 159 вариантов» — такие варианты только по внешности, как мы пытались показать, межеумочны; на деле они самостоятельны и совершенно полноценны В одном случае подобие — в совокупности элементов; в другом — разные «наборы» элементов соединяются близким способом; в одном случае сходны части двух систем, в другом — части связей и т. д. Не выпрямляет ли зритель, не упрощает ли он этот лабиринт связей и отталкиваний, эту бесконечность типов действия на сцене? А может быть, «внедрение» зрителя еще сильней запутывает ситуацию?

Если нам удалось хотя бы в некоторой мере привить себе иммунитет против чисто психологических, чисто социологических или чистых формально-художественных подходов к интересующему нас предмету, мы можем достаточно осознанно вновь обратиться к такого рода исследованиям — особенно в тех случаях, когда, например, психологические разыскания осознанно психологичны. В этом отношении показательна работа Н. В. Рождественской «Проблема «актер — зритель» в режиссерских системах XX века». Это и свод, это и анализ ряда интересующих нас художественных явлений с позиций современной психологической науки. В работе рассмотрены некоторые «режиссерские системы» — не все существующие и, понятно, не все возможные, но некоторые из основополагающих для театра XX века в работе серьезно проанализированы. Рождественская предлагает соответствующую трактовку «систем» Станиславского, Мейерхольда, Брехта, Гротовского и Арто.

Система Станиславского закономерно понята здесь как театр, ориентированный на сопереживание зрителей «персонажам спектакля». Когда Каган утверждал, что «часть зрителя» всегда остается в кресле, он, с нашей точки зрения, был ближе к истине, чем Михайлова, готовая перенести театрального зрителя Станиславского на сцену. Рождественская делает, как кажется, еще шаг вперед. Присоединяясь к общепринятой точке зрения, согласно которой зритель в театре Станиславского «силою воображения ставит себя в обстоятельства героя», автор продолжает: «и только тогда начинает сопереживать актеру в роли»156\*. Разумеется, нельзя пропускать этого «и только тогда» — оно, бесспорно, важно автору; но нельзя не заметить, что Рождественская не останавливается на отношениях между зрителем и «персонажем спектакля», а сознательно доходит до артиста. Более того, исследователь безбоязненно идет, что называется, до конца, так что всякая двусмысленность оказывается невозможной: в период создания «системы Станиславского», пишет 160 она, «во МХТ на первое место выдвигается принцип заразительности чувств, которые, по Станиславскому, всегда есть подлинные, живые чувства самого артиста»157\*. Иными словами, в отношениях со зрителем никаких чувств персонажа пьесы, «чувств роли» и чувств артиста по отдельности не существует. Актер представляет свои живые, подлинные чувства взамен несуществующих чувств персонажа, заменяет их своими собственными (то есть происходит именно то, за что критиковал идеи Станиславского П. А. Марков, и не он один). Но если дело обстоит именно так, выражение Рождественской «и только тогда» придется поставить под сомнение. Ведь, как нас убеждают, никаких других чувств, кроме чувств артиста, со сцены в зал не продуцируют. В этом случае, стало быть, речь должна идти не об одновременности излияния чувств персонажа и чувств актера, но просто о восприятии зрителем чувств актера. Понятно, что Рождественская занята сопоставлением разных психологических вариантов, и это заставляет ее упрощать другие стороны ситуации. Но для нас эти естественно пропущенные в работе психолога сложности должны быть интересны.

Как известно, Станиславский думал об этом предмете много и, что еще важней, долго. Думал развиваясь, меняясь, поэтому и здесь, как во многих других случаях, цитировать Станиславского «опасно». И все же есть потребность вернуться от комментария к первоисточнику.

С чисто театроведческой точки зрения проблему зрителя в театре Станиславского пытался поставить Ю. Калашников в 1963 году. Как добиться правильного процесса сопереживания зрителя с актером, установить правильное взаимодействие между сценой и залом, спрашивает Калашников от имени Станиславского, полагая, что вопрос о том, какое «правильное», обсуждению не подлежит. «Не дают эффекта всевозможные способы так называемой активизации зрительного зала, когда стремятся как-либо привлечь зрителя к участию в самом театральном действии, — отвечал критик на свой (не слишком корректно сформулированный) вопрос. — Этим у нас очень увлекались в 20-е годы. Какое уж тут сопереживание, долженствующее усилить процесс переживания артиста, когда зрителю самому нужно что-то делать, куда-то передвигаться, что-то произносить и петь»158\*. Нет спору, безапелляционность утверждений Калашникова сегодня, в конце 1980-х годов, выглядит юмористически. Но критик ищет не только отрицательный ответ — 161 «чего нельзя делать»; он озабочен поисками положительных решений, и здесь прямо обращается к Станиславскому. Первая в этой связи цитата сводится к тому, что актеру следует заниматься не залом, а партнером — тогда и начнется само собою сопереживание зрителя с актером. Но вот рядом другая цитата из того же Станиславского, приведенная тем же Калашниковым. Зритель, пишет великий режиссер, в «правильном» случае как бы пересаживается со своего обычного театрального кресла, на котором он забавляется и критикует, на другое — кресло наблюдателя. Калашников не захотел заметить, что слово здесь использовано не слишком привычное. Да, Станиславский продолжает свою мысль вполне для него традиционно: наблюдатель глубоко вникает в душу артиста и заражается его чувствами. И все же тут — наблюдатель в зрительном зале, а не душа, перенесенная на сцену, втянутая сценической воронкой в жизнь персонажей. (Не говорим уже о том, что наблюдатель должен вникать именно в душу артиста, а не персонажа.) Последнее противоречие, впрочем, можно снять — вспомним, как трактует психолог предмет, который заражает зрителя в таком театре. Но сам-то Станиславский идет дальше, он, как нередко, весьма радикален. И опять Ю. Калашников цитирует этого театрального мыслителя. Зритель, как бы приобщаясь к творчеству, пишет Станиславский, становится одним из коллективных творцов спектакля. И продолжает: «В этой роли зритель невольно проникает в атмосферу поэзии и творчества, которая воспитывает вкус, разжигает эстетические чувства и возрождает к жизни художника, дремлющего в душе каждого человека». Вот как! Оказывается, наблюдатель в зале разжигаем эстетическими чувствами, а вовсе не жизненными чувствами актера, шулерски подставленными вместо чувств персонажа.

Не станем, однако, уподобляться этому мифическому актеру-обманщику. Ведь здесь, может быть, самое для нас важное в том, что при отчетливо разном описании тех чувств, которые испытывает зритель, Станиславский все-таки всегда последователен в том, что общение зрителя с ролью, играемой актером, — вещь, оказывается, не первостепенная. Такая крамольная мысль неоднократно им подтверждена. Объективно картина, конечно же, выглядит сложней, чем любой из крайних, пусть и самим Станиславским сформулированных вариантов. Должно быть, мистическое слияние душ даже метафорически не следует локализовать в пространстве сцены. Как нет в театре Станиславского идентификации актера с ролью, так нет на самом деле идентификации зрителя с актером или с играемой им ролью. Как бы широко и своеобразно ни толковать «эстетические чувства» в представлениях Станиславского, они все-таки 162 заметно нарушают патриархальную картину, на которой красуются одни лишь «живые чувства актера», приравниваемые к его жизненным чувствам. Зритель в этой системе, по-видимому, «проникает» одновременно (и это скорей всего и есть идеал) в разные слои чувств актера — и в те, которые отданы роли, и в какие-то иные. Из чего, однако, не следует, что иные (назовем их вслед за Станиславским эстетическими) существуют где-то рядом. Нет, скорей всего здесь права Н. В. Рождественская: эти более сложные чувства передаются пусть не исключительно, но по преимуществу через «чувства роли». Если не раз упомянутое выражение Рождественской «и только тогда…» понимать не в хронологическом, а в структурном плане, — оно справедливо. Здесь даже может возникнуть возможность зафиксировать эту систему отношений в виде определенной схемы. Прообраз такой схемы в нашей научной литературе есть.

«Схема восприятия прозы может быть представлена в виде треугольника:

Автор и герой обязательно одновременно и как бы независимо появляются перед читателем, хотя, конечно, друг без друга они не существуют. В подобной же схеме для поэзии мы должны были бы все эти три позиции заключить в общий круг, так как в поэтическом восприятии автор, герой и читатель постоянно друг друга подменяют, они как бы равнозначны, в движении стиха то сливаются воедино, то обнаруживают различия и расхождения.

Драматическое действие предполагает цепь: автор — герой — читатель (зритель). Прямое взаимодействие между творцом и воспринимающим исключается, они “общаются” только через героя»159\*. Такова, по мнению С. В. Владимирова, структурная основа драматического действия. Ученый расшифровывает ситуацию: автор здесь троится на драматурга, режиссера, актера; персонаж может быть куклой, маской или человеческой личностью, а читатель становится зрителем. Надо полагать, специальных оговорок требует не столько терминологическая ситуация (мы называли персонажем и личностью не то, что называет Владимиров, но из предшествующего это должно быть ясно), сколько методологическая: в приведенном тексте его автор 163 пользуется понятием «восприятие», но реально и сознательно толкует о структуре действия. Поэтому, не входя в дальнейшие разъяснения, отметим наиболее важное для нас. Исходя из того, как уточняет Владимиров предложенную им схему, видно, что он стремится объять этой схемой все драматические варианты. Кроме того, драматическая «линия» именно как целое сопоставлена с лирическим «кругом» и прозаическим «треугольником». Иначе говоря, такая линия мыслится автором книги «Действие в драме» как предельно обобщающая для драмы и театра.

Именно в таком виде эту схему можно сравнить с логикой театра Станиславского, как мы ее понимаем сегодня, исходя из высказываний Станиславского и его многочисленных комментаторов. Совпадение окажется весьма полным, впечатляющим, при этом психологическая сторона дела может достаточно широко варьироваться — дело не изменится. Положим, что артист даже в каноническом «Станиславском» театре испытывает не одни лишь жизненные чувства, то есть не вполне те или не вполне такие, какие испытал бы сам человек-актер, окажись он в ситуации, подобной той, которая предложена писателем и режиссером. Положим далее, что и зрительный зал испытывает чувства, не вполне совпадающие с зеркально отраженными жизненными чувствами артиста. Такой «ревизионизм» не столько возможен, если вчитываться в Станиславского, сколько безразличен тогда, когда речь о структуре действия. Может быть так, а может быть и иначе — артист буквально «подставляет» себя на место персонажа, таким образом «сливаясь» с ним, а зритель существует как идеальный резонатор, послушно, вслед за артистом, испытывая нечто аналогичное тому, что испытывает переживающий актер. Оба эти «случая» без всякого усилия описываются предложенной Владимировым схемой, ибо при громадных психологических различиях структурная логика здесь одна и та же. Именно: первотолчок возникает на сцене, исходит он от артиста, пронизывает персонажа, воспринимается зрительным залом, который все ему предназначенное «воспринимает» по возможности адекватно. Разумеется, здесь предполагается обратная связь, только, по-видимому, «назад» энергия идет непосредственно, минуя персонаж, и это понятно вдвойне: персонаж существует для зрителя вместе с актером, но его чувства — это чувства самого актера: на сцене «воспринимающим» может быть только актер.

У такой системы есть, во-первых, главный элемент — артист. Во-вторых, по идее такая система как бы стремится к эффекту симбиоза: зрителю лучше, если он воспринимает актера и героя как нечто неразделимое, и самому зрителю, опять же в идеале, 164 надлежало бы по возможности идентифицироваться с героем, то есть — с актером. Это, так сказать, свертывающаяся вселенная. И чем больше она стремится к неосуществимой в театре «подмене» автора героем, героя зрителем, зрителя автором и т. д. (то есть, по мысли Владимирова, к «варианту поэзии»), тем ближе она к конкретному варианту Станиславского. Но как бы широко и даже произвольно мы ни трактовали идеал Станиславского, упомянутая структурная «линия» объективно шире любой из таких трактовок.

Вспомним, как представлял себе П. А. Марков систему театра Вахтангова. «Монизм» актера сводится к тому, что актер не насилует свои жизненные чувства, не притворяется персонажем, использует материал роли именно как материал и, таким образом, гораздо более непосредственно общается со зрительным залом. Если говорить именно о теоретической модели (а мы говорим о ней, а не, допустим, о живом лукавстве «Принцессы Турандот»), здесь, так же, как и у самого Станиславского, актер все-таки общается со зрителем не непосредственно, а именно и только с помощью персонажа. Психологический вариант сильно отличается от того, о чем мечтал учитель, чувства актера Вахтангова не жизненные, а «творческие», зритель не принимает актера за героя и т. д. Но логика действия здесь та же: актер с помощью инструмента-роли действует на зрителя, зритель отвечает актеру, тоже — в соответствии с тем содержанием, которое ему передают со сцены: если в каком-то конкретном случае это содержание опирается на «радость творчества», зритель сигнализирует на сцену о том, что он испытывает приподнятое праздничное настроение.

Близкая трактовка напрашивается и в системе Михаила Чехова. «Та или иная роль есть не больше как костюм, в котором являешься к невесте, но в костюме этом должен быть сам обладатель его, сам жених. Ведь противно же, когда в обществе, например, человек явно щеголяет новым смокингом и, кроме “смокингства”, ничего не выражает собой?! Так и на сцене — непереносимо, когда ролью не видно ЧЕЛОВЕКА»160\*. Так писал великий артист в 1929 году. Через три года в одном из интервью он говорил о том же, но связал Человека на сцене с публикой, то есть прямо ответил на интересующий нас сейчас вопрос: «Есть секрет, который, к сожалению, не все актеры знают. Секрет этот заключается в том, что публика всегда, сознательно или бессознательно, за образом, созданным актером, видит того человека, который создает этот образ, оценивает его. И от того, приняла или не приняла она этого человека, зависит 165 возможность возникновения и сам характер связи между артистом и публикой»161\*. У Станиславского «за образом» публике не следовало бы видеть того человека, который создает роль. У Вахтангова наличие этого человека-актера не отрицается и даже не скрывается. У Чехова — подчеркивается его обязательность. Как мы пытались показать, внутрисценические связи, согласно Станиславскому, Вахтангову и Чехову, всякий раз особые, «выделенность» личных порядков актера, их автономия по отношению к индивидуальным — разная во всех трех системах; в частности, ни Вахтангов, ни Чехов (каждый по-своему) не стремятся создать на сцене нерасчленимый симбиоз актера и роли, напротив, оба (и опять своеобразно) готовы показать зрителям «структуру» внутрисценической части действия. Но и у Чехова, и у Вахтангова актер всегда должен быть, как выражается — отнюдь, на наш взгляд, не метафорически, а технологически и структурно точно — Чехов, «за образом» (то есть в нашем смысле — «за ролью»). Роль во всех трех системах — как бы посредине, она структурный «посредник» между артистом и зрительным залом.

Каждый — Станиславский, вахтанговский, чеховский — тип действия не обязательно приговаривает к определенному содержанию, но к типу содержания всякая такая структура, конечно, понуждает. Однако объективная общность всех этих систем (и в конце концов, соответственно, типов содержания) предопределена их структурной однотипностью: здесь всегда «линейная» связь, энергия которой питается актером, ток действия всюду течет через роль, сквозь роль. Сам факт слитности или относительной раздельности внутрисценических элементов, их количество, свойство каждого из них (по-видимому, какой-то из них может быть и маской?) — все эти обстоятельства относятся к общему закону подобной структуры, как вид к роду.

Вспомним, как И. И. Соловьева характеризовала работу Ефремова в спектакле «Вечно живые» — она говорила о «пространстве» между актером и ролью. С точки зрения наших рассуждений, это нейтральная формулировка. Есть на сцене и актер, есть и роль доктора Бороздина. Есть и отношения между ними. Но сам факт наличия помимо героя еще и актера, сам факт наличия существенной, содержательной для спектакля связи между ними еще не выводит это действие за пределы той структуры, о которой пока речь — не выводит, пока и поскольку нам не предлагают сравнивать, сопоставлять Ефремова и Бороздина, а такого нам не предлагали. В. Семеновский, описывая роли Е. Леонова, употребляет другую «пространственную» характеристику: 166 маска актера выглядывает «из» всякой его роли, она не «за», она «внутри». С точки зрения «видовой» — и то, что есть маска (а не сама личность актера, которая, может быть, за маской или внутри маски, сейчас безразлично), и то, что маска проглядывает сквозь роль, — бесконечно важно. С точки зрения «родовой» — это один из множества вариантов всей той же «линейной» структуры, которую воспроизвел Владимиров в своей книге и которую он счел универсально драматической и сценической в частности.

По-своему высветляют логику подобного рода структуры драматического действия в театре — системы, которые, если сравнить их с системами Вахтангова или Чехова, располагаются, так сказать, по другую сторону от Станиславского. Вот как описывает в упоминавшейся работе Рождественская театральные идеи Антонена Арто и Ежи Гротовского. «Арто призывал вернуться к театру, истоки которого — в высоком эмоциональном напряжении актера и зрителя, а основным механизмом общения является суггестия. […] Только подлинное чувство исполнителя может заразить театральный зал. […] Арто как будто и не стремится к созданию характера в театре. Ему нужнее импровизационное самочувствие актера, в результате которого достигается особое эмоциональное состояние, единое для актера и зрителя. Поскольку актер искренне погружен в происходящее, раздвоение его сознания на площадке исключается, и делается возможной прямая исповедь, обращенная в зал […] самовыражение актера, разговор его со зрителем от первого лица»162\*. Это об Арто. А вот — о Гротовском: «Актер впадает в совершенно особое творческое состояние, в своего рода транс. Речь идет не о создании характера в его социальной определенности, а о проживании особого эмоционального состояния. Можно говорить об исповедничестве как главном элементе актерской игры в театре Гротовского. Поэтому личность актера здесь — точка соотнесения всех сил, а откровенность и искренность — основное в его искусстве»163\*.

Идеи Гротовского сильно сближены с идеями его французского предшественника, и это в какой-то мере справедливо. Но тут вообще вопрос конкретного театрально-исторического анализа, который мы стараемся обойти. По мысли исследователя, в театре Станиславского есть процесс суггестии, но тут не простое заражение зрителя чувствами актера, как у Арто или Гротовского. Потому что у Станиславского процесс как бы двухступенчатый: чтобы «добраться» до чувств актера, зритель должен 167 осознать ситуацию, в которой находится персонаж, осознать его мотивы, поставить себя на его место и только тогда может вступить в общение с артистом. И у Гротовского, и у Арто предполагается суггестия «просто». Это, вероятно, связано (структурно) с тем, что персонаж все больше испаряется, а в случае транса практически и не напоминает о своем существовании. В общем смысле это конец театра — потому что исчезает один из его фундаментальных элементов — роль. И вследствие этого возможен транс актера и полная суггестия.

На первый взгляд, первоначальная гипотеза, согласно которой Арто и Гротовский, «театр жестокости» и слишком «бедный театр», находятся по другую сторону от гипотетического центра — Станиславского (если сравнивать их с Вахтанговым и Чеховым) — гипотеза эта может сейчас показаться малоубедительной. В самом деле, во всех этих случаях происходит своего рода наращение, а порой и гипертрофия актера. Но, как мы пытались доказать, и в самом общем смысле, и в исторической эволюции творчества актера такого рода гипертрофия вовсе не ведет к истаиванию роли. Логика эволюции скорей противоположна. Но сейчас, сравнивая Чехова и Гротовского, мы вправе говорить, что и генерализация «противоположного» принципа тоже неправомочна. В вариантах Арто — Гротовского все более тесные и все более угрожающе нетеатральные, вообще нехудожественные связи между актером и зрителем, вытеснение Роли, формально «наращивая» значение актера, одновременно превращают его в не-актера, и — одновременно — делают зрителя не-зрителем. Скажем иначе: нагнетание «непосредственности» в отношениях между актером и зрителем как бы помимо роли (а не только «характера»), движение от Станиславского к бесструктурности спектакля, эмоциональное братание сцены и зала на самом деле свертывает театральную вселенную в точку.

«Инструментальное» отношение Вахтангова или Михаила Чехова к роли при родственном уповании на суггестию наделе имеет совершенно противоположный смысл. Если систему Чехова «расположить» не только исторически, но и теоретически, так сказать, дальше от Станиславского, то есть в пределах рассматриваемых систем максимально далеко от Гротовского, это во всех отношениях будет только логично. Во-первых, в актере все сильней выявляется то самое, что мы принимаем здесь за Личность. Чехов называет этот феномен «высшим сознанием», которое находится над актером-материалом, вне его, руководит живым «материалом»164\*. Оно не чувствует за героя, оно сочувствует 168 ему. В пределах всего круга идей, о которых мы пока говорим, образ персонажа, сценическая роль у Чехова — элемент сложно составленного образа, создаваемого артистом, который глубоко объективен, а по сравнению с другими рассматриваемыми вариантами театральных систем — наиболее объективен. «Актер ошибается, полагая, что он может сыграть роль при помощи своих личных чувств. Он не всегда отдает себе отчет в том, что его личные чувства говорят ему только о нем самом и ничего не могут сказать о его роли, — пишет Чехов. — Только сочувствие способно проникнуть в чужую душу»165\*.

Для Чехова постулат: со сцены должно говориться не только об актере, но и о его роли, а персонаж, образ которого создает актер, — чужая душа, не моя, а нечто по отношению ко мне, актеру, объективно существующее и живущее своею жизнью. В цитированном выше тексте из книги «Путь актера» Чехов говорит о том, что зрители, по его мнению, «имеют право влиять на творчество актера во время спектакля, и актер не должен мешать этому». А способ, каким актер дает публике эту возможность, — объективность актера по отношению к роли. Дальше процитируем поразительное по ясности и глубине суждение: «И только тогда устанавливается контакт между публикой и актером, когда актер любит публику, всякую публику, и когда отдает ей свой сегодняшний сценический образ, позволяя этому образу делать все, что потребует от него вдохновение, в котором есть также и воля зрительного зала»166\*. Артист мыслит театр воистину как действие, причем действие в весьма тесном, даже узком понимании: роль здесь видится как своего рода поле приложения двух воль — высшего, творческого сознания актера и воли публики. Рискнем предложить еще одну формулировку: общение между Личностью артиста и зрителями возникает нестандартное, но с помощью роли по поводу роли. В предложенном нами «рабочем» смысле видовое своеобразие системы Михаила Чехова определено объективным положением личности актера по отношению к роли и роли — по отношению к актеру. Раздвоение сознания актера, о котором толковал Чехов, предполагает близкое по сути раздвоение сознания (и внимания) зрителя, рассредоточение этого внимания, его особого типа «распределение» между актером и ролью. И все-таки, все-таки «родовые» на этом уровне признаки всей структуры восходят к Станиславскому: актер здесь действует на зрителя через роль и только через роль, что бы он собой ни представлял. Границы между системами старшего театрального деятеля 169 и младшего видны, надо думать, невооруженным глазом. Но если где-то здесь зияет пропасть — оба по одну ее сторону.

Однако есть ли пропасть? Есть ли такие типы театральной структуры, которые не «укладываются» каждый в свою «линию», наподобие той, что нарисована в мыслях Владимирова? Эффект воронки, который прокламировала А. Михайлова, по-видимому, имеет пусть гораздо более сложный, чем представляется вначале, но все же внятный структурно-художественный эквивалент. Некий набор типов действия под влиянием (или в поле) зрительного зала достаточно заметно собирается в некий генеральный тип, «сверхтип», что ли. А есть ли реальная почва под эффектом рупора, опирается ли и этот эффект на фундаментальные действенные законы?

Поскольку «рупор» проще всего углядеть и продемонстрировать, как и сделала это Михайлова, на примере спектаклей раннего советского Мейерхольда, шире — в школах, рожденных мейерхольдовским направлением, резонно с самого начала обратиться к явлениям театра этого рода. Каковы современные представления на этот счет? Сошлемся еще раз на цитированную работу Рождественской — отчасти и потому, что ее формулировки в силу специфики работы претендуют на максимально возможную театроведческую объективность, во всяком случае автор этой работы сознательно не вторгается в современные дискуссии театроведов. Рождественская пишет: «Основной прием театра Мейерхольда — игра маской, которой актер должен умело жонглировать, а следовательно, всегда соблюдать некоторую дистанцию между собой и образом. Актеру Мейерхольда ничего не стоит и скинуть на миг эту маску, показывая зрителю свое подлинное лицо, и бросить в зал реплику о своем отношении к герою. Так возникает особый прием театра масок — остранение, взгляд на образ со стороны, его осмысление на глазах зрителя вместе со зрителем.

Подобные приемы актерской игры предполагают совсем иной тип общения со зрителем, чем в театре Станиславского. Здесь главное — прямой разговор с публикой, в котором выявляется отношение актера к своему персонажу»167\*. Думается, специалисты по творчеству Мейерхольда многое могли бы здесь оспорить. Так, пожалуй, опасно сведение Мейерхольда к «приему», хоть и к приему маски (особенно если маска — прием!). Не стоит обобщать творчество этого художника на уровне необходимости сбрасывать, пусть и на миг, пресловутую маску. Наконец — и для нас это наиболее существенно, — не следовало 170 бы, может быть, так однозначно полагать, что в общении со зрителем для Мейерхольда, для его театра всего важней выявить «отношение актера к своему персонажу». Ведь мы уже пытались задать неловкий вопрос: кто неприлично рыгал и закатывал глаза в спектакле «Великодушный рогоносец» — Ильинский «лично» или его маска, его материализованное амплуа? Ильинский, несомненно, выражал свое отношение к роли Брюно, но выражал не с помощью сбрасывания маски роли и «обнажения» себя-артиста; маска ревнивца и впрямь могла быть на миг сброшена, но «под нею» оказывался вовсе не актер-трибун, а некто вроде сильно модернизированного дзанни. С помощью маски-амплуа и сложно составленной роли Ильинский (а «за ним» Мейерхольд) выражал, конечно, свое отношение к играемой роли. Но на сцене артист-художник собственной персоной не появлялся.

В последнем итоге, наверное, и для такого театра можно было бы счесть действующей ту «прямую», о которой много раз говорилось в этой главе. Ведь верно же, что актер тут стоит «за» своей маской и за маской роли. Значит, и здесь верно будет утверждать: автор — персонаж — зритель. По-видимому, так. Но уровень абстрактности в таком согласии, пожалуй, слишком велик. Между тем во многом (хотя и здесь не во всем) права та же Рождественская, когда пытается прямо сформулировать ответ на вопрос о своеобразии реакции публики в театре Мейерхольда. «Знаковая система точно выстроенных движений и ракурсов, — пишет психолог, — прочитывается публикой и вызывает многочисленные ассоциации в зрительском воображении. Принцип такого воздействия на зрителя — в расчете на широкие параллели, догадки, умение восстанавливать картину по намекам, по одной-двум деталям»168\*. Правда, как уже было сказано, здесь исследователь не всегда точен. Во-первых, «знаковая система» движений и ракурсов — это принципиально не тот уровень, на котором есть актер, его роль и его отношение к ней. Во-вторых, нет, должно быть, надобности так буквально опираться на высказывания Мейерхольда относительно намеков и пр. (тем более высказываний, относящихся, по существу, к более раннему этапу творчества Мастера). И все-таки здесь верно главное — указание на широкие параллели, на ассоциативный принцип. Вспомним высказывания самого Мейерхольда — например, упомянутую его мысль о том, что «натуральные качества» актера все равно будут аккомпанировать ему в роли — при любом распределении ролей, 171 в том числе любимом в театре Мейерхольда распределении парадоксальном.

Как ни странно это на первый взгляд, именно в театре Станиславского (и дореволюционного Мейерхольда во многом тоже) актер на сцене — реальность, он (в идеальном случае, конечно) влит в роль, это не метафорическое его инобытие, но подлинное, натуральное переживание ситуации героя. В случае «Великодушного рогоносца» актер, конечно, тоже «есть», но реальными элементами структуры созидаемого образа являются все же его маска и элементы роли. Вопреки привычным суждениям о том, что мейерхольдовский актер выходит на сцену для того, чтобы непосредственно, лично выразить свое отношение к изображаемой маске, для театра Мейерхольда это вовсе не генеральный принцип. Михаил Чехов-художник — другое; он элемент становящегося образа, его сочувствие Гамлету или Фрэзеру — не только психологическая реальность сознания артиста и восприятия зрителя; это еще и реальность структуры действия, «вещь» своего рода. И. В. Ильинского в «Великодушном рогоносце» нет, он здесь «не вещь», он естественно примысливается к системе.

Если это так на деле, перед нами — реально же — отнюдь не цепь, не прямая линия, по которой выстраиваются участники действия в театре. Нет, скорее перед нами тот самый «треугольник», который, по мысли Владимирова, характеризует структуру прозы. Ни «Великодушный рогоносец», ни «Ревизор» ни на что не «намекали», здесь был не недостаток, а скорей избыток деталей движения во времени и пространстве. Так было в сфере формы, так было и в ниже лежащей сфере структуры (хотя здесь о количестве элементов говорить было бы вообще странно). Была маска роли, были элементы актера, сформированные на основании традиции и современных потребностей в маску-амплуа, и т. д. Эти реальные элементы представали перед зрителем параллельно и теоретически одновременно. Ни напряженного симбиоза актера и роли, ни «отложенного» эффекта знакомства с актером через роль — ничего такого здесь не было. А были рядом поставленные — сопоставленные — структурные элементы (если композиция строилась по принципу аттракционов, то теоретическая «длина» каждого аттракциона и определялась наличием в нем резко выявленного структурного сопоставления. Ассоциации существуют и на уровне элементарно языковом — сопоставление речи и пластики и т. д.; и на уровне завершенных единиц конструкции — как сопоставление рядом или не рядом поставленных аттракционов. Новее это — фактура. Она принципиально изменчива. Структура на протяжении спектакля постоянна).

172 В такой системе действия зрительный зал принципиально не может ассоциировать себя ни с одним из наличествующих элементов сценической части спектакля. И эти части не могут и не должны подавлять одна другую, входить в отношения подчинения. Они соединяются между собой, но не на сцене, а в зрительском пространстве. Природа действия зрителя здесь вовсе не связана с брутальной, буквальной «активностью». Активность здесь не меньшая и не большая, чем в театре Станиславского, она просто в другом. Здесь активное действие — в «замыкании треугольника». Образ дан на сцене его частями, зал эти части соединяет, и от того, какие именно, каким именно образом и как скоро зал их соединит — образ и кажется живым. Пресловутые аттракционы потому и были в свое время так полезны, что реакция зала всякий раз означала: очередная порция смысла, «порция образа действия» — усвоена, то есть создана, состоялась169\*.

Перед нами скорее всего действительно иной принцип структурирования драматического действия в театре. Об этом косвенно свидетельствует и анализ следующей по времени театральной системы XX века — брехтовской. Еще раз обратимся к описаниям, данным Рождественской.

Итак, по мысли этого автора, в театре Мейерхольда актер живет с раздвоенным сознанием (мы помним, что здесь он имеет немало союзников в лагере Станиславского); он, с одной стороны, срастается с ролью, с другой — «выходит из образа» и личностно реагирует на поступки персонажей. «В основе эпического театра Брехта также лежит феномен раздвоения сознания актера в процессе творчества на сцене. Отличие от системы Мейерхольда состоит в том, что актер способен как бы бесстрастно наблюдать свой персонаж со стороны […] В отличие от принципов театра Мейерхольда, в театре Брехта нет прямой связи между актером и зрителем. И хотя постижение образа идет по психологическим законам перевоплощения, на последнем этапе актер способен взглянуть на своего героя со стороны, осмыслить его с позиций мастера»170\*. Здесь, пожалуй, сомнений собственно театроведческого свойства должно быть немало. Оставив в стороне Мейерхольда и сомнительность идеи насчет «личностной реакции» его актера на поступки 173 персонажа, напомним, что как раз «выходы из образа» все-таки обязательно предписаны как раз актеру Брехта. И как раз у Брехта актер-художник, актер-гражданин должен быть постоянно (а во время зонгов — само собой разумеется) «налицо», он есть полноценный элемент всей сценической структуры — в отличие от театра Мейерхольда!

«Бесстрастно» здесь не грех заменить другим понятием — «бестемпераментно», но это уже частность. Существенность же в том, что хотя Рождественская во многом поменяла местами содержание двух систем современного театра, она убедительно показывает не только то, что они разные. Она помогает понять, что при явных психологических отличиях (а на наш взгляд, и при явных отличиях структурных) общий принцип действия, то есть закон структуры, здесь по самому глубокому счету должен быть как минимум принципиально близок, а системы однородны. В отличие от Мейерхольда, личность актера Брехта в действии представлена и играет активнейшую роль. В отличие от системы Мейерхольда, ни актер ни роль в принципе не подвергаются у Брехта такому резкому дроблению, и элементы, которые предстоит соединить в своем сознании зрителю, относительно целостны и внутри себя однородны. Конечно, актер-личность и актер — психология, материал здесь вещи разные. Но именно потому, что роль, осваиваемая актером в эпическом театре, достаточно мало структурирована и при этом резко объективирована, актерский материал, отданный роли, не преподносится зрителю отдельно от роли — важней отделенность личности артиста. Таким образом, условно говоря, здесь вместо мейерхольдовского веера элементов зрителю предстоит смонтировать, синтезировать образ из двух укрупненных частей — из актера-гражданина, художника, творца и из изображаемой им роли.

В системе Брехта при этом нет вообще примысливаемых элементов — все в действии, все в наличии. Такая откровенная ситуация еще меньше, чем в случае с Мейерхольдом, позволяет втискивать структуру эпического театра во много раз поминавшуюся прямую линию. Нет, здесь «треугольник» на виду. Хронологическая «смена планов», о которой не зря любил говорить Мейерхольд смолоду, в театре Брехта — именно потому, что очуждение здесь — постоянно, а не исчерпывается пресловутыми «выходами из образа» — уже при всем желании не может быть понята как только конструктивный принцип, то есть как смена. Ибо и смена планов, и игра планами возможны только при том, что сцена постоянно «держит» оба плана, держит их перед глазами зрителя.

174 Как и в системе М. Чехова, в системе Брехта есть и актер, и роль. Но в одном случае перед нами структура, имеющая «начало» в едином — в актере, волна действия идет от него через роль к зрителю и от зрителя возвращается в виде особого рода интерпретации, которая в свою очередь меняет импульс актера, рисунок роли и т. д. В театре Брехта актер отдает зрителям одновременно и свою точку зрения на мир и точку зрения персонажа; они не просто сопоставимы (об этом уже говорилось в первой главе), зрителя понуждают этим сопоставлением заниматься. Это и есть его, зрителя, действенная роль, его «доля» в строительстве целостного действия спектакля. Зритель у Брехта обязывается решать не только идеологические, но и структурные проблемы, от него, точно так же, как в театре Мейерхольда, прямо зависит, продолжится ли действие или распадется.

Видимо, здесь мы не только вправе, но, может быть, и обязаны выйти за пределы театра. Теоретически мощно оснащенный Эйзенштейн на примерах своего искусства демонстрирует ту же логику, о которой здесь речь, но вдобавок ко всему он еще методически точен — идет от «поверхности» — от композиции — вглубь, к структуре. Начиная с того, что в «Потемкине» обобщающие функции и черты «не приданы одному конкретному персонажу, а “разверстаны” между группами действующих лиц», режиссер продолжает эту мысль на ином уровне: «Работа созидания, “сборки” коллективного лица произведения выведена в “Потемкине” даже за пределы фильма — в процесс эмоционально-творческого восприятия зрителя»171\*. Коллективное лицо произведения в данном случае прямо, конечно, связано с разверстанными свойствами собирательного героя «Потемкина»; однако здесь важней всего сам универсальный для этого направления принцип мышления и принцип действия: на экране (на сцене театра тоже) конструкция, но конструкция особая — она рождается только в результате «реконструкции», производимой в зале. При этом понятие реконструкции здесь все-таки опасно: в зале идет «конструирование» впервые.

Конструируется здесь все — не только коллективное лицо фильма, но и всякий отдельный человеческий облик. «В самой же сверстке образа, — подводит итог Эйзенштейн, — мы встречаемся с тем же синэстетизмом отдельных черт разных областей и измерений, которые в итоге переплавляются в единый комплекс законченного образа и обличил»172\*.

175 Есть все основания думать, что перед нами не просто и не только театральные или кинематографические направления, — перед нами два способа мышления, прямо реализованные как два главных типа художественной структуры, два типа образа. В театре один опирается на генетическую память о синкретическом единстве актера и целенаправленно стремится к «прямому» развертыванию действия из некоего первичного нерасчленимого «зерна». Второй основывается на совсем других представлениях о мире. Здесь, пользуясь выражением Эйзенштейна, первоначально «разверстанный» мир должен быть творческой волей художника сверстан, собран, синтезирован. Психологические механизмы, при всей их собственной важности, порой по отношению к структурным законам нейтральны или даже обманывают. Художественные же законы «вспыхивают» в разных местах, но указывает на них — зритель.

**VIII. СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП**

Может быть, и даже наверное, после первой трети нашего века в драматическом театре не происходило революций такого масштаба и такого поистине исторического значения, как в эпоху возникновения «неклассического» театра. Тем не менее мы, оказывается, достаточно заметно отличаемся сегодня и от Станиславского, и от Мейерхольда, и от Вахтангова, и от Брехта. В той области, которая нас занимает, эти перемены налицо. С известным, конечно, риском, но можно полагать, что налицо и некая тенденция развития драматической сцены. В общем смысле речь о продолжающейся структурализации системы художественного образа, создаваемого актером в процессе его сценического творчества. Конкретно сегодня эта тенденция, по-видимому, проявляется — при том, что в сфере роли нет стабильности и абсолютного покоя — в заметном наращивании сложности и значимости, структурности и содержательности «другой половины» системы сценического образа — связанной с самим артистом.

Но это лишь одна сторона дела. Даже постановка вопроса о творческой цели актера — сценическом образе — неполна без сколько-нибудь внятных характеристик тех механизмов, которые работают в системе такого образа, тех структурных принципов, которые обеспечивают постоянную содержательность сценического создания актера на всем пространстве его жизни.

Не позднее, чем в 20-е годы, в арсенал коренных понятий науки о театре рядом с категорией сценического перевоплощения была поставлена категория действия. Самоё понятие о действии, разумеется, не имеет специфически театрального оттенка: действие было известно как явление, связанное с человеческим поведением, с природой общества (действительности), наконец, с драматической поэзией. Не углубляясь в историю создания собственно театральных смыслов этого понятия, отметим, что в сопоставлении с категорией перевоплощения как центральной категорией действие выглядело неоднозначно. На крайних полюсах негласной, а порой и открытой дискуссии помещались две авторитетные точки зрения. Сторонники одной — такие, например, как известный театровед В. Н. Всеволодский-Гернгросс — отдавали подавляющее преимущество в театре даже не действию, а всякому действованию. Сегодня принято считать, что эта точка зрения преодолена. Теоретически, во 177 всяком случае, она и впрямь уязвима: действование для театра как искусства не специфично, оно в равной мере характеризует множество нетеатральных явлений.

Другая точка зрения, тоже, на наш взгляд, крайняя, состояла в том, что действование, несомненное в театре, есть все-таки нечто второстепенное, а специфика актерского творчества и искусства определяется мерой преображения артиста в другое существо. Этот давний и, кажется, далекий от практических нужд театра спор готов был возродить в послевоенные годы А. Д. Авдеев, собравший и обобщивший множество этнографических материалов о дотеатральных действах. Комментируя эту концепцию, С. В. Владимиров считал, что такой, как у Авдеева, подход «возможен, поскольку в поле зрения автора — театр в целом (не только драма) и изучение ведется на самых ранних, по существу, дотеатральных стадиях, когда о действии еще на самом деле рано говорить, есть еще только “действо”, когда грань между зрителем и актером, творчеством и жизненным событием не проведена»173\*. С этим нетрудно согласиться. Но Авдеев в своих умозаключениях опирался не только на свой экзотический материал, но и на воззрения Станиславского. И в такой отсылке к Станиславскому не было никакой спекуляции, никакой натяжки. Авдеев был вправе поступать так, как поступал: при попытке составить схему своей «системы» Станиславский, как известно, адаптировал пушкинскую формулу и пришел к идее истины страстей и правдоподобия чувств в предлагаемых обстоятельствах, безусловно имея в виду страсти и чувства героя пьесы, персонажа.

Но, с другой стороны, в том же сочинении Станиславский — это тоже хорошо известно — дает другую формулу: искусство актера — это «искусство внутреннего и внешнего действия»174\*. Проблемы, снятые формально, по существу не снимаются, коль скоро речь идет о наличии двух мало сопоставимых между собою доминант в творчестве драматического артиста.

Разумеется, такую альтернативу можно разрешить внешне логическим способом, сказав, что перевоплощающийся действует или наоборот: действующий перевоплощается. Но с точки зрения нашей темы даже эти два близкие между собой утверждения не одно и то же. В самом деле, кто именно и в каких системах действующее лицо? Оказывается, в сценическом образе теснятся многие действующие. А есть и другой немаловажный вопрос: на кого эти действующие действуют (если, как было сказано выше, вопрос о публике здесь не стоит)?

178 Идя за цитированной нами мыслью Г. А. Товстоногова об актерском перевоплощении, следует считать, что актер действует вначале постольку, поскольку поступает от имени персонажа в его обстоятельствах. Перевоплощение достижимо, и с того прекрасного момента, когда оно достигнуто, возникает отнюдь не мистический симбиоз актера и роли, так что после этого момента нельзя в принципе сказать, кто из этих двоих действующее лицо.

Брехт как бы прибавляет лишнего действующего. Персонаж действует с помощью актера, и актер действует помимо персонажа и против него, ведя свою собственную линию, «направленную» прямо в зал. С известной точки зрения Товстоногов мыслит более радикально: он, по существу, меняет субъект действия. Но если учесть, что сценический образ по меньшей мере неоднороден, такое решение проблемы нельзя счесть окончательным: противоречие не снимается, а это не логическое противоречие только.

Быть может, сложность такого решения связана с тем, что, отлично представляя себе процессуальную природу сценического творчества, мы продолжаем рассматривать категории, описывающие это творчество, как статические? Именно на этот методологический казус обратил внимание Е. С. Калмановский, когда, опираясь на театральную практику последних лет, предложил сменить точку отсчета. По мнению этого автора, содержание актерской игры на театре составляют те отношения, «те связи, которые постоянно существуют между актером и его созданием [созданием критик считает, по всей видимости, часть того целостного явления, которое мы называем сценическим образом, “включающим” самого артиста. — Ю. Б.]»175\*. Универсальность этого положения можно было бы и оспорить: так, например, структурный принцип, организующий сценический образ в античном спектакле, скорей, как мы пытались показать, можно рассматривать как рядоположенность, чем как реальные, продуктивные отношения между актером и ролью. Однако это спор по одной стороне проблемы; плодотворность самой мысли и стоящей за нею широкой тенденции не вызывает у нас сомнений. Тенденция же состоит в последовательном стремлении при анализе образа перенести центр тяжести с целого как результата или с элементов, взятых по себе, на связь между этими элементами, то есть на структурную логику всей системы.

Слово «действенные» в приложении к связям чрезвычайно важно — Калмановский это понимает, но все-таки ключевым для его работы становится понятие связей. В ходе наших теперешних 179 размышлений есть смысл «сдвинуть» предложенную им формулировку, обратить особое внимание не только на несомненный и фундаментальный факт связи между элементами системы создаваемого артистом сценического образа, но и на природу этой связи. Содержание актерского творчества в театре, назови мы его перевоплощением или как-то иначе, достигается не с помощью действия — оно само и есть действие.

Анализируя создаваемый актером на сцене художественный образ как систему, мы по мере усложнения составляющих эту систему элементов, по мере разрастания ее состава и завоевания каждым из элементов относительной самостоятельности вправе и обязаны говорить не просто об одновременной динамизации связей между ними, но и о неуклонном обнаружении их драматически действенной природы, как и природы связей между ними.

К сожалению, следует констатировать, что самоё понятие о действии, которым все мы свободно оперируем, особенно когда говорим о действии в драме и в театре, — по-прежнему проблема, и снова отнюдь не терминологическая. Чаще всего действие рассматривается в связи с его важнейшей, решающей функцией — как «средство выражения»176\* или — на наш взгляд, глубже, но тоже неполно — как способ разрешения177\* противоречий. Между тем не менее существенно, что действие не только абстракция — «средство», «способ», — но в драме и в театре оно еще и материя.

Глубокие исследования феномена действия в соседнем искусстве драмы, проведенные современными учеными, в первую очередь С. В. Владимировым и Б. О. Костелянцем, позволяют сегодня характеризовать драматическое действие не только и не столько как способ, с помощью которого постоянно изменяется соотношение действующих сил, но как сами перемены, как совокупность и систему перемен. Действовать — значит для действующего лица менять себя, партнера, ситуацию, жизнь. Но самый простой анализ отношений между актером и ролью во время спектакля, взятыми в нерасчлененном даже виде, убеждает в том, что эти отношения и есть в точном смысле система перемен.

Что актер, создавая на сцене «образ Гамлета», не просто присваивает шекспировский текст и осваивает его в меру своих сил и возможностей — сейчас доказывать не приходится. Ясно также, что по крайней мере в последние века европейского театра 180 Эдипов или Гамлетов было столько, сколько актеров удостоилось этих великих ролей. И чем дальше, тем виднее становилось, что успех все меньше зависит от физических, а затем даже и от психофизических «прямых», «натуральных» данных актера. Может быть, для античного полужреца-полуактера выражение «моя Медея» оказалось бы верхом бессмыслицы. Для его сегодняшнего потомка выражение «мой Полежаев» или формула «мои старики» как характеристики ролей единственно возможны. Кроме «моего», на сцене никакого другого, включая Полежаева из пьесы, нет. Сказать сегодня, что актер влияет на роль — значит почти ничего не сказать.

В общем виде, однако, не менее логично и противоположное утверждение: роль влияет на актера. Разве А. Н. Островский придумал, а не видел в жизни, что трагик ведет себя не так, как комик, потому что он трагик, а не комик? Конечно, роли, не укладывающиеся в рамки жестких классических амплуа, влияют на артистов не так грубо, профессиональному актерскому заболеванию здесь поставлены какие-то существенные преграды. Но и театр без амплуа воздействует все же на актера его собственными ролями — да, не так грубо, но от этого не менее коварно. Практика современного театра дает широчайший простор для наблюдений подобного свойства — стоит, например, вспомнить, какие весомые последствия дает роль, особенно если она хорошо, удачно сыграна: нередко она оказывается той самой первой частичкой, которая начинает выпадать в осадок, тянет за собой другие, и тогда начинается необратимый порой процесс кристаллизации маски или амплуа — на этот раз не амплуа одной роли, на которое обрушивал свой гнев Станиславский, а амплуа одного артиста. Вульгарные «штампы» в актерском деле — явления того же порядка, только низкого уровня.

Если, однако, воздействие актера на роль объясняется сравнительно просто — актер реальный, живой, и значит действующий человек, обратное влияние требует специальных мотивировок. На практике это явление прекрасно известно любому творческому работнику театра, актеру в первую очередь, как явление «сопротивления материала». И с сопротивлением собственного психофизического аппарата и с сопротивлением «материала роли» всякий грамотный артист вынужден считаться. Немногие извлекают из этого процесса как такового творческое наслаждение и, вероятно, почти никто из драматических актеров, воспринимающих это явление как технологическое препятствие, не в состоянии оценить его художественный смысл — подобное воистину видно лишь со стороны. Так что понятно, почему многие методические приемы, рекомендуемые актерам или используемые в работе с ними, нацелены как раз на то, 181 чтобы обойти, обмануть или волевым усилием преодолеть это сопротивление. Не ставя под сомнение технологическую целесообразность этих приемов, можно, однако же, поставить под сомнение нечто иное: следует ли вообще относиться к «сопротивлению материала» как к театральной беде?

Попытаемся вернуться к элементарностям творческого процесса. Как всякий воспринимающий текст пьесы, актер «вычитывает» из слов действие, а из действия — действующих людей-персонажей. Как специалист по действию, он должен ощущать, и нередко на самом деле ощущает, что «человек» из пьесы — явление особого порядка: такой человек возникает на глазах воспринимающего как совокупность действенных импульсов, специально организованных писателем таким образом, чтобы отличия в действиях создавали иллюзию индивидуальных различий между лицами. Но пока актер отличается от обычного читателя только силой воображения и дремлющей «волей к игре». При этом актер-читатель вовсе не обязан воображать себя тем лицом, которое создано воображением писателя, а вслед — его собственным актерским воображением. Когда актер начинает готовить персонажа к сценической жизни, он и тогда, как полагают психологи, не обязан верить в реальность этого несуществующего лица. Его радикальное отличие от неактеров заключается в другом.

Нам, простым читателям, даже если мы твердо знаем, что никакого живого человека нет и в помине, а есть только цепочка действенных импульсов, нелегко бывает отрешиться от иллюзии, будто мы встретились с реальным, живым человеческим лицом. И эта, упоминавшаяся уже, «мерцающая иллюзия» есть венец нашего восприятия. Она включает в себя ощущение, согласно которому это живое лицо суверенно, ни от кого и ни от чего, в том числе от нашего восприятия, не зависит. С актером не то. Кажется, особенности его психики должны бы приговаривать актера к тому, что он станет воспринимать лицо пьесы как живое — без всякого нашего «мерцания». На деле это и так и совсем не так.

На поверхности факторы, по всей видимости, технические: текст пьесы интонируется живым человеком-артистом неизбежно таким образом, что один или часть смыслов своеобразно отчуждаются от самого текста и приобретают ту яркость и действенность, какой отличается всякая живая речь от печатного слова. Другая же часть смыслов как бы подавляется, гасится. Пластика героя, как полагают многие, еще больше в воле актера, поскольку текст здесь практически мало что предуказывает.

182 Факторы, о которых сейчас речь, нет спору, существенны, но они по преимуществу технические и есть. Под ними работают другие, эстетические и собственно художественные механизмы. Среди ключевых формул метода Станиславского несомненна есть такие, которые не могут быть ограничены ни определенной системой, ни — если брать иной срез — направлением, школой и т. д. Они поистине универсальны. К таким, на наш взгляд, безусловно относятся знаменитые «от себя к роли» и «магическое “если бы”». Как прочие формулы, эти весьма разнообразно и свободно трактуются. Может быть, имело бы смысл попытаться, «перевести» их самым простым образом: выходя на подмостки сцены, актер действует так, как если бы действовал он сам, окажись он в ситуации персонажа пьесы. Иначе говоря, персонаж на сцене — как бы высоко ни ставил актер самостоятельность своего героя, как бы искренно, скромно и самозабвенно ни отдавался чужому характеру и чужому чувству — всегда неизбежно теряет ту меру, которая делала его в пьесе суверенным.

Большинство из нас разделяет точку зрения, согласно которой отношение актера к персонажу, предназначенному ему в спектакле, тем явственней и активней, чем глубже, определенней в этом «отношении» оценка. Мы, конечно, не требуем сводить все отношение к одной лишь оценке, но именно ее мы ждем: в результате. Оценка не непременно должна быть нравственной: хорош — плох, добр — зол. Но все-таки это должна быть именно оценка. Безоценочность выглядит в наших глазах если не вовсе невозможной, то уж во всяком случае заметно противоречащей сути актерской профессии. Положим, что это и не так, что пусть нечасто, но встречаются актеры, целью своей считающие особого рода демонстрацию: Он — такой. Но прибавление объективного отношения к персонажу не решает интересующих нас проблем.

Может быть, думая о действии, следует вновь обратиться к забытому «жизненному прототипу» тех отношений, которые неизменно воспроизводит на сцене артист, и соответственно — к общенаучным представлениям о роли.

Выполняя в жизни те или иные функции, мы желаем играть «свои роли», в первую очередь — быть равными самим себе, как сами мы себя представляем или какими хотели бы себя видеть. Это и есть тот жизненный прототип, к которому, по нашему мнению, следовало бы обратиться.

Актер изображает на сцене Другого как роль-для-себя. И персонаж — здесь нет ничего странного и загадочного — сопротивляется в первую очередь потере своей самодостаточности, превращению в роль-для-другого. Персонаж, конечно, не живое лицо, но зато он самостоятельная, автономная художественная 183 система в пределах произведения другого искусства. Размышляя о сценическом процессе, мы, строго говоря, не имеем права толковать о том, что персонаж пьесы переходит из литературной, словесной структуры в другую, сценическую. Потому что он не переходит — он есть определенная система и структура, которая при «переводе» на сцену, при том, что персонаж пьесы лишается самосильности — просто-напросто разрушается. Ее элементы не гибнут, но становятся элементами принципиально иной (более широкой — это не самое даже важное, хотя и немаловажно) системы, вступают с элементами этой новой системы, в том числе со своими прежними соседями, в иные, принципиально театральные связи. Известно, что во всякой структуре свойства элементов определяют возможные связи между ними, так же как эти связи влияют на структуру и содержание элементов. И это тем более заметно, чем более высокие порядки сложности отражает данная структура — от физических к биологическим и далее к общественным, среди которых живет театр.

Таким образом, воз-действие актера на роль и особенно роли на актера вряд ли может быть понято вне этих структурных перестроек. В общем смысле рискнем положительно утверждать, что во время сценического действия актер имеет дело только с ролью. Но, пожалуй, эту ситуацию уместней рассмотреть иначе: в строгом смысле роль вообще не бывает художественно готовой, завершенной, ее просто нет к началу творческого процесса, происходящего на сцене. Роль в этом процессе созидания сценического образа становится вместе с образом, элементом которого она оказывается.

В ходе этого становления актер постоянно занят превращением персонажа в роль и одновременно — в каждом случае по-своему — моделированием отношений между человеком и его ролью. Можно сказать и иначе: актер в сценическом действии драматизирует сюжет, героем которого в жизни оказывается всякий человек. Это, видимо, и есть тот механизм, который придает всей многосложной системе сценического образа, который создает артист, специфический смысл — смысл исключительно и только театральный.

А принцип действия, выработанный в драме для ее собственных действующих сил и лиц, и есть тот принцип, который «изнутри» организует всю создаваемую на сцене часть театральной системы.

**Заключение**

Психологические различия между фантомом-ролью, зрителем-сотворцом и первотворцом-актером, нет спору, бросаются в глаза. Здесь, видимо, разные меры психической реальности, в частности — реальности восприятия: часть того, что воспринимается; субъект восприятия; тот, кто одновременно понуждает другого воспринимать, и сам воспринимает различные импульсы, и сам воспринимается другим. Можно сказать, что с этой точки зрения актер — явление наиболее сложное, явление высшего порядка.

Социологические различия между тремя главными художественными величинами театра тоже, видимо, обрисовываются весьма выпукло: «чистая» Роль; человек, играющий одну из ипостасей самого себя, — Роль зрителя; человек, взявший на себя роль играющего Роль другого — актер. Можно сказать, что и здесь не просто наращивание порядков, не просто усложнение. Творчество актера несопоставимо не только с понятием «роль»; в творчестве, то есть в самостоятельном создании небывшего из подручного материала и из самого себя, реализуется (разумеется, в пределах интересующей нас театральной ситуации) максимум социальной активности личности и ее богатств.

Но художественно на теоретическом уровне, который мы условились считать возможным, — в системе спектакля — нет «главных», есть явный паритет, равное партнерство-соперничество. Мера действия — одна и та же — соединяет между собой актера, его роль и его зрителей.

«Все трое» становятся равными себе только при условии теоретического равенства между ними, полноценного вклада каждого в строительство конфликта между всем и всем, всем и каждым, каждым и каждым, всеобщей погруженности в театральное действие.

Сравнивая три названных описания взаимоотношений между главными величинами театральной системы, мы готовы настаивать на том, что психологический и социологический подходы к театру, при всей их неоспоримой ценности и видимой ориентированности — всякий раз по-своему, но всегда ясно, — на реальности человеческого сознания и общественной действительности, не просто «уводят» от природы театра. Может быть, и о человеческой и об общественной его природе они говорят 185 меньше, чем может помочь понять подход «чисто художественный». Особенно это заметно тогда, когда речь заходит об отношениях театра с породившим его обществом.

Оправданно чураясь социологического вульгаризаторства, мы, кажется, стали явно недооценивать те на редкость жесткие связи, которые соединяют театр и социум. Между тем, может быть, именно на уровне художественных структур эти связи особенно зримы, обнажены даже, очищены от конъюнктурных напластований и внешних сходств, которые эти подлинные связи могут скомпрометировать. Не исключено, что в том, как входят в силу одни театральные структуры и предаются временному забвению другие, в том, какие перемены происходят внутри самих структурных образований, можно нащупать логику общественных процессов.

Есть ли, однако, объективные основания для перехода на такой философский, по сути, уровень, для таких размашистых по видимости сопоставлений — вопрос не столь простой. На наш взгляд, основания есть, и их тем больше и они тем весомей, чем больше живет театр.

Косвенные данные на этот счет дает упоминавшаяся дискуссия о проблемах времени и пространства в театре. Она открывалась обширной содержательной статьей известного специалиста по философии науки Б. Г. Кузнецова. Стремясь поставить современную сцену в контекст сегодняшней культуры мышления, автор статьи, в частности, направил внимание театральных людей на необратимое, с его точки зрения, возрастание на сцене «степеней свободы». По мысли Кузнецова, в театре на неизмеримое множество варьирующихся координат, которые представлены всякой пьесой, «накладывается столь же неисчислимое множество координат режиссерских, а затем и актерских»178\*.

Не только терминология, непривычная для театроведческого словаря, но и сама проблематика, кажется, весьма далека от нашей темы. Но это не совсем верно. В необратимости возрастания степеней свободы Кузнецов усматривает театральный эквивалент той металогики, которая, как считает ученый, не только в искусстве, не только в театре, но и, например, в физике заменяет сегодня «логику». Эту новую логику, являющуюся существенным элементом современного сознания, автор статьи решительно сопоставляет с тем, что делается в объективном мире: металогика и отражает изменения в мире. Современные же представления о реальности, не зависящей от нашего 186 сознания, выглядят в описании Кузнецова следующим образом: «По-видимому, уже сейчас можно допустить, что n-мерное пространство отображает сложную структуру бытия, вхождение его элементов в n систем, возрастание n интерпретировать как возрастание сложности бытия, возрастание его структурности, а (n+1)-е измерение считать необратимым временем, в котором эволюционирует n-мерное пространство»179\*. Мысль Кузнецова и в самом деле направлена по пути, который нас здесь не должен бы занимать — хотя бы потому, что нас интересовало «вхождение» элементов театральной системы именно в эту, одну-единственную систему. И все-таки общее соображение о том, что необратимость структурализации есть закон не одного лишь сознания, что этот процесс связан с тем, как «на наших глазах» необратимо структурируется бытие — такое соображение имеет прямое отношение к нашему предмету.

Кузнецов корректно квалифицирует сформулированное им положение как допустимую (и, естественно, правдоподобную) гипотезу. Сопоставления между театром и космосом не кажутся ему чрезмерно вольными, как, пожалуй, может показаться провинциальному искусствоведческому сознанию. Но, во-первых, здесь есть смысл осознать, отчего профессиональные навыки заставляют нас относиться к предложенным ассоциациям с заведомой настороженностью. Не оттого ли, что реальный опыт театра последних десятилетий почти императивно диктует: современная сцена «отражает» не все бытие и даже не всю общественную действительность, а лишь некоторые, локальные участки этой действительности, на сцене непременно воспроизводится конкретная жизненная ситуация, в которой такой «участок» исследуется и оценивается? Непосредственный опыт, при всей его авторитетности, здесь, однако, не слишком хорош. И теоретически, и в театральной практике, в том числе в практике современной сцены, не только возможны, но представлены иные тенденции. Еще важней, что воспроизводя локальную жизненную ситуацию, театр порой «забывает» о множестве художественных содержаний, таимых подобной ситуацией.

Во-вторых, есть другого рода аргумент в пользу истинности идей Кузнецова. Можно «опуститься» из космоса на почву все-таки куда более знакомую и, главное, куда тесней связанную с театром — в исторический мир, в действительность. Здесь, в непосредственно затрагивающей нас сфере, социологи склонны отмечать явления, аналогичные тем, о которых толкует Кузнецов в применении к бытию. Речь об общественных структурах. 187 Нельзя, конечно, сказать, что исследователи общественных процессов тут единодушны. Как известно, самое представление о наличии прогресса отнюдь не постулат. Такой крупнейший специалист по социальным структурам, как К. Леви-Строс, например, полагает и доказывает, что прогресс в области движения общественных структур — вещь весьма сомнительная. Философы-марксисты не случайно, видимо, упрекают французского ученого в том, что он недооценивает динамику общественного развития. С точки зрения современной марксистской мысли, общество постоянно структурируется, причем, естественно, социальные структуры постоянно усложняются. Можно в этой связи сравнить, скажем, развитую, очень четкую, подробно регламентированную, но «плоскую» структуру феодальных отношений с любым современным обществом — связи в нынешнем социуме выглядят — и есть — и объемней, и богаче, и дифференцированней. Конечно, делать сколько-нибудь серьезные положительные выводы в этой сфере — специалистам. Нам, однако, и в несформулированном виде или в виде аргументированной гипотезы такие представления весьма полезны. По-видимому, процессы в театре, которые нас занимали в этом исследовании, без насилия вписываются в те самые социальные процессы, которые искусство, и в частности искусство театра — в конечном счете, но несомненно, — все более осознанно делают своим предметом.

Предпринятый в этой книге анализ инварианта театральной структуры — отношений между актером, ролью и зрителем, — как представляется, подтверждает начальную гипотезу исследования. Вместе с драмой театр занимается человеком постольку, поскольку он, человек, участвует в строительстве и ломке целостной системы отношений между людьми. Это общее свойство драматической поэзии, драматической литературы и сцены театр, однако, развивает не только на общем, но и на своем, только ему доступном материале — то есть не только на материале отношений между людьми (актерами или персонажами, данными пьесой), но и в сфере, исключительно театру принадлежащей. Театр изображает отношения между людьми, которые, входя в эти отношения, одновременно «демонстрируют» обществу свои отношения с теми ролями, которые они приняли на себя или которые общество им навязало. И одновременно же театр показывает, как это общество (в лице зрителей) действует на всю систему междучеловеческих отношений и отношений каждого со своей ролью.

Актер, который в театре специализируется на изображении человека (в драматическом театре — по существу только на этом), потому и является первоэлементом театра, что в отношениях 188 с ролью и зрителем демонстрирует модель «общественного животного» в его реальном, а не абстрактном функционировании.

Рассуждая о натурщиках и масках, настаивая на том, что эти образования имеют свой собственный художественный, образный смысл, когда входят в систему создаваемого актером сценического образа, мы судили не обо всяком актере и даже, конечно, не обо всяком современном, то есть XX века, актере. Тут существенный, с нашей точки зрения, но частный случай.

Между тем, всякий актер, будучи целостностью со сложной структурой, в принципе может и должен быть понят как величина имманентно содержательная. Потому что актер в принципе есть своего рода образец и образ человека вообще. И наиболее фундаментальное основание для типологизации актеров должно бы опираться на это решающее свойство актера: типы артистов — это, в сущности, максимально выраженные (во многом благодаря резкой, даже уникальной индивидуальности) человеческие типы — общечеловеческие и своего времени, своего народа и т. д.

Структура актера потому и может, попадая в сферу целого сценического образа, сохранять свою автономию, влиять на соседние элементы системы, сопоставляться с ними, что у подобной автономии есть внутреннее право на существование. Иное дело, что не во всяком театре и еще более закономерно — не на всяком этапе развития этого искусства подобное понимание может быть актуализировано. Но в современном театре это более чем возможно — это вполне реально и, кажется, необходимо.

Пытаясь анализировать роль, создаваемую актером, как систему со своей структурой, мы предположили, что эта подсистема сценического образа сравнительно проста, даже, если угодно, и элементарна, если сравнить ее с тем, что представляет собой в структурном отношении феномен драматического артиста. Отчасти это предположение основывалось на театральной практике современного театра — театра нашего века, включая практику последних десятилетий.

Что дает эта практика? По-видимому, при всех ее сложностях, прорывах вперед и отступлениях, — постепенное утверждение начала личности артиста. Но не в ущерб остальным частям этой автономной подсистемы и не в ущерб другим элементам образа. Означает ли это, что структура образа обогащается? Должно означать. Но значит ли это, что театр последних десятилетий радикально изменился как театр? Мы так не считаем. Обогащение системы внутрисценической части образа и соответственно всей системы художественного театрального 189 образа, кажется, налицо, и это не только содержательное, но и собственно структурное обогащение. Но нынешний этап развития театра представляется с интересующей нас точки зрения скорее всего как этап «открытия» структурности, а не ее возникновения. Сейчас речь главным образом о том, что театральная структура (и в первую очередь ее инвариант — отношения между актером, ролью и зрителем) способна откровенно заявить, что она может взять на себя прямо содержательную функцию. Если угодно, сегодня как бы открывается — в открывающейся структуре — едва ли не самый мощный, самый устойчивый и глубоко конкретный, но именно фундаментальный для театра слой содержания. Это содержание театра как театра. Содержание, насмерть связанное с его предметом и структурой, этот предмет непосредственно реализующей.

Выдвижение какого-либо из элементов, безусловно, так или иначе меняет общее содержание, и отмеченная нами тенденция в этом смысле не исключение. Но ее надо корректно интерпретировать. Если в самом деле так называемое личностное начало выходит в лидеры среди прочих элементов системы художественного театрального образа, из этого следует, что мы — поскольку в состоянии читать структуры — узнаем нечто новое, узнаем больше о том, кто именно играет роль и, соответственно, особенно много узнаем о себе, когда мы сами «играем роли». Но от этого нового знания мы не становимся бедней там, где живет ощущение или понимание самого состава, самого механизма этого театрального и нетеатрального «играния роли». Механизмы эти, повторим, устойчивы, стабильны на протяжении большого куска истории человечества — сегодня мы их для себя открываем.

Личностное или какое бы то ни было иное «начало» не должно в этом смысле уводить нас от осознания главного: необратимое наращивание действенной структуры театрального образа не искажает и не разбрасывает и не мельчит целое, а, напротив, лишь подчеркивает его подлинную суть.

Гуманистический пафос, диктующий представления о том, что актер выше всего на театральном свете, не может быть снижен. Но аргументы для подкрепления этого пафоса не стоит искать в том, что актер живой человек, а живой человек богаче всего иного. Правда, что этот живой человек поворачивается к нам сегодня самыми существенными своими сторонами — своей личностью. Но правда и то, что при всем том актер на сцене все-таки является не как человек жизни, а как «модель человека», то есть в каждом случае по-особому, но всегда инструмент, с помощью которого театр исследует и оценивает человека, действующего в определенной роли.

190 Очень простое и коренное отличие актера от человека в жизни с интересующей нас точки зрения заключается как минимум в том, что актер играет на протяжении спектакля одну роль. Его художественная жизнь в этом отношении однозначно противоположна жизни человека в обществе: там всякий из нас всегда играет — не только во времени, но и одновременно — несколько ролей.

В этом смысле актер опять же явление принципиально более близкое не своему жизненному прообразу (даже если этим прообразом становится он сам), а театральному зрителю и роли. Одна роль на весь спектакль — простейшая и снова фундаментальная «условность» театра — условие, при котором театр может быть искусством. И точно так же роль зрителя — условность театра, и точно так же необходимой условностью является своего рода постоянство, единственность и «заданность» роли, играемой артистом. В самом деле, как бы мы ни отличали сценическую роль от персонажа пьесы, одно базируется на другом. Ясно, что «Гамлет не может жениться на Офелии» независимо от того, каким образом строится роль Гамлета в спектакле — потому что пьеса «Гамлет» как законченное литературное произведение не включает их женитьбы, а пьеса в принципе не поддается переделке180\*, и одновременно потому, что по законам самого театра актер имеет на весь спектакль одну роль.

Само по себе понятие роли в философской литературе, и в зарубежной и в отечественной, недаром рассматривается в одном ряду с понятием социального статуса: роль, другими словами, сама по себе характеризует не всего человека, а определенный срез его существования.

Вот на этом фоне — и только на нем — можно и должно говорить о реальной общности между двумя типами ролей — театральным и жизненным. Обращение научной социологии XX века к театральной терминологии и к театру как модели определенной стороны или сферы общественной реальности сегодня можно считать практически оправдавшим себя в науке — несмотря на некоторые крайности и увлечения, несмотря на ожесточенное сопротивление некоторых психологов, оно не содержит в целом никакой натяжки: актер в самом деле первым не только из художников, но и среди мыслящих людей вообще открыл и с гениальной выпуклостью воспроизвел в действии один из важнейших механизмов жизни человека и общества.

191 Так же, как и человек в социуме общается с миром только посредством своей роли (точнее сказать — ролей), так актер входит в глубоко серьезные отношения со своей театральной ролью, а также с Другим или Другими, со средой, его окружающей, с «общим состоянием мира», с судьбой — только через роль.

Понятно, что механизмов, управляющих человеческой жизнью, великое множество. Театр изобретен человечеством для моделирования «ролевого» механизма. При этом если в жизни наши отношения с нашими ролями могут быть и всегда есть самые разные — театр по драматической своей природе среди всех других выбирает отношения именно драматические. Как человек в жизни постепенно ощущает невозможность реализоваться вне роли, как он пытается освободиться от этой закономерности, меняя роли, играя ролями, если удается; как он стремится сопоставить свои роли-для-других с собственным представлением о себе, которое чаще всего кажется ему вовсе не ролью, но единственной, подлинной его сущностью, — так и актер постепенно и неуклонно усложняет и развивает драму, которую он как человек и «модель человека», образ человека может сыграть с ролью и с обществом, которое постоянно создает магнитное поле, так или иначе искажающее первоначальные намерения человека, его представления о том, каким он является перед собой и другими, его действия. И актер, и зритель бессознательно драматизируют свои взаимные отношения точно так же, как драматизируются отношения между актером и ролью. «Структурный спектакль» между всеми элементами театральной системы, в первую очередь между частями «большими», частями самого высокого порядка — актером, ролью, зрителем — становится глубоко и необыкновенно содержательно конфликтным.

Впрочем, здесь, может быть, формулировка должна быть совсем другая. Содержание театрального образа не «конфликтно» — конфликт и есть это содержание. Театральный образ не «действен»: действие не атрибут образа. Театральный образ и есть образ действия, есть действие. Указание на элементы этого образа, существенно отличающиеся от элементов всякого иного образа-действия, говорит о том, кто именно и каким образом это действие реализует. Артист осуществляет себя только в воздействии на роль и на зрителей, роль осуществляет себя только в воз-действии на актера и на зрителя, зритель становится участником театрального образа только воз-действуя на актера и его роль.

В идеале только так понятый спектакль может научить нас, людей, быть существами, осознавшими и свое значение, и 192 свою особость, и свою зависимость, и свою свободу, — словом, осознать или ощутить многое важное из того, что скрыто от обыденного взгляда, но что составляет неотъемлемое свойство общественной природы человека.

Для всякого нормального сознания несомненно, что театр «в один прекрасный момент» возник, стал. Но не менее важно понять, что одновременно театр продолжал и продолжает становиться театром. Точно так же как актер продолжает становиться тем, что он есть в принципе, в идеале. Точно так же, как зритель продолжает все интенсивней включаться в действие, то есть становиться самим собой. Точно так же, как роль постепенно, но неизбежно продолжает все мучительней «прилипать» к актеру и столь же мучительно отчуждаться от него.

Вместе с творцами театра современный развитый зритель уже научился открывать для себя через сложную развернутую художественную форму немалые глубины театральной поэтической мысли. Свободное чтение структур, осознанное и ответственное участие в их становлении, должно быть, еще впереди. По-видимому, дело все-таки в первую очередь за театром. Театр не может в целом обогнать время и вместе с ним публику. Но поскольку театр сумеет внятно сыграть ту драму, которая только его творцам подвластна, постольку он сумеет продвинуть сознание публики к новой глубине жизни, новой глубине самопознания. Уровень, на котором это возможно, сегодняшний театр нащупал. Этот уровень театру доступен.

**Рекомендуемая литература по теме**

***I. Методология и теория***

Авдеев А. Д. Происхождение театра. Л.; М., 1959.

Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Вопросы литературы. 1971. № 8.

Алексеев А., Беликов Б. О понятии «строгое исследование» в гуманитарных науках (К постановке вопроса) // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1. Л., 1975.

Андреева Г. М. Социальная психология. М., 1980.

Аристотель и античная литература. М., 1979.

Банфи А. Природа зрелища // Банфи А. Избранное. М., 1965.

Бахтин М. М. Структура как осуществляющийся эстетический объект // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности: К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972.

Время и пространство в театральном искусстве: [Дискуссия] // Театр. 1978. № 7.

Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968.

Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. М., 1972. Ч. 1.

Гинзбург Л. Литературная роль и социальная роль // Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979.

Гинзбург Л. Я. Об историзме и структурности // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982.

Давыдов Ю. Искусство как социологический феномен: К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М., 1968.

Дадамян Г. Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства. М., 1982.

Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.

Каган М. С. Человеческая деятельность. М., 1974.

Каган М. С. Искусство и общение // Искусство и общение Л., 1984.

Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.

194 Клишина С. А. Принцип развития и структурный анализ // Принцип развития. Саратов, 1972.

Кон И. С. Социология личности. М., 1967.

Кон И. С. Люди и роли // Новый мир. 1970. № 12.

Кон И. С. Открытие «Я». М., 1978.

Кон И. С. В поисках себя. М., 1985.

Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975.

Леонтьев А. Н. Индивид и личность // Психология индивидуальных различий. М., 1982.

Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

Лихачев Д. С. Об актуальности проблемы общения в современном искусствознании // Искусство и общение. Л., 1984.

Лосев А. Ф. От знака к символу // Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970.

Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 308. Тарту, 1973. (Труды по знаковым системам, VI).

Лотман Ю. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1.

Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.

Манн Ю. О понятии игры как художественном образе // Манн Ю. Диалектика художественного образа. М., 1987.

Маркс К. Введение (Из экономических рукописей 1857 – 1858 годов) // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 12.

Методологические проблемы современной науки. М., 1970.

Прозерский В. О коммуникативной функции искусства // Художник и публика. Л., 1981.

Рассел Б. Человеческое познание. М., 1957.

Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М., 1980.

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

Соколов Э. Культура и личность. Л., 1972. Строение фильма. М., 1984.

Структура литературного произведения. Л., 1984.

Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Успенский Б. Поэтика композиции. М., 1970.

Фирсов Б. М. Массовая коммуникация в условиях научно-технической революции. Л., 1981.

Хализев В. Театральность и драматизм // Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978.

195 Шерозия А. Е. К проблеме сознательного и бессознательного психического: В 3 т. Тбилиси, 1973. Т. 2.

Шерозия А. Е. Психика. Сознание. Бессознательное. Тбилиси, 1979.

Шибутани Т. Социальная психология. М., 1969.

Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2.

Эйзенштейн С. Режиссура. Искусство мизансцены // Там же. М., 1966. Т. 4.

Эйзенштейн С. Театр и кино // Из истории кино. Вып. 8. М., 1971.

Энгельс Ф. Карл Маркс. «К критике политической экономии» // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 13.

***II. Общие вопросы театра. Театр и другие искусства. Спектакль***

Акимов Н. П. Жизнь на сцене // Акимов Н. П. Театральное наследие: В 2 т. Л., 1978. Т. 2.

Акимов Н. П. О принципах игры // Там же.

Алперс Б. Искания новой сцены. М., 1985.

Антуан А. Дневник директора театра. М.; Л., 1939.

Барбой Ю. М. Методика пропаганды театрального искусства. Л., 1979.

Барбой Ю. Теория перевоплощения и система сценического образа // Актер. Персонаж. Роль. Образ. Л., 1986.

Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978.

Березкин В. Спектакль и сценическое пространство. М., 1978.

Бергман о Бергмане. М., 1978 (раздел «Ингмар Бергман в театре»).

Берковский Н. Станиславский и эстетика театра // Берковский Н. Литература и театр. М., 1969.

Беседы К. С. Станиславского. М.; Л., 1939.

Блок В. Диалектика театра. М., 1983.

Бояджиев Г. Н. Театр эпохи становления и расцвета феодализма // История западноевропейского театра. М., 1956.

Брехт Б. О Шекспире. «Мамаша Кураж и ее дети». Брехт как режиссер // Брехт Б. Театр: В 5 т. М., 1965. Т. 5/1.

Брехт Б. На пути к современному театру. Новые принципы актерского искусства. О системе Станиславского. Покупка меди. Обучение актеров и актерское мастерство // Там же. Т. 5/2.

196 Брук П. Пустое пространство. М., 1976.

Вахтангов Евг. Материалы и статьи. М., 1959.

Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. М., 1870.

Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.

Владимиров С. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Л., 1976.

Встречи с Мейерхольдом. М., 1967.

Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959.

Гвоздев А. Возникновение сцены и театрального здания нового времени // Очерки по истории европейского театра. Пг., 1923.

Гвоздев А. А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л., 1987.

Гладков А. Театр. М., 1980.

Головня В. В. История античного театра. М., 1972.

Гриб В. Р. Избранные работы. М., 1956.

Громов Е. Лев Владимирович Кулешов. М., 1984.

Громов П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов П. Герой и время. Л., 1961.

Громов П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л., 1976.

Гугушвили Э. Котэ Марджанишвили. М., 1979.

Гусев В. Е. Истоки русского народного театра. Л., 1977.

Давыдов Ю. Социальная психология и театр // Театр. 19691 № 12.

Давыдов Ю. Н. Литература и зрелищные искусства // Искусство и общение. Л., 1984.

Демидов А. Как молоды мы были… // Театр. 1976. № 1.

Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1962.

Дмитриев Ю. А. Островский — теоретик и практик сценического искусства // А. Н. Островский: Литературное наследство. М., 1974. Т. 88. Кн. 1.

Евгений Вахтангов. М., 1984.

Евреинов Н. Н. Театр как таковой (обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни). 2-е изд., доп. М., 1923.

Жемье Ф. Театр. М., 1958.

Жуве Л. Мысли о театре. М., 1960.

Захаров М. Контакты на разных уровнях. М., 1988.

Зингерман Б. И. Жан Вилар и другие. М., 1964.

Зингерман Б. Время в пьесах Чехова // Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979.

Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября. Л., 1976.

Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978.

197 Золотницкий Д. Игорь Владимиров // Портреты режиссеров. Л., 1982.

Золотницкий Д. И. Ф. Ф. Комиссаржевский и школа К. С. Станиславского // Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984.

Иванова В. Актер — роль и персонаж // Актер. Персонаж. Роль. Образ. Л., 1986.

Каллистов Д. П. Античный театр. Л., 1970.

Кнебель М. О. Вся жизнь. М., 1969.

Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М., 1982.

Костелянец Б. Драма и действие. Л., 1976.

Костелянец Б. Драматическая активность // Театр. 1979. № 5.

Кречетова Р. Поиски единства // Театр. 1973. № 2.

Кречетова Р. Любимов // Портреты режиссеров. Вып. 2. М., 1977.

Кризис театра. М., 1908.

Крэг Э. Г. Об искусстве театра // Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988.

Кузякина Н. Б. Становление украинской советской режиссуры. Л., 1984.

Кулешов Л. В. Знамя кинематографии // Л. В. Кулешов: Статьи. Материалы. М., 1979.

Луначарский А. В. Театр Пискатора // Собр. соч.: В 8 т. М., 1965. Т. 6.

Марков П. А. Новейшие театральные течения: Первая студия МХТ. Из лекции о Вахтангове // Марков П. А. Из истории русского и советского театра. М., 1974.

Марков П. А. О Станиславском. Письмо о Мейерхольде. О Таирове. О советском актере // Марков П. А. Театральные портреты М., 1974.

Марков П. А. Об Анатолии Эфросе. О Любимове. Притоки одной реки // Марков П. А. Дневник театрального критика: 1930 – 1976. М., 1977.

Марченко Т. А. Театр в каждом доме. М., 1986.

В. Э. Мейерхольд: Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1: 1891 – 1917; Ч. 2: 1917 – 1929. М., 1968.

Михайлова А. Образ спектакля. М., 1978.

Михайлова А. Пространство для игры // Театр. 1983. № 6.

Михайлова А. Пустое пространство // Советские художники театра и кино. Вып. 6. М., 1984.

Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М., 1938.

В. И. Немирович-Данченко: Театральное наследие. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1952. Т. 1.

Очерки по истории европейского театра. Пб., 1923.

198 Образцова А. Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX – XX веков. М., 1974.

О театре. Л., 1926. Т. 1.

О театре. Л., 1927. Т. 2.

О театре. Л., 1929. Т. 3.

Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969.

Пискатор Э. Политический театр. М., 1984.

Попов А. Д. О художественной целостности спектакля. М., 1959.

Рехельс М. Режиссер — автор спектакля. Л., 1969.

Рождественская Н. Проблема «актер — зритель» в режиссерских системах XX века // Художник и публика. Л., 1981.

Ромм М. Работа с актером. Построение киномизансцены // Ромм М. Избр. произв.: В 3 т. М., 1982. Т. 3.

Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.

Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., 1974.

Рудницкий К. «Лес» Мейерхольда // Театр. 1976. № 12.

Сандро Ахметели. Тбилиси, 1977.

Сахновский-Панкеев В. А. О драме как произведении театрального искусства // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1. Л., 1975.

Сахновский-Панкеев В. Об условности театра и условности кино // Сахновский-Панкеев В. Соперничество — содружество. Л., 1979.

Смелянский А. Наши собеседники. М., 1981.

Смирнов Б. А. Театр как вид искусства. Л., 1977.

Смирнов-Несвицкий Ю. Ключ к образу. Л., 1970.

Смирнов-Несвицкий Ю. Вахтангов. Л., 1987.

Соловьева И. Спектакль идет сегодня. М., 1966.

Соловьева И. Немирович-Данченко. М., 1979.

Станиславский К. С. Дункан и Крэг. Опыт проведения «системы» в жизнь. Первая студия Художественного театра // Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1.

Станиславский К. С. Характерность. [Схема «системы»] // Там же. М., 1955. Т. 3.

Станиславский К. С. [О значении физических действий]. [Новый прием подхода к роли]. [Схема физических действий]. О ложном новаторстве // Там же. М., 1957. Т. 4.

Станиславский К. С. Искусство актера и режиссера. Разные виды театров // Там же. М., 1959. Т. 6.

Стрелер Дж. Театр для людей. М., 1984.

Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1889 – 1917. М., 1973.

Строева М. Н. Чехов и Художественный театр // Чеховские чтения в Ялте. М., 1976.

199 Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1917 – 1938. М., 1977.

А. Таиров: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.

Таршис Н. Музыка спектакля. Л., 1978.

Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978.

Товстоногов Г. А. На подступах к замыслу. Реализация замысла. О методе. Театр и зритель // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Л., 1980. Т. 1.

Товстоногов Г. Заметки о природе контакта. О природе чувств // Там же. Т. 2.

Туровская М. И. Да и нет: О кино и театре последнего десятилетия. М., 1966.

Февральский А. Пути к синтезу. М., 1978.

Финкельштейн Е. Л. Картель четырех. М., 1974.

Цимбал С. Мечта об актере. В поиске вместе с Брехтом // Цимбал С. Разные театральные времена. Л., 1969.

Цимбал С. Перевоплощение и фантазия // Театр. Театральность. Время. Л., 1977.

Чехов М. Путь актера // Михаил Чехов: Воспоминания. Письма. М., 1986.

Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1975.

Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1979.

Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. М., 1985.

Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978.

Ярхо В. Н. У истоков европейской комедии. М., 1979.

***III. Искусство драматического актера. Зритель***

Актер в кино. М., 1976.

Алперс Б. Искусство актера и пути его изучения // Алперс Б. Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979.

Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968.

Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах. Л., 1985.

Анастасьев А. Судьба театра и опрометчивость критика // Театр. 1976. № 9.

Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. М., 1979.

Беньяш Р. М. Пелагея Стрепетова. Л., 1967.

Беньяш Р. Без грима и в гриме. Л., 1971.

200 Божков О. Аудитория театра: типологический подход к анализу поведения в сфере культуры // Вопросы социологического изучения театра. Л., 1979.

Бушуева С. К. Полвека итальянского театра (1880 – 1930). Л., 1978.

Бушуева С. К. Моисси. Л., 1986.

Вишневская И., Литвиненко Н., Максимова В. Русский театр // Советское актерское искусство: 50 – 70 годы. М., 1982.

Гилгуд Дж. На сцене и за кулисами. Л., 1969.

Гринер В. А. Ритм в искусстве актера. М., 1966.

Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980.

Дюллен Ш. Воспоминания и заметки актера. М., 1958.

Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1969.

Золотницкая Т. Мартынов. Л., 1988.

Зритель в театре: Социологические исследования театральной жизни. М., 1981.

Игнатов И. Н. Театр и зрители. М., 1916. Ч. 1.

Ильинский И. В. Сам о себе. М., 1973.

Калашников Ю. Третий творец спектакля: К. С. Станиславский о зрителе // Театр. 1963. № 2.

Калмановский Е. С. Проблемы актерского творчества и современный театр: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1972.

Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984.

Клявина Т. А. О процессах включения зрительного зала в систему спектакля // Искусство и общение. Л., 1984.

Клявина Т. А. Пути театрального успеха // Искусство и социологический контекст. Л., 1986.

Коклен Б.-К. Искусство актера. Л.; М., 1931.

Коонен А. Страницы жизни. М., 1985.

Крымова Н. Имена. М., 1971.

Кугель А. Театральные портреты. Л., 1967.

Львов-Анохин Б. А. Бучма. М., 1959.

Марков П. А. Михаил Чехов. Щукин // Марков П. А. Театральные портреты. М., 1974.

Марченко Т. А. Искусство быть зрителем, или Приглашение к спору. Л.; М., 1966.

Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. М., 1961.

Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981.

Пансо В. Талант и труд в творчестве актера. М., 1972.

Песочинский Н. В. Проблемы актерского искусства в театральной 201 концепции В. Э. Мейерхольда (1920 – 1930-е годы): Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1983.

Полякова Е. И. Станиславский — актер. М., 1972.

Рабинянц Н. Евгений Лебедев. Л., 1969.

Редгрейв М. Маска или лицо. М., 1965.

Росси Э. Сорок лет на сцене. Л., 1976.

Рыбакова Ю. П. Комиссаржевская. Л., 1971.

Рыбакова Ю. Александр Борисов. Л., 1987.

Семеновский В. Евгений Леонов // Театр. 1978. № 3.

Скорочкина О. Ольга Яковлева // Театр. 1982. № 1.

Солоницына Л. Взаимодействие актера и публики как научная проблема // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1. Л., 1975.

Тальма Ф.-Ж. Мемуары. М.; Л., 1931.

Тимченко М. Б. Актерское дарование в социокультурном контексте // Искусство и социокультурный контекст. Л., 1986.

Туровская М. Бабанова: Легенда и биография. М., 1981.

Финкельштейн Е. Л. Фредерик-Леметр. Л., 1968.

Фролова Е. Из опыта изучения зрителя в 20-х годах // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1. Л., 1975.

Хренов Н. А. Социологические и социально-психологические механизмы формирования публики // Вопросы социологии искусства. Л., 1980.

Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981.

Чехов М. О технике актера // Михаил Чехов: Литературное наследие.: В 2 т. Т. 1: Об искусстве актера. М., 1986.

Юрский С. Кто держит паузу. Л., 1977.

Юрьев Ю. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963.

Якобсон В. П. О некоторых тенденциях в актерском творчестве на рубеже XIX – XX веков // Наука о театре. Л., 1975.

Якобсон В. Павел Самойлов. Л., 1987.

Яснец Э. Олег Басилашвили. Л., 1981.

**ПОСТРАНИЧНЫЕ ПРИМЕЧАНИЯ**

 1\* См. Во что душе обходится поэт… // Лит. газ. 1981. 4 февр. С. 8.

2\* См. Кречетова Р. Поиски единства // Театр. 1973. № 2. Материалы дискуссии см. Театр. 1973. № 6, 7, 11.

3\* См., напр.: Театральная жизнь Ленинграда: социологический анализ (1973 – 1979 гг.). Л., 1979; Алексеев А. Н., Божков О. Б., Дмитриевский В. Н. и др. Зритель в театре. М., 1981.

4\* См. Анастасьев А. Судьба театра и опрометчивость критика // Театр. 1976. № 9.

5\* См. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.

6\* См. Лотман Ю. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1.

7\* См., напр.: Методологические проблемы современной науки. М., 1970; Структурализм: «за» и «против». М., 1975; Структура литературного произведения. Л., 1984.

8\* Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982. С. 54.

9\* Там же. С. 53.

10\* См. Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. Театральные портреты. М., 1974. С. 65.

11\* См., напр.: Давыдов Ю. Социальная психология и театр // Театр. 1969. № 12; Дадамян Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства. М., 1982; Вопросы социологического изучения театра. Л., 1979; Клявина Т. Пути театрального успеха // Искусство и социокультурный кон текст. Л., 1986.

12\* См. Рождественская Н. Проблема «актер — зритель» в режиссерских системах XX века // Художник и публика. Л., 1981.

13\* См.: Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972; Костелянец Б. Драма и действие. Л., 1976; Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1972; Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. Отметим, что очень полезными были книги А. А. Аникста по истории теории драмы.

14\* См., напр.: Сахновский-Панкеев В. А. О драме как произведении театрального искусства // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1. Л., 1975.

15\* См. Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978.

16\* См. Попов А. Д. О художественной целостности спектакля. М., 1959.

17\* На наш взгляд, куда более живыми и перспективными оказываются сегодня представления о взаимоотношениях между драмой и театром, которые связаны с «диалогом» между ними. Такова, напр., точка зрения А. Смелянского, ярко выраженная в его книге «Наши современники» (М., 1981). В таких случаях не одна только методика анализа, но и принципиальные методологические установки ориентируют на подлинный драматизм отношений в театре, несомненно захватывающий и отношения «собственно театральных» элементов с элементами пьесы.

18\* Владимиров С. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Л., 1976.

19\* См. Сахновский-Панкеев В. Соперничество — содружество. Л., 1979.

20\* См. Театр. 1978. № 7.

21\* Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1975; Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1979; Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. М., 1985.

22\* Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 2. С. 42 – 43.

23\* См., напр.: Основы марксистско-ленинской эстетики. М., 1960. С. 407. Работы эстетиков в последние годы принципиально нового здесь не предлагают.

24\* Костелянец Б. Драма и действие. Л., 1976. С. 4.

25\* Там же. С. 6.

26\* Евреинов Н. Н. Театр как таковой: Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни / Под ред. П. Ярославцева. М., 1923. С. 25.

27\* Там же. С. 27.

28\* Там же. С. 28.

29\* Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 587 – 588.

30\* Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1977. С. 171.

31\* Кон И. С. Открытие «Я». М., 1978. С. 29 – 40.

32\* Методологические проблемы современной науки. М., 1970. С. 140.

33\* См. Ермолова Л. А. Методологическая роль категорий «структура», «система» и «функция» в понимании природы живого // Методологические проблемы современной науки. С. 150.

34\* Рассел Б. Человеческое познание. М., 1957. С. 284.

35\* Философский словарь. М., 1975. С. 372.

36\* См., напр.: Клишина С. А. Принцип развития и структурный анализ // Принцип развития. Саратов, 1972.

37\* Энгельс Ф. Карл Маркс. «К критике политической экономии» // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 13. С. 497.

38\* См. Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 130.

39\* См. Там же. С. 74.

40\* Там же. С. 121.

41\* Там же. С. 115.

42\* Там же. С. 123.

43\* Об этом см. у Б. Костелянца в его книге «Драма и действие» (Л., 1976).

44\* Маркс К. Введение (Из экономических рукописей 1857 – 1858 годов) // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 731.

45\* Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972. С. 30 – 31.

46\* Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 67.

47\* См. Громов П. Герой и время. Л., 1961. С. 267 – 269.

48\* См. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Л.; М., 1959.

49\* Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 185.

50\* Каллистов Д. П. Античный театр. Л., 1970. С. 57.

51\* Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 140.

52\* Владимиров С. Действие в драме. С. 23.

53\* См. Театр. 1971. № 1.

54\* Демидов А. Как молоды мы были… // Театр. 1976. № 1. С. 47.

55\* Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 2. С. 42.

56\* Товстоногов Г. Круг мыслей. Л., 1972. С. 122.

57\* Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 1. С. 225.

58\* Беседы К. С. Станиславского. М.; Л., 1939. С. 355.

59\* Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 6. С. 236.

60\* Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 364 [курсив мой. — Ю. Б.].

61\* Там же. С. 389.

62\* Там же. С. 395.

63\* Там же. С. 395 – 396.

64\* Калмановский Е. С. Проблемы актерского творчества и современный театр: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1972. С. 11.

65\* Блок Вл. Диалектика театра. М., 1983. С. 213 – 214.

66\* Там же. С. 214.

67\* Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 131.

68\* Цит. по: Шерозия А. Е. К проблеме сознательного и бессознательного психического: В 3 т. Тбилиси, 1973. Т. 2. С. 427.

69\* Шерозия А. Е. Психика. Сознание. Бессознательное. Тбилиси, 1979. С. 26.

70\* Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984. С. 87.

71\* Гусев В. Е. Истоки русского народного театра. Л., 1977. С. 49.

72\* Кречетова Р. Преодоление данного // Театр. 1978. № 7. С. 78.

73\* Леонтьев А. Н. Индивид и личность // Психология индивидуальных различий. М., 1982. С. 17.

74\* Там же.

75\* См. Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 314 – 315.

76\* Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Вопросы литературы. 1971. № 8. С. 55 – 56.

77\* Там же. С. 55.

78\* Мы вольно «пропустили» римский театр; мы вольно обращаемся с хронологией и жанровой эволюцией Средневековья. Напомним в этой связи, что хотя ссылки на выводы историко-театральной науки не дань вежливости, здесь менее всего следует искать поползновений на реконструкцию истории актерского искусства. Речь идет о типах структуры.

79\* Бояджиев Г. Н. Театр эпохи становления и расцвета феодализма // История западноевропейского театра. М., 1956. Т. 1. С. 98.

80\* Там же. С. 99.

81\* Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1962. С. 99.

82\* Там же. С. 103.

83\* Там же. С. 167.

84\* Там же. С. 191.

85\* Там же. С. 100 – 101.

86\* См. Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 160.

87\* Дидро Д. Парадокс об актере. Л.; М., 1938. С. 43.

88\* Там же. С. 47.

89\* Там же. С. 46.

90\* См. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 68 – 80.

91\* Дидро Д. Парадокс об актере. С. 90.

92\* Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 150.

93\* Владимиров С. В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. С. 29.

94\* Там же. С. 30.

95\* Там же. С. 31.

96\* Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 5. С. 181.

97\* Там же. С. 184.

98\* Там же. М., 1955. Т. 3. С. 224.

99\* Там же.

100\* Якобсон В. П. О некоторых тенденциях в актерском творчестве на рубеже XIX – XX веков // Наука о театре. Л., 1975. С. 118.

101\* Там же.

102\* Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 329.

103\* Гладков А. Театр. М., 1980. С. 326.

104\* Там же. С. 288.

105\* Лекции В. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСа в записи А. В. Февральского (1928 – 1929). Цит. по: Песочинский Н. В. Проблемы актерского искусства в театральной концепции В. Э. Мейерхольда (1920 – 1930-е годы): Дис. … канд. искусствоведения. Л., 1983.

106\* Алперс Б. А. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 58.

107\* Мейерхольд Вс. Чаплин и чаплинизм // Февральский А. Пути к синтезу. М., 1978. С. 218 – 219.

108\* В. Э. Мейерхольд: Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 59.

109\* Там же.

110\* Песочинский Н. В. Проблемы актерского искусства… С. 16.

111\* В. Э. Мейерхольд: Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 59.

112\* Алперс Б. А. Театральные очерки. Т. 1. С. 102.

113\* Там же.

114\* Там же [курсив мой. — Ю. Б.].

115\* Там же. С. 103.

116\* Эдвард Гордон Крэг. С. 237.

117\* М. А. Чехов: Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 129.

118\* По правилам роль и актера в этом контексте следовало бы, конечно, именовать подсистемами.

119\* Соловьева И. Спектакль идет сегодня. М., 1966. С. 93.

120\* Там же. С. 175.

121\* К сожалению, текст не опубликован.

122\* Демидов А. Как молоды мы были… // Театр. 1976. № 1. С. 42.

123\* В свое время А. Фараджев именно такую операцию проделал с Г. Бортниковым; в результате этого не без элегантности проведенного рас следования актер был попросту уничтожен. Благо он перешел на другие роли (см. Фараджев А. Геннадий Бортников // Театр. 1978. № 1).

124\* Л. В. Кулешов: Статьи. Материалы. М., 1979. С. 102.

125\* Громов Е. Лев Владимирович Кулешов. М., 1984. С. 148.

126\* Л. В. Кулешов: Статьи. Материалы. С. 103.

127\* Там же. С. 104.

128\* Цит. по: Скорочкина О. Ольга Яковлева // Театр. 1982. № 1. С. 57.

129\* Там же.

130\* Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 125.

131\* Там же. С. 138 – 139.

132\* Там же. С. 141.

133\* Лотман Ю. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 99.

134\* Семеновский В. Евгений Леонов // Театр. 1978. № 3. С. 44.

135\* Там же. С. 47. Отметим: В. Семеновский — один из первых театроведов, всерьез заинтересовавшихся сегодня феноменом актерской маски. В историческом контексте он рассматривает эту проблему в эссе «Два сюжета» (см. Театр. 1981. № 9).

136\* Каган М. С. Искусство и общение // Искусство и общение. Л., 1984. С. 24.

137\* Давыдов Ю. Н. Литература и зрелищные искусства // Там же. С. 79.

138\* Клявина Т. А. О процессах включения зрительного зала в систему спектакля // Искусство и общение. Л., 1984. С. 119.

139\* Игнатов И. Н. Театр и зрители. М., 1916. Ч. 1. С. 12 – 13.

140\* Прозерский В. О коммуникативной функции искусства // Художник и публика. Л., 1981. С. 41.

141\* Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М., 1980.

142\* Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972 (гл. «Категория жанра»).

143\* Давыдов Ю. Социальная психология и театр // Театр. 1969. № 12. С. 33.

144\* Там же. С. 29.

145\* Там же. С. 36.

146\* Там же.

147\* Там же. С. 35.

148\* Там же.

149\* Там же. С. 36.

150\* См. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2.

151\* Давыдов Ю. Социальная психология и театр // Театр. 1969. № 12. С. 37.

152\* Михайлова А. Пустое «пространство». Зритель и сцена. Переживание пространства // Советские художники театра и кино. М., 1984. С. 219 – 220.

153\* Эйзенштейн С. Режиссура: Искусство мизансцены // Избр. произв. М., 1966. Т. 4. С. 363.

154\* Там же.

155\* Лихачев Д. С. Об актуальности проблемы общения в современном искусствознании // Искусство и общение. Л., 1984. С. 7 – 8.

156\* Рождественская Н. Проблема «актер — зритель» в режиссерских системах XX века // Художник и публика. Л., 1981. С. 99.

157\* Там же.

158\* Калашников Ю. Третий творец спектакля: К. С. Станиславский о зрителе // Театр. 1963. № 2. С. 45. Ю. Калашников цитирует Станиславского без ссылок.

159\* Владимиров С Действие в драме. С. 115.

160\* М. А. Чехов. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 368.

161\* Там же. Т. 2. С. 132.

162\* Рождественская Н. В. Проблема «актер — зритель» в режиссерских системах XX века. С. 104 – 105.

163\* Там же. С. 105 – 106.

164\* См. М. А. Чехов. Литературное наследие. Т. 2. С. 265, 267.

165\* Там же С. 267.

166\* Там же. Т. 1. С. 114.

167\* Рождественская Н. В. Проблема «актер — зритель» в режиссерских системах XX века. С. 101.

168\* Там же.

169\* Вопрос о соотношении структуры и композиции выходит за пределы этого исследования. Отметим только, что у Мейерхольда, так же как в театре Станиславского, композиция, конечно, связана со своеобразием структуры. У Мейерхольда наиболее устойчивые композиционные блоки показывают, что действие дискретно, движется «порциями», «квантами».

170\* Рождественская Н. В. Проблема «актер — зритель» в режиссерских системах XX века. С. 103.

171\* Эйзенштейн С. Режиссура. Искусство мизансцены // Избр. произв.: В 6 т. М., 1966. Т. 4. С. 346, 347.

172\* Там же. С. 349.

173\* Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972. С. 32.

174\* См. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3. С. 360.

175\* Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984. С. 88.

176\* См. Действие // Театральная энциклопедия. М., 1963. Т. 2. С. 342 – 343.

177\* См. Социальное действие // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 637.

178\* Кузнецов Б. Необратимость физического и сценического времени // Театр. 1978. № 7. С. 73 – 74.

179\* Там же. С. 67.

180\* См. Natanson M. Man as an Actor // Drama in Life. The Uses of Communication in Society. N. Y., 1976. P. 55. Указанный сборник вообще полезен для ознакомления с современными взглядами на соотношение театра и жизни.

[**Продолжение I**](http://lib.vkarp.com/2014/04/13/%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B1%D0%BE%D0%B9-%D1%8E-%D0%BC-%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0-%D0%B4%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D1%8F-%D0%B8-%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC-2/)