

0
X172

В. Хализев

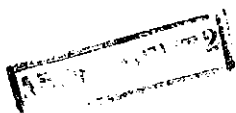
ДРАМА
КАК ЯВЛЕНИЕ
ИСКУССТВА



8+792 C

ББК 85.4

X 17



Хализев В. Е.

X 17 Драма как явление искусства.— М.: Искусство, 1978.—240 с.

В книге рассматриваются актуальные и порой дискуссионные проблемы драмы и театра. Как сама жизнь стимулирует драматургическое и театральное творчество? Каковы основные типы драматического действия? Как исторически менялись соотношения между словом и жестом в актерской игре? Как далеко простирается творческая самостоятельность актеров? Имеет ли режиссер право вторгаться в драматургию создаваемого спектакля? Следует ли режиссуру считать самостоятельным и полноправным видом искусства? Высказывая суждения по всем этим вопросам, автор рассматривает драму и театр разных стран и эпох.

**ББК 85.4
792**

Валентин Евгеньевич
Хализев

ДРАМА
КАК ЯВЛЕНИЕ
ИСКУССТВА

Редактор *Н. В. Дайреджиева*. Художник *В. Б. Переберин*. Художественный редактор *Л. И. Орлова*. Технический редактор *Е. Н. Сапожникова*, *Н. С. Еремина*. Корректор *И. Н. Белозерцева*.

И. Б. № 543.

Сдано в набор 16.09.77. Подп. в печ. 14.08.78. А13414. Формат издания 84×108^{1/32}. Бумага тип. № 1. Гарнитура обыкновенная новая. Высокая печать. Усл. п. л. 12.6. Уч.-изд. л. 14.07. Изд. № 12966. Тираж 10 000. Заказ 59. Цена 1 руб. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109.

X 80105-173
025(01)-78 35-78

© Издательство «Искусство», 1978 г.

ВВЕДЕНИЕ

Проблемам теории драмы посвящено множество работ, старых и современных, отечественных и зарубежных. Нет, пожалуй, другой художественной формы, о которой было бы написано так много.

Больше того, на протяжении ряда эпох (от античности и вплоть до XIX века) учения о драме выступали одновременно в качестве теорий художественной словесности и искусства в целом. Драма и театр рассматривались как наиболее полное воплощение возможностей художественного творчества. Эстетика Аристотеля, как известно, является главным образом учением о трагедии — одном из драматических жанров. Классицизм тоже на первый план выдвигал проблемы драматургии (недаром так популярна была идея необходимости «трех единств»). Теория искусства Просвещения — это в очень значительной мере эстетика театра. И, наконец, эстетическая система Гегеля «обрамляется» суждениями о драматическом искусстве: в первом томе «Лекций по эстетике» большое внимание уделено коллизии и действию, а третий том завершается рассмотрением драмы, которая, по мысли философа, увенчивает поэзию — совершеннейшее из искусств.

Теории драмы прошлых столетий — это огромное достижение эстетической мысли. Они важны и ценны для современного специалиста в области литературы и театра, над какой бы проблемой он ни работал.

Вместе с тем многое в классических теориях драмы устарело. И это естественно. Теоретики прошлых столетий основывались на исторически локальном опыте (в основном это античная трагедия и драматургия эпохи Возрождения). И их суждения часто не согласовывались с дальнейшим развитием искусства. При этом многих сведений о художественной словесности и театре, которыми располагает современная наука, ученые не имели.

Классические теории драмы при этом были нормативны. Они являли собой систему рекомендаций и требований, которые в ряде случаев ограничивали и сковывали творческий импульс писателей. Искусство же нашего времени, в том числе театральное-драматическое, нуждается не в установлении правил, а, напротив, в раскрепощении от всевозможных догм, которыми «обернулись» со временем некоторые авторитетные суждения (требование внешнего правдоподобия изображаемого; обязательность единого действия, основанного на борьбе между персонажами и завершающегося развязкой конфликта; примат слова в театральном произведении; иерархичность взаимоотношений писателя-драматурга с деятелями сцены; недопустимость повествовательно-лирического «комментария» к словесным действиям актеров-персонажей и т. п.).

Поэтому к теориям драмы прежних столетий следует относиться критически и уяснить, что в них устарело, а что остается бесспорным и непререкаемым.

Это — одно.

А теперь — о другом: само по себе привилегированное положение драмы в эстетике имело для ее изучения некоторые отрицательные последствия. В теоретических работах на первый план выдвигались черты и свойства, присущие не одной только драме, но также эпическим произведениям и пантомиме (изображение характеров, конфликтность, сюжетность, временная композиция). Особенности же черты, характерные именно для драмы, рассматривались менее тщательно. В этом убеждают богатые фактами книги А. Аникста, посвященные истории изучения драмы¹. В сферу теории драматического искусства со времен Аристотеля и вплоть до нашего времени входят главным образом такие «общехудожественные» проблемы, как катарсис, трагическое и комическое, индивидуальное и типическое, характеры и конфликты и т. п. Уникальные же, неповторимые свойства драматических произведений до сих пор остаются в значительной мере неуясненными.

Обращаясь к проблемам специфики драматического творчества, мы прежде всего охарактеризуем основные значения термина «драма». Словом этим, как известно, обозначаются разные понятия. Драмой называют и определенный круг явлений действительности («жизненная дра-

¹ См.: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., «Наука», 1967; Аникст А. А. Теория драмы от Пушкина до Чехова. М., «Наука», 1972.

ма)), и один из жанров драматического рода литературы («мещанская драма» XVIII века), и ведущую разновидность сценического искусства — драматический театр, соединяющий в игре актеров жест со словом. Это третье значение слова «драма» оказалось важным для Р. Вагнера. В его работе «Опера и драма» последняя понимается как синтетическая художественная форма, находящаяся вне компетенции какого-либо отдельного вида искусства. Многозначительно название одной из «послевагнеровских» немецких монографий: «Драма в противопоставлении (im Gegensatz) поэтическому искусству»². Взгляд на драму как на синтетическую форму, выходящую за пределы словесного искусства, характерен также для многих советских критиков, писателей, теоретиков. Говоря о драме, они часто имеют в виду не словесно-художественный текст, который может быть поставлен режиссером и сыгран актерами, а сам драматический спектакль. Драма при этом определяется как синтез «искусства слова с искусством пантомимы», как произведение, где образ создается не только посредством слов, но с помощью художественных средств, принадлежащих другим видам искусства³. Подобные суждения, выводя драму за пределы литературы, как бы растворяют ее в театральном искусстве.

И, наконец, в-четвертых, словом «драма» обозначают один из литературных родов (наряду с эпосом и лирикой). Как род словесного искусства (поэзии), предназначенный для театра, драма рассматривается со времен Платона и Аристотеля. Теперь остановимся подробнее на этом наиболее для нас важном и исторически первичном значении термина.

Драматические произведения (подобно произведениям эпическим, а также театральным спектаклям и большинству кинофильмов) сюжетны. В них воспроизводятся события, протекающие во времени и пространстве, и запечатлеваются процессы, связанные с взаимодействием между личностью и окружающими ее явлениями.

Существуют два способа словесного воплощения сюжетов. Это, во-первых, повествование о происшедшем ранее, которое ведется извне — «со стороны». И во-вторых, это речь самих персонажей, являющая собой их действо-

² См.: Foth M. Das Drama in seinem Gegensatz zur Dichtkunst. Ein verkanntes Problem der Ästhetik, Bd 1. Die Stellung des Dramas unter den Künsten. Leipzig, von G. Wigand, 1902.

³ См.: Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., Изд-во Моск. ун-та, 1965, с. 295.

вание в изображаемой ситуации — «внутри» ее. Соотношения между этими художественно-речевыми началами и определяют своеобразие эпического и драматического родов литературы, говоря короче, — эпоса и драмы.

В эпосе повествование и речь действующих лиц взаимодействуют непринужденно и свободно. Повествование здесь то становится самодовлеющим, на время устраняя монологи и диалоги персонажей, то проникается их духом в несобственно-прямой речи; то активно «обволакивает» высказывания героев, то, напротив, сводится к минимуму или на какое-то время исчезает вовсе, чтобы «уступить дорогу» диалогам и монологам. Но оно так или иначе доминирует в эпическом произведении, скрепляя воедино, организуя как целое, цементируя все, что в нем изображено.

Эпос свободен в обращении с изображаемым пространством и временем, ни в какой мере не ограничен размером текста и, главное, волен использовать арсенал литературных средств в его полном объеме (обобщающие авторские характеристики, диалоги и монологи, в том числе внутренние, портреты, пейзажи, интерьеры и т. п.).

Эпическое произведение может вобрать в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-либо иному виду искусства. При этом повествовательная форма способна к глубочайшим проникновениям во внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные, обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии.

Не существует (ни в сфере словесного искусства, ни за его пределами) группы художественных произведений, которые так свободно проникали бы одновременно и в ширь бытия людей и в глубину их сознания, как повести, романы, эпопеи.

Бескрайние познавательные возможности — вот что отличает эпос как род литературы. «Локализирующие» характеристики содержания эпических произведений (будь то определение эпоса как изображение «господства событий над человеком» в эстетике XIX столетия или суждения о «великодушном» отношении эпоса к человеку в современном литературоведении) не имеют под собой почвы.

Другое дело драма, словесный текст которой предназначен для произнесения актерами со сцены. Она лишена

присущей эпосу универсальности. Неповторимо-ценные эстетические качества драмы — это следствие ее сосредоточенности на замкнутом круге художественно-познавательных задач.

Драматические произведения оградичены прежде всего в своем объеме, требуемом условиями театрального искусства. Далее, они допускают портретные и пейзажные характеристики, обозначения вещного мира, воспроизведение внутренней речи лишь в той мере, в какой все это «укладывается» в слова, произносимые героями по ходу действия.

«Пропорции» между повествованием и речевыми действиями персонажей драмы (в сравнении с эпосом) резко смещены в пользу последних. Повествовательная речь здесь выступает как бы в редуцированной форме. В драме она не призвана выполнять организующей миссии. Доминирующим началом текста драматического произведения является сплошная, «непрерывная линия» словесных действий персонажей (пользуясь известным выражением К. С. Станиславского).

В драме поэтому с максимальной полнотой воплощаются коммуникативные начала речевой деятельности. Высказывание здесь — это прежде всего речевой акт, связанный с ориентировкой человека в создавшемся положении. Своими репликами персонажи драматических произведений откликаются на развертывание событий и влияют на их дальнейшее течение.

«Носители речи» в драме всегда находятся в пределах изображаемого. Речь, составляющая текст драматического произведения, являет собою одновременно форму воссоздаваемого действия.

Материальный носитель образности (художественная речь) в драме «стоппроцентно» соответствует предмету изображения (*словесные действия людей*). Здесь слово преодолевает свой условно-знаковый, «конвенциональный» характер и становится иконическим знаком произнесенного героем слова. Об этом писал еще Лессинг. Говоря об использовании в искусстве «произвольных» (т. е. условных) и «естественных» (т. е. обладающих непосредственной достоверностью) знаков, он заметил, что драма «полностью превращает произвольные знаки в естественные»⁴.

⁴ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., Гослитиздат, 1957, с. 463.

Драматург поэтому достигает художественного эффекта совершенно особого, недоступного эпосу. Он дает максимально выразительную и предельно насыщенную картину речевого поведения человека в изображаемой ситуации. Драматическая форма знаменует «высшую» точку выразительности в сфере словесного действия. Прав Д. С. Лихачев, что формирование драмы свидетельствует о зрелости воспроизводящего начала в литературе, что только благодаря ей возможно полное погружение читателя в показываемое действие⁵.

Внешние, самоочевидные свойства драмы, о которых идет речь, не привлекли достаточного внимания ученых-теоретиков. Со времен немецкого романтизма влиятельная традиция теоретического рассмотрения драмы с помощью философских категорий, не причастных собственно словесному искусству (драма как запечатление борьбы между свободой и необходимостью у Шеллинга; драма как синтез объективного и субъективного у Гегеля).

А между тем своеобразие драматических произведений определяется прежде всего их *речевой* организацией. Охарактеризованные нами черты драмы как литературного рода являются первичными, «исходными». Именно ими на наш взгляд, обусловлены познавательные-эстетические возможности драматических произведений, о которых и предстоит разговор.

Так вырисовываются теоретические установки предлагаемой читателю книги, где предпринята попытка взглянуть на драму как литературно-художественную *форму* обладающую определенной содержательностью. Драма как содержательно значимая форма *словесного* искусства — вот главный предмет нашей работы.

При рассмотрении драмы как литературного рода мы воспользуемся не «категориальным» принципом, восходящим к романтической и гегелевской эстетике, а той установкой, на которую опирался еще Лессинг в своем «Лаокооне», уясняя отличие словесного искусства от живописи и скульптуры. В этой работе, как известно, своеобразие литературно-художественных произведений объясняется двумя их элементарными, формальными свойствами, вытекающими из особенностей человеческой речи: «невещностью» словесных обозначений и временной протяженностью высказываний. На извлечении следствий и

⁵ См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л.

этих двух аксиом — из этих самоочевидных «банальностей» — и строится величественное здание рассуждений «Лаокоона», не утратившего своего научного значения и по сей день. Почему бы теперь, через двести лет после Лессинга, не попытаться уяснить художественные возможности драмы с учетом прежде всего ее видимых, формальных свойств, *необходимо* вытекающих из ее словесной природы, — во-первых, и из ее предназначенности для сцены — во-вторых?

Говоря о драме как плоде писательского творчества, мы вместе с тем попытаемся охарактеризовать ее глубокие, исторически меняющиеся и порой конфликтные связи со сценическим искусством.

Глава I

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ДРАМАТИЗМ

Речевые действия персонажей драмы обладают особой активностью, часто превышающей ту, которая присуща поведению людей в первичной реальности. Это вызывается несколькими причинами.

Во-первых, диалоги и монологи персонажей, составляющие в драматическом произведении сплошную линию, оказываются пространственными и многочисленными, а потому склонны восприниматься как художественное преувеличение. В большинстве житейских ситуаций люди проявляют себя в речевом и мимическом поведении эпизодически. Яркие, впечатляющие высказывания и жесты обычно немногочисленны и разбросаны во времени. Свои радости и горести люди нередко переживают молча и неподвижно, психологическая подоплека большей части их реплик и движений присутствующим бывает малопонятна. Театрально-драматическая же форма властно требует от действующих лиц постоянного и впечатляющего самовыражения. Драматургу и его герою нужно, как правило, значительно больше слов, чем располагает к тому изображаемая ситуация. Формы драматического изображения поэтому неминуемо расходятся с формами самой жизни. Это отмечалось неоднократно. Л. Толстой усматривал неестественность драмы в том, что все говорят долго и их слушают. По суждению Вяч. Иванова, «ведение диалога» (то есть сплошное говорение.— В. Х.) менее свойственно действительности, нежели выгодно «при освещении рамп»¹.

Во-вторых, на диалоги и монологи героев драмы ложится особая смысловая нагрузка, от которой обычно свободны высказывания людей в реальной жизни и словесные дей-

¹ См.: Иванов В. Борозды и межи. Опыты эстет. и крит. М., «Музагет». 1916, с. 23.

ствия героев эпических произведений. Воспроизводя главным образом речевое поведение персонажей в изображаемой ситуации, монологи и диалоги в драме выполняют и другие функции, «не предусматриваемые» логикой происходящего. Они информируют читателя и зрителя о внешней обстановке действия и событиях, которые не показаны непосредственно (высказывания хоров и их корифеев, вестников и наперсниц в античной и классицистической драме: прямые обращения героев к зрителям с пояснениями к действию в «эпических драмах»), а также об интеллектуальных и психологических мотивах поведения персонажей (монологи действующих лиц, произносимые ими в одиночестве; реплики «в сторону») ².

И, наконец, в-третьих, высказывания героев драмы предназначены для произнесения со сцены. А для театра характерна значительная пространственная дистанция между играющими актерами и отделенными рампой зрителями. Эта дистанция, необходимая чисто формально, так сказать, технически, вместе с тем во многом определяет сущность сценического искусства — как его особую силу, так и некоторую ограниченность. Недаром дистанцию между актером и зрителем называют торжественной! «В театре, — писал П. Брук, — на протяжении нескольких столетий сложилась традиция помещать актера на некотором расстоянии от зрителей, на специальной замкнутой с трех сторон площадке, украшенной декорациями, освещать актера особым образом, раскрашивать ему лицо, увеличивать его рост, и все это для того, чтобы убедить невежественную публику в том, что он избранник божий и его искусство священно. Что это, форма выражения нашей почтительности? Или мы просто боимся, что вблизи при полном свете публика увидит нечто, чего она не должна видеть?» ³

Как бы ни отвечать на эти иронические вопросы, главное, о чем здесь сказал П. Брук, сомнений не вызывает: игра театрального актера, рассчитанная на ее восприятие в обширном пространстве зрительного зала, настойчиво требует «крупности», эффектности, броскости как в обла-

² О том, что многие высказывания героев Шекспира «не равны действию», выходят за его пределы и являют собою либо повествование, либо рассуждения, либо «излияния души», мотивированные условиями сцены, но не самими характерами и обстоятельствами, хорошо сказано в кн.: Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., «Сов. писатель», 1974, с. 195—218.

³ Брук П. Пустое пространство. М., «Прогресс», 1976, с. 114.

сти физических движений, так и в сфере речевого интонирования. При отсутствии этих качеств исполнения актер рискует остаться не понятым, не увиденным и не услышанным большинством зрителей. «Театр требует... преувеличенных широких линий как в голосе, в декламации, так и в жестах», — писал Н. Буало⁴. Подобные мысли впоследствии высказывались и обосновывались в работах Дидро и Коклена-старшего⁵. Вот что рассказывал К. С. Станиславский о собственном опыте декламации на развалинах театра в Помпее: «Чем больше я чувствовал свое бессилие в беспредельном пространстве открытого театра, тем больше хотелось помочь себе криком, движениями и мимикой, тем больше чувствовалась необходимость в котурнах, чтобы быть крупнее, в рупоре, чтобы быть слышнее, в утрированной дикции, чтобы быть понятнее, в резких масках и в преувеличенной жестикуляции, чтобы быть выразительнее. И я понял на опыте, что при таком голосовом и физическом надрыве, которого требовали условия спектаклей античного театра, возможно было только во все горло докладывать слова роли и со всем напряжением мышц представлять ее...

Но для того, чтоб представлять, нужна соответствующая манера... интерпретации. И чем больше аудитория театра, тем заметнее, а следовательно, и грубее должны были быть условности представления»⁶.

Сценический психологизм нашего столетия, сведя традиционные преувеличения интонации и жеста к минимуму, все же их не устранил. «Актерам, — пишет А. Эфрос, — иногда приходится действительно форсировать свой голос и, может быть, даже утрировать мимику... В этом некотором форсировании чувств и звуков... есть своя прелесть, своя поэзия»⁷.

⁴ Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Сост. и ред. С. Мокульский. Изд. 2-е. В 2-х т., т. 1. М.—Л. «Искусство», 1953, с. 679.

⁵ См.: Дидро Д. Парадокс об актере. Л.—М., «Искусство», 1938, с. 52. В дальнейшем описание этого издания (а также и всех других) при повторном упоминании дается в сокращенном виде; Коклен-старший. Искусство актера. Л.—М., «Искусство», 1937, с. 71, 111.

⁶ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М., «Искусство», 1954—1961, с. 478—479. Подобные мысли высказывали также другие деятели театра XX века. Ш. Дюллен утверждал, что «человеческое лицо плохо согласуется с театральными масштабами» и что именно отсюда возникает гипербола: житейски достоверных жестов и интонаций тихого голоса на большом расстоянии не воспримешь (Дюллен Ш. Воспоминания и заметки актера. М., Изд-во иностр. лит., 1958, с. 65). «Его (театрального артиста.— В. Х.) голос и его техника, его внутренняя жизнь... рассчитываются на большое пространство», — отмечал В. Яхонтов (Яхонтов В. Театр одного актера. М., «Искусство», 1958, с. 347).

⁷ Эфрос А. Ренегития, любовь моя. М., «Искусство», 1975 с. 203.

Приверженность театра к укрупненным, порой внешне эффектным, гиперболическим жестам и интонациям накладывает отпечаток и на драматическое произведение. Драма являет собой цепь таких высказываний героев, которые могут и должны быть «внятными» даже тем, кто находится на значительном расстоянии. Драматическая речь оказывается поэтому потенциально громкой, полногласой и имеет, так сказать, принудительно-публичный характер (особенно в ее традиционных формах). Герои драматических произведений склонны объясняться не так, как это делают люди в реальных жизненных ситуациях, а как профессиональные ораторы или выступающие перед публикой поэты. Недаром Дидро замечал, что «без красноречия нет драматического писателя»⁸.

Все это (наличие сплошной цепи высказываний персонажей, «обремененность» словесных действий дополнительными функциями, «полногласие» речи) и определяет большую меру *активности* поведения героев драмы: его выразительность и «открытость», броскость и эффектность. Поведение человека, обладающее такими качествами, естественно назвать театральным.

1

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ
В ЖИЗНИ И ИСКУССТВЕ

Выражение «театральность» не стало ни научным термином, ни самостоятельной эстетической категорией. Слово это чаще всего используется в качестве оценочного определения, своеобразного эпитета. Еще Ф. Бэкон называл предрассудки и заблуждения людей «призраками театра». С подобным же оттенком осуждения и пренебрежительности слово «театральность» нередко употребляется и в наше время (внешняя театральная патетика, театральная напыщенность, театральный штамп и т. п.).

В то же время на протяжении последних десятилетий «театральным» часто называют все то, что достойно похвалы и отвечает природе сценического искусства, и прежде всего — масштабность, своего рода «броскость» художественного обобщения.

Это выражение, нам кажется, может прояснить художественные возможности как сценического искусства, так

⁸ Дидро Д., с. 85.

и драматического рода литературы. Дело в том, что словом «театральность» обозначают не только плохие или хорошие свойства спектаклей, но определенную грань самой жизни⁹. Театральное поведение человека характеризует не просто выразительная значимость, а его ориентированность на производимое впечатление. Театральность — это жестикаляция и ведение речи, осуществляемые в расчете на публичный, массовый эффект, своего рода гипербола «обычного» человеческого поведения, присутствующая в самой жизни. Она является антиподом бедности и скупости, камерной замкнутости и невыразительности форм действия.

Исполненное театральности поведение, естественно, имеет определенные психологические корни, а в конечном счете — мирозерцательные первоосновы. Оно свидетельствует об эмоционально-волевой энергии человека и его способности действовать напрямик и даже напоказ. Театральность мало совместима с душевной скованностью людей, с их отъединенностью от окружающих, с узостью масштабов чувствования и действия. В основе театральности — психология, не боящаяся публичности, не сводящаяся к сфере общения интимного («с глазу на глаз»), прямо или косвенно устремленная к широким, групповым контактам. Театральность (при всей понятийной неопределенности этого выражения), нам представляется, правомерно охарактеризовать как активность, броскость, эффектность речевого и жестово-мимического поведения человека, выразительность которого внятна значительному количеству присутствующих.

При этом отчетливо просматриваются два типа театральности. Это, во-первых, театральность *самораскрытия* человека и, во-вторых, театральность его *самоизменения*.

Театральность самораскрытия осуществляется главным образом в патетическом слове и жесте. Патетика характеризуется тем, что человек, раскрывая себя перед присутствующими, «вкладывает» в свое поведение максимум того, что он способен испытать: действует на высшем пределе своего темперамента. Патетическому самовыражению поэтому неизменно сопутствуют экстазы и аффекты. Такого рода поведением человек как бы поднимает себя и свою

⁹ Понятию театральности (в социальной жизни и сценическом искусстве) посвящена работа: *Burns E. Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life.* London, Longman group Ltd., 1972. Театральность здесь связывается с публичностью и конвенциональностью, «построенностью» поведения человека.

позицию на пьедестал: выступает от лица неких надличностных, всеобщих, высших сил. Убедительная характеристика патетической речи дана М. М. Бахтиным. «В патетическое слово говорящий вкладывает себя до конца без всякой дистанции и без всякой оговорки... В патетической речи шагу ступить нельзя, не присвоив себе самозванно какой-нибудь силы, сана, положения и т. п.»¹⁰.

Всеми этими чертами обладало действие жрецов и пророков, вестников и плакальщиц; политических, «торжественных» и судебных ораторов; религиозных проповедников и служителей культа; юродивых и людей публично кающихся. Воодушевленность высокой мыслью, сильным чувством, глубоким намерением здесь закономерно порождала крупные жесты и форсированные интонации.

Об огромном значении театральности в ее патетическом облике для драмы и сцены говорится в работе Л. Е. Пинского о Шекспире. Здесь отмечается, что «экстатическая» театральность, т. е. прямое, аффектированное выражение коренных, глубинных свойств человеческой личности, неизменно присутствует в великих шекспировских трагедиях, и в наибольшей мере — в их финалах¹¹.

Другая форма театральности связана с тем, что человек по собственной воле преобразует себя и демонстрирует окружающим совсем не то, что он являет собой на самом деле. Таковы игровая эксцентрика, шутовство, клоунада, стихия обмана, — будь то веселые и безобидные мистификации либо преследующая корыстные цели ложь. Подобной театральности сопутствует оперирование маской в прямом или переносном значении слова. В оптимальном пределе такое утаивание человеком своего лица являет собой радостное демонстрирование телесно-душевных сил. Нередко театральность самоизменения определяется стремлением вывернуть наизнанку и осмеять высокую патетику. Как показано в работе Бахтина о Рабле, лицедейская, игровая, «масочная» театральность имеет карнавальные корни и органически связана с гротеском. Интонационно-жестовый гротеск наряду с патетикой являет собой исторически первичную, исконную разновидность театральности действия.

Театральность, порожденная импульсом самоизмене-

¹⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., «Худож. лит.», 1975, с. 206—207.

¹¹ См.: Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., «Худож. лит.», 1971, с. 589—590.

ния, была акцентирована и даже возведена в абсолют в ряде работ начала XX века. Человек, по мысли Н. Н. Евреинова, театрален, поскольку он стремится быть или казаться чем-то, что не есть он сам: в основе театральности — «инстинкт преобразования», «радость самоизменения»; «первый девиз театральности — не быть самим собой». Евреинов считал, что за такой театральностью — широкое будущее. «Не накануне ли мы чудесного века маски, позы и фразы?» — с надеждой вопрошал он, говоря далее, что искренность в общении людей, провозглашаемая реалистическим театром, стала отъявленной скукой. «Задуманность, — писал Евреинов, — своего рода невежество, пошлость, отсутствие творческой способности». На этой основе он резко противопоставлял реалистический театр, будто бы «обирающий жизнь», театру откровенно «театральному», облакающему жизнь в праздничные одежды, «одаряющему жизнь»¹².

Евреинову, находившемуся, подобно Ф. Ницше и О. Уайльду, во власти самодовлеющего эстетизма, были чужды гражданско-этические установки творчества. Он не принимал, в частности, тех духовных ценностей, которые несло в его эпоху обществу искусство Чехова и Станиславского. По меньшей мере односторонен и выдвинутый Евреиновым идеал будущего как царства «маски, позы и фразы». История, давшая миру в числе многого другого в XX веке и фашистские режимы, воочию показала, что маски, позы и фразы способны сыграть для человечества роль поистине роковую.

К тому же актерствование в жизни далеко не всегда театрално. Попирая собственную натуру, люди нередко отказываются от присущей им непосредственности и создают те или иные маски и роли без установки на внешне броское поведение. Такова, например, избранная Руссо поза сурового, нелюдимого, дикого гражданина, верного природе и чуждого цивилизации. Таково, далее, стремление к жизнотворчеству многих романтиков и символистов, которые не очень-то были склонны лицедействовать на глазах

¹² Евреинов Н. Театр как таковой. Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни. Изд. 2-е, доп. М., «Время», 1923, с. 89, 108. Подобные мысли высказывались и другими деятелями сценического искусства. В одной из статей, напечатанной в журнале В. Э. Мейерхольда, театральность была определена как «воля человека от жизни дарованной и жизни им себе созданной». (Вермель С. Ирония и театральность. — «Любовь к трем апельсинам». Журн. доктора Дапергутто, 1914, № 2, с. 44). Как неистовство эмоций радостного творчества, преобразующего жизнь, понимал театральность А. Я. Таиров.

у публики. Жизнетворчество как «обдуманная театрализация жизни» (выражение Л. Я. Гинзбург) вполне может быть лишено собственно театральности.

Вместе с тем поставленная Евреиновым проблема соотношения между «театральностью в жизни» и сценическим искусством заслуживает пристального внимания. В суждениях этого режиссера, несомненно, есть рациональное зерно. Театральность человеческого поведения и в самом деле нередко противостоит безыскусственности, непреднамеренности личностного самовыражения. Она, пользуясь выражением Н. Я. Берковского, часто выявляет не «сотворенное» в человеке, а сделанное в нем, т. е. не глубинные, не органические свойства его натуры, а производные, вторичные, благоприобретенные черты характера: не личность как таковую, а «личину», в которой та спрятана.

И для сценического искусства воспроизведение человека, актерствующего в жизни, утаивающего свое лицо под какой-то маской, весьма благоприятно. Об этом свидетельствуют универсальные комедийные мотивы притворства и мистификаций, ведения хитрых интриг, переодеваний и разыгрываний. Последний мотив был едва ли не ведущим в западноевропейской комедии XVI—XVIII веков. Да и в иных жанрах драматургии нередко выступают герои не самими собой — как бы в маске. Так, в творчестве Лермонтова мотив спрятанного под маской лица с максимальной яркостью воплощен именно в драматургическом произведении («Маскарад»).

Плодотворно для драмы запечатление диалектики маски и подлинного лица персонажа — его «личины» и «нугра», исполняемой им роли и его неотъемлемой, глубинной человеческой сущности. Подлинно сценической художественной силой обладают ситуации, в которых сквозь избранную человеком «личину» проглядывает его истинная суть. Вспомним шекспировского «Гамлета», где герой, играя перед окружающими роль безумного, порой обнаруживает перед ними свое истинное лицо (например, разговор с Розенкранцем и Гильденстерном, завершающийся словами Гамлета, что нельзя на нем играть, как на флейте). Напомним также знаменитую «мышеловку», где актерская игра выводит наружу тщательно утаиваемую Клавдием истину убийства короля. Диалектика «позы» героя и его истинного лица запечатлена в монологе чеховского Андрея Прозорова, горячо убеждающего сестер, что он

любит и уважает свою жену, а работу в земстве считает служением, и вдруг восклицающего сквозь слезы: «Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте...» Таков же первый диалог Хлестакова и городничего, неудачно пытающихся благополучно-импозантными фразами скрыть друг от друга тревогу и страх. Подобное сочетание в поведении людей искусственности и нарочитости с безыскусственностью и непреднамеренностью — важнейший источник театрально-драматического творчества.

Сценическое и драматическое искусство знает и иного рода «диалектику» лица и скрывающей его маски. В одном из шедевров Марселя Марсо («Продавец масок») маска на герое каким-то чудом прилипает к его телу, становится вдруг его лицом, и иступленно-отчаянные попытки сорвать с лица эту маску ни к чему не приводят... Подобная же трагикомическая ситуация запечатлевается во многих западноевропейских драматических произведениях, раскрывающих отчуждение личности от нее самой. Она важна, в частности, для Л. Пиранделло: под масками героев скрыты здесь не лица, а их отсутствие.

Исполненное театральности поведение приносит человеку своеобразное удовлетворение: он ощущает силу собственного воздействия на окружающих и как бы упивается собственной игрой или аффектированным самовыражением. В общем же составе культуры театральности принадлежит весьма почетная функция социально-интегрирующего начала. Театральность, как правило, запечатлевает и стимулирует ситуацию единения личности и ее социального круга. Это прежде всего рупор коллективных умонастроений¹³.

Бывает вместе с тем, что публичное и исполненное театральности действие порождается не единением людей, на наоборот, их резкой разъединенностью и даже враждебностью. Таким было действие юродивых,

¹³ Поэтому феномен театральности органически связан с явлениями массовой психологии, изучавшейся Э. Фрейдом (см. его сопровождаемую историографическим экскурсом работу «Massenpsychologie und Ich-Analyse», опубликованную в кн.: *Freud S. Gesammelte Schriften*. Bd 6, Leipzig — Wien — Zürich, Internationaler psychoanalytisches Verl., 1925. О психологии толпы см. также: *Войтовский Л.* Очерки коллективной психологии. Ч. 1. Психология масс. М. — Пг., Госиздат, 1923.

Важна, далее, связь театральности с ритуалами. По словам польского исследователя, в сценическом искусстве, как и в ритуальном действовании, решающее значение имеет непосредственный контакт между многими людьми: в спектакле взаимодействие группы актеров и массы зрителей составляет предпосылку (основу, базу) индивидуальных актерских действий (*Taranienko Z.* Teatr i ritual. — In: *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej*. Poznań, 1970; Warszawa, 1972).

склонных к проризаниям и обличиям. По словам А. М. Панченко, юродивый «постоянно проводит зрителей, прямо-таки вынуждает их бить его, швыряя в них камнями, грязью и нечистотами, оплевывая их, оскорбляя чувство благопристойности. Юродивый «задирает публику»¹⁴.

Подобными же свойствами обладали формы поведения, культивировавшиеся футуристами. Здесь имела место театральность враждебно-вызывающего, эпатирующего характера, это были действия, демонстрирующие высокомерное презрение к присутствующим.

По-видимому, именно пренебрежение к главной функции театрального действия (стимулировать *единение* людей) и не позволило в начале нашего столетия футуристам полно проявить свой творческий импульс на сцене и в драме. Их стремление эпатировать публику, как известно, сказалось главным образом в живописи и организации выставок, в поэзии и эстрадных выступлениях. Многозначительно, что в одном из немногих драматических произведений футуристической ориентации — в трагедии «Владимир Маяковский» — эпатирующие начала уступают место призывам к пониманию, сочувствию, состраданию, т. е. к единению людей. «Разъединяющая» театральность футуристов, таким образом, была внутренне кризисной.

Движения, жесты и речь, отмеченные театральностью, связаны с установкой на *массовый* эмоциональный эффект. Театральным является, как правило, поведение, стимулируемое реакцией публики, рассчитанное на нее.

Однако сфера театрального поведения не полностью совпадает с публичным началом в жизни людей. С одной стороны, публичное поведение не всегда театрально. Так, действие человека перед микрофоном и телекамерой, воспринимаемое многими тысячами людей, чаще всего бывает скромным и непритязательным — домашним и камерным по своим интонационно-жестовым формам.

С другой стороны, театральность нередко имеет место вне сферы публичности. Броским и эффектным может оказаться поведение людей в частной жизни, порой даже в тех случаях, когда они находятся наедине с самими собой. Так, театральными становятся формы действия человека в состоянии крайнего раздражения и озлобления

¹⁴ См.: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., «Наука», 1976, с. 115.

(всевозможные бытовые скандалы и истерики) или во власти экстаза — творческого, молитвенного, любовного и т. п.

Театральным является, стало быть, не только публичное в прямом смысле слова, но и могущее сделаться публичным поведение человека — поведение, готовое продемонстрировать себя всем и каждому, потенциально обращенное к эмоциональному восприятию значительного количества людей. Первооснова театральности — это те грани внутреннего мира человека, которыми он хочет «заразить» (или не может не заразить) любого из присутствующих.

Художественные произведения, естественно, отражают присутствующие в первичной реальности театральные начала. Эти начала запечатлеваются и в литературе, и в собственно изобразительном искусстве (живопись и скульптура), и в кинофильмах. В этом смысле театральность является общехудожественной (искусствоведческой) категорией. Однако театр и драма испытывают особый, повышенный интерес к театральности в жизни. Исполненное театральности поведение составляет, по нашему мнению, жизненный источник и аналог сценической и драматической образности.

Театральное поведение при этом часто выступает на сцене и в драме как важнейший предмет изображения. В ряде произведений стержневыми становятся эпизоды, где действие происходит при активном участии широкого круга людей, так сказать, «на миру». В этом прямом смысле слова театральны шекспировские пьесы¹⁵, кульминации «Ревизора» Гоголя и «Грозы» Островского, опорные эпизоды «Оптимистической трагедии» Вишневского, комедий Маяковского... «Сильно... действуют... пьесы и сцены, — говорится в статье Р. Вишнера «Психология театра», — где на подмостках есть публика; например, когда на сцене изображен театр или народное собрание, митинг, где, следовательно, эта сценическая публика делает приблизительно то же, что делают зрители, т. е. рукоплещет, шумит, вызывает и т. д.»¹⁶.

Не менее сильно действуют на зрителя эпизоды пьес, изображающие общение немногих людей, если в этих эпизодах выявляется их богатый темперамент, их «открытое», незаторможенное поведение. Как в театре разы-

¹⁵ О непосредственно-публичном характере действия в шекспировских пьесах см.: Ашижт А. А. Шекспир. Ремесло драматурга, с. 109—114.

¹⁶ Вишнер Р. Две интеллигенции и другие очерки. Сборник статей и публ. лекций, 1900—1912. М., Типолитограф. т-ва И. П. Кушнер и К°, 1912, с. 131.

грал», — комментирует Бубнов («На дне» Горького) иступленную тираду отчаявшегося Клеца, который неожиданным и резким вторжением в общий разговор о правде придал ему собственно театральный характер. Подобные резкие всплески эмоций, вдруг обнаруживающие темпераментность героев и силу их реакций на происходящее, нередки в пьесах Ибсена и Гауптмана, Чехова и Горького, а уж тем более — в драматургии предшествующих эпох.

Драма, стало быть, весьма склонна на языке театральности говорить о том, что театрально само по себе. Она в значительно большей степени, чем смежные с нею сюжетные формы искусства, акцентирует жизненные ситуации, требующие активной, полногласной речи и крупного жеста. Верно было замечено, что сказать на сцене «Здравствуйте, Иван Иванович!» значительно труднее, чем «Боярин, бью тебе челом»¹⁷.

Но, как ни органичны контакты драмы с театральностью в жизни, они все же имеют свои пределы. Исполненное театральности действие людей в реальной действительности — это своего рода отклонение от нормы, нечто контрастно выделяющееся на привычном жизненном фоне. Поэтому у драматургов закономерно возникает стремление (особенно властным становится оно в реалистическом творчестве) выйти за пределы театрального в жизни, воссоздать человеческое поведение во всем его богатстве и многообразии, художественно запечатлеть, в частности, и такие ситуации, которые не связаны с действием ярким, эффектным и броским. Сфера частных, интимных взаимоотношений людей, которой обычно сопутствует их внешне скупое, непритязательное, «безэффектное» поведение, для театрально-драматического искусства первостепенно важна. Это самоочевидно. Но при обращении к ней явственно обнаруживается внутренняя противоречивость действия персонажей драм и спектаклей. Дело в том, что драматурги и актеры вынуждены возводить «нетheaterальное в жизни» в ранг «театрального в искусстве». Речь героев, по логике изображаемой ситуации отнюдь не требующая яркости и эффектности, предстает, однако, в драмах и спектаклях как пространная, полногласная, гиперболически-выразительная и способная впечатлять большое количество присутствующих. Драма-

¹⁷ См.: Волконский С. Человек на сцене. Сиб., «Анодон», 1912, с. 65.

турги, говоря иначе, неизбежно проявляют склонность к художественной театрализации речевого поведения. Если о театральном в жизни драма говорит языком безусловного она вынуждена подавать в условных, претворенных, ви-(адекватного) изображения, то нетеатральные ситуации диоизмененных, гиперболических, т. е. театрализованных, формах¹⁸.

Поэтому драма с присущим ей постоянным, впечатляющим речевым «самораскрытием» персонажей весьма склонна противопоставлять себя реально существующим формам поведения людей, иногда — явно и демонстративно, порой — неприметно и исподволь. Прав был Пушкин, утверждая, что «изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические»¹⁹.

Существует принципиальное отличие между условно-гиперболическим изображением поведения человека в театральном-драматическом искусстве, с одной стороны, в эпических произведениях и кинофильмах, в статуях и на живописных полотнах — с другой.

Автору романа или кинокартины, творцу живописного или скульптурного портрета гипербола порой бывает очень нужна, даже необходима. Но роману как жанру, кинематографии, живописи и скульптуре как видам искусства гипербола безразлична: здесь она нередко отсутствует. Эти художественные формы ни в коей мере не тяготеют к преувеличениям.

Другое дело театр и драма, которые *нуждаются* в театрализирующей гиперболе и всем своим существом к ней устремлены. Если драматургу, актеру и режиссеру гипербола необходима для осуществления данного творческого замысла, то она оказывается нужной как бы вдвойне. Если же для воплощения той или иной концепции деятелю

¹⁸ Иронически говорил о стремлении театральных деятелей до невероятной точности «передразнивать» жизнь А. В. Луначарский (см.: *Луначарский А. В. О театре и драматургии*, т. 1. М., «Искусство», 1958, с. 133). «Чем ближе мы подходим к конкретной жизни, — замечал О'Кейси, — тем больше мы удаляемся от драмы. Драма, ограничивающаяся только имитацией жизни, — это не драма» (*О'Кейси Ш. За театральным занавесом. Сборник статей*. М., «Прогресс», 1971, с. 100). О закономерном расхождении психологически достоверных форм житейского поведения людей и сценического действия актеров-персонажей говорил даже Станиславский. «Как сделать их (неуловимые переживания, — В. Х.) заметными в огромном пространстве сцены?» — спрашивал он. И, не находя ответа, делал вывод, что преувеличения в театральных представлениях все-таки неизбежны. «Если есть условности в театре, — писал Станиславский, — пусть их будет возможно меньше» (*Станиславский К. С.*, т. 5, с. 498, 195).

¹⁹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., «Худож. лит.», 1964, с. 37.

театра гиперболическое изображение поведения героев нежелательно, то это знаменует возникновение перед ним трудных, подчас неразрешимых художественных проблем: появляется необходимость противостояния преобладающим свойствам театрално-драматической образности. Отсутствие театрализующей гиперболы «дается» деятелям сценического искусства гораздо труднее, чем ее применение. Магистралью театрално-драматического творчества, естественно, является не борьба с гиперболой, а ее широкое использование. «Все можно довести до резкости, — говорится в книге А. Эфроса, — или оставить на полутоне. Но, по-моему, строить надо выпукло и только изредка давать полутона... Искусство — не «чуть-чуть», а «чересчур»²⁰. По-видимому, добавим мы, один из специфических законов театра и состоит в преобладании выпуклости и броскости над нюансами и полутонами: «чересчур» на сцене и в драме берет верх над «чуть-чуть».

Приверженность к гиперболам, в известной мере «принудительная», ограничивает художественно-познавательные возможности театра и драмы. А вместе с тем гиперболичность сценического изображения, закономерно сопутствующая «торжественной дистанции» между актерами и зрителями, обладает особой художественной силой. Она призвана осуществлять масштабные, крупные, монументальные обобщения. Напомним в этой связи афористически меткие слова С. Есенина: «Лицом к лицу лица не увидеть. Большое видится на расстоянии».

Так вырисовывается одна из специфических черт драмы. Ей присущ особый баланс «условности» и «безусловности» изображения. Повествовательно-эпические произведения воссоздают действие в значительной мере в условно-знаковых формах, по отнюдь не настаивают на гиперболизации форм действия персонажей. В драме же — наоборот. Театрализующие условности в изображении поведения героев здесь как бы компенсируются безусловностью, адекватностью, максимальной достоверностью запечатления речевых форм действия.

²⁰ Эфрос А., с. 157.

2

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ
ДРЕВНИХ И СРЕДНЕВЕКОВЫХ
КУЛЬТУР

Мысль о приверженности драматического и сценического искусства ко всему театральному легче всего обосновать, сославшись на «дореалистический» художественный опыт. От античности и до эпохи романтизма европейские театр и драма широко прибегали к патетике и гротеску. Они запечатлевали по преимуществу поведение людей, исполненное аффектации. «Громкая, чрезмерно выразительная речь и жестикауляция актеров остались,— писал Станиславский, имея в виду театр, унаследовавший традиции античности, Возрождения и классицизма.—...Это нравилось, потому что физическая сила, как бы она ни проявлялась, всегда действует на толпу, потому что зрители любили потрясения в театре, ценя больше всего силу, а не самое качество сценических впечатлений. Ведь и в настоящее время все громкое и преувеличенное служит масштабом при выражении сильных переживаний, больших чувств и героических порывов»²¹.

Патетическая или гротескная аффектация речи и жеста составляла многовековой стилевой канон драмы и театра. В крайнем, максимальном выражении она вызывала нарекания со стороны наиболее чутких и дальновидных людей искусства (вспомним, к примеру, суждения Гамлета об актерях).

Однако явный и резкий гиперболизм актерской игры, а соответственно и драматических образов преобладал вплоть до XIX века. Без него произведение не мыслилось: не драматург владел театрализующей гиперболой, а сама эта гипербола доминировала над его творческой волей.

Актеры прошлых веков, в том числе и девятнадцатого, вышивали интонационно-жестовые «узоры» по канве традиционно-гиперболического изображения. «Вдруг Мочалов,— читаем мы у В. Г. Белинского об исполнении этим актером роли Гамлета,— одним львиным прыжком, подобно молнии, с скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывом адского хохота... непетового, громового, оцепеняющего... Для такого хохота нужна не крепкая грудь с же-

²¹ Станиславский К. С., т. 5, с. 480.

лезными нервами, а громадная душа, потрясенная бесконечною страстию... А это топанье ногами, это маханье руками вместе с этим хохотом? — О, это была... пляска отчаяния, веселящегося своими муками, упивающегося своими жгучими терзаниями... О, какая картина, какое могущество духа, какое обаяние страсти!.. От... оглушающего вопля (публики.— В. Х.) отделялся неистовый хохот и дикие стоны одного человека, бегавшего по широкой сцене, подобно вырвавшемуся из клетки льву»²².

Многовековое господство на сцене и в драме действующего максимально открытого, патетически-аффектированного или гротескно-игрового имело глубокие культурно-исторические корни. На ранних стадиях развития человечества театральные начала человеческого поведения играли гораздо большую роль, чем в близкие нам эпохи. При капиталистических общественных отношениях культура была как бы пронизана театральностью. «Древняя Русь, как и средневековая Европа, насквозь театральна», — говорится в одной из современных работ²³.

Существовали в этом отношении, однако, и различия между странами Запада и Востока. Европейская культура (прежде всего античная) была непосредственно-публичной и театральной в наибольшей мере. Для нее характерны традиции массовых общенародных празднеств, светского ораторства, а также «открытость» государственной жизни, вершившейся на виду публики, идеологические столкновения массового характера. Это, вероятно, и породило традицию грандиозных, многотысячных сценических зрелищ, не характерную для менее публичных, менее «театральных» культур восточных стран, где над ритуальностью публичной, государственной преобладал домашний, бытовой, семейный церемониал. Сошлемся на слова современного индийского театроведа о том, что древние индусы ценили в сценических представлениях едва уловимые движения рук, лица, глаз и потому предпочитали небольшие театры, вмещавшие не более 400 человек (в отличие от двадцати тысяч зрителей Афинского театра)²⁴. О том, что культура Древнего Рима, многое определившая в позднейшем развитии западноевропейских стран, была в гораздо большей степени публичной, чем византийская, пишет

²² *Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., Изд-во АН СССР, 1953. с. 321—322.*

²³ *Лихачев Д. С., Панченко А. М., с. 107.*

²⁴ *См.: Гарги В. Театр и тавец Индии. М., «Искусство», 1963, с. 23.*

А. Каждан. В Византии, отмечает он, непосредственно-общественная жизнь была фикцией, практически все в жизни людей замыкалось семейными и междусоседскими связями: индивидуалистическая психология человека этой культуры противостояла «корпоративности» западноевропейской жизни²⁵. Многочисленно, что в литературе славянофильской ориентации подчеркивалась (и, естественно, оценивалась отрицательно) «театральность» западного человека²⁶.

В преобладании театральных форм действия людей — своего рода парадоксальность добуржуазных эпох. Здесь имели место поразительное невнимание к привычному, повседневному, будничному действию человека и, напротив, пристальный, неустанный интерес (идеологический, нравственный, художественный) к тому, что было редким и исключительным, ко всему театрально-эффектному и броскому. Духовно-значительное, человечески-достойное, общеинтересное — с одной стороны, театральное — с другой, составляли для наших далеких предков своего рода тождество, современным людям малопонятное.

Подобная парадоксальность древних и средневековых культур отчасти объясняется тем, что при отсутствии массовых коммуникаций (в том числе книгопечатания) главным средством общественного единения были прямые контакты говорящего с большим количеством присутствующих: с публикой, толпой, массой.

Главное же, в эти эпохи частная жизнь людей оставалась недостаточно выделенной из общего, коллективного, непосредственно публичного бытия. «Его жизнь — писал Белинский о древнем греке, — на площади, на поле брани, в храме, в судилище»²⁷.

Действование людей в очень большой мере задавалось устойчивой традицией, непререкаемыми нормами, общепризнанным этикетом. Поведение человека было подчинено ритуалам, которые, как правило, являлись непосредственно-общественной, групповой, массовой деятельностью.

Даже когда люди добуржуазных обществ находились в узком кругу близких или в полном одиночестве, они ощу-

²⁵ См.: Каждан А. Византийская культура (X—XII вв.). М., «Наука», 1968, с. 148.

²⁶ См.: Киреевский И. Полн. собр. соч. в 2-х т. Под ред. М. Гершензона. Т. 1. М., 1911, с. 202, 216; Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к романо-германскому. Изд. 4-е. Спб., изд. Н. Страхова, 1889, с. 289.

²⁷ Белинский В. Г., т. 1, с. 264.

щали себя пребывающими в присутствии высших сил и в своем поведении на них ориентировались. Едва ли не в любой ситуации человек древности и средневековья жил, как на сцене, — словно его окружали свидетели и зрители его поведения. Все сколько-нибудь значительные периоды существования людей протекали как бы под контролем свыше и были преисполнены театрального по своим формам «служения» ритуалу. Их поведение при этом нередко оказывалось аффектированным, пронизанным патетикой. Даже семейная жизнь была сопрячена ритуальной аффектацией. Вспомним Ярославну, плачущую на городской стене. Или (совсем из другой эпохи) сетования Кабанихи по адресу Катерины: «Другая хорошая жена, проводивши мужа-то, часа полтора воеет, лежит на крыльце». Семейные отношения здесь осознаются как сфера непосредственно-публичного действия, поистине театральное.

Ритуально-аффектированное поведение активно влияло на ораторскую речь. Патетическое витийство в добуржуазные эпохи имело огромное, общекультурное значение. Существовали привилегированные касты умеющих ярко говорить — «смыть блестящими словами грязь с души» (как говорил М. Пселл, византийский мыслитель XI века). Это был почитаемый дар немногих. Громкое публичное слово выступало своего рода властелином общества. Умение говорить благородно и горячо в сознании большинства отождествлялось со способностью к высоким чувствам.

Было широко распространено ораторство, гипнотически подчинявшее себе слушателей, приводившее их в состояние экстаза. О таком красноречии, основанном на «бурном натиске», говорил Цицерон. Им поднимались на щит «ораторы велеречивые, с возвышенной силой мысли и торжественностью выражений, решительные, разнообразные, неистощимые, могучие, во всеоружии готовые трогать и обращать сердца»²⁸.

Патетически декламирующий человек как бы провозглашал убежденность в своей абсолютной правоте и афишировал значительность собственной персоны. И говорящим, и слушателями громкая фраза и крупный жест осознавались как воплощение высокой и непререкаемо-истинной духовной позиции.

²⁸ Античные теории языка и стиля. Под общ. ред. О. М. Фрейденберг. М.—Л., Соцэкгиз, 1936, с. 274.

Какой бы ни была конкретная направленность такого ораторства, внешне эффе́ктивное говорение стимулировалось претензиями на абсолютную авторитетность воплощавшегося в нем миропонимания. Патетически высказывающийся человек самой своей манерой проявлял нетерпимость к любой иной точке зрения. Публичная речь декламационно-патетического характера не бывала объективным «взвешиванием» каких-то «за» и «против», непредвзятым обсуждением тех или иных проблем, призывом к самостоятельному, внутренне свободному мышлению. Она всегда оказывалась «вещанием» эмоционально окрашенных истин, не подлежащих сомнению, утверждением ценностей, которые осознавались как бесспорные.

Высокая публичная речь соответствовала определенному соотношению между говорящим и слушателями. Первый выступал как бы с трибуны — в качестве представителя и «уполномоченного» высших, надличностных сил (религиозная мораль, сословное право, государственная политика и т. п.); вторые — в качестве лиц, доверчиво приобщающихся к вещаемым истинам. Собственно ритуальная, а также ораторская патетика была призвана вызывать восхищение, энтузиазм, а в какой-то мере и страх. Она являла собой принудительно-интегрирующее начало бытия. Воздействие этой патетики было императивным.

Торжественно-патетическое, демонстративно-театральное красноречие, как известно, весьма активно воздействовало на художественное творчество. Аффектированное, экстатическое действие запечатлевалось и преломлялось в словесном искусстве и театре, а косвенно также и в живописи. Оно составляло как бы магистраль так называемых «высоких» жанров. «Низкие» же жанры часто являли собой «выворачивание» наизнанку торжественной аффектации. Они воспроизводили поведение человека в гротескно-игровых формах, тоже броских и эффектных. Так что резко выраженная, демонстративная театральность в добуржуазные и раннебуржуазные эпохи была существенной чертой художественной культуры в целом. Персонажи как высоких, героико-трагедийных жанров, так и смеховых жанров, «низких» и неканонических, воплощали свои черты в поведении крупно и резко. В этой связи характерны и классические эпопеи, где речь героев театризовалась даже в тех случаях, когда запечатлевалась личное, интимное общение между ними (сошлемся на встречу Гектора с Гекубой в шестой песне «Илиады»), и

произведения средневековой агиографии (напомним откровенно театральный финал «Повести об Алексее божием человеке») и романистики (описание бурного выражения всеобщей скорби об умерших в романе «Тристан и Изольда»). «Разгневанную фигуру, — писал Леонардо да Винчи, обобщая опыт многовековой истории скульптуры и живописи, — делай так, чтобы она держала кого-нибудь за волосы, прижав его голову к земле, упершись коленом ему в бок и правой рукой занеся над ним кинжал; волосы у нее должны быть приподняты, брови опущены и сжаты, зубы стиснуты, оба угла рта изогнуты дугообразно... Пришедшего в отчаяние изобрази поразившим себя пожом и руками разодравшим на себе одежды: одна из его рук пусть разрывает рану, сделай его стоящим на ступнях, но колени должны быть несколько согнуты; тело также нагнулось к земле, волосы вырваны и растрепаны»²⁹.

Ритуальное по своей функции и театральное по форме поведение людей составило, в частности, «прототип» сценических и драматических образов в добуржуазные и раннебуржуазные эпохи. Так, русское сценическое искусство в XVII веке сформировалось на почве дворцового ритуала. В научной литературе отмечалось, что в первых придворных русских спектаклях дворцовый церемониал зрительного зала непосредственно соприкасался с церемониалом представления, что «реальность театра и театральность реальности» становились для зрителей малоразличимыми. И «это должно было производить сильное впечатление на современников»³⁰.

Прочной и глубокой была связь театально-драматического искусства с патетическим ораторством. При этом актеры были склонны доводить до максимального предела эффекты публичного поведения человека: громовые слова, величавые позы и т. п. Гиперболизм ораторской речи как бы помножался на собственно сценическую гиперболу. Знаменитый римский трибун Квинтилиан подчеркивал, что ораторской речи подобает умеренность интонаций и жестов, отсутствующая в игре актеров. «Что меньше приличествует оратору, как театральное произношение и иногда похожее на возгласы пьяных или пиршествующих своевольников?» — вопрошал он. Внешне эффектная жестикация тоже расценивалась Квинтилианом, в большей

²⁹ Леонардо да Винчи. Избранное. М., Гослитиздат, 1952, с. 107.

³⁰ Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., «Наука», 1974, с. 158.

мере как принадлежность сцены, нежели ораторской трибуны: «Хлопать руками и ударять себя в грудь принадлежит более (чем ораторскому искусству.— В. Х.) театральному действию»³¹.

Много веков спустя Гёте в статье «О пародии у древних» писал о воздействии ораторства на театр с большей определенностью: «Этот элемент (красноречие.— В. Х.) был в высшей степени благоприятен для драматурга, желающего... точно и веско выразить различные мнения партий с помощью реплик и контрреплик. Если он успешно пользовался этим средством уже в своих трагедиях, с полной, хотя бы и воображаемой, серьезностью соперничая в них с заправскими ораторами, то, быть может, еще большее значение оно имело для комедии»³².

Генетическая связь с ритуальными (как и мифологическими) началами раннего исторического бытия, как известно, характеризует *все* виды искусства. Но театр и драма в силу своей органической, извечной тяги к публичности в большей мере, чем иные формы художественного творчества, и по времени гораздо дольше, чем они, сохраняли свои исконные, первичные связи с собственно ритуальным поведением. Объяснить это, по-видимому, следует моментами общности ритуально-обрядовой и художественно-сценической деятельности. И та и другая «материализуются» в исполненном театральности словесно-физическом действовании группы людей, которое протекает в обозримом пространстве и замкнутом времени.

В эпохи, когда искусство, не утратившее еще своей связи с ритуалом, упорно и повсеместно тяготело к патетике либо гротеску, свойства драматической формы вполне отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным. Именно поэтому, вероятно, драма — от античности и вплоть до XVIII века — не только успешно соперничала с эпосом, но нередко выдвигалась на первый план, выступая в качестве «венца поэзии». Художественная культура целого ряда эпох запечатлела себя по преимуществу в драматическом искусстве. Эсхил и Софокл в период расцвета рабовладельческой демократии, Шекспир в эпоху позднего Возрождения, Мольер, Корнель и Расин в пору классицизма не имели себе равных среди авторов эпических, повествовательных произведений. В качестве

³¹ *Квинтилиан* М. Ф. Двенадцать книг риторических наставлений. Ч. 2. Спб., Изд-во Рос. Акад., 1834, с. 377, 391.

³² *Гёте И.-В.* Об искусстве. М., «Искусство», 1975, с. 472.

своеобразного подведения итогов многовековому художественному опыту символично творчество Гёте: великому писателю были доступны все литературные роды, увенчал же он свою жизнь в искусстве созданием бессмертного «Фауста».

3

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ
НОВОГО ВРЕМЕНИ

По мере того как личность раскрепощалась от жестких требований социальной среды и ритуалы утрачивали свою былую власть над ней, в культуре человечества неуклонно возрастало значение свободно-личностного, не нормированного традицией поведения людей в их частной жизни. Театральные начала человеческого действия стали держаться более скромно, от столетия к столетию они утрачивали свое монополюльно-привилегированное положение в жизни общества.

Сужение сферы театральности (и прежде всего — патетики) определялось резко возросшим идеологическим и собственно художественным интересом к жизни человека, протекающей не на виду многих и часто скрываемой от чужих глаз. Решающую роль в этом процессе сыграла эпоха Просвещения и, в частности, литература сентименталистской ориентации. Знаменательно, что Л. Стерн (по его словам из «Сентиментального путешествия») не придавал большого значения увиденному среди бела дня на больших улицах: природа человека «стыдлива и не любит играть перед зрителями», так что писателю следует интересоваться темными закоулками и укромными уголками.

Формы человеческого поведения от эпохи к эпохе все больше освобождались от «диктатуры публичности». Человек, по выражению И. Эренбурга, со временем был все менее склонен «замыкать свои чувства в тысячепудовые облачения» и демонстрировать их широкому кругу людей. Самораскрытие людей становилось избирательным, эпизодическим, более скупым. Сдержанность все чаще осознавалась как одно из ценных человеческих качеств. Личность завоевывала себе право на неприкосновенность своей частной, интимной жизни. «Каждое личное существование держится на тайне, и, быть может, отчасти поэтому культурный человек так нервно хлопочет о том, чтобы уважа-

лась личная тайна», — говорится в чеховской «Даме с собачкой».

Недоверие к театральной патетике, сказавшееся уже в произведениях Плутарха, стало явственным в средневековой христианской культуре. Так, первый биограф Франциска Ассизского писал, что поступкам этого проповедника нищеты была чужда гордыня, а его движениям — театральность³³. В известном рыцарском романе «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха театрально-эффектная осанка героя, знаменующая «величие и торжество», вызывает к себе критическое отношение и расценивается как дань «греховной мишуре»³⁴.

В частности, и экстатическое ораторское велеречие со временем вызывало меньшие восторги, оно все чаще попадало под подозрение в однобокости и лживости. И это закономерно: для успеха коммуникации людей нового времени важно «оптимальное сочетание у каждого из партнеров доверия и критичности к словам другого»³⁵. Патетика же «с порога» исключает возможность подобного сочетания: она несовместима с интеллектуальным «собеседованием» людей.

Культура аффектированной публичной устной речи в значительной мере подтачивалась также распространением письменности и, в частности, книгопечатания. Человек, способный индивидуально общаться с книгой, уже не был склонен восторгаться экстазами ораторов и в них растворяться. «Основания красноречия... суть страсти», — писал М. М. Сперанский. И из этого делал вывод об ограниченности возможностей «высокого» красноречия: «Красноречие... основано на недостатке истинного просвещения», оно является следствием того, что сердце мешается «в суждения разума». Сперанский утверждал, что на предубежденности и страстях, «на... слабости и бессилии ума основали ораторы все таинство витийства». «Если, — рассуждал он, — когда-нибудь ум станет на... высоте просвещения», то «в ту самую минуту разрушится вся наука красноречия, пройдет царство лестных заблуждений и останется царство разума; тогда великие памятники витийства сокрушатся». Но, делает вывод Сперанский, до тех

³³ Герье В. Франциск — апостол нищеты и любви. М., Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1908, с. 116.

³⁴ Об иронии к патетическому слову, которая явственно сказалась в романе нового времени, см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 205—221.

³⁵ См.: Соколов Э. Культура и личность. Л., «Наука», 1972, с. 109.

ор пока «будет необходимо сражать страсти страстями, противопоставить предрассудки предрассудкам и вести ум истине через заблуждение», будет существовать и красноречие³⁶.

Как известно, скептически относились к исполненному эффектации и патетики красноречию основоположники марксизма. Маркс неоднократно писал о широко распространенной «декламационной мишуре», которая прикрывает болтовню и отсутствие живого чувства. Неприемлимым врагом риторики и декламации, экстаического воздействия на публику, пышных и трескучих фраз, общих мест и «шумихи слов» был В. И. Ленин. Его публичные выступления, как известно, поражали отсутствием внешних эффектов, конкретностью аргументации, разговорностью и непринужденностью тона.

В XX столетии патетическое ораторство дополнительно — и непоправимо — скомпрометировало себя тем, что оно нашло себе применение в фашистской государственности. Руководители рейха довели до максимального предела отрицательные стороны патетической декламации. Их истерическая экзальтация и кликушеские взвизги оставили в человечестве воспоминания весьма тяжелые. Не удивительно, что в наше время эффектно произносимые, широковещательные, как бы заклинательные фразы нередко будят представление о демагогии и саморекламе, корысти и лжи и, уж во всяком случае, вызывают недоверие. О том, что громкая словесная патетика не действует на современного человека, убедительно говорит Г. З. Апресян, объясняя этот факт тем, что «поднялась эмоциональная культура советского народа» и что «чувства строителей нового общества стали более сложными и тонкими»³⁷.

Приподнятость и экстаичность публичной речи резко отрицали деятели передовой немецкой послевоенной культуры. «К торжественности обычно прибегают, — писал Б. Брехт, — пытаясь придать какому-либо делу значение, которого оно начисто лишено. Когда же дело само по себе значительно, одно сознание этой значимости уже порождает торжественность»³⁸. Подобные же мысли высказал

³⁶ Цит. по кн.: Толмачев А. В. Об ораторском искусстве. Изд. 4-е, перераб. и доп. М., Политиздат, 1973, с. 81, 94—95. О многовековом «суде» над ораторской патетикой (от Платона до Канта) см.: Гобман В. Слово оратора (риторика и политика). Л., Кн-во писателей в Ленинграде, 1932.

³⁷ См.: Апресян Г. З. Ораторское искусство. М., Изд-во Моск. ун-та, 1969, с. 111.

³⁸ Брехт Б. Театр, т. 5 [полутом 2]. М., «Искусство», 1965, с. 431.

И. Бехер: «Бесполезны, совершенно бесполезны громкие слова, они, скорее, даже вредны, если их нельзя превратить в действие и если не претворяются в каждое маленькое неприметное дело... Подите же прочь с вашими громкими словами, мы задыхаемся в их грохоте, который забивает наши слуховые каналы и не воспринимается больше ни одним сердцем... Чтобы сделать правду понятной, надо шептать ее». И еще: «Величию угрожает опасность оказаться на ходулях или заплыть жиром, отрастить живот. Таким образом, и величию должны быть свойственны мера и сдержанность»³⁹.

Со всем этим трудно не согласиться. Публичная устная речь в ее достойных, высоких образцах к нашему времени качественно изменилась. Присущие ей ранее патетические начала отодвинулись на второй план, ушли в «подтекст», свелись на нет, аффектация практически исчезла, стали доминировать информационность, аналитичность, доказательность.

Речевая патетика на протяжении последних веков неуклонно утрачивала свою авторитетность. Разрушалось когда-то аксиоматическое представление о неразрывной связи внешне эффектного, театрального с возвышенным и, в частности, героическим.

Патетическая театральность явственно присутствует в ряде исполненных героики произведений XIX—XX веков («Тарас Бульба» Гоголя, «Мистерия-буфф» и «150 000 000» Маяковского).

Однако преобладают теперь иные, свободные от театральности и аффектации и даже им полярные формы воплощения возвышенного и героического. Яркие свидетельства тому — образы Волгина в «Прологе» Чернышевского, Кутузова и капитана Тушина у Л. Толстого, Василия Теркина у Твардовского, воплощающие героизм безэффектный, несовместимый с какой-либо театральной «помпой».

Недоверие к внешним приметам возвышенного стимулировалось и тем, что массовое низовое искусство нещадно эксплуатировало традиционную патетическую гиперболу, применяя ее без всякого вкуса и чувства меры. Напомним разговор некрасовских крестьян («Кому на Руси жить хорошо») об успешной распродаже портретов тех

³⁹ Бехер И. Любовь моя, поэзия. О литературе и искусстве. М., «Худож. лит.», 1965, с. 36, 159.

генералов, которые «потолще, погрозней». Вот как рассуждает торговец картинками:

«Толстого да грозного
Я всякому всучу...
Давай больших, осанистых,
Грудь с гору, глаз навывкате,
Да чтобы больше звезд...»

Была исполнена до абсурда примитивной сентиментально-мелодраматической патетики популярнейшая в до-революционной России «Повесть о приключении английского милорда Георга», написанная в конце XVIII века Матвеем Комаровым — самым «тиражным» из русских писателей прошлого столетия. Приведем цитату из этого произведения, не нуждающуюся в каких-либо комментариях: «Королева начала неутешно плакать, рвать на себе платье и волосы, бегая по своим покоям, как изумленная или пьяная Бахусова нимфа, хотящая лишить себя жизни; девицы ее держат, ничего не смея промолвить, а она кричит: «Ах! Несчастная Мусульмина, что я над собою сделала и как могла упустить из рук такого злодея, который повсюду будет поносить честь мою! Почто я такому жестокосердому обманщику, прельстясь на его прекрасную рожу, открылась в любви моей?»... Выговоря сие, схватя кинжал, хотела заколоться; но девицы, отгявши оный и взяв ее без всякого чувства, отнесли в спальню и положили на постелю»⁴⁰.

В XX столетии дополнительный удар по театральной патетике и аффектации нанесли массовые средства информации. Радио и, главное, телевидение лишили публичные выступления привычной эффектности и броскости. Благодаря им домашние, обиходные формы поведения (жестового и речевого) стали (впервые в истории человечества!) одновременно формами общения человека с небывало широкой аудиторией. Потребность во внешних эффектах отпала.

Новое время — в основном на протяжении последних двух столетий — осознало значимость и ценность безэффектных, «непреувеличенных», свободных от какой-либо театральной форм действия. Именно они заняли теперь центральное место в культуре общества. Даже мас-

⁴⁰ Комаров М. Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Луизы, с присвокуплением к оной истории бывшего турецкого визиря Мурцимириса и сардилской королевы Терезии. Изд. 11-е, ч. I. М., 1864, с. 81—82.

совые ритуалы в наше время отмечены «безжестием» и немногословием, порой молчанием. Они совершенно непричастны былой экзальтации и экстазам. Жизнь публичная, непосредственно коллективная стала теперь строиться по образцу жизни частной, индивидуальной.

Человек, освобожденный от стереотипов мышления и действия, навязывавшихся ему социальной средой в ранние эпохи, стал более вольно и нескованно обнаруживать свои собственные умонастроения, присущие ему как личности. Такого рода действие не столь ярко и броско, как традиционно-театральное, исполненное эффектации или гротескно-игровое. Оно часто отмечено сдержанностью. Его преимущественная сфера — это непринужденная грация, симптоматика чувств, едва приметные нюансы мимики, интимные признания, недомолвки и т. п. Яркое художественное свидетельство тому — поэтика произведений Л. Толстого, где акцентированы импульсивные и непреднамеренные мимические действия героев, а главное — их переживания, вообще не выраженные «вовне».

О «детеатрализации» культуры с предельной и не всегда оправданной резкостью говорил Ю. Айхенвальд. Он утверждал, что с ростом сознательности происходят «потускнение наружного блеска», «внешнее падение театральных эффектов». «Нервная душа культурных людей, — замечал критик, — идет по дороге самоуглубления, а не самоизменения... Душу свою человек вовсе не хочет менять, — он меняет только одежды... Люди уходят от театральности, из шумного театра, чтобы войти в себя». «Их теперь манят сияющие дали духовности, перспективы умственных усад. Ибо тишине мира и серьезности мира мешает театр»⁴¹.

Это верно лишь отчасти. На протяжении последних столетий театральные формы человеческого поведения не только продолжали существовать, но в какой-то мере и обновлялись. Так, последовавшие за Октябрем годы ознаменовались взлетом митинговой театральности (нечто подобное имело место и во Франции конца XVIII столетия). В 20-е годы, вспоминал Г. Козинцев, в нашей стране «тихо и спокойно не говорили»⁴². Люди восклицали, ораторствовали, убежденно и категорично провозглашали новые идеи, решительно отменяя привычные, дореволюционные

⁴¹ Айхенвальд Ю. Отрицание театра. — В кн.: В спорах о театре. М., Кн-во писателей в Москве, 1913, с. 34—36.

⁴² «Искусство кино», 1972, № 4, с. 106.

представления. Многозначительно, что Маяковский в статье «Как делать стихи» (1926) ратовал за «выкрики» в поэзии и выступал против «напева» и «шепотка». Последним противопоставлялся «грохот» революции⁴³. Знаменательна также статья М. Кузмина «Рампа героизма». Здесь говорится, что возникла «смутная потребность сильных и ярких слов, определенных, героических действий, комических жестов и массовых зрелищ. Теперь эта потребность стала необходимостью»⁴⁴.

Театральные начала жили и живут полной жизнью не только в эпохи массовых свершений — в пору бурных революционных преобразований или военных столкновений, но также в периоды устойчивости и стабильности. Собрания, митинги, судебные разбирательства, публичные пропагандистские выступления, массовые празднества, спортивные состязания неизменно отмечены театральностью форм человеческого действованиа.

Культуре XIX—XX столетий присуща театральность оригинальных и притом личностных форм поведения. Мы имеем в виду действие людей, продиктованное «жизнетворческим» импульсом и стремлением создать себе определенную репутацию. Человек, формируя себя в соответствии с той или иной личной установкой, нередко проявляет себя в жесте и произнесенном слове с большой резкостью: демонстративно и тем самым — театрально. Собственную, индивидуально им обретенную манеру себя вести он при этом противопоставляет традиционному, рутинному поведению. Жизнетворческая театральность парадоксальным образом соединяет в себе начала «самоизменения» и «самораскрытия». Такая театральность была присуща — в наиболее ответственные моменты их жизни — поведению людей эпохи романтизма (ореол Наполеона, на которого стремился походить Пестель; авторитетность образцов древнеримской гражданственности для французских революционеров и русских декабристов). «Бытовое поведение декабриста, — замечает Ю. М. Лотман, — представилось бы современному наблюдателю театральным, рассчитанным на зрителя. При этом... «театральность» поведения ни в коей мере не означает его неискренности или каких-либо негативных характеристик.

⁴³ См. Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., Гослитиздат, 1959, с. 85.

⁴⁴ Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Пг., «Полярная звезда», 1923, с. 25.

Это лишь указание на то, что поведение получает некоторый сверхбытовой смысл»⁴⁵.

Подобная «жизнетворческая» театральность была присуща и более поздним эпохам. Позы непреступности, замкнутости, суровости, свойственные людям онегинско-печоринского типа, были в какой-то мере унаследованы шестидесятниками. Напомним ригориста Рахметова, тургеневского Базарова с его стремлением «не рассиропиться», или, обращаясь к более поздним эпохам, блоковские слова «ты железною маской лицо закрывай», или даже экстравагантности раннего Маяковского, продиктованные, как утверждал Б. Лившиц, стремлением «укутать душу от осмотров»⁴⁶.

Склонность людей декабристского круга к пламенной пропаганде своих идей (опять-таки в формах театральных!) также была унаследована последующими эпохами. Характернейшей чертой Чацкого, как известно, обладал Белинский. «Неистовый Вуссарион» выражал свои любимые мысли ярко и напористо, выполняя тем самым миссию провозвестника и учителя. Нечто подобное свойственно и тургеневскому Рудину, и чеховскому Саше («Невеста»), и многим горьковским персонажам (Павел Власов и Андрей Находка в романе «Мать»).

Театрализирующее жизнетворчество в совсем ином, игровом варианте было существенной чертой жизни купеческих кругов во второй половине XIX века: эффектно стилизовался (нередко под русскую старину) быт, претворяясь порой в действие публичное. Таковы были торжественные обеды, гуляния в необычных и ярких костюмах и т. п. Эта сторона реальности запечатлена в книге В. А. Гиляровского «Москва и москвичи», если же говорить о художественной литературе, — в образах Хлынова («Горячее сердце» Островского) и отчасти Паратова («Бесприданница»). В атмосфере театральной стилизации жизни, характерной на рубеже столетий для «Мира искусства», сложилась импозантно-величественная личность Ф. И. Шаляпина. Эффектностью и броскостью было отмечено поведение участников символистских салонов, — наиболее знаменательна здесь фигура В. И. Иванова, Вячеслава Великолепного.

⁴⁵ Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). — В кн.: Литературное движение декабристов. Л., «Наука», 1975, с. 34—35.

⁴⁶ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., Кн-во писателей в Ленинграде, 1933, с. 156.

Как ни разнообразны отмеченные нами формы поведения людей (в одних случаях возвышенно-серьезного, в других — шутливо-игрового), они обладают общим свойством. Здесь имеет место демонстрирование человеком созданного им самим, «сотворенного» в себе: сознательное и целеустремленное выявление людьми своих позиций, установок и намерений.

Новое время знает и иной источник «театральности в жизни». К поистине театральной выразительности и яркости порой приближается безыскусственно-открытое, органически-личностное действие людей, свободное от жизнетворческих установок. В русской культуре такого рода поведение составляло первоначально сферу усадебной жизни. Дворянские гнезда с присущей им атмосферой нравственной нескованности позволяли людям проявлять себя в слове и жесте безыскусственно, а вместе с тем рельефно и впечатляюще. Вспомним лучших тургеневских героинь, вроде Аси, толстовскую Наташу Ростову, образ которой был создан по следам домашних, яснополянских впечатлений писателя, Олю Мещерскую из «Легкого дыхания» И. Бунина.

Собственно театральные и приближающиеся к ним формы действия людей последних столетий, таким образом, являют собою огромную культурно-нравственную ценность. Они выступают как естественно-необходимый «положительный» противовес рутинному поведению — будь то архаическое, традиционное действие, «придавленное» ритуалом, либо рассудочная, вновь обретаемая, «футлярная» скованность (вспомним последовательно «антитеатрального» чеховского Беликова, предельно осторожного и панически боящегося обратить на себя чье-либо внимание).

Новая театральность, жизнетворческая либо органически-личностная, принципиально отличается от традиционной, патетической и гротескно-игровой: она не столь безудержна, знает чувство меры и как бы оглядывается на распространенные вокруг нее нетеатральные формы действия.

Это и естественно. Индивидуально создаваемая театральность упрочивалась в эпохи, когда все связанное с аффектацией встречало к себе пронически-недоверчивое отношение. Так, середина XIX века в России была временем многочисленных насмешек над патетическими «приметами» возвышенного. Иронически поданы патетика

речей гончаровских Адуева-младшего и Обломова; импозантность и темпераментность тургеневского Рудина, который всегда готов красноречие в ход пустить и, по словам Лежнева, «даже скюртук застегивает, словно священнодействует»; театральная выпренность Наполеона, в иные моменты — князя Василия и Берга в «Войне и мире».

Знаменательно «столкновение» двух представлений о возвышенном и героическом, сказавшееся в замечаниях Достоевского по поводу поэмы Н. Некрасова «Русские женщины»: «Знает ли... маститый поэт наш, что никакая женщина, даже преисполненная первейшими гражданскими чувствами, приившая, чтобы свидеться с несчастным мужем, столько трудов... знаете ли вы, поэт, что эта женщина ни за что не поделует сначала ценней любимого человека, а поделует непременно сначала его самого...»⁴⁷.

И, осуждая внешнюю эффектность этого эпизода, Достоевский называет Некрасова «поэтом в мундире».

Заметим, что в своей поэме Некрасов воспроизвел одну из подробностей автобиографических записок самой М. Н. Волконской. «Сергей бросился ко мне, — говорится там, — бряцание его цепей поразило меня: я не знала, что он был в кандалах. Суровость этого заточения дала мне понятие о степени его страданий. Вид его кандалов так воспламенил и растрогал меня, что я бросилась перед ним на колени и поцеловала его кандалы, а потом — его самого»⁴⁸. В самой жизни, оказывается, имело место то, о чем Достоевский говорил как о невозможном в реальности и ненатуральном в художественном произведении!

Ошибка великого романиста весьма знаменательна. За те немногие десятилетия, которые отделяют поездку жен декабристов в Сибирь от времени появления некрасовской поэмы, заметно изменились соотношения между непосредственно-публичным и собственно частным началами жизни людей. Исполненное театральности, патетически-аффектированное поведение людей стало вызывать иное, более холодное, отчужденное и критическое отношение. «Жесты», подобные тому, о котором со слов Волконской рассказал Некрасов, будучи естественными для людей эпохи романтизма, уже в середине XIX столетия воспринимались как анахронизм, как нечто ненатуральное и странное...

⁴⁷ Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., «Искусство», 1973, с. 215—216.

⁴⁸ Волконская М. Н. Записки княгини М. Н. Волконской. Чита, Кн. изд-во, 1960, с. 66.

«Спор» Достоевского с Некрасовым о художественном воспроизведении высоких чувств и героических порывов весьма симптоматичен для деятелей искусства последнего столетия. Проблема патетической торжественности подобным же образом обсуждалась писателями классицистической и сентименталистской ориентации в конце XVIII столетия, представителями романтизма и реализма в первой половине XIX века. Первые занимали позицию, подобную некрасовской в приведенном эпизоде, и защищали прямое, внешне броское, торжественно-аффектированное воплощение всего возвышенного. Вторые, подобно Достоевскому, ратовали за простоту, безыскусственность, непатетичность. И — в широкой историко-культурной и историко-художественной перспективе — вторые были более правы, чем первые...

Неуклонный процесс дискредитирования привычных и наиболее влиятельных ранее форм театральности самым решительным образом отозвался на судьбах драмы и сценического искусства.

Здесь на протяжении XVIII—XIX веков произошла радикальная жанровая перестройка. Ранее преобладали, как известно, трагедия и комедия, которые были связаны с традиционными формами театральности: первая — по преимуществу с патетической аффектацией, вторая — с эксцентрикой, игровой клоунадой и гротеском. Теперь (в основном усилиями Лессинга и Дидро) на авансцену театрально-драматического искусства выдвинулся жанр *драмы*, которому свойственны колорит бытовой и психологической достоверности, а в связи с этим — стремление свести к минимуму, а то и устранить патетику и аффектацию, частично или полностью заменить их разговорно-непринужденной речью, протекающей по преимуществу в обстановке домашней, комнатной, повседневно-привычной. В значительной мере в этом русле развернулась деятельность Малого театра и Островского, позднее (еще в большей степени) — Художественного театра, Чехова и Горького. Стилиевые традиции драмы как жанра, восходящие к пьесам Дидро и Лессинга и их эстетике, явственно сказывались и в западноевропейской драматургии рубежа XIX—XX веков: в произведениях Ибсена и Гауптмана, в известной мере Шоу и Метерлинка.

Эта драматургия и интерпретирующий ее театр развивались под знаком нивелирования привычной театральности, и прежде всего — патетики и аффектации. Странники

традиционных трагедий стали сетовать на засилье в театре житейских, натуралистических интонаций и жестов. «Они,— писал Коклен-старший о современных ему актерах,— придумали, что на сцене нужно говорить *разговорным* тоном, так, чтобы их не было слышно, и стали садиться преимущественно спиной к зрителям. Стихи из «Аталии» они говорили так же, как говорят: «Здравствуйте! Как поживаете?» — «Да, в храм предвечного...— бормотал Абнер,— пришел я для молитвы (так, запросто, с тросточкой в руках)... Уставу следовать святых обыкновений (по-приятельски)...» ...Таким путем они надеялись сообщить большую естественность Расину»⁴⁹.

Однако подобные голоса поборников старины заглушались высказываниями защитников «непатетичности» театрально-драматических образов, сторонников неаффектированного, житейски достоверного и (не в последнюю очередь) сдержанного поведения персонажей драм и спектаклей.

Так, традиционным в сценическом искусстве аффектации и патетике Гоголь, предвосхищая позднейшую художественную практику, противопоставлял воспроизведение симптомов душевных движений. М. С. Щепкину, исполнителю роли городничего, автор «Ревизор» писал: «Важно... чтобы зритель видел, что вы стараетесь удержать себя от того, чтобы не заплакать, а не на самом деле заплакать. Впечатление будет оттого несколько раз сильнее». А И. И. Сосницкого, игравшего Хлестакова, предупреждал: «Храни бог от всякой сентиментальности и напряженного жару»⁵⁰.

С резкой критикой вековых театрально-драматических эффектов выступил позднее Э. Золя. «Театр всегда служил последней цитаделью всего условного в искусстве»,— утверждал он. И делал вывод, что искусство сцены либо придет в упадок и оскудение, либо утвердит принципы натурализма. Золя отмечал, что «верность природе» дается театру и драме с трудом, что роман поэтому больше отвечает задачам времени: «Дух XIX столетия, который требовал возвращения к природе и стремился к точному исследованию, покинул сцену, ибо театральная условность стесняла его; он утвердился в романе, потому что рамки этого жанра безграничны». Вместе с тем Золя надеялся,

⁴⁹ Коклен-старший, с. 66.

⁵⁰ Гоголь Н. В. Письма. Под ред. В. И. Шенрока. Т. 3. Спб., изд. А. Ф. Маркса, 6. г., с. 231, 234.

что театр «догонит» роман в служении задачам современности. «Я жду,— писал он,— что драматическое произведение, освобожденное от декламации... станет по-настоящему нравственным и правдивым»⁵¹.

Полемику с традиционной театрално-драматической эстетикой явила собою статья Л. Толстого «О Шекспире и его драме», продиктованная решительным непризнанием права драматургов на броскость, эффектность, гиперболность самораскрытия героев. «С первых же слов его,— пишет Толстой о «Короле Лире»,— видно преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений». Поэтому, считает писатель, «нарушается возможность художественного впечатления». И противопоставляет «плохому» Шекспиру, тяготевшему к гиперболам, «хорошего» своей естественностью Гомера, который «верит в то, что говорит, и серьезно говорит о том, что говорит, и поэтому никогда не преувеличивает, и чувство меры никогда не оставляет его»⁵².

Саркастически говорил о традиционных сценических эффектах А. Блок: «Актер вздувается от героизма». Активным неприятием всего традиционно-броского, резко преувеличенного характеризовались установки Станиславского-режиссера, система которого как бы синтезировала традиции сценического искусства XVIII—XIX столетий. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко выдвинули лозунг изгнать из театра театр, освободить сцену от условностей, устранить из спектаклей аффектацию и патетику. Деятельность Художественного театра, продолжавшего лучшие традиции мирового сценического искусства, оказалась вместе с тем вызовом по отношению к театру прошлых эпох: «театральное» было определено как штамп, и против этого штампа повелась война не на жизнь, а на смерть. «Все «театральное»,— писал Станиславский,— светит, но не греет. А наша цель прежде всего согреть душу простого зрителя»⁵³. Художественный театр как бы демонстрировал свою непричастность к традиционной театральности. В непосредственной жизненной достоверности, «не-

⁵¹ Золя Э. Собр. соч. в 26-ти т., т. 24. М., «Худож. лит.», 1966, с. 350—353.

⁵² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т., т. 35. М., Гослитиздат, 1950, с. 251—252. Недоверие к гиперболе на рубеже XIX—XX веков испытывал не один Л. Н. Толстой. Многозначительно, что А. А. Потебня ассоциировал гиперболизацию жизненных явлений с хлестановщиной: «Гипербола есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах» (Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 355).

⁵³ Станиславский К. С., т. 6, с. 28.

преувеличенности» сценического образа режиссеры Художественного театра видели путь к избавлению от штампов прежних эпох. Станиславский с порога отвергал сценическую речевую аффектацию (напомним его выражение «актера стошнило словами»). Он упорно стремился к тому, чтобы актер запечатлевал тончайшие, неуловимые ощущения. «Надо, — писал он, — уметь усиленно бороться и с напряжением голоса и со штампом для того, чтобы голос, речь и интонация оставались и на сцене в полной зависимости от внутреннего чувства и являлись бы его непосредственным, точным и рабским выразителем»⁵⁴. Станиславский неоднократно подчеркивал, что «физические действия» актера должны быть предельно естественными, подчас едва приметными, как бывает в самой жизни.

И это был смелый, решительный вызов господствовавшим на протяжении веков представлениям о сценическом искусстве и драме. Станиславский, опираясь на реалистические, прежде всего щепкинские, традиции актерской игры, своим творчеством доказал, что привычные театральные условности вполне могут не обнажаться, не демонстрироваться в игре актера, а, напротив, скрадываться, нивелироваться и сводиться на нет. И сам термин «условность» Станиславский нередко соотносил с изжившей себя напыщенностью актерской игры и употреблял его как синоним понятий «фальшь», «ложный пафос» и т. п.

В каком же отношении находится бытовая и психологическая драма, возобладавшая в сценическом и драматическом искусстве XIX века, к «театральности жизни»? И в какой мере художественно театрализуется в ней поведение героев?

Совершенно бесспорно, что связи сценического и драматического искусства с театральностью в ее привычных формах здесь резко ослаблены.

Однако драма и театр XIX века в их наиболее ярких образцах продолжали держаться за все связанное с театральностью. Жанр бытовой и психологической драмы вообрал в себя и художественно претворил новые формы поведения людей, по-своему причастные к театральности. Этот жанр как бы балансирует на грани театрального и нетеатрального действия. Форсирование интонации и жеста здесь минимально: оно осуществляется лишь в той мере, в какой это нужно актеру, чтобы быть увиденным

⁵⁴ Станиславский К. С., т. 4, с. 181.

и услышанным публикой. Причастным же к театральности действие героев оказывается главным образом вследствие *обилия* актов актерского поведения, обладающих выразительностью.

Огромное художественное богатство являет собой искусство драматической речи Островского, сочетающей житейскую достоверность с броскостью социальной характерности. Плеяда замечательных артистов Малого театра дала вторую сценическую жизнь бытовой и вместе с тем театрално-яркой речи Островского. Это Садовские, Г. Н. Федотова, продолжившие их традицию В. Н. Рыжова, Е. Д. Турчанинова и А. П. Зуева. Б. Л. Пастернак, обращаясь к Зуевой, говорил:

«Для Вас в мечтах писал Островский
И Вас предвосхищал в ролях,
Для Вас воздвиг свой мир московский
Доносчиц, приживалок, свах.

Движеньем кисти и предплечья,
Ужимкой, речью нараспев
Воскрешено Замоскворечье
Святых и грешниц, старых дев».

Эта театральность, запечатлевающая давние, архаические, «почвенные» формы бытового поведения, к сожалению, покидает искусство. Она, будучи оттеснена современными, вненациональными стереотипами действия, уходит в прошлое, быть может безвозвратно.

Значительно ближе современной драме и сцене другой вариант причастного к театральности бытового, житейски достоверного действия. Это — художественное освоение «интеллигентности» в ее повседневных, будничных проявлениях, столь характерное для драматургии Чехова. Нетрадиционное по своим формам, поистине личностное действие чеховских героев в сценической интерпретации Художественного театра отмечено благородной простотой и сдержанностью, а вместе с тем — предельной открытостью.

Б. В. Асафьев метко назвал Художественный театр «театром «простых речей» при интенсивном, но сдерживаемом волнении сердца»⁵⁵. Простые, т. е. непатетические и

⁵⁵ Асафьев Б. В. Избранные статьи о русской музыке. Вып. I. М., Музгиз, 1952, с. 63.

свободные от аффектации, высказывания, прямо или косвенно передающие глубокую душевную взволнованность, и составили первооснову театрально-драматических произведений в духе Чехова и МХАТ.

Действование героев таких произведений, являясь игровым и непатетичным, вместе с тем весьма богато выразительностью. Придерживаясь «разговорной» жестикологии и бытового интонирования, артисты Художественного театра достигали яркости, вышуклости действия, что делало его поистине театральным. Эмоциональная напряженность интонаций, постоянная и как бы предельная психологическая насыщенность жеста и мимики — таковы неотъемлемые качества искусства И. Москвина и В. Качалова, Н. Хмелева и Б. Добронравова, А. Тарасовой и К. Еланской.

Порой артисты Художественного театра выглядели сценически весьма эффектными, ибо демонстрировали публике обаяние, душевную тонкость, интеллигентность манер... Знаменательна в этом отношении творческая индивидуальность Качалова. «Это был актер праздничный, даже в каком-то смысле парадный», — вспоминает О. Пыжова. Она говорит о «качаловском пике», «качаловском великолепии», «качаловском бархатном голосе», «качаловском обаянии», о «некоторой монументальности» человеческой личности Качалова⁵⁶.

Ненавязчиво и вместе с тем ярко обнаруживаемая «интеллигентность» составила стержень спектакля «Три сестры» (1940), который его режиссером Вл. Немировичем-Данченко был охарактеризован как «самый высокий образец» искусства Художественного театра⁵⁷. Так и оказалось: последующие спектакли в стиле Художественного театра эпохи Станиславского и Немировича-Данченко уже не обладали достоинствами «Трех сестер». В лучшем случае они являли, как недавнее «Соло для часов с боем», своеобразное элегическое напоминание о прежних достижениях.

Свободная от традиционной безудержности театральность творчества Станиславского, Немировича-Данченко и работавших в их театре артистов — это весьма значимое явление художественной культуры, целая эпоха в сценическом искусстве. А вместе с тем время наложило и

⁵⁶ См.: «Театр», 1974, № 1, с. 105—106.

⁵⁷ См.: Вл. И. Немирович-Данченко ведет релетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года. М., «Искусство», 1965, с. 493.

на нее, на эту театральность русской бытовой «интеллигентности» начала века, печать своего рода архаичности. В свете сурового исторического опыта первой половины столетия интеллигенты чеховского склада, какими их «подавал» в поэтических тонах Художественный театр, кажутся нам слишком уж наивными, порой прекраснотдушными, в какой-то мере безответственно-легкомысленными, быть может, даже немного самодовольными... Не потому ли пьесы и спектакли в жанре бытовой и психологической драмы даются современным писателям, актерам и режиссерам более трудно, нежели произведения комедийного жанра, свободно использующие резко-театральную гиперболу?

Драма как жанр в нашу эпоху находится под угрозой двух нежелательных крайностей. С одной стороны, ее подстерегает опасность излишеств «камерности» и в связи с этим — *полного* исчезновения театральности: приземленный, комнатный жест, не способный произвести впечатление на большое количество зрителей, «мямлистость» речи, бытовая скороговорка. Драматургам и соответственно актерам стала угрожать утрата театральности уже на рубеже XIX—XX столетий, когда репертуар русских театров заполнился «творениями» эпигонов Островского, а позднее и Чехова. О «комнатной слепоте» современной ему драматургии убедительно писал А. Блок. Не без оснований предостерегал актеров от игры в «пиджачных пьесах» П. Орленев. Позднее, в 30—40-е годы нашего века, театральность еще в большей мере нивелировалась в спектаклях догматических «продолжателей» Станиславского. В наше время, к счастью для зрителей, «детеатрализация» сцены и драмы — пройденный этап, хотя порой и сегодня даже знаменитые артисты, привыкшие сниматься в кино, действуют на сцене, как бы забыв о широком пространстве зрительного зала и большом количестве присутствующих.

С другой же стороны, бытовой и психологической драме угрожает ущербная театральность, имитирующая житейские скандалы и истерики, связанная с нервозностью и «взвинченностью» действия актеров-персонажей на сцене. Бытовой мелодраматизм, сбивающийся на истеричность, конечно, гарантирует театральную «крупность» и внятность зрителям всего, что делается на сцене. Но по существу он не адекватен тем нравственным богатствам и культурным ценностям, которые запечатлел жанр быто-

вой и психологической драмы в своих классических образцах. Театральность житейского скандала порой слишком рьяно вторгается в спектакли даже первоклассных наших режиссеров. Ее излишнее акцентирование имело место, как нам кажется, и в «Последних» О. Ефремова и даже в «Гамлете» Ю. Любимова, где явственно наследуется традиция психологической драмы. В ярких и своеобразных спектаклях А. Эфроса «Чайка» и «Три сестры», о чем в своей недавно вышедшей книге говорит сам режиссер, чеховская благородная сдержанность в значительной мере подменяется нервозностью.

Интересную попытку запечатлеть стремительную и напряженно-нервную манеру действия в условных, внебытовых формах являют спектакли московского экспериментального театра-студии «Город на заре» и «Вестсайдская история» (режиссер Г. Юденич). Но и здесь чувствуется опасность однообразия, а в конечном счете — самоповторов.

Выходя за узкие пределы комнатно-житейского «монотона» в духе 30—40-х годов, подобная взвинченно-нервная, истеричная театральность дает, однако, не самые лучшие результаты эмоционального воздействия на зрителя... Аффектация, лишенная традиционно-неторопливой, трагедийной торжественности, независимо от воли актеров и режиссера предстает как возведение на пьедестал неуравновешенности и несдержанности, достойных, по сути дела, совсем иного отношения. И, конечно, наиболее уязвима нервная суетливость на сцене при исполнении пьес бытового характера.

К сожалению, сценическая поэзия, которой в совершенстве владели Станиславский и Немирович-Данченко, поэзия душевной открытости и одновременно благородной, поистине интеллигентной сдержанности (именно таков был основной тон спектакля Немировича-Данченко «Три сестры»), не нашла себе достойного места в театре последних десятилетий. Синтез бытовой разговорности и психологической насыщенности являет для сегодняшних драматургов, актеров и режиссеров задачу трудно разрешимую.

Нагнетание скупой, неброской выразительности «простых речей» дало мощные стимулы сценическому искусству последних двух столетий. Свидетельство тому — творчество Дидро и Лессинга, Щепкина и Островского, Станиславского и Чехова. В наше время эта традиция живет в творчестве В. Розова и А. Володина, Г. Товстоногова и

А. Эфроса. За театральностью неприметных, скрытых преувеличений, запечатлевающей сложность и многоплановость внутреннего мира человека,— широкое будущее. Нет оснований в этом сомневаться. Стихия сценической разговорности, домашности, интимности составляет непреходящую художественную ценность.

Психологическая и бытовая драма, как ни важен в ней непринужденный, по преимуществу комнатный «разговор», вместе с тем не исключает эпизодического введения в ее текст традиционно-ораторских и (в большей степени) песенно-лирических начал речи, которые, в частности, характерны для Островского и Чехова. Напомним поэтическую, народно-песенную речь Катерины в «Грозе» и Параша в «Горячем сердце» Островского, неприметно переходящую в бытовые, житейски-привычные высказывания; или заключительные монологи «Дяди Вани» и «Трех сестер», поражающие своей «внебытовой» напевностью. Не случайно первый из них лег в основу романа Рахманинова. Прав был Вл. Немирович-Данченко, называя реплики чеховских героев «стихотворениями в прозе» и говоря о их музыкальности («точно Блока читаешь») ⁵⁸. В пьесах Чехова, наиболее «жизнеподобного» из драматургов, можно найти и образцы речи ораторско-публицистической, введение которой никак не мотивировано изображаемой ситуацией. «Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что они ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери». Эта фраза из монолога Андрея Прозорова (действие IV «Трех сестер») представляет собою подчеркнута условную, гиперболическую проекцию переживаний и размышлений персонажа в произносимые им слова. Разговаривая вслух с самим собой, человек, как бы он ни был взволнован, не стремится говорить выразительно. Между тем монолог Андрея одной только синтаксической структурой (обилие присоединительных конструкций, нагнетание однородных членов предложения) выдает свою

⁵⁸ См.: Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию, с. 333, 344, 433, 486.

преднамеренность, организованность, «агитационную» целеустремленность.

Все это свидетельствует о сохранении и традиционнотеатральных начал в драматургии, формировавшейся под лозунгами простоты, безыскусственности, жизнеподобия.

Как ни велики художественные достижения драматургов-реалистов, Островского и Чехова, Ибсена и Гауптмана, Л. Толстого и Горького, не следует закрывать глаза и на то, что в XIX—XX столетиях драматический род литературы заметно потеснился и утратил репутацию «венца поэзии». На авансцену словесного искусства теперь выдвинулись эпические жанры, прежде всего — роман. Возобладавшей в художественном творчестве установке на рассмотрение внутреннего мира человека в его сложных, многоплановых связях с окружающим эпическая форма соответствовала в гораздо большей степени, чем театрально-драматическая.

Знаменательна эволюция взглядов Белинского на эпос и драму. Рассмотревший драму в статье 1841 года «Разделение поэзии на роды и виды» как высшую форму поэзии, критик через семь лет высказал совсем иные суждения. «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии,— писал Белинский в последнем из своих литературных обзоров.— В них заключилась вся изящная литература, так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным. Причины этого — в самой сущности романа и повести как рода поэзии. В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списываньем с природы... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным». И дальше: «В картинах поэта должна быть мысль, производимое ими впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или другое направление его взгляду на известные стороны жизни. Для этого роман и повесть, с однородными им произведениями,— самый удобный род поэзии. На его долю преимущественно досталось изображение картин общественной, поэтический анализ общественной жизни»⁵⁹. Справедливость этих обобщений Белинского подтверждается всем хо-

⁵⁹ Белинский В. Г., т. 10, с. 315, 317.

дом дальнейшего развития реалистической литературы — и не только XIX, но и XX столетия.

Огромные успехи эпического рода литературы, и прежде всего романских жанров, привели к тому, что многие деятели искусства (в противовес представителям классической эстетики рубежа XVIII—XIX веков) стали подчеркивать ограниченность драматической формы в сравнении с эпической. «Драму я скорее воспринимаю как искусство силуэта, — писал Т. Манн, — и ощущаю только рассказанного человека как объемный, цельный, реальный и пластический образ... Пьеса в гораздо большей степени, чем роман, соответствует свойственному человеку неведению о своем ближнем»⁶⁰.

Важнейшей причиной переакцентировки внимания с драматического рода литературы на эпический было резкое сокращение сферы «театрального в жизни», и прежде всего — все более явная исчерпанность патетического действия, исполненного аффектации. К тому же возобладавший реалистический метод привел к тому, что гиперболизм литературного изображения стал в большинстве случаев сводиться на нет и искусство слова устремилось к овладению жизнью в ее собственных формах. В связи с этим явственно обнаружилась ограниченность изобразительных возможностей драмы. В эпоху широкого освоения искусством жизненных форм во всем их богатстве стали очевидными истончение неправдоподобие драматических образов и вынужденный характер используемых в ней речевых гиперболов.

В новой историко-художественной ситуации, сформировавшейся в последние два столетия, театр и драма оказались в сложном, по-своему противоречивом положении. Требование бытовой и психологической достоверности, столь характерное для художественной деятельности XIX века, знаменовало для драматургов возникновение серьезных трудностей.

Оно, это новое требование, вступило в резкое противо-

⁶⁰ Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., Гослитиздат, 1960, с. 386. С еще большей, не всегда оправданной резкостью об ограниченности драмы говорили Чернышевский и Л. Толстой. «Сценическое искусство, принимая в себя словесный текст, страшно обрезывает и уродует его, чтобы втиснуть в рамку диалога все моменты жизни. Театр безжалостен к поэту» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 4. М., Гослитиздат, 1948, с. 159). «Драма — низший род произведений литературы. Кроме того, мне лично мешает, что я всегда чувствую механизм этого. Я вижу, как это сделано, как автор подгоняет действие к нескольким моментам, в которые совершается то, что ему нужно» (см.: Гольденвейзер А. В. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959, с. 249).

речие с исконной приверженностью сценического и драматического искусства к откровенной театральности и броским театрализирующим гиперболам. Названное противоречие четко охарактеризовал Л. Толстой: «Сколько бы ни говорили о том, что в драме должно преобладать действие над разговором, для того, чтобы драма не была балет, нужно, чтобы лица высказывали себя речами.

Тот же, кто хорошо говорит, плохо действует, и потому выразить самому себе герою словами нельзя. Чем больше он будет говорить, тем меньше ему будут верить. Если же будут говорить другие, а не он, то и внимание будет устремлено на них, а не на него»⁶¹. Речь здесь идет о своеобразной парадоксальности театрально-драматического искусства, ориентирующегося на воспроизведение жизни в формах самой жизни. Персонажи «жизнеподобной» драмы, по верной мысли Л. Толстого, одновременно и должны и не должны «хорошо говорить»: яркая, впечатляющая речь часто не соответствует логике поведения действующего лица в изображаемой ситуации, отсутствие же театрально-эффективных высказываний героев «обесмысливает» драматическую форму — делает ее вялой и невыразительной. Таковы Сцилла и Харибда бытовой и психологической драмы.

Проблемы эти дополнительно обострились в XX столетии, когда театрально-драматическое искусство оказалось вынужденным конкурировать с кино и телевидением, для которых не существует «торжественной дистанции» между тем, что изображается, и зрителями. Театр и драма последних десятилетий, выдвигающие установку на непреувеличенность и жизнеподобие запечатлеваемого действия, вынуждены еще тщательнее прятать гиперболу интонаций и жестов, что, естественно, весьма сложно.

Но дело не только в конкуренции сценического и драматического искусства со сценарно-кинематографическими и телевизионными формами творчества, но и в его некоторой изоляции от наиболее распространенных форм человеческого поведения, чаще всего нетеатральных: театр оказывается теперь едва ли не единственным местом, где современный человек обращается к широкому кругу слушателей и зрителей непосредственно — без помощи киноплёнки, телеэкрана и микрофона. Это-то, вероятно, и побуждает современную драму воспроизводить жизнь в фор-

⁶¹ Толстой Л. Н., т. 48, с. 344.

мах, демонстративно не адекватных реальности, обращаться к условным, откровенно гиперболическим формам действия персонажей и таким путем обрести желанную театральность.

Для театрально-драматического искусства нашего столетия оказывается особенно важной гротескно-игровая «перелицовка» традиционной патетической аффектации. Драматурги и актеры широко опираются на гиперболу пародийную, комическую, часто направленную сатирически и при этом откровенно театрализованную. Ненавистную Станиславскому аффектацию язвительно пародировал Евг. Вахтангов в «Принцессе Турандот», где принц Калаф произносил высокопарные монологи о любви и при этом размахивал современным ботинком. Подобные эпизоды приобретают остросатирический характер у Брехта: вспомним, к примеру, сцену, где Артуро Уи обучается у провинциального актера ораторскому искусству. Напомним также спектакли Н. Акимова, где шекспировский Орсино («Двенадцатая ночь») чуть ли не после каждой патетической реплики о своей любви падает в обморок, ловко подхватываемый приближенными, а в «Дон-Жуане» (по Байрону) один из чтецов «от автора» жестами пародирует эффектно-горестную декламацию героя, попавшего в кораблекрушение. Подобные сценические эпизоды, направленные против всевозможных спекуляций на «громких» фразах и жестах, свидетельствуют, что театрально-драматическая гипербола не покидает искусства, что патетические преувеличения склонны «перерождаться» в комедийно-гротескные. Эта разновидность гиперболы, тоже восходящая к искусству ранних стадий его развития, живет в творчестве современных драматургов и режиссеров полной жизнью. Комедийной, смеховой гиперболе отдали обильную дань такие драматурги и режиссеры, как В. Маяковский, Е. Шварц, Б. Брехт, К. Станиславский, Вс. Мейерхольд, Евг. Вахтангов и многие современные нам мастера. По-видимому, именно комедия является тем жанром, который сохраняет в наш век, весьма недоверчивый к театральности в жизни, столетиями добытые начала резкой и смелой театрализующей гиперболы.

Заметно потеснившись, живет в сценическом искусстве XX века и высокая патетика, наследующая жанр классической трагедии. Об этом свидетельствуют творчество А. Коонен и А. Папатамасиу, из сценического опыта последних лет — выступления З. Славиной.

В наше время трагические роли, однако, во многом не похожи на давние: большее значение имеют разговорные интонации, главное же, нередко центральное место занимают моменты молчания и неподвижности. «Большое заблуждение думать, — говорил А. Я. Таиров, — что трагедия требует нарочито громкого голоса. Сильный звук или крик уместен только там, где чувство нарастает до кульминации. В основе своей — трагедия тиха»⁶². И А. Коонен в своих лучших ролях была верна этой установке, поистине современной...

Театральность у деятелей сценического и драматического искусства XX столетия, как мы убеждаемся, вызывала к себе разное отношение. Драматургам, режиссерам и актерам, работающим в традициях жанра драмы (прежде всего — психологической), свойственно стремление умерить, снивелировать, свести к минимуму театральную броскость действия (напомним приведенные высказывания Станиславского). Деятели же театра, для которых важны были героико-публицистические или собственно комедийные начала художественных произведений, напротив, ратовали за подчеркивание, усиление, демонстрирование театральности в драме и на сцене. Таковы были позиции Вс. Мейерхольда, А. Таирова и Евг. Вахтангова, утверждавшего, что «настало время возвращать театр в театр»⁶³. О театральности со знаком «плюс» впоследствии говорил даже Н. Хмелев. «Ничего не играть!.. А вместе с тем быть необычайно театральным», — записал он в дневнике⁶⁴. Горячим сторонником театральности в ее прямом и резком воплощении был А. В. Луначарский. «Шорох и слезы, завлакивающие глаз, — нетеатральны, — писал он, — потому что незаметны зрителю... театр есть место массового наслаждения искусством, и все в нем должно быть относительно монументально, общо, широко, а не миниатюрно». И еще: «Плакатность, несколько доминирующих штрихов, несколько основных красочных пятен, громадная выразительность жеста, глубокий рельеф слова! Все приподнято, все на котурнах, все в рупор. Таков грядущий театр, по крайней мере ближайшего времени»⁶⁵.

Спор о театральности, столь характерный для сценической эстетики нашего столетия, по своим результатам был

⁶² Коонен А. Страницы жизни. М., «Искусство», 1975, с. 172.

⁶³ Вахтангов Е. Б. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 209.

⁶⁴ См.: Комиссаржевский В. Г. День театра. М., «Искусство», 1971, с. 8.

⁶⁵ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., «Худож. лит.», 1964, с. 30, 154.

весьма благотворным. Он способствовал формированию разных, непохожих и ярких драматургических и сценических стилей, без которых искусство нашего столетия немислимо.

Исторические судьбы драмы, таким образом, весьма специфичны. Они определяются меняющейся от эпохи к эпохе «равнодействующей» двух факторов культуры. С одной стороны, вследствие неуклонного сужения сферы «театрального в жизни» драматический род литературы оттесняется со своих прежних «аванпостов». С другой — от эпохи к эпохе обогащается память человечества о былых формах театральности: деятельность драматургов, актеров, режиссеров проникается духом художественного историзма, в результате чего драма и театр вновь и вновь восстанавливают свои былые права и свой авторитет. Драма и театр выступают и как своеобразное «зеркало» современной жизни, и в качестве хранителя богатейшей традиции, уходящей в глубины веков, — как напоминание миру о театральности давних культур. В этом смысле, как сказал Ф. Дюрренматт, в современном сценическом и драматическом искусстве преобладает музейное либо экспериментальное начало⁶⁶. Здесь, в сфере все новых и новых возвращений к культурно-художественной старине, драма и театр уникальны и незаменимы. В сфере же непосредственных контактов с сегодняшней реальностью сценические и драматические жанры заметно уступают романским и кинематографическим. Ведь становятся «театрально говорящим» человека побуждают по преимуществу ситуации не тождественные привычной нам, современной жизни. В этом смысле сценическое искусство с присущей ему «торжественной дистанцией» между говорящим и слушающими в какой-то мере подобно традиционным эпопеям, которые, по выражению М. М. Бахтина, имели дело с «далевыми образами».

4

ДРАМАТИЗМ В ЖИЗНИ,
ДРАМЕ И ТЕАТРЕ

Драма, естественно, акцентирует те стороны внутренней жизни людей, которые наиболее тесно связаны с театральностью. Присутствие большого количества людей,

⁶⁶ Dürrenmatt F. Theaterprobleme. Zürich, Im Verl. der Arche, 1955, S. 20.

как утверждают психологи, видоизменяет не только поведение человека, но и его психическую деятельность. И не удивительно, что энергии театрального действия неизменно сопутствует энергия самой душевной жизни. Поэтому героям драматических произведений в подавляющем большинстве случаев свойственно воодушевление, от которого вполне могут быть свободными персонажи эпических и кинематографических произведений.

Духовно-содержательная сфера театрально-драматического творчества чаще всего обозначается термином «драматизм» (или «драматическое»), унаследованным от эстетики немецкого романтизма. В привычном, традиционном представлении драматизм связан с напряженным и резким столкновением намерений, воли, идей. «Драматизм, как поэтический элемент жизни,— писал Белинский,— заключается в столкновении и спибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос»⁶⁷.

В наше время сформировался несколько иной, более широкий взгляд на природу драматизма, понимаемого как напряженное переживание какой-то дисгармонии⁶⁸. Драматизму в этом значении слова противоположны, с одной стороны, эмоциональное восприятие жизненной гармонии, связанное с уравновешенностью и спокойствием человека; с другой — пассивная примиренность с дисгармонией (элегические умонастроения) и иные, не отрицательные реакции на нее (восприятие конфликтов как чего-то легко приемлемого).

Драматизм всегда связан с *активным* переживанием неразрешенных противоречий, с беспокойством и тревогой. Драматично то жизненное положение, при котором под угрозой находится осуществление каких-то важных и значительных, неотъемлемых запросов человеческой личности.

Сюжетные произведения (не только драмы, но также романы и эпопеи, повести и рассказы, сценарии и фильмы) так или иначе привержены к напряженно-конфликтным, исполненным драматизма положениям: ход событий всегда стимулируется какими-то противоречиями в жизни героев, и эти противоречия обычно достигают драматиче-

⁶⁷ Белинский В. Г., т. 7, с. 507.

⁶⁸ Драматизм и гармония убедительно противопоставлены друг другу в следующих работах: *Францева Н.* Про драматичне. Киев, «Мистецтво», 1971; *Карягин А. А.* Драма как эстетическая проблема. М., «Наука», 1971; *Казан М. С.* Лекции по марксистской эстетике. Изд. 2-е, расшир. и перераб. Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1971.

ской остроты. Драма же из всех групп сюжетных произведений в наибольшей мере тяготеет к подобным ситуациям.

Умиротворенность, безмятежность, душевная пассивность не способствуют интенсивному самовыражению человека. Они, как правило, не создают богатства, разнообразия и выразительности речевого поведения. Для формирования цепи словесных действий, исполненных театральности, остроконфликтные ситуации весьма и весьма благоприятны. В ведущих жанрах драмы как рода литературы (трагедия, собственно драма, «высокая» комедия) драматизм, безусловно, доминирует. Еще Гегель отмечал, что «богатая коллизиями (т. е. конфликтами.— В. Х.) ситуация является преимущественным предметом драматического искусства»⁶⁹.

[Конфликт, напряженно переживаемый персонажами, не просто присутствует в драме: как правило, он пронизывает все произведение, лежит в основе едва ли не всех его эпизодов. В большинстве случаев, как отмечал Дидро, драматурги изображают моменты самые бурные, самые мучительные, так что действующие лица находятся в состоянии взволнованности, ожидания, тревоги.] Напомним в этой связи уже первые сцены «Гамлета», «Фауста», «Горя от ума», «Грозы», «Трех сестер». Показательно, что Вл. Немирович-Данченко, работая над названной пьесой Чехова, настойчиво внушал артистам, что элегический тон не сценичен, что им надо «нажить» неудовлетворенность, проникнуться беспокойством действующих лиц, прочувствовать их нервозность, взвинченность, напряженную усталость⁷⁰. [Драматическая напряженность действия комедий часто «питается» мелкими, недостойными человека желаниями и стремлениями.] Но в подавляющем большинстве случаев она присутствует и в этом жанре. Напомним мольеровского «Мещанина во дворянстве», где главный герой одержим страстным желанием стать «благородным» человеком; или городничего у Гоголя, с самого начала встревоженного приездом ревизора.

⁶⁹ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. В 4-х т., т. 1. М., «Искусство», 1968, с. 213.

⁷⁰ См.: Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию, с. 213, 357—358, 383, 400. Подобным же образом подошел к тексту «Трех сестер» Г. А. Товстоногов, предостерегавший артистов своего театра от бытовой приземленности. «Тут нужна откровенная экзальтация,— говорил он, работая над I актом спектакля,— внутренний выплеск... Ольга, Ирина, Тузенбах живут... в сильном и высоком душевном напряжении» (Товстоногов Г. А. Круг мыслей. Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Л., «Искусство», 1972, с. 179).

Так вырисовывается одно из самых существенных различий между формами эпической и драматической. В повествовательном произведении могут быть пространными, многочисленными и даже доминирующими эпизоды, которые выявляют состояние умиротворенности и покоя («Дафнис и Хлоя» Лонга, «Старосветские помещики» Гоголя, «Детство» Л. Толстого). В драмах же и спектаклях подобные эпизоды обычно сводятся к минимуму. Они уступают место изображению драматически-напряженных ситуаций.

Вместе с тем связи драматизма с драмой и сценическим искусством не являются однозначно-прямыми и «жесткими». Сфера благоприятного для драмы и театра содержания отнюдь не тождественна сфере драматизма. Последняя одновременно и уже, и шире первой. Театр и драма требуют прежде всего таких драматических ситуаций, которые воплощаются в поведении внешне ярком и богатым выразительностью.

«Открытый», бурно выплескивающийся вовне драматизм был весьма характерен для жанра трагедии, который на протяжении ряда эпох (от античности и до XVIII века) являлся ведущим в европейском театральном-драматическом искусстве. Такого рода драматизм уходит корнями в похоронные плачи и причитания, которые в составе обряда выражали универсальное, общенародное, владеющее всеми присутствующими скорбное чувство.

Другая разновидность драматизма свойственна бытовой и психологической драме последних столетий. Здесь, как отмечалось, гораздо меньше патетики, но, как и в трагедиях, первостепенно важна (при всей «камерности» действия) открытость переживаний героев — их прямое и свободное обнаружение в речи.

Драматизм же исключительно «внутренний», изживаемый человеком лишь в его собственной душе и не проявляющийся сколько-нибудь ярко во внешних акциях, не способен дать достаточно богатой пищи драме и театру.

Открытое, прямое, активное выражение героями драмы беспокойства и тревоги, страдания и боли связано если не с радостью в прямом смысле слова, то во всяком случае с психологическим переключением, разрядкой и, следовательно, с частичным устранением негативных эмоций. Драматические произведения — такова одна из их важнейших содержательных функций — показывают, как люди «овладевают» выпавшими на их долю неблагоприятными

чиями и (пусть не в полной мере) освобождаются от страданий, открыто и смело делясь ими с окружающими. Если воспользоваться формулой А. Блока из пьесы «Роза и крест», драма запечатлевает «Радость — Страдание одно». В большей части своих жанров она сливает воедино драматизм и напряженнейшее его преодоление в процессе действия. Не в этом ли одна из важных сторон до сих пор загадочного аристотелевского катарсиса?

Современные социологи приходят к мысли, что существенной функцией культуры является преодоление конфликтов в жизни людей — освобождение сдерживаемых импульсов при отсутствии нарушения существующей системы норм⁷¹. Именно эту функцию, нам кажется, имеет исполненное театральности поведение в тех случаях, когда его основу составляют драматические умонастроения.

Драма и театр являются художественными формами, которые не просто служат подобной разрядке (таково общее свойство художественного творчества), но и ее запечатлевают. Сопшемся на этюд Гегеля, посвященный древнегреческим плакальщицам: «Лучшее облегчение боли в том, чтобы ее выкричать, высказать ее целиком. Выражение делает боль объективной и восстанавливает равновесие... Только в выражении она осознается, а то, что осознается, потом уходит»⁷². Сказанное о плакальщицах вполне может быть «переадресовано» большинству героев трагедий и собственно драм.

Драматические умонастроения, получившие театральное выражение, — такова одна из важнейших областей сценического искусства и драматического рода литературы. Одна из важнейших, однако не единственная! Понятие драматизма не может претендовать на роль универсальной характеристики драм и спектаклей. Театрально-драматическое искусство имеет весьма широкий диапазон функций. Форма драмы возведена на разнокачественном духовно-содержательном фундаменте.

Наряду с ситуациями «открытого» драматизма это, во-первых, патетическое действие человека, продиктованное либо магическими и религиозно-молитвенными, либо проповедническими, пропагандистскими установками. Эта сторона театральности-драматического содержания, уходящая корнями в заклинания и призывы жрецов и пророков, сохраняет свое значение на всех исторических эта-

⁷¹ См.: Соколов Э., с. 142—146.

⁷² Гегель Г.-В.-Ф. Работы разных лет. Т. 1. М., «Мысль», 1970, с. 219.

дах. Так, дух ораторского проповедничества жил и в выступлениях хора античных трагедий, и в дидактических эпизодах литургических драм. Живет он и в монологах драмы нового времени (напомним шиллеровского маркиза Позу из «Дона Карлоса», грибоедовского Чацкого, Мелузова в «Талантах и поклонниках» Островского, чеховского Петю Трофимова, заключительный эпизод «Мистерии-буфф» Маяковского).

Во-вторых, в драме и на сцене широко воспроизводится эксцентрическое поведение человека, связанное с демонстрацией его собственных телесно-душевных сил, с духом праздника, игры, радостного самопреображения. Это начало человеческого бытия, первоначально порожденное карнавальным ритуалом, впоследствии отделилось и возобладало в фарсах и родственных им комедиях, которые изобилуют веселыми недоразумениями, забавными стычками персонажей, постоянно оживленных, радостных, инициативных, фейерверками их шуток, каламбуров, анекдотов — всевозможной клоунадой, как словесной, так и жестово-мимической. Таковы многие шуты шекспировских пьес. Людей, играющих на публику, охотно изображали и драматурги-реалисты XIX века. Напомним Хлестакова в «Ревизоре», Аркашку Счастливцева в «Лесе», Шарлотту в «Вишневом саде».

Драма при этом способна запечатлеть не только «радость самоизменения» (к этому сводили театральное искусство Н. Евреинов и Ю. Айхенвальд), но и радость как таковую, поистине личностную, обнаруживающую себя непосредственно и открыто. Напомним первый эпизод шекспировской трагедии «Отелло», где главный герой одержим выпавшим на его долю счастьем любви, или Ирину в первом акте «Трех сестер», исполненную светлых предчувствий и веры в жизнь... Чувства радости, упоения жизнью, счастья оказываются «подведомственными» драме в тех случаях, когда они ярко выражены, как бы переполняют души людей, являясь в высшей степени напряженными.

Сфера драмы, таким образом, значительно шире области драматизма. Но едва ли не во всех случаях внутренний мир ее героев отмечен напряженностью. Прав был К. Чапек, утверждая, что театр и драма обязаны «показать человека в минуты высочайшего напряжения»⁷³.

⁷³ Чапек К. Об искусстве. Театр и кино. Изобразительное и прикладное искусство. Архитектура. Литература. Л., «Искусство», 1969, с. 74.

Напряженность переживаний героев драмы не становится тем не менее постоянно-однообразной и монотонной. Театрально-драматические образы, как и любые другие, «развертываются» в виде взлетов и спадов напряжения. Ритм этот в драме является, по-видимому, более строгим, активным и резким, нежели в иных группах сюжетных произведений. Поэтому напряженность, по преимуществу драматическая, оказывается не только важнейшим свойством предмета изображения в драмах и спектаклях, но также их миросозерцательным качеством. В большинстве случаев драма «питается» острым и активным *авторским* переживанием насыщенности, богатства и вместе с тем противоречивости бытия.

5

ВНУТРЕННИЙ МИР ЧЕЛОВЕКА
В ЕГО ОСВОЕНИИ
ДРАМАТУРГОМ

Своеобразны сами формы внутренней жизни человека, акцентированные в театрально-драматическом изображении. Театр и драма (в отличие от эпоса и художественной кинематографии) неукоснительно требуют резкости, строгости, предельной отчетливости психологического рисунка. Из сферы душевной жизни драматические и сценические образы берут лишь то, что явственно сказывается в поведении людей. Драматург в состоянии воссоздать только те явления человеческого сознания, которые получают артикуляционно-речевое воплощение, т. е. душевные движения, активно вырывающиеся наружу и понятные всем присутствующим. А происходит это в тех случаях, когда эмоция или намерение достигают определенной степени «накала». В словесных действиях наиболее успешно раскрываются четко сформировавшиеся душевные движения. «Драматургичны» те мысли, эмоции, намерения, которые выделяются на общем фоне внутренней жизни человека как бы крупным планом и целиком заполняют сознание, пусть на короткий срок.

Душевные же движения, недостаточно «сконцентрированные», не связанные с полной сосредоточенностью на них, не имеют возможности «пробиться» наружу и четко выразиться в произносимых словах. Мысли, чувства и намерения, находящиеся в переплетении с другими, мало доступны для их воспроизведения в драме. Так, в драма-

тическом роде литературы трудно представить себе что-либо подобное эпизоду «Войны и мира», где Петя Ростов накануне рокового для него сражения дремлет около почного костра, грезит и слушает звучащую в нем самом музыку.

Сложные и разноплановые, не обладающие определенностью переживания доступны в полной мере только эпической форме — внутреннему монологу с сопровождающими его авторскими характеристиками. Смена смутных настроений и их беспричинные переходы, едва возникающие чувства, нюансы сознания, мелькающие предположения и догадки, неясные ощущения — все это укладывается в драматическую форму с трудом. Так, Чехов, тщательно прослеживавший смену настроений своих героев, вместе с тем выявлял прежде всего постоянную, оформившуюся в их сознании, напряженную, по-своему активную неудовлетворенность жизнью. Даже Метерлинк, который акцентировал иррациональные, не подотчетные разуму переживания человека, стоящего перед лицом мистической тайны, в таких своих пьесах, как «Смерть Тентажиля», придавал подобным чувствам активность, силу и большую определенность.

Таким образом, далеко не все, что таит человеческое сознание, способно «материализоваться» в поведении — пройти «путь от души к телу», о котором говорил Станиславский, впечатляюще и ярко сказаться во внятно произнесенном слове.

И это обстоятельство — не единственное из тех, которые ограничивают духовно-содержательную сферу драмы. Даже крупные движения души, заполняющие сознание, могут «не поддаваться» диалогам и монологам драматического произведения. Подробности речевого поведения героя драмы должны быть сцеплены собственной логикой настолько надежно и прочно, чтобы повествовательное начало само собой оказалось излишним. В этом нетрудно убедиться, обратившись к форме эпической.

«И князь Андрей, заложив назад руки, долго ходил по комнате, то хмурясь, то улыбаясь, передумывая те неразумные, невыразимые словом, тайные как преступление мысли, связанные с Пьером, с славой, с девушкой на окне, с дубом, с женскою красотой и любовью, которые изменили всю его жизнь. И в эти-то минуты, когда кто входил к нему, он бывал особенно сухо, строго решителен и в особенности неприятно-логичен.

— Mon cher, — бывало скажет входя в такую минуту княжна Марья, — Николушке нельзя нынче гулять: очень холодно.

— Ежеми бы было тепло, — в такие минуты особенно сухо отвечал князь Андрей своей сестре, — то он бы пошел в одной рубашке, а так как холодно, надо надеть на него теплую одежду, которая для этого и выдумана. Вот что следует из того, что холодно, а не то чтоб оставаться дома, когда ребенку нужен воздух, — говорил он с особенною логичностью, как бы наказывая кого-то за всю эту тайную, нелогичную, происходившую в нем, внутреннюю работу. Княжна Марья думала в этих случаях о том, как сушит мужчин эта умственная работа»⁷⁴.

В этом эпизоде выявлены усложненные, опосредованные, косвенные связи между переживаниями героя и произносимыми им словами. Благодаря повествовательному комментарию будто бы незначащая реплика Болконского предстает перед читателем как симптом очень значительного сдвига в его душе. И совершенно очевидно, что эмоциональный смысл высказывания князя Андрея, не понятый его сестрой, остался бы без авторских пояснений недоступным также и читателю (само собой разумеется, и театральному зрителю тоже, как бы хорошо ни передал артист интонации героя). Произносимые слова обретают драматургическую значимость только в тех случаях, когда их подоплека может быть понята без комментариев.

Эмоции, мысли, намерения, определяющие речевое поведение, оказываются ясными для стороннего наблюдателя (а читатель драмы и театральные зритель находятся именно в такой позиции), когда он знает, чем именно по существу вызвана та или иная реплика. Внутренний, психологический смысл высказывания героя драмы должен быть очевиден из его сопоставления с изображаемой ситуацией. Если же этого нет, если действующее лицо своими словами реагирует на какие-то давние впечатления, или на собственные невысказанные мысли, или на картины, созданные его воображением, то его поведение без комментария останется непонятым присутствующим.

Поэтому для облечения в драматическую форму наиболее плодотворны реакции человеческого сознания на непосредственно окружающее, на ситуацию момента: на чей-то поступок, на кем-то сказанное слово, на чье-то дви-

жение, на какой-то звук и т. п. Для драмы предпочтительна психология, характеризующаяся стремительностью реакций на происходящее. Как отметил И. Смоктуновский, самое главное и самое трудное для театрального актера — это «быстро воспринять» и «быстро отдать» в общении с партнером. Слово персонажа драмы тоже обычно «идет по живым следам» случившегося. Здесь воспроизводятся в большинстве случаев однозначно-ясные, прямые, «наглядные» связи сознания с бытием.

Существует, таким образом, драматургический, то есть способный получить воплощение в драме, аспект человеческой жизнедеятельности. Предмет поисков драматурга — крупные, целиком заполняющие сознание душевные движения людей: сильные, всецело завладевшие человеком чувства, осознанные намерения, сформировавшиеся мысли. Об этом говорилось неоднократно. Так, Шиллер вслед за Зюльцером утверждал, что театр возник из потребности человека «ощущать себя в состоянии страсти»⁷⁵. Горький отмечал, что драма «требует сильных чувств»⁷⁶.

Б. Ярустовский в своей книге об оперном искусстве заметил, что оправдать пение на сцене могут только большие страсти героев⁷⁷. Нечто подобное, как мы убеждаемся, можно сказать и о драматическом театре: непрерывная линия действий персонажей оправдывается их глубокими и, главное, интенсивными переживаниями.

На том или ином этапе действия персонаж театрально-драматического произведения бывает сосредоточен на каком-то занимающем его целиком переживании. Он, как правило, находится во власти одного стремления. Именно на это свойство драмы (а также театрального искусства в целом) опирался Станиславский, когда, работая с актерами, выделял фрагменты исполняемых ими ролей с учетом сменяющих друг друга «хотений» персонажей. «Жизнь как в действительности, так и на сцене, — писал он, — непрерывный ряд зарождающихся хотений, стремлений, внутренних позывов к действию». По Станиславскому, «не эмоции, не настроения, окрашивающие собою дробные куски роли, а именно волевой стержень этих эмоций и настроений должен уловить актер»⁷⁸. И, подобно ак-

⁷⁵ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.—Л., «Academia», 1935, с. 10.

⁷⁶ Русские писатели о литературном труде. Сборник. В 4-х т., т. 4. Л., «Сов. писатель», 1956, с. 142.

⁷⁷ См.: Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики. М., Музгиз, 1953, с. 100.

⁷⁸ Станиславский К. С., т. 4, с. 115.

теру, добавим мы, улавливает и художественно познает этот «волевой стержень» эмоций драматург. Недаром А. Афиногенов назвал драму «искусством изображения воли»⁷⁹.

Волевое начало так или иначе доминирует в психологии действующих лиц драмы и спектакля. Стремления героев театрално-драматического произведения могут быть направлены как вовне, на достижение внешней цели, так и на достижение цели внутренней — на их собственное сознание (усилие сдержать выражение своих чувств, что-либо понять, принять какое-то решение и т. п.). Но они играют решающую роль в драматическом изображении.

Это свойство драмы явилось предпосылкой знаменитой методики «физических действий» Станиславского, который подчеркивал, что в работе над ролью надо идти от внешних свершений, от осуществления каких-то задач — к выражению чувств, а не наоборот («наигрыш» переживания ведет, по Станиславскому, к фальши и штампам). Если бы в основе исполняемой актером роли не лежала цепь отчетливо выраженных стремлений персонажа, подобная методика была бы невозможна.

Для драмы, скованной необходимостью сосредоточиваться на немногих и резко выраженных стремлениях человека, приемлемы далеко не все человеческие характеры. Для нее предпочтительна «однолинейность» персонажей, присущая, как известно, искусству дореалистических его стадий. Этим, вероятно, тоже в немалой мере объясняется огромная роль театрално-драматического искусства в эпохи античности, Возрождения, классицизма, предромантизма. Действующие лица здесь изображались обычно как носители какого-то одного чувства или намерения, достигающего огромной силы и напряженности. Главным предметом драматического искусства становились человеческие страсти в их наиболее ярких проявлениях. Именно нерасчлененная, целостная, «неделимая» на составляющие ее чувства страсть нашла соответствующую себе художественную форму в демонстративной гиперболичности традиционного театрално-драматического образа.

Драма и театр дореалистических эпох имели своим главным предметом человеческие страсти в чистом виде, в ореоле их исключительности, в их изоляции от много-

⁷⁹ Афиногенов А. Статьи. Дневники. Письма. М., «Искусство», 1957, с. 101.

плановости и противоречивости духовной жизнедеятельности человека. «Магия» традиционной сцены состояла в том, что зритель попадал в особый, резко отличавшийся от реального мир эффектных, укрупненных, исключительных в яркости своего выражения человеческих страстей. В эпохи, отмеченные тяготением искусства к нерасчлененному изображению человеческих умонастроений, свойства театрально-драматической формы вполне отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным: сценическое искусство оказывалось «на магистральной».

В новую эпоху, ознаменовавшуюся активным психологизмом произведений искусства, драма и театр вслед за романом устремились к созданию сложных, многоплановых персонажей. Ратуя за сценическое воспроизведение жизни в присущих ей формах, Станиславский видел свою главную задачу в художественном раскрытии сложности духовной жизнедеятельности человека — «жизни духа», как он выражался. «Изображая какую-нибудь из человеческих страстей, — читаем мы в «Работе актера над собой», — артист должен думать не о самой страсти, а о ее составных чувствах, и чем шире он захочет развернуть страсть, тем больше ему придется искать не однородных с самой страстью чувств, а, наоборот, самых разнородных, противоположных друг другу»⁸⁰. И это знаменовало расширение сферы театрально-драматического искусства: страсти — извечный предмет театра и драмы — стали рассматриваться теперь не в изоляции от иных сторон внутренней жизни, а в сложных переплетениях с «диалектикой» человеческой души.

Однако в сфере художественного исследования внутреннего мира человека драма была обречена на отставание от романа и повести. Противоречивость человеческого облика, перипетии духовной эволюции, парадоксально-причудливые переплетения эмоций осваиваются драматургами с меньшей глубиной, чем авторами эпических произведений. Психологизм в духе Л. Толстого, Ф. Достоевского, Т. Манна драматическому роду литературы в полной мере недоступен. Исключающая или сводящая к минимуму словесные комментарии к поведению персонажей, драма, естественно, не в состоянии воссоздать «диалектику души» человека так широко, как это делают повествовательные произведения.

⁸⁰ Станиславский К. С., т. 4, с. 140.

Убедительны в этом отношении суждения Л. Толстого, который после написания «Войны и мира» и «Анны Карениной» обратился к драматическому роду литературы и был вынужден перестраивать выработанную им художественную манеру. «Всю разницу между романом и драмой,— рассказывал писатель журналисту И. Тенеромо,— я понял, когда засел за свою «Власть тьмы». Поначалу приступил к ней с теми же приемами романиста, которые были мне более привычны. Но уже после первых листиков увидел, что здесь дело не то. Здесь нельзя, например, подготавливать моменты переживаний героев, нельзя заставлять их думать на сцене, вспоминать, освещать их характер отступлениями в прошлое, все это скучно, нудно и не естественно. Нужны уже готовые моменты. Перед публикой должны быть уже оформленные состояния души, принятые решения... Только такие рельефы души... волнуют и трогают зрителя... Роман и повесть — работа живописная, там мастер водит кистью и кладет мазки на полотно. Там фоны, тени, переходные тона, а драма — область чисто скульптурная. Работать приходится резцом и не класть мазки, а высекать рельефы»⁸¹.

Драматический род отличается от эпического и самими воспроизводимыми человеческими характерами. Еще Гегель отмечал, что герои в драме «большей частью проще внутри себя», нежели в произведении эпическом⁸². Эта мысль, неоднократно повторявшаяся, развернуто выражена С. Балухатым: «Характер в драме — всегда односторонняя фиксация черт персонажа, рельефных признаков не лица, но характеристической темы... Психологическая и бытовая обогащенность, «разносторонность» лица как прием сложения характера примерно в психолого-бытовой драме есть всегда иллюзия... Поэтика драмы требует единства, собранности, цельности черт характера, как условие последовательного, закономерного и отсюда сценически-

⁸¹ Цит. по кн.: Толстой Л. Н. Об искусстве и литературе. Сост. К. Н. Ломунов, т. 1. М., «Сов. писатель», 1958, с. 315—316. Подобные же мысли были высказаны позднее в статье В. В. Розанова «Из мыслей зрителя» (1909): «У театра свои средства, свои способы; театр, например, не может передавать ничего интимного, скрытого, внутреннего, ибо он — для зрителя, и всё обязан сделать очевидным, видимым и осязаемым... Закон театра... есть фактичность, громкость и видимость. Нет штрихов, разрисовки, теией. Нет и невозможны они... Задача пьесы — не разъяснить, а показать... и непременно кратко и сильно. Вообще сила и краткость, как бы удальность всего — есть основной закон театра» (Розанов В. В. Среди художников. Пг., Тип. т-ва А. С. Суворина, 1914, с. 236—237).

⁸² Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 1, с. 247.

убедительного хода драматического действия. Драма осуществляет особые приемы *характеросложения*»⁸³.

Ограниченность драмы в сфере «нюансировки» внутренней жизни человека в значительной мере преодолевается при ее сценическом исполнении — благодаря интонациям и жестам актеров. Но в чтении это свойство драматических произведений обнаруживается неизменно. Хотя драматическому роду литературы и доступно тщательное воспроизведение сменяющих друг друга впечатлений, умонастроений и переживаний героев (наиболее ярки и значительны в этом отношении пьесы Чехова), в этой области он заметно уступает эпическим жанрам, и прежде всего — социально-психологическому роману.

Вместе с тем не следует и преувеличивать ограниченности возможностей театрально-драматического искусства, чему невольно отдали дань Гегель и его последователи. Они подчеркивали, что в драме и ее сценической интерпретации на первом плане — изображение волевых свершений человека, его способности совершить решительный и смелый поступок, вступить в борьбу и довести ее до конца.

Такое понимание связей между драмой и волевой сферой человеческой психики представляется неполным и узким. Ведь воля человека (а именно она, как уже говорилось, имеет решающее значение в театрально-драматическом изображении) — это не только его умение бороться с внешними враждебными силами. Она включает и готовность к психологическому воздействию на собеседника, и сосредоточенность на познавательных задачах, и способность выразить себя в словах, и наоборот, сдерживать свои чувства. «Волевой стержень» поэтому может иметь едва ли не любого рода человеческая эмоция. В этом смысле при всех «ограничениях», налагаемых на театрально-драматическое искусство, его психологическая сфера весьма и весьма широка. Драма и театр далеко не сводятся к воспроизведению эмоций и мыслей, вызываемых противоборством между людьми. Вопреки подобным утверждениям, встречающимся и в современных работах

⁸³ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Л., «Академия», 1927, с. 11. Мысль о том, что в драматических произведениях преобладают персонажи с немногими, резко выраженными, сформировавшимися чертами, высказывалась и советскими писателями. Горький говорил, что «пьеса прежде всего требует четкости характеров» (Русские писатели о литературном труде, т. 4, с. 143). «В пьесе не может быть... половинчатых характеристик», — замечал А. Н. Толстой (там же, с. 489).

(например, В. Волькенштейна), театральные-драматические произведения запечатлевали самые разнообразные душевные движения человека: не только активно-волевые, но и созерцательные, порой безотчетные и импульсивные. Важно только, чтобы они были достаточно интенсивными, «собранными» вокруг каких-то главных стремлений и умонастроений.

Никто не сможет, не прибегнув к грубым натяжкам, доказать, что активно-волевые поступки составляют основу образной ткани чеховских пьес. Никто не скажет, что облик шекспировской Офелии раскрывается в ее целенаправленных действиях. И никто не станет отрицать, что в таком внешне действенном произведении, как «Гроза», немало эпизодов, где характер Катерины обнаруживается в ее не контролируемых разумом поступках и безотчетных душевных движениях. Стоит вспомнить хотя бы то впечатление, которое производят на эту героиню Островского молния, раскаты грома или зловещие восклицания полусумасшедшей барыни. Образы драматических произведений испокон веков — совершенно независимо от теорий, утверждавших совсем иное, — не только воспроизводят целенаправленные поступки людей, но и раскрывают эмоциональное воздействие на них окружающего. Следовательно, действовать в театральном-драматургическом смысле слова — это значит не только стремиться, бороться и достигать, но и вообще активно реагировать на окружающее, воплощая эти реакции в движениях, жестах, произносимых словах. Такому пониманию драмы вполне отвечают работы Станиславского, который утверждал, что вышедший на сцену актер тем самым уже становится действующим. Основоположник знаменитой системы имел в виду не одни только целенаправленные поступки, а само по себе общение актера с другими актерами или с предметами сценической обстановки. А общение в свою очередь понимал не как непрерывную борьбу, а как «восприятие или отдачу»⁸⁴. О реакциях действующих лиц как основе драматического изображения говорит В. Блок. Он подчеркивает, что характеры в драме выявляются в самих разнообразных эмоциональных откликах героев на происходя-

⁸⁴ Станиславский К. С., т. 2, с. 48, 251. Подобные же мысли об эмоциональных реакциях актера высказывал А. Я. Таиров. «Реагируйте, реагируйте!» — восклицал он. И замечал, что для актеров необходимо «воспитание легкой эмоциональной возбудимости» (Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речь. Письма. М., ВТО, 1970, с. 225, 237).

щее. Событие в драматическом произведении, по мысли В. Блока, не только «вызывает активные поступки», но и делает интересным «самый процесс осмысления героями происшедшего». Хороша та пьеса, утверждает он, где воспроизводится «мощный полифонический отклик на событие»⁸⁵. Подобное же понимание духовно-содержательной сферы драмы лежит в основе рассуждений Ю. Олеши. «Самое трудное,— писал он,— что дается только выдающимся писателям,— это именно реакция действующих лиц на происшедшее страшное или необычайное событие». И еще: «Когда читаешь драматургическое произведение, то с особенным интересом ждешь, как будет реагировать действующее лицо на то или иное событие, призванное его ошеломить. Не восклицаниями же должен ограничиться, изображая такую реакцию, талантливый драматург:

— Да? Да неужели? Да что вы говорите?»⁸⁶. По-видимому, добавим мы, благоприятны для драмы и театра не только «ошеломление» людей событиями «страшными и необычными», но и все прочие их реакции на происходящее, в том числе и на мелочи быта, будь они только эмоционально значительны.

В драматических произведениях, где необходимы активные и резко выраженные эмоциональные отклики героев на происходящее, сам психологический рисунок часто оказывается условно-гиперболическим. Напряженность чувств, способность безоглядно отдаваться страстям, крайняя резкость оценок, внезапность решений характерны для действующих лиц драмы в значительно большей степени, чем для людей в «первичной» реальности. Справедливо суждение французского трагика Тальма о том, что драматург «соединяет в тесном пространстве, в промежутке каких-нибудь двух часов, все движения, все волнения, которые даже и страстное существо может часто только пережить в долгий период жизни»⁸⁷.

Читатели драмы обычно не замечают некоторой неестественности стремительных перемен в умонастроениях героев. Так, Чацкий, претерпевший серьезнейший мировоззренческий сдвиг на протяжении первого дня пребывания в Москве после длительного отсутствия, будучи героем рассказа или повести, несомненно, поразил бы нас

⁸⁵ Блок В. В. Система Станиславского и проблемы драматургии. М., ВТО, 1963, с. 82, 99.

⁸⁶ Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., «Сов. Россия», 1965, с. 236, 221.

⁸⁷ Тальма Ф. О сценическом искусстве. М., изд. З. Макаровой, 1888, с. 33.

своей ненатуральностью. В драматическом же произведении его духовная эволюция, поданная гиперболически, воспринимается как нечто вполне естественное.

Драматургии Чехова (хотя это и не бросается в глаза) свойственны подобные же психологические гиперболы. Всмотримся с позиций требования эмпирического правдоподобия в заключительную сцену «Трех сестер». Одна молодая женщина пятнадцать минут назад (если не десять) рассталась с любимым человеком, вероятно навсегда. Другая пять минут назад (если не три) узнала о смерти своего жениха. И вот они обе подводят нравственно-философские итоги происшедшему, размышляя под звуки военного марша об участи своего поколения и будущем человечества... Вряд ли по существу это намного правдоподобнее, чем буйство страстей в душах героев «Короля Лира»! И вряд ли повествовательная форма смогла бы оправдать такоевольное психологическое допущение! Неправдоподобия же финала «Трех сестер» мы просто не замечаем... Такова власть над читателем и зрителем характерных для драмы преувеличений чувств.

Дистанция между первичной реальностью и ее театрально-драматическим «инобытием», таким образом, явственно просматривается и в сфере внутренней жизни персонажей. Дело здесь в том, что в реальной жизни людей имеет место «торможение реакций»: человек обладает психофизиологической возможностью приостанавливать внешнее выражение своих чувств, намерений, мыслей. Ориентировка людей в той или иной ситуации нередко приводит к тому, что они — усилием воли или просто по привычке — прячут от окружающих то, что творится в их душах, или даже демонстрируют обратное тому, что испытывают на самом деле.

И вот это привычное торможение реакций умело, искусно и подчас незаметно снимается в театрально-драматическом изображении. Автор пьесы как бы «дает ход» реакции своего героя, побуждает его к широкому и свободному «самораскрытию». «Отдаваться своей первой (непосредственной) реакции в быту стало для нас совершенно противоестественным — в творчестве же это необходимо» — так характеризует режиссер Н. Демидов некоторую условность психологизма в драме и театральной искусстве⁸⁸.

⁸⁸ Демидов Н. В. Искусство жить на сцене. М., «Искусство», 1965, с. 241. Сошлемся на аналогичное суждение А. Жиды в статье «Эволюция

Драматург создает образы, в которых содержатся предпосылки для свободных, «незаторможенных» реакций актера. Он как бы усиливает те мысли, эмоции и волевые импульсы, которые естественны в изображаемой ситуации: с души героя снимаются привычные житейские «тормоза». В соответствии с законами своего искусства автор драмы проявляет склонность к своего рода психологическим экспериментам. Он охотно показывает, как мог бы повести себя человек, если бы в произносимых словах выражал свои мысли, чувства, намерения с максимальной полнотой и яркостью.

театра» (1904): удовольствие, доставляемое театром,— в возможности «услышать высказанным громко то, что в нас заглушается благопристойностью» (Жид А. Собр. соч., т. 1. Л., ГИХЛ, 1935, с. 403).

Глава II

ДРАМАТИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

О сюжетосложении в драме написано особенно много. Однако ряд суждений на этот счет, порой весьма авторитетных, самым решительным образом не согласуется с художественной практикой нашего века. Это побуждает начать разговор о драматических сюжетах с положений исходных, аксиоматических: обозначить необходимые, закономерно существующие отличия драмы от эпоса в сфере художественного овладения пространством и временем.

Повествовательно-эпическая речь, с одной стороны, монологи и диалоги драмы — с другой, осваивают место и время изображаемого действия по-разному. В повествовании так или иначе имеются две пространственно-временные ситуации: во-первых, ситуация носителя речи, т. е. место и время повествования, во-вторых, ситуация самого действия. Первая ситуация обычно не фиксируется сколько-нибудь конкретно. Она в произведении присутствует лишь косвенно, но порой оказывается художественно весьма значимой. Вторая же ситуация всегда конкретизирована. Она-то и составляет главный объект изображения.

Ситуации эти неслиянны, хотя и могут сближаться (например, в «Последнем дне приговоренного к смерти» В. Гюго, «Кроткой» Ф. Достоевского). Даже будучи одним лицом, повествователь и персонаж не тождественны друг другу. Между ними неизбежна временная и психологическая дистанция. Первый о втором говорит как бы со стороны, пусть даже взволнованно. Дистанция между изображаемым и процессом ведения речи — важнейшая черта эпоса как рода литературы.

Поэтому перед читателем эпического произведения изображаемые события предстают в качестве прошедшего — как нечто обдуманное, оцененное и вспоминаемое носителем речи. Воспроизводимая ситуация запечатлевается здесь как уже имевшая место: по мере ведения речи с объектом изображения ничего не делается, но обнаруживаются

ранее бывшие в нем перемены... Поэтому человек, знакомящийся с событием через повествование о нем, лишен ощущения непосредственного контакта с реальностью — иллюзии собственного присутствия. Прямой контакт у читателя возникает не столько с действующими лицами, сколько с повествователем, который выступает как бы в роли посредника.

Вместе с тем читателя обогащает имеющаяся в повествовании активная интерпретация изображенных событий. Повествователь (помимо того, что он доносит до читателя свое мнение о происшедшем) свободно оперирует изображаемым временем (сжимает его или, напротив, растягивает, приостанавливает его или торопит, забегает вперед или обращается вспять и т. п.) и пространством (сколь угодно часто переносит наше внимание из одних мест в другие). Благодаря повествованию обретаются широта, оперативность и компактность информации о событиях.

В монологах же и диалогах (в узком смысле этих слов), которые безраздельно господствуют в драме, все обстоит иначе. Прежде всего, здесь нет свойственных повествованию двух пространственно-временных ситуаций. Есть только одна: само изображаемое действие. Монологи и диалоги, составляя неотъемлемую часть воссоздаваемых событий, сами воздействуют на их дальнейшее течение. Ведение речи здесь тождественно воспроизводимому действию. Монологи и диалоги протекают в то же время, что и изображаемые события. «Эпопея, роман, простой рассказ, — утверждал Ф. Шиллер, — уже самой своей формой отодвигают событие вдаль, так как между читателем и действующими лицами они выдвигают рассказчика... Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»¹. Драма и театр, как видно, парадоксальным образом соединяют пространственную удаленность персонажей от читателя и зрителя (о «далевых образах» мы уже говорили) — и их максимальную, абсолютную «сближенность» во времени.

Жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего собственного лица. Действие здесь запечатлевается с большей достоверностью, чем в эпопеях, повестях, романах. Воспринимая образы драмы, мы знакомимся не с чьи-то сообщениями о жизненных фактах, а как бы вплот-

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., Гослитиздат, 1957, с. 58.

ную с самими фактами. Поэтому уже в процессе чтения драматическое произведение предстает перед нами как своего рода спектакль («разыгрываемый» в нашем собственном сознании). Читатель (не говоря уже о театральном зрителе) как бы погружается в изображенный мир...

Поэтому необходимо членение текста драмы на сценические эпизоды, называемые картинами или сценами. Это — относительно самостоятельные части драматического действия, происходящие в замкнутых границах пространства и времени.

I

ТИПЫ СЦЕНИЧЕСКИХ ЭПИЗОДОВ

Количество сценических эпизодов в драмах и театральных представлениях, как правило, не превышает двух-трех десятков. Для театрально-драматического искусства, где имеет место статичность точки зрения на изображаемое, по словам Н. Милева, характерно «прослеживание действия в его пространственно-временной непрерывности»². В пределах сценического эпизода действие происходит в каком-либо определенном месте, адекватном пространству сцены, и на протяжении промежутка времени, более или менее соответствующего времени чтения или «смотрения» данного эпизода. Изображаемое время (время действующих лиц, сюжетное, условно говоря, реальное) здесь имеет ту же протяженность, что время исполнения и восприятия произведения (актерское, зрительское, читательское — так называемое художественное). Театрально-драматическая форма настаивает на том, чтобы персонажи проявили себя в движениях и обменивались репликами постоянно, без сколько-нибудь значительных временных интервалов. Изображаемое время в пределах сценического эпизода не сжимается и не растягивается, оно фиксируется текстом с максимальной достоверностью. Один воспроизводимый в спектакле и драме момент плотно примыкает к другому, соседнему, что гораздо менее свойственно повествованию и потоку кинокадров: в эпических произведениях и кинофильмах время восприятия

² Милев Н. Божество с тремя лицами. М., «Искусство», 1968, с. 102.

и время действия, как правило, не соответствуют друг другу.

Правда, и в драме порой случается, что в пределы сравнительно короткого эпизода вмещается несколько более длительный промежуток времени. Так, в заключительной сцене «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло за последний час своей жизни (от одиннадцати часов до полуночи) герой успевает произнести всего 54 стиха: час сюжетного времени здесь сжат до восьми — двенадцати минут времени сценического. Нечто подобное происходит в комедии Ростана «Сирано де Бержерак», когда герой с нетерпением ждет свидания с Роксаной. Но если подобные диспропорции *не* оговорены в тексте драматического произведения, то мы воспринимаем минуты, занятые исполнением сценического эпизода, как те же самые минуты в жизни действующих лиц. Театрально-драматическое искусство, следовательно, склонно воссоздавать течение времени не в условных, резко видоизмененных формах, а в формах реальных, полностью ему соответствующих.

Это свойство драмы, однако, не всегда проявляется сколько-нибудь отчетливо. Так, для классической восточной и средневековой европейской драматургии (традиции последней сохранялись в позднейших народных театральных представлениях) характерно дробление действия на многочисленные и короткие сценические эпизоды, развертывающиеся в разное время и в различных местах. Место и время действия в народных спектаклях, как отмечал П. Богатырев, «только намечаются, о них, как в эпосе, только говорится. Обилие действия как бы поглощает время и место». «Народный театр,— писал Богатырев,— как и театр средневековый, в противоположность театру античному и театру французского классицизма не следует правилу единства места. Наоборот, в народном театре место действия постоянно во время спектакля меняется... В рождественской пьесе пастухи, так сказать, на глазах у публики, совершают путешествие с пастбища в город Вифлеем. Отсутствие на сцене живописной или скульптурной декорации позволяет актерам быстро изменять место театрального действия». И далее приводится описание одного из таких представлений: «Пока на скамейке сидел король, зрители были во дворце. Когда актер, играющий короля, отошел назад, сцена превратилась в темницу и скамейка была использована как место пыток. Потом, ко-

гда отошли в сторону Георгий и Варвара, на скамейку опять воссел король — и зрители вернулись во дворец»³.

Подобное же дробление сценических эпизодов свойственно восточным театрам. Слабо выражена пространственно-временная замкнутость сценического эпизода в народном театре Китая, не знающем декорационного оформления. «В спектаклях китайского классического театра место действия меняется очень часто,— пишет С. В. Образцов.— Иногда в течение нескольких минут пять-шесть раз... Китайская драматургия, рожденная повествованием, потребовала и от театра подчинить время повествовательным законам и вмещать в секунду восприятия если не года, так часы или десятки минут»⁴.

Такого рода «рассредоточение» действия дает драматургу возможность широкого охвата жизни, как бы эпическую свободу воспроизведения действительности. Вместе с тем частые переносы действия в пространстве и времени разрушают иллюзию достоверности изображаемого. Краткость сценических эпизодов как бы напоминает читателям и в особенности зрителям, что они имеют дело не с реальностью, а с вымыслом, игрой, «представлением».

И это опять-таки отличает драматические произведения от эпических и кинематографических. В эпопеях и романах, повестях и новеллах, а также в кинофильмах «рассредоточение» действия в пространстве и времени ни в какой мере не нарушает жизнеподобия воссоздаваемых картин. В драмах же частые переносы места и времени действия придают им художественно-условный характер: они обнаруживают перед читателем и зрителем нереальность того настоящего времени, в котором совершается действие.

Театры классического Востока и европейского средневековья, таким образом, отмечены условностью особого рода, связанной с разрушением иллюзии реальности, с демонстративным претворением жизни самой композицией сюжета.

Естественно, что установке на достоверность изображаемого, на его жизнеподобие сопутствует сосредоточение

³ *Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков.— В кн.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., «Искусство», 1971. с. 82, 77.

⁴ *Образцов С. В.* Театр китайского народа. М., «Искусство», 1957, с. 110, 184. О свободном перемещении действия в пространстве и времени в индийском театре см.: *Reich H.* Der Mimus. Ein Literatur-entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Bd 2. Berlin, 1903, S. 712.

действия в немногих и достаточно крупных эпизодах, приближенных друг к другу в пространстве и времени. Именно это свойственно преобладающим формам европейского (в том числе русского) театрально-драматического искусства последних столетий. Принцип максимального сосредоточения действия в пространстве и времени, восходящий к античным трагедиям, упрочился в западноевропейской эстетике начиная с XVI—XVII веков.

С эпохи классицизма членение драмы на сценические эпизоды в большинстве случаев совпадает с членением спектакля на действия (акты), между которыми находятся антракты. Так обстоит дело и во многих произведениях реалистической драматургии (Грибоедов, Гоголь, Островский, Чехов, Горький). Как бы в отдельных случаях ни дробились акты на картины, каким бы значительным ни оказывалось количество сценических эпизодов (в «Борисе Годунове», например, их двадцать три), европейская драма нового времени прочно опиралась на развернутые, тщательно детализированные сцены.

Сосредоточение действия в сравнительно немногих и достаточно пространственных эпизодах, с одной стороны, сокращает и ограничивает писателя-драматурга. Но, с другой стороны, такое построение делает действие более детализированным. В развернутых сценических эпизодах неторопливее и полнее выявляются мысли и чувства персонажей. При этом концентрация действия в пространстве и времени придает драматическому действию колорит достоверности: она вызывает иллюзию реальности изображаемого, важную для театрального зрителя.

Именно стремление драматургов усилить эту иллюзию ведет к тому, что сокращаются, сводятся к минимуму временные и пространственные расстояния между сценическими эпизодами. Так, перерабатывая повествовательный сюжет о Ромео и Джульетте, события которого в прежних произведениях происходили на протяжении целых восьми месяцев, Шекспир в своей трагедии сосредоточил действие в малом промежутке времени.

Подобная концентрация драматического действия была доведена до максимума и стала рассматриваться как строгое правило авторами итальянских «ученых» комедий XVI века, главное же — писателями французского классицизма, которые наряду с единством действия считали необходимыми в драме также единства времени и места.

Эти единства обосновывались двояко: во-первых, ссылками на опыт великих трагиков античности, у которых действие, как правило, сосредоточено на предельно компактном участке пространства и времени; во-вторых, соображениями о естественности и достоверности. Так, Ю. Скалигер (теоретик драмы XVI века) настаивал на единствах места и времени во имя правдоподобия изображаемого в драме. «Битвы и стычки, которые происходят под стенами Фив в течение двух часов, не нравятся мне, — писал он. — *Ни один разумный поэт не заставит действующих лиц перемещаться из Дельф в Фивы или из Фив в Афины в один момент. ...Поскольку представление пьесы на сцене длится семь или восемь часов, требование точного изображения истины* (выделено мною. — В. Х.) не допускает, чтобы в такой короткий срок далеко от берега поднялась буря и произошло кораблекрушение»⁵.

Ту же мысль впоследствии высказал Н. Буало:

«В начале юношей выходит к нам герой,
А под конец, глядишь, — он старец с бородой.
Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:
*Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.*

*Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно»*⁶.

Подобные обоснования единства места и времени неоднократно давались и в XVIII веке. И этот факт выявляет весьма существенную черту европейской художественной культуры прошлых столетий: преобладание представлений об искусстве не как о сотворении «второй природы», обладающей относительной самостоятельностью, а как о познании и запечатлении истины. Художественная истина при этом понималась главным образом как *внешняя* достоверность изображаемого. Теоретики классицизма исходили из того, что для драматурга и актеров важно прежде всего, чтобы читатель и зритель поверили в реальность развертывающихся событий, чтобы они забыли, что имеют дело с плодами художественного вымысла⁷. Функция ха-

⁵ Цит. по кн.: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 120.

⁶ Буало Н. Поэтическое искусство. М., Гослитиздат, 1957, с. 78.

⁷ В справедливости этого убеждает работа Стендаля «Расин и Шекспир». Несостоятельность классицистических единств (главным обра-

ракторных для классицистической драмы способов освоения пространства и времени — это, таким образом, выдвижение на первый план формально понятых познавательных начал искусства в ущерб собственно творческим, создательно-игровым.

Классицистические единства места и времени, однако, не только способствовали, но одновременно и препятствовали правдоподобию драматического действия. Необходимость сосредоточить *все* события в каком-то одном месте на узком временном промежутке (одни сутки) сковывала драматургов. Сюжеты часто оказывались ненатуральными. О неудобстве этих правил говорили неоднократно и сами французские классицисты (например, Корнель), и — более резко — испанские драматурги XVII века Лопе де Вега и Тирсо де Молина, а также многие писатели последующих эпох. Убедительное суждение на этот счет принадлежит Пушкину: «Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — всё происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий... несообразны с рассудком...»⁸.

Драматургия литературных течений и направлений, сменивших классицизм, знает ряд очень значительных произведений, где единства места и времени тем не менее соблюдаются. Таковы, например, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, «Горе от ума» Грибоедова. Для большинства же пьес последних столетий характерно более свободное обращение с пространством и временем: действие не ограничивается одним местом и одними сутками. Нередко бывает, что оно разворачивается в удаленных одно от другого местах и на протяжении нескольких лет. Так, между некоторыми актами «Пучины» и «Без вины виноватых» Островского, «Чайки» и «Трех сестер» Чехова проходят целые годы.

Однако сюжеты пьес XVIII—XIX веков продолжали строиться, так сказать, в духе классицистической эстетики. Драматурги этих эпох, стремясь убедить читателей в достоверности изображаемого, в большинстве случаев при-

зом — места) здесь обосновывается утверждением, что иллюзия, которую ищут в театре, не является полной, ибо зритель лишь в немногие отдельные моменты забывает о сцене и актерах и всецело погружается в изображаемое (см.: Памятники мировой эстетической мысли, т. 3. М., «Искусство», 1967, с. 632—633). Стендалем здесь недвусмысленно предвосхищен один из принципов эстетики современного «эпического» театра, в соответствии с которым «иллюзия... должна быть частичной» (Брежт В. Театр, т. 5 [получтом 2], с. 81).

⁸ Пушкин А. С., т. 7, с. 38.

бегали к немногим и потому значительным по объему сценическим эпизодам.

Тяготение западноевропейской и русской драмы нового времени к сосредоточению действия на немногочисленных «участках» пространства и времени — это существенный факт художественной культуры. Склонные к гиперболичности изображения, подчас явной и резкой, драматурги прошлых столетий (и классицисты, и поборники романтизма, и многие реалисты) одновременно настаивали на иллюзии достоверности происходящего на сцене. Чехов и Художественный театр завершили эту последнюю тенденцию и довели до максимального предела то, к чему со времен классицизма так упорно стремились драматурги и актеры. Они наконец заставили зрителя забыть, что он имеет дело с искусством, а не с реальностью. Люди, находящиеся в зрительном зале, видели перед собой не сцену, а саму жизнь.

О важности подобной иллюзии и ее несовместимости с «дроблением» действия на короткие и многочисленные сценические эпизоды писал в предисловии к своей «Фрекен Юлии» А. Стриндберг: «Наша понижающаяся способность к иллюзии страдает от антрактов (выделено мною. — В. Х.), которые дают возможность зрителю поразмыслить и тем самым уклониться от волнующего воздействия... магнетизера»⁹. Аналогичные мысли высказывал и Станиславский: «Антракт, перемена декорации, новые впечатления раскалывают внимание и настроения зрителей»¹⁰.

Способность и склонность зрителя к «иллюзии» (понижившаяся, по многозначительному свидетельству Стриндберга, на рубеже XIX—XX веков) является важной чертой европейской театрално-драматической культуры с XVI—XVII столетий и до XIX века включительно. Вероятно, именно это обстоятельство «толкнуло» драму и театр к немногочисленным и пространственным сценическим эпизодам.

Рассматривая судьбы сценического эпизода в драматическом искусстве разных культур, мы, как видно, сталкиваемся с весьма серьезными различиями между привычными для нас установками нового европейского драмати-

⁹ Цит. по кн.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., «Наука», 1969, с. 304.

¹⁰ Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло». М., «Искусство», 1945, с. 5.

ческого театра, доведенными до догматической крайности эстетикой классицизма, и преобладающими традициями мирового искусства.

Различия эти, естественно, не следует абсолютизировать: европейская сценическая культура XVII—XIX веков формировалась в какой-то мере и на основе традиций средневекового и народного театра. В частности, Шекспир и следовавшие за ним драматурги-романтики, а также Пушкин с его «Борисом Годуновым», наследуя средневековый народный театр, дробили действие на короткие и многочисленные сценические эпизоды.

Однако разница между укоренившимися в европейской драме XVII—XIX веков принципами построения и тем, что характерно для иных культур, весьма ощутима. Две традиции освоения театрально-драматическим искусством пространства и времени, о которых идет речь, в современной эстетике обозначаются как собственно драма (классическая) и эпическая (архаико-эпическая) драма; или как драматургия «аристотелевская» и «неаристотелевская»¹¹. Эти два типа театрально-драматического искусства были рассмотрены немецким теоретиком Ю. Бабом, который и ввел в конце 20-х годов термин «эпический театр», ставший общеизвестным благодаря Б. Брехту.

Эпическое начало драмы в наше время понимается как растяжение действия в пространстве и времени, при котором драматург, уподобляясь повествователю, как бы говорит читателям и зрителям: а теперь перенесемся туда-то; сопоставим эти два факта; пропустим какой-то промежуток времени; посмотрим, что скажет персонаж о происшедшем, и т. п. Подобная «эпичность» присуща не одним только произведениям Брехта, она присутствует и в драме прошлых столетий.

Театр «эпический», опирающийся на раздробленные сценические эпизоды, осваивает изображаемое действие как нечто прошедшее. Если при восприятии спектакля с развернутыми и немногочисленными сценическими эпизодами у зрителя возникает иллюзия протекания действия в настоящем времени, то действие произведений эпического театра осуществляется в своеобразном *praesens historicum* (в этом отношении эпический театр подобен киноискусству).

¹¹ См.: Szondi P. Das Drama; Kesting M. Zur Struktur des modernen Dramas.— In: Episches Theater. Hrsg. von R. Grimm. Köln — Berlin, Kierensbeuer — Witsch, 1966.

Пристальный, неослабевающий интерес к так называемой эпической драме свидетельствует, что современному искусству стали тесными традиционные принципы драматического построения, что оно «объявило войну» пространному сценическому эпизоду и охотно обращается к формам, характерным для театра Востока и европейского народного средневековья. Драма и театр последних десятилетий стали сводить к минимуму то, что на протяжении трех столетий казалось для европейского искусства непрерываемым. Пространственно-временная замкнутость картин резко ослабилась. В современной драме, как зарубежной, так и советской, немалую роль играет голос от автора, повествовательный или песенно-лирический комментарий к действию (Брехт); возрождается нечто подобное хору античной трагедии (Арбузов); фрагменты действия запечатлевают воспоминания действующих лиц или воображаемый ими мир (Чапек, Миллер). Зачастую одно и то же событие изображается дважды, а то и трижды, один и тот же эпизод дается увиденным глазами разных персонажей. Нередки случаи, когда соседствующие для читателя высказывания удалены друг от друга во времени для действующих лиц. Таковы драмы в форме писем (типа «Милого лжеца» Д. Килти), где от «сплошной» цепи действий персонажей остается не так уж много.

Но все это отнюдь не является простым возвращением назад. Фрагментарность действия в драме XX века несет на себе печать современности и принципиально отличается от средневековой и восточной сценической архаики. Дробление действия в сегодняшнем театральном-драматическом искусстве — это не просто способ освоения длительных промежутков времени и широких участков пространства и не только путь к овладению сюжетными концепциями повествовательной литературы.

Активное оперирование «фрагментами» действия в современном сценическом искусстве служит прежде всего композиционным, монтажным эффектам. Творчество Чехова и во многом следовавшего за ним Горького, соединивших монтажную композицию сюжета с «нераздробленным» пространством и временем, — это случаи исключительные в истории драматического искусства, своего рода явление переходное (мы имеем в виду не содержание произведений и не творческий метод писателей, а присущие им способы овладения пространственно-временными формами бытия).

Обогащенные опытом этих драматургов в области монтажной композиции, деятели драмы и театра XX века стали решительно разукрупнять и дробить сценическое пространство и время.

В этом отношении знаменательна фигура Мейерхольда, являвшегося драматургом созданных им спектаклей. К. Рудницкий подчеркивает, что благодаря разорванности действия в мейерхольдовских представлениях с небывалой отчетливостью и резкостью обнаруживала себя «творящая воля художника». «Вместо сплошного и непрерывного «потока жизни» Мейерхольд, по верной мысли Рудницкого, предлагал вниманию публики только ее «динамические сгустки». «Момент демонстрации творчества, момент выбора того или иного столкновения жирно подчеркивался раздроблением действия на фрагменты»¹².

Монтажные эффекты, широко используемые в современном искусстве, свидетельствуют о большой мере активности и самостоятельности художественного мышления драматургов и режиссеров. Своего рода синтез «активно-монтажных» и «эпических» начал являет собой, как известно, драматургия Брехта.

Дробление действия на небольшие фрагменты связано также с акцентированием эстрадно-публицистических начал театрально-драматических произведений — с установкой авторов на прямой, непосредственный контакт актеров со зрителями. Творческие принципы режиссуры Мейерхольда знаменательны и в этом отношении. По мысли Б. Алперса, действующие лица в мейерхольдовских спектаклях не вступают между собой в диалог, а изъясняются со сцены монологически: «Каждый персонаж обращен лицом в зрительный зал и самостоятельно докладывает о себе аудитории... Основным оружием такой операции... является система отрывистых, замкнутых в себе и поэтому статичных эпизодов, эпизодиков и более мелких пантомимических сцен»¹³. От Мейерхольда и здесь тянутся нити к брехтовскому откровенно публицистическому, эстраднему в лучшем смысле слова театру, где действие сопровождается зонгами, авторскими комментариями, рассуждениями, прямыми обращениями актеров к публике.

В этом отношении эстетика Мейерхольда и Брехта знаменовала возрождение весьма давней театральной тради-

¹² Рудницкий К., с. 247, 304.

¹³ Алперс Б. Театр социальной маски. М.—Л., ГИХЛ, 1931, с. 82.

ции. Сцена как особого рода пространство имеет две функции. Это место, с которого, во-первых, актеры обращаются к публике (т. е. в соответствии со словоупотреблением нашего столетия — эстрада) и в котором, во-вторых, действуют персонажи в «предлагаемых обстоятельствах». Европейский театр на протяжении XVII—XIX веков (до Станиславского включительно) был склонен нивелировать эстрадные начала сценического пространства. Установка на то, чтобы действия не только актеров, но и самих персонажей составляли «непрерывную линию», была характерна и для драматического театра классицизма, и для оперы Глюка, Вагнера, композиторов «Могучей кучки», Чайковского, объявивших войну «номерным», концертным представлениям, и для балетов М. Фокина с характерным для них постоянством действия актеров-персонажей. «Балет, — утверждал хореограф, — должен быть непрерывным, целым художественным произведением, а не серией отдельных номеров»¹⁴. На том, что объект актерского действия должен находиться на сцене, а не в зрительном зале, настаивал Станиславский. Он говорил, что актер «удерживает себя в области пьесы и роли» тем, что «общается на сцене не со зрителем, а с партнером»¹⁵.

И вот Мейерхольд и Брехт — как бы над головой всех этих великих деятелей сценического искусства — протянули руку театру давнему, откровенно эстраднему, «номерному», впрямую контактирующему с публикой. Они напомнили людям XX века о древних шествиях с применением масок и демонстрированием эффектных костюмов, о народных спектаклях с прямыми диалогами между актерами и зрителями и т. п. Заметим, что подобная же художественная тенденция сказалась также в «Принцессе Турандот» Вахтангова, а до этого — в творчестве М. Рейнгардта.

Дробление действия на многочисленные сценические эпизоды («аттракционы», «звенья», по терминологии 20—30-х годов) принципиально видоизменяет привычные для европейской драмы XVII—XIX веков условности. Так называемая эпическая драма, с одной стороны, откровенно условна. Она пренебрегает иллюзией достоверности и постоянно напоминает читателям и зрителям, что перед вами — плоды вымысла, игра, искусство, а не реальность.

¹⁴ Фокин М. Против течения. Л.— М., «Искусство», 1962, с. 150.

¹⁵ Станиславский К. С., т. 5, с. 462; см. также т. 4, с. 172, 259—260.

С другой же стороны, дробление действия создает новые предпосылки для самовыражения героев в натуральных, негиперболических формах. Условное «многоговорение» при фрагментарности композиции нивелируется, в результате чего драма порой приобретает документально-достоверный колорит. Новая, неаристотелевская, эпическая драматургия, по мысли Брехта, рассматривая все в потоке, «особенно подчеркивает документальный характер этого способа изображения»¹⁶. В монтажно построенной драме реплики, переживания, события в значительной мере лишаются ореола театральной эффектности. Благодаря отказу от пространственных сценических эпизодов, совпадающих с актами спектаклей, драма обретает широкие возможности освоения «обычных» форм человеческого сознания и поведения. Драматическое искусство XX века, обогащенное композиционными принципами театра средневековья и Востока, создает благоприятные предпосылки для «натуральной» актерской игры, которыми, опираясь на возможности «крупного плана», пользуются создатели фильмов. Но драма только относительно приближается к этому кинематографическому эффекту: значительное расстояние между находящимся на сцене актером и зрителем неизбежно толкает его к гиперболизации интонаций и жестов. Полная, ничем не скованная натуральность актерского поведения имеет место только на экране.

В драму и театр нашего времени, как видно, внедряется непривычная для европейского искусства последних столетий система условностей. Это — условности чисто композиционные, монтажные, которые «попирают» *внешнее* правдоподобие изображенного. Сценическая жизнь героев становится житейски недостоверной теперь уже не за счет гиперболизма событий и переживаний, не из-за повышенной экспрессивности высказываний, но главным образом вследствие «выходов из роли», обращений к публике, из-за частых, внезапных перемещений действия во времени и пространстве.

Театрально-драматические условности, таким образом, в наш век как бы всплывают на поверхность произведений. Откровенно демонстрируемая, бесхитростно открытая взору зрителя условность обладает известными преимуществами перед условностью традиционной, скрытой, загнанной внутрь. «Мы меньше сознаем искусственность

¹⁶ Брехт В. Театр, т. 5 [полумтом 2], с. 60.

театра,— замечал Б. Шоу,— если вместо обреченных на неудачу потуг на правдоподобие видим несколько понятных и умело поданных условностей»¹⁷.

Современная театрално-драматическая эстетика является своего рода антиподом эстетике классицизма, по законам которой драматурги легко и даже охотно шли на *внутреннее* неправдоподобие образов (нагнетание патетических речей, эффектных поступков, исключительных событий), а вместе с тем упорно добивались правдоподобия *внешнего* (так называемых единств места и времени).

Мы не беремся пророчествовать, каким формам сценического искусства суждено возобладать: будет эпическое начало, идущее от драмы средневековья и Востока, держаться скромнее или же оно, активизировавшись, продолжит ломку изображаемого пространства и времени. Это покажет сама жизнь. Однако собственно драматические произведения без традиционных сценических эпизодов, нам представляется, немислимы.

2

ЕДИНСТВО
СЮЖЕТА

Классические теории драмы, как известно, широко опирались на понятие единства действия. Драматургия эпохи реализма в значительной степени отошла от тех норм соединения событий, которые провозглашались и Аристотелем, и Буало, и Лессингом, и даже Белинским. Поэтому и в теории проблема единства драматического сюжета должна найти новое, не традиционное решение.

События, составляющие сюжет, могут соотноситься между собой по-разному. В одних случаях они находятся друг с другом лишь во временной связи (Б произошло *после* А). В других случаях между событиями помимо временных имеются причинно-следственные связи (Б произошло *вследствие* А).

Соответственно существуют две разновидности сюжетов. Сюжеты, где доминируют чисто временные связи между событиями, являются *хроникальными*. Сюжеты же с преобладанием причинно-следственных связей называют *сюжетами единого действия*, или *концентрическими*. Об этих двух типах сюжетов (фабул) говорил еще Аристо-

¹⁷ Шоу Б. О драме и театре. М., Изд-во иностр. лит., 1963, с. 302.

тель. Он отмечал, что существуют, во-первых, «эпизодические фабулы», которые состоят из не связанных, разобщенных между собой событий и действий, происшедших на определенном промежутке времени, и, во-вторых, фабулы, основанные на действии едином и цельном.

Каждый из этих двух типов организации произведения обладает своими художественными возможностями, своими достоинствами и преимуществами в сравнении с другим. [Хроникальность сюжета — неопределимо важное средство воспроизведения действительности в разноплановости и богатстве ее проявлений. Хроникальное сюжетосложение позволяет писателю осваивать жизнь в пространстве и во времени с максимальной свободой.] Поэтому оно широко используется в эпических произведениях большой формы.

Концентричность сюжета, то есть преобладание в нем взаимообусловленных событий, открывает перед художником слова иные перспективы. Единство действия позволяет неторопливо исследовать какую-то одну жизненную ситуацию. К тому же концентрические сюжеты гораздо в большей мере, чем хроникальные, стимулируют цельность и завершенность художественной формы произведения. Вследствие всего этого сюжеты с единым действием в большей степени привлекали теоретиков. Знаменательно, что к «эпизодическим фабулам» Аристотель относился отрицательно и противопоставлял им в качестве более совершенной поэтической формы такие сюжеты (в его терминологии — «фабулы»), где события причинно связаны между собой. Он полагал, что в трагедии и эпосе должно даваться изображение «одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое». Цельным же действием Аристотель называл то, что имеет свое начало и свой конец¹⁸. Изображенные события, по Аристотелю, должны выступать как замкнутая система причин и следствий.

Единство действия Аристотель считал важным свойством произведений не только драматических (в «Поэтике» теория сюжета разрабатывается в основном на материале трагедии), но также и эпических. Эпическая поэзия, отмечал Аристотель, «не должна походить на обыкновенные повествования, в которых неизбежно является не одно действие, а одно время,— все, что случилось в это время

¹⁸ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, с. 66, 62.

с одним или многими и что имеет между собой только случайные отношения»¹⁹.

Принцип единства действия играл немалую роль и в эстетических теориях нового времени. Порой этот тип сюжета продолжал рассматриваться как лучший, а то и единственно возможный. Так, Буало считал сосредоточенность поэта на одном узле событий (то есть концентричность сюжета) важнейшим достоинством произведения:

«Нельзя событиями перегружать сюжет:
Когда Ахилла гнев Гомером был воспет,
Заполнил этот гнев великую поэму,
Порой излишество лишь обедняет тему»²⁰.

Тем не менее эпические произведения во все эпохи опирались на *оба* принципа организации сюжета: и на «единое действие», и на хроникальное начало.

Иначе обстояло дело с драмой. Ее право на хроникальное сюжетосложение и даже на отступления от принципа единого действия вызывало сомнения. О необходимости драматического действия, замкнутого системой причин и следствий, говорили Дидро, Лессинг, Гегель. Подобного взгляда придерживался и Пушкин. «Единство действия должно быть соблюдаемо», — утверждал он²¹. Широко известно суждение на этот счет Белинского, охотно цитируемое и безоговорочно принимаемое авторами современных работ: «Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов. В романе иное лицо может иметь место не столько по действительному участию в событии, сколько по оригинальному характеру: в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития»²².

Обосновывался этот принцип драматического сюжетосложения по-разному. В XVI веке необходимость единства действия выводилась из приверженности драмы к единствам места и времени. «Комедия и трагедия, — писал Л. Кастельветро, — содержат одно действие не потому, что фабуле не подобает иметь более чем одно действие, а потому, что ограниченность места, на котором происходит действие, и ограниченность времени — не более чем две-

¹⁹ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 118—119.

²⁰ Буало Н., с. 87.

²¹ Пушкин А. С., т. 7, с. 38.

²² Белинский В. Г., т. 5, с. 53.

надцать часов — не позволяют показать много событий»²³. Впоследствии эта аргументация, естественно, уже не могла иметь места: классицистические единства были отвергнуты уже в XVIII веке. И требование единства действия стало мотивироваться тем, что драма имеет в своей основе конфликт, формирующийся и разрешающийся активной волей главных героев, а потому заполняющий все произведение. Именно эта аргументация была характерна для Гегеля и его последователей.

Названные соображения в пользу единства драматического действия, однако, не могут убедить в его необходимости: ни классицистические единства места и времени, ни внешний конфликт, формируемый и разрешаемый волей героя, не являются необходимыми в драме, особенно в современной. Как ни велик авторитет Аристотеля и Гегеля, Дидро и Лессинга, Пушкина и Белинского, принцип единства драматического действия нельзя считать непрекаемым и бесспорным. К тому же он соблюдался далеко не во всех драматических произведениях. Так, английская драма эпохи Возрождения знает случаи отклонения от единства действия. У Шекспира (особенно в комедиях и исторических хрониках) немало эпизодов, не обусловленных главной линией действия и для нее не нужных²⁴. Единство действия не всегда соблюдалось авторами итальянских ученых комедий XVI века. Так, в пьесе Аретино «Философ» параллельно разворачиваются две самостоятельные сюжетные линии. По принципу сопоставления внешне не связанных между собой событий в жизни главного героя построены многие эпизоды «Фауста» Гёте. Многочисленно, что Я. М. Ленц, немецкий драматург «бури и натиска», провозглашая раскрепощение драмы от всех существовавших дотоле правил, отверг наряду с единствами места и времени также и единство действия²⁵.

Традиционным единством действия порой пренебрегал К. Гольдони. «Знаю, что вводить ненужный персонаж — ошибка, — говорил драматург о своей комедии «Банкрот», — но я сделал это намеренно, с тем чтобы можно было снять его, если бы он не имел успеха».

Отсутствует сколько-нибудь выраженное единство действия в таких пьесах Гольдони, как «Перекресток» и

²³ Цит. по кн.: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 120.

²⁴ См.: Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга, с. 42—47.

²⁵ См.: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 418.

«Кьоджинские перепалки», являющих собой цепь зарисовок характеров и нравов. На параллельном развертывании нескольких сюжетных линий, слабо между собою связанных, построена комедия «Кофейня», переведенная на русский язык А. Н. Островским. Здесь, как писал Гольдони в своих мемуарах, собраны в одном месте «несколько человек, привлеченных разными интересами», и «развертывается сразу несколько действий». «И если мне удалось установить существенную связь между этими различными предметами и сделать их необходимыми друг другу, — рассказывал драматург, — то я считаю, что выполнил свою обязанность, преодолев много других трудностей»²⁶.

Отклонения от «единого действия» имели место и в русской классической драматургии. Сам Пушкин замечал, что это единство едва сохранено в его «Борисе Годунове»: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира, и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, едва сохранив последнее»²⁷.

Нет строгого соблюдения единства действия также в пьесах Грибоедова и Островского. Здесь присутствуют персонажи, которые вопреки требованию Белинского не являются необходимыми «в механизме хода и развития» сюжета, но важны своими характерами. Примечательна в этом отношении полемика Добролюбова с традиционными, устоявшимися представлениями об «обязательных законах» драматического искусства. «На сцену беспрестанно входят ненужные лица, говорят вещи, нейдущие к делу, и уходят, опять неизвестно зачем и куда. Все декламации Кулигина, все выходки Кудряша и Дикого, не говоря уже о полусумасшедшей барыне и о разговорах городских жителей во время грозы, — могли бы быть выпущены без всякого ущерба для сущности дела», — писал Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве». Объясняя присутствие этих персонажей в пьесе, критик говорил: «В «Грозе» особенно видна необходимость так называемых «ненужных» лиц: без них мы не можем понять лица героини и легко можем исказить смысл всей пьесы, что и случилось с большею частию критиков»²⁸. О необязательности

²⁶ Гольдони К. Комедия. В 2-х т., т. 1. Л.—М., «Искусство», 1959, с. 35, 44.

²⁷ Пушкин А. С., т. 7, с. 72.

²⁸ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 6. М.—Л., Гослитиздат, 1963, с. 298, 322.

единства драматического действия говорил Чернышевский. «Идея, — писал он в статье о Фонвизине, — может потребовать для своего осуществления несколько событий, идущих параллельно без большой связи друг с другом»²⁹.

Как видно, уже в XVIII—XIX веках требование единства действия в драматическом произведении оказалось дискуссионным.

Однако единое действие не только продолжало существовать, но и по-прежнему доминировало в драме. Отклонения от традиционного сюжетного единства не устраняли его целиком. И у Шекспира, и у Гёте, и у Грибоедова, и у Пушкина, и у Островского, и в большей части комедий Гольдони прослеживается *главная* линия драматического действия, которая сохраняет организующее значение, как бы ни были существенны побочные линии. Таковы история Фауста и Маргариты в первой части «Фауста», намерение Лжедмитрия вознестись в цари в «Борисе Годунове», история взаимоотношений Катерины и Бориса в «Грозе».

И совсем иная картина наблюдается в творчестве Чехова. Здесь мы видим не просто очередное отклонение от аристотелевско-гегелевского канона, а последовательное его неприятие — последовательную разработку принципов организации драматического сюжета, противоположных «единству действия». В «Трех сестрах», например, нетрудно увидеть три независимых друг от друга и «равноправных» узла взаимоотношений между героями: 1) Тузенбах — Ирина — Соленый; 2) Кулыгин — Маша — Вершинин; 3) Андрей — Наташа — Протопопов. Третий драматический узел «осложнен» запутанными отношениями сестер с братом и неприязненными — между ними и свояченицей. Последний конфликт, которому нередко придают решающее значение, в сюжете пьесы играет второстепенную роль, хотя он внешне и выдвинут на первый план.

Единое действие, иногда называемое сквозным, у Чехова не просто ослабляется, а исчезает вообще. Сюжетные линии децентрализуются, каждая из них оказывается равноправной по отношению к другим. И изображаемые события попадают в совсем иное соотношение друг с другом, чем раньше. Вместо клубка событий, вытекающих одно из другого как следствие из причины, в чеховских

²⁹ Чернышевский Н. Г., т. 2, с. 805.

пьесах воспроизводится поток событий разнородных, каждый раз вызываемых новыми, особыми обстоятельствами. Сюжеты «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер» построены на сложных комплексах неблагоприятных для каждого персонажа положений, так что события относятся к разным сторонам жизни разных людей.

Чеховские драматические сюжеты, лишённые замкнутого событийного узла, однако, не оказываются эскизными и фрагментарными. Разработав несколько равноправных линий действия и отказавшись от прямой, видимой связи между ними, Чехов тем не менее сумел сделать сюжеты своих пьес внутренне едиными, монолитными и цельными. Он построил их на глубоко продуманных, многозначительных сопоставлениях друг с другом персонажей, событий, сценических эпизодов, реплик. Эти сопоставления весьма разноплановы и ведутся как по сходству, так и по контрасту. Являя собой собственно композиционный эффект, они создают у читателя и зрителя ощущение единства произведения.

Так, в «Трех сестрах» сопоставляются разные, но в конечном счете сходные судьбы людей: с одной стороны, Ирины и Тузенбаха, верящих в возможность полноты жизни и счастья; с другой — Вершинина и Ольги, проповедующих самоотречение и самопожертвование; как бы между первыми и вторыми — Маша, которая соединяет в себе страстную убежденность в своем праве на счастье и трезвый скептицизм.

Одновременно в пьесе намечается другой, и тоже очень существенный, план сопоставления. Люди, которые, несмотря на неблагоприятные обстоятельства, сохраняют лучшее в себе (сестры Прозоровы, Тузенбах, Вершинин), отделяются писателем от тех, кто неспособен проявить достаточной нравственной стойкости (Андрей, Чебутыкин, Солёный). Судьба последних как бы воплощает опасность обывательского перерождения, угрожающую всем остальным. Имеется в этой драме также и третий план сопоставления героев. Всем персонажам, о которых шла речь, недовольным жизнью, противостоят своей самоуспокоенностью Наташа, жена Андрея, а в какой-то мере и «человек в футляре» Кулыгин. Подобные многоплановые сопоставления характеров и судеб людей создают внутреннее, собственно композиционное единство чеховских драматических сюжетов, резко отличающееся от традиционного внешнего сюжетного единства — «единства действия».

Это внутреннее, композиционное единство подкрепляется у Чехова эмоционально-смысловыми параллелями между отдельными репликами персонажей. На первый план выдвигаются сцены-ансамбли, в которых на равных правах участвует значительное количество действующих лиц. И этим одновременным пребыванием на сцене персонажей, каждый из которых живет своей судьбой, только его касающимися чувствами и думами, достигается своеобразный художественный эффект.

Высказывания действующих лиц, кажущиеся подчас случайными, разбросанными хаотически и беспорядочно, многозначительно сопоставляются друг с другом. Возвышенные мечты героев «Трех сестер» то и дело «снижаются» будничными репликами, которые звучат как бы ответом реальной жизни на их романтические стремления. Таким «откликом» на слова Ольги о том, что ей «на родину захотелось страстно», является чебутыкинское «черта с два», сказанное по другому поводу. Ответом на раздумья Тузенбаха о многочисленных страданиях звучит «цып-цып-цып» Соленого, произнесенное как будто бы совсем не по существу разговора. Ироническое отношение автора к Кулыгину угадывается в словах: «Я здесь в доме свой человек», произнесенных почти сразу после реплики Маши: «Эта жизнь проклятая, невыносимая», которой тот не слышал. Иронически сопоставляются также раздумья Вершинина о необходимости отречения от счастья, с одной стороны, и, с другой стороны, слова Ирины о родине, о Москве. Во всех этих случаях имеет место не причинно-следственная, не внешняя, а ассоциативная, внутренняя, эмоционально-смысловая связь между репликами. Чехов здесь предвосхищает кинематографический монтаж. Приведенные группы реплик как бы иллюстрируют знаменитый парадокс С. Эйзенштейна: в искусстве, где есть монтаж, $1 + 1 > 2$.

Внутреннее состояние разных персонажей пьес Чехова в каждый отдельный момент имеет единый эмоциональный смысл. Те или иные сцены, а то и целые акты окрашиваются определенным настроением, которое создается сходными переживаниями нескольких героев, а также пейзажем, подробностями быта, звуками и т. п. В основу композиции зрелых пьес Чехова кладутся изменения в общем эмоциональном тоне изображаемой жизни.

Опыт Чехова-драматурга, отвергнувшего традиционное сюжетное единство, как видно, не только не колеблет, но

и по-новому подтверждает издавна сложившееся представление о том, что единство идеи произведения должно воплотиться в единство его сюжетно-композиционной формы. Внешне разобщенные линии действия в зрелых пьесах писателя обладают смысловой общностью, и благодаря этому сюжеты даже при отсутствии единого узла событий оказываются завершенными и цельными.

Творчество Чехова убеждает, что традиционное единство действия в драме не обязательно, что существуют два типа сюжетно-композиционного единства драматических произведений. Первый тип единства основан на замкнутом узле событий, находящихся в причинно-следственных связях между собой. Второй тип единства создается проводимыми драматургом эмоционально-смысловыми параллелями между судьбами, характерами, событиями, высказываниями, деталями. Здесь художественное мышление автора воплощается в активной, во многом независимой от развивающегося действия, монтажной композиции³⁰.

Элементы единства эмоционально-смыслового и собственно композиционного возникали в истории драмы неоднократно. Все те отклонения от аристотелевского канона, которые мы отмечаем у Шекспира, Пушкина, Островского, были шагами в сторону такого «монтажного» единства драмы, которое в качестве сформировавшегося художественного принципа наблюдается у Чехова.

Соотношение между традиционными, идущими от установок Аристотеля и новыми, монтажными принципами построения драмы — это проблема сложная, и мы ее сейчас решать не собираемся. Отметим лишь, что монтажная композиция имеет огромное, даже решающее значение в творчестве таких драматургов нашего столетия, как Горький и Брехт. «Вы берете кусок эпохи в крепчайшей политической установке, — писал Вл. И. Немирович-Данченко автору по поводу его пьесы «Враги», — и раскрываете это не цепью внешних событий, а через характерную группу художественных портретов, расставленных, как в умной шахматной композиции. Сказал бы даже, мудрой композиции»³¹.

³⁰ См. об этом: Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. М., «Искусство», 1968, с. 163.

³¹ Немирович-Данченко Вл. И. Статьи. Речь. Беседы. Письма. Театральное наследие, т. 1. М., «Искусство», 1952, с. 140.

Яркими образцами активной композиции являются пьесы Брехта. Драматург подчеркивал, что динамика изображаемого не должна в современном театре преобладать. Он сетовал, что немецкая псевдоклассика «спутала динамику изображения с динамикой изображаемого»³². И отмечал, что в эпическом театре в отличие от традиционного, аристотелевского, предыдущая сцена не обуславливает последующую, а каждая является независимой, и самое главное, что здесь линейное развитие событий уступает место монтажу³³.

Отход современной драмы от традиционной замкнутости действия и внешних сцеплений между событиями, как видно, вовсе не знаменует ослабления ее сюжетно-композиционного единства. Наоборот! Это единство становится более содержательным, более соответствующим художественному мышлению драматурга. Литературный текст, освободившись от власти единого внешнего действия, насыщается живой «игрой» мысли писателя: многочисленными смысловыми параллелями и контрастами, всевозможными сближениями, аналогиями, вариациями, повторами, играющими подчас роль лейтмотивов, и т. п.

Так вырисовывается специфическая содержательность активной, монтажной композиции драмы, которая в XX веке порой стала оттеснять замкнутые событийные узлы. Эта новая форма соответствует художественному мышлению, которое ставит в связь явления, не имеющие друг с другом непосредственных контактов. «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»³⁴. Эти слова Блока из предисловия к поэме «Возмездие» нам представляются своего рода обобщающей формулой содержательных основ свободной, или, как ее стали называть в свете опыта киноискусства, монтажной композиции, яркие образцы которой мы находим в драмах Чехова, Горького, Брехта, а также во многих эпических произведениях, таких, например, как «Анна Каренина» с архитектурной внутренней связью между судьбами и событиями или «Волшебная гора» — роман, требующий, по словам Т. Манна, для уяснения его композиционной структуры повторного чтения.

³² Брехт Б. О театре. М., Изд-во иностр. лит., 1960, с. 77.

³³ См. там же, с. 114.

³⁴ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М.—Л., Гослитиздат, 1960, с. 297.

Жизненность сюжетно-композиционных концепций «чеховского типа» следует объяснить прежде всего тем, что они дают художнику широкие возможности синтезирующего освещения явлений действительности. Внутреннее, собственно композиционное единство произведения активизирует ассоциативность мысли писателей, читателей и зрителей, что современно в самом глубоком смысле этого слова.

3

ТИПЫ ДЕЙСТВИЯ
И КОНФЛИКТА

Сюжет драмы, как и внутренняя жизнь ее героев, характеризуется большой мерой напряженности. Показываемые в драматическом произведении события должны быть сосредоточены в скупом сценическом времени. Ведь объем текста драмы строго ограничен требованиями театрального искусства: спектакль в привычных для нас формах продолжается, как правило, не более трех — четырех часов.

При этом ход событий оказывается весьма интенсивным: его назначение в драме — создать разветвленную, богатую систему причин и поводов для многочисленных высказываний героев. Поэтому важно, чтобы по ходу сценического времени положения в жизни персонажей менялись как можно заметнее и чаще.

Событий на единицу изображаемого времени в драме (как и в спектакле) приходится значительно больше, чем в эпических произведениях и кинофильмах, где динамика действия может нивелироваться за счет динамики самого изображения (словесные описания; движение камер, смена планов изображения и его ракурсов).

«Уплотненное» в скупом сценическом времени действие драмы обычно оказывается предельно активным и целеустремленным. Гёте в письме к Шиллеру справедливо отмечал, что для драмы в большей степени, чем для эпоса, характерны мотивы, динамизирующие действие и устремляющие его вперед. При этом многим драматическим произведениям свойственна максимальная насыщенность событиями. По мысли современного английского актера М. Редгрейва, драма «умещает в меньшем пространстве большее число событий, чем любая другая литературная

форма, а это в свою очередь придает событиям и большую живость»³⁵.

В ряде пьес сложные и запутанные происшествия «концентрируются» на малых промежутках времени. Крайне насыщены поворотными событиями «Сид» Корнеля, «Федра» Расина, комедии Мольера, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя.

Сконцентрированность событий характерна (хотя и в меньшей степени) также для драм, действие которых развернуто на длительном промежутке времени. Например, у Чехова в отдельных актах его пьес происходит множество важных для героев событий. Так, в первом акте «Трех сестер» в доме Прозоровых появляется Вершинин, с ним знакомится и впервые заинтересованно разговаривает Маша; объясняется в любви Ирине Тузенбах; делает предложение Наташе Андрей Прозоров. И все это в одном помещении (гостиная в доме сестер) на протяжении менее чем часа!

Сюжетная активность драмы диктует ей обращение к определенному роду временным и пространственным мотивам. Предпочтительным здесь оказывается освоение не биографического времени (воспользуемся термином М. М. Бахтина), спокойного и неторопливого, а времени авантюрного, кризисного либо праздничного, игрового, протекающего стремительно и бурно. При этом действие драмы часто разворачивается в таких местах, где естественно собирается значительное количество людей, а то и целые толпы. Это либо улицы и площади, либо дворцы и храмы, либо помещения собраний, либо, наконец, просторные домашние интерьеры...

Нетрудно назвать ряд сюжетных мотивов, которые характерны для драмы в значительно большей степени, нежели для эпических произведений и кинофильмов. Таковы чисто случайные, но существенные для дальнейшего хода событий появления героев в данном месте в данное время (возникает, например, разговор о ком-либо, и этот человек сразу же входит); вдруг возникающие намерения и диктуемые внезапными импульсами поступки; сменяющие друг друга ссоры и примирения и т. п. Названные мотивы, как ни важны они для драмы, не являются, однако, для нее специфическими. По существу, они — достояние

³⁵ Редгерейв М. Маска или лицо. М., «Прогресс», 1965, с. 235.

всех групп сюжетных произведений. Нечто аналогичное следует сказать и об организации драматического действия, которое классическая эстетика с чрезмерной, неоправданной резкостью противопоставляла эпическому сюжетосложению.

Действие драмы в теориях XIX века понималось как последовательность волевых акций персонажей, защищающих в столкновениях друг с другом свои интересы. Так, Гегель утверждал, что драматическое действие должно возникать не «из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера» и основываться на борьбе героев друг с другом за какие-то цели. Такая борьба, по мысли философа, должна разворачиваться в драме постоянно: «Собственно драматический процесс есть постоянное движение вперед к конечной катастрофе... Эпизодические же сцены, которые не продвигают действия вперед, а только затрудняют развитие, противоречат характеру драмы»³⁶. При этом Гегель и его последователи подчеркивали, что преобладание инициативных действий героев, сталкивающихся между собой,— это специфическая черта драмы, отличающая ее от эпоса.

Восходящие к Гегелю представления о драматическом действии широко распространены и в наше время. Так, в книге В. Волькенштейна «Драматургия», написанной в 20-е годы и переиздающейся до сих пор, действие драмы рассматривается исключительно как борьба «разнонаправленных» человеческих стремлений. Здесь говорится о необходимости в драме «беспрерывной драматической борьбы», порожденной «противоречием интересов» персонажей³⁷.

³⁶ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 3, с. 548—549.

³⁷ Волькенштейн В. Драматургия. Изд. 5-е. М., «Сов. писатель», 1969, с. 25, 19—20. Эти традиционные, восходящие к эстетике Гегеля воззрения на театральное-драматическое действие широко распространены и в зарубежных работах. Много раз повторено, что в драматургическом произведении должны быть выдвинуты на первый план споры героев, их внешняя волевая активность и борьба (*Bab J. Kritik der Bühne. Versuch zu systematischer Dramaturgie. Berlin, Oesterheld, 1908*), что в основу драмы неизбежно ложится процесс, устремленный к определенной цели (*Peisch R. Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie. Halle, Niemler, 1945*). Подобные представления легли в основу недавно появившейся книги В. Сахновского-Панкеева. «Драма,— говорится здесь,— самостоятельный род (способ) литературного изображения, предметом которого является целостное действие, прослеживаемое от истока (завязки) до завершения (развязки), возникающее в результате волевых усилий индивидов, которые, стремясь к поставленным целям, вступают в противоборство с другими индивидами и объективными обстоятельствами» (*Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., «Искусство», 1969, с. 9*).

Цепь речевых действий драматических героев, однако, далеко не во всех случаях знаменует борьбу между ними. Содержательные основы действия драмы гораздо разнообразнее и богаче, чем представлялось Гегелю и его последователям. И деятели искусства рубежа XIX—XX веков подчеркивали, что в драмах можно акцентировать не только поступки, но и динамику переживаний героев.

Мы имеем в виду, в частности, замечательную работу Б. Шоу «Квинтэссенция ибсенизма», находящуюся, к сожалению, вне поля зрения теоретиков драмы. Классическая концепция действия, идущая от Гегеля, здесь решительно отвергается. Шоу в свойственной ему полемической манере пишет о «безнадежно устаревшей», изжившей себя в пьесах Скриба и Сарду драматической технике «хорошо сделанной пьесы», где есть экспозиция, основанный на случайностях конфликт между героями и его разрешение. Применительно к таким канонически построенным пьесам он говорит о «дурачествах, именуемых действием», и иронизирует над зрителями, которых трудно заставить следить за происходящим, не припугнув страшным бедствием, ибо они «жаждут крови за свои деньги». Схема «хорошо сделанной пьесы», утверждает Шоу, сложилась, когда люди стали предпочитать театр дракам, но «не настолько, чтобы понимать шедевры или наслаждаться ими». По его мысли, даже у Шекспира сенсационные ужасы последних актов трагедий являются внешними аксессуарами и знаменуют компромисс с неразвитой публикой.

Традиционной драме, отвечающей гегелевской концепции, или, говоря полемически тенденциозными словами самого Шоу, «хорошо сделанной пьесе» он противопоставлял драму современную, основанную не на перипетиях внешнего действия, а на *дискуссии* между персонажами, а в конечном счете — на конфликтах, вытекающих из столкновения различных идеалов. «Пьеса без предмета спора... уже не котируется как серьезная драма, — утверждал он. — Сегодня наши пьесы... начинаются с дискуссии». По мысли Шоу, последовательное раскрытие драматургом «пластов жизни» не вяжется с обилием в пьесе случайностей и наличием в ней традиционной развязки. «Сегодня естественное, — писал он, — это прежде всего каждодневное... Несчастные случаи сами по себе не драматичны; они всего лишь анекдотичны». И еще резче:

«Построение сюжета и «искусство нагнетения» — ...результат морального бесплодия, а отнюдь не оружие драматического гения»³⁸.

Выступление Шоу — это симптом несостоятельности привычных, восходящих к Гегелю представлений о драме. Работа «Квинтэссенция ибсенизма» убеждает в существовании двух типов драматического действия: традиционного, «гегелевского», внешневолевого — и нового, «ибсеновского», основанного на динамике мыслей и чувств персонажей.

С высказываниями о драме Шоу перекликаются некоторые суждения Станиславского, который тоже не был склонен сводить драматическое действие к столкновениям разнонаправленных человеческих волей. Под действием актера на сцене Станиславский разумел не столько изображаемые волевые акты, сколько внешние проявления душевной жизни персонажа. Действие, по его афористически меткому суждению, — это «путь от души к телу», то есть нерасторжимый сплав актов физических и психических: «Вы можете всегда соединить физическое и психическое движения в один слитный комплекс, и этот комплекс двух движений будет *действием*»³⁹. Действовать, по Станиславскому, — это значит не только стремиться, бороться и достигать, но и вообще реагировать на окружающее, воплощая реакции в движениях, жестах, произносимых словах.

Понимая духовно-содержательную сферу театрально-драматического искусства весьма широко, Станиславский отметил существование разных типов действия. Он разграничил «внешнее» и «внутреннее» действие. «Его пьесы, — говорил Станиславский о Чехове, — очень действительны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие. Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдосценического, можно строить и основывать драматические произведения в театре. В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею. Конечно, еще лучше, если оба, т. е. внутреннее и внешнее

³⁸ Шоу Б. О драме и театре, с. 68—77.

³⁹ Станиславский К. С. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг. Изд. 3-е. М., «Искусство», 1952, с. 116.

действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности. Но все-таки внутреннее действие должно стоять на первом месте»⁴⁰.

В этих суждениях, терминологически не безупречных, важна и перспективна мысль об относительности контраста «действенности» и «бездействия»: внешнее бездействие порой таит в себе интенсивное внутреннее действие. И драматург с актером вполне могут воплотить это «бездействие» (в смысле отсутствия прямой волевой активности) в форме действия драматического и сценического.

Как убеждают приведенные высказывания Шоу и Станиславского, в драме важно разграничивать канонизированное Гегелем внешневолевое действие и неканонически организованное действие, где над внешней активностью героев преобладает активность психологическая, интеллектуальная.

Содержательные различия между внешним действием, канонизированным классической эстетикой, и действием внутренним, неканоническим, — это серьезнейшая проблема, которую надо решать с учетом опыта не только драматического искусства, но также повествовательного и сценарно-кинематографического. На этот счет мы ограничимся самыми предварительными соображениями. Прежде всего: как ни сложен, как ни прихотливо изменчив мир художественных форм, существует закономерная связь между типом действия, выдвинутым на первый план (по преимуществу внешнее или же внутреннее), и характером конфликта, положенного в основу произведения.

Проблема конфликта (коллизии) как источника действия тщательно разработана Гегелем. Не отрицая существования конфликтов постоянных, хронических, субстанциальных, ставших «как бы природой», Гегель вместе с тем подчеркивает, что перед подобными «печальными, несчастными коллизиями» истинно свободное искусство «склоняться не должно»⁴¹. Отлучая художественное твор-

⁴⁰ Станиславский К. С., т. 1, с. 221. Приведем еще одно суждение Станиславского: «Даже.. когда приходится изображать на сцене пассивные чувства, состояния, необходимо выявлять их в действии» (т. 4, с. 115). Подобное же разграничение типов действия имеет место в марксистском литературоведении. Так, Г. В. Плеханов, сравнивая сюжеты романов Дюма-отца и произведений Флобера, писал: «Первый действует на читателя внешним интересом рассказываемых событий, а другой «завораживает» его изображением того, что переживают его герои» (Плеханов Г. В. О том, что есть в романе «То, чего не было». — Соч. в 24-х т., т. 24. М.—Л., Гослитиздат, 1927, с. 285).

⁴¹ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 1, с. 217—218.

чество от наиболее глубоких жизненных конфликтов, философ исходит из убеждения в необходимости примирения с жизненным злом. Гегель мыслит призвание личности не в совершенствовании мира и даже не в ее самосохранении перед лицом враждебных обстоятельств, а в приведении самой себя в состояние гармонии с действительностью. «Разумный человек, — пишет он, — должен покоряться необходимости, если он не может силой заставить ее склониться перед ним, то есть он должен не реагировать против нее, а спокойно переносить неизбежное. Он должен отказаться от тех интересов и потребностей, которые все равно не осуществляются из-за наличия этой преграды, а переносить непреодолимое с тихим мужеством пассивности и терпения»⁴².

Отсюда и вытекает мысль, что наиболее важна для художника коллизия, «подлинная основа которой заключается в духовных силах и их расхождении между собою, так как эта противоположность вызывается деянием самого человека»⁴³. В коллизиях, благоприятных для искусства, по мнению Гегеля, «главным является то, что человек вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие с его стороны»⁴⁴.

Представления о такого рода конфликтах, всецело «управляемых» разумной волей, и определили учение Гегеля о драматическом действии: «В основе коллизии лежит *нарушение*, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено»⁴⁵.

Коллизия, настойчиво подчеркивает Гегель, есть нечто постоянно развивающееся, ищущее и находящее пути к собственному исчезновению: она «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей»⁴⁶, то есть конфликт, раскрытый в произведении, должен исчерпать себя развязкой действия. Лежащий в основе художественного произведения конфликт, по убеждению Гегеля, всегда находится как бы накануне собственного исчезновения, наподобие мыльного пузыря. Говоря иначе, конфликт осознается автором «Эстетики» как нечто преходящее

⁴² Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 1, с. 220.

⁴³ Там же, с. 222.

⁴⁴ Там же, с. 223.

⁴⁵ Там же, с. 213.

⁴⁶ Там же.

и принципиально разрешимое (устранимое) в пределах данной индивидуальной ситуации.

Гегель, как видно, «впустил» противоречия бытия в мир искусства ограничительно. Достойная художественного воплощения коллизия для него — это лишь печальный казус на фоне бесконфликтного существования, временное отклонение от гармонии. Гегелевская теория коллизии и действия возводит «бесконфликтность» в ранг жизненной нормы и таит в себе апофеоз идилличности.

А между тем конфликтность является универсальным свойством человеческого бытия. Всеобщая основа коллизии — это недостигнутое духовное благо человека, или, выражаясь в манере Гегеля, начало неприятия «наличного бытия». И это неприятие (или неполное принятие) жизни человеком невозможно свести к ситуациям преходящим и кратковременным, возникающим и исчезающим по произволу случая и воле отдельных людей. Наиболее глубокие коллизии на том или ином этапе жизни человечества выступают как стабильные и устойчивые, как закономерный и неустранимый разлад между личностью с ее запросами и окружающим бытием: общественными институтами или силами природы. Если они и разрешаются, то не единичными актами воли отдельных людей, а движением истории как таковой. И, естественно, нет никаких оснований «отлучать» подобные коллизии от искусства, в частности от драмы и театра.

Существует, стало быть, два типа конфликтов, воплощающихся в художественных произведениях. Первые — это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей. Такие конфликты и имел в виду Гегель. Вторые — конфликты «субстанциальные», т. е. устойчивые и длительные противоречивые положения, определенные состояния жизни, которые возникают и исчезают не благодаря единичным поступкам и свершениям, а согласно «воле» истории и природы.

4

ПЕРИПЕТИИ ВНЕШНЕГО ДЕЙСТВИЯ И ИДЕЯ ВЛАСТИ СЛУЧАЯ

Внешневолевое действие, доминируя в драме, обнаруживает становление во времени конфликта локального и преходящего. Оно формирует и в конечном счете разре-

пает (исчерпывает) коллизию, положенную в основу произведения. Такого рода действие — это, по меткому выражению Гегеля, «движущаяся коллизия». Оно наиболее благоприятно для воспеания инициативности, решительности, мужества, проявляемых людьми в каких-то исключительных обстоятельствах. С его помощью художественно воссоздается ориентировка человека в «поворотных» ситуациях, которые могут и даже должны завершиться или его поражением, или победой.

Примером драматического произведения, где акцентируются внешнее действие и локальный конфликт, может послужить трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». В прологе говорится о «кознях», которые устраивает судьба любящим героям. Их участь, будучи в конечном счете проявлением некой надличностной закономерности, предстает здесь вместе с тем в виде хаоса случайностей и недоразумений⁴⁷. В трагедии как бы подчеркивается произвольность, «необязательность» того, что случается с героями. Ее сюжет создается прихотливой и изощренной системой роковых для Ромео и Джульетты и при этом редчайших, исключительнейших обстоятельств. События даны так, что все время ощущается возможность благополучного конца: герои, если можно так выразиться, все время находятся «на волосок» от незамутненного, полного счастья. Судьбе, враждебной любящим, приходится ухищряться на самый разнообразный лад, чтобы привести их к «гробовой доске».

В первом акте Ромео и Джульетта, полюбив друг друга, узнают, что принадлежат к враждующим семьям. Но тут же оказывается, что положение их отнюдь не безвыходно. «Мне видится в твоей второй зазнобе развязка вашего междоусобья», — говорит Лоренцо, обращаясь к Ромео в начале второго акта. И, если бы на Ромео и Джульетту в дальнейшем *четырежды* не обрушивались непредвиденные несчастья (стычка Тибальда с Меркуцио и Ромео; сватовство Париса и свадебная спешка; карантин, помешавший Ромео в изгнании получить письмо, и, наконец, тот факт, что Лоренцо на несколько минут опаздывает прийти в могильный склеп), трагического конца не было бы...

⁴⁷ Последнее обстоятельство, нам представляющееся самоочевидным, решительно отрицает Н. Я. Берковский в полемике с английским ученым Х. Чарлтоном (*Берковский Н. Я. Литература и театр. М., «Искусство», 1969, с. 24—26*).

Если первые два из этих несчастий имеют своим источником общие, закономерно существующие свойства жизни, то последние два — случайности в чистом виде. То, что мы, люди XX столетия, не без основания воспринимаем как порождение феодальных отношений, удивительным образом уравниено Шекспиром с чисто случайными стечениями обстоятельств. И в этом таится глубокий художественный смысл. Печальная судьба шекспировских героев выступает не столько как непреодолимый рок, уходящий корнями в устройство жизни, сколько в качестве «козней» неподвластных человеческой воле, постоянно меняющихся, непредсказуемых обстоятельств. Капризы судьбы, а не ее целеустремленная «воля» оказываются важнейшей причиной гибели Ромео и Джульетты.

Основой сюжета шекспировской трагедии являются, как видно, перипетии действия. Этим термином со времени Аристотеля обозначаются резкие сдвиги в жизни персонажей — всевозможные повороты от счастья к несчастью и наоборот. Функция шекспировского внешнедейственного сюжета, построенного на обильных перипетиях, в том, чтобы резко столкнуть возвышенное чувство с враждебными ему силами, не соотнося их, однако, с той или иной объективной (природной или социальной) закономерностью.

Феодальная распря в этой трагедии является не столько объектом художественного истолкования, сколько подходящим поводом для восневания высокого, свободного чувства любви. Мотив вражды Монтекки и Капулетти дает великому поэту Возрождения возможность показать, как расцветает, проверяется суровой жизнью и закаляется юное чувство, которому герои верны перед лицом самой смерти⁴⁸. Социальная же подоплека изображаемого раскрывается стихийно, она не входит в основную, исходную проблематику шекспировского творчества. «В драмах Шекспира, — замечает А. Аникст, — все происходит от желаний, воли, поступков самих людей (или же от чисто случайных стечений фактов, добавили бы мы. — В. Х.).

⁴⁸ Свособразной параллелью к знаменитой шекспировской трагедии является одна из новелл «Декамерона» (День четвертый, новелла 7). Юные возлюбленные гибнут по чистой случайности: во время свидания они жевали отравленный шалфей. И рассказ об этом «казусе» сопровождается воплем ужаса и восторга: «О блаженные души, которым довелось в один и тот же день дожить до конца горячей любви и смертного века!» (Боккаччо Д. Декамерон. М., Гослитиздат, 1955, с. 282). Такой всплеск эмоций у писателя эпохи Возрождения при мысли о власти рокового случая над судьбами людей, живущих радостно и полно.

Над ними нет никаких обстоятельств, предопределяющих судьбу каждого. Судьбы нет, хотя сами они склонны порассуждать о ней... люди сами делают свою жизнь и сами творят историю»⁴⁹.

Жизнь предстает в освещении Шекспира как картина ничем не стесненной, абсолютно свободной и потому всеобщей «игры» страстей, воль, намерений, результатом чего и оказываются исполненные глубокого драматизма ситуации. И именно в этом, а вовсе не в критике феодальных нравов (Шекспир не Островский, и его герои отнюдь не лучи света в темном царстве) воплощается гуманистическое миропонимание великого драматурга Возрождения.

Те трагические тона, в которые окрашиваются у Шекспира судьбы героев, продиктованы гораздо в большей степени стремлением поэта возвысить Ромео и Джульетту в глазах читателя и зрителя, нежели выявить объективную закономерность их гибели. Не следует забывать, что Ромео с Джульеттой, даже Гамлет и Лир с Корделией — особенно чувствуется это в финалах трагедий — близки к благополучию. Развязки, являющиеся печальными недоразумениями, очень характерны для Шекспира: мотив случайного опоздания как непосредственной причины трагической развязки звучит в «Гамлете» (появись Фортинбрас на несколько минут раньше — все кончилось бы иначе), а также в «Короле Лире».

Как ни глубоки, как ни универсально-общечеловечны по своему смыслу сюжетные конфликты шекспировских трагедий, они по своей структуре обычно локальны и замкнуты. Эти конфликты формируются, обостряются и разрешаются в пределах изображенных событий. Они имеют отчетливо выраженные начала и концы.

Связь между локальными, замкнутыми сюжетными конфликтами и мотивами власти случая, которую мы наблюдали в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», весьма органична. Взгляд на мир как на прихотливо изменчивый, свободно и непредсказуемо становящийся наново в каждой вновь возникающей индивидуальной ситуа-

⁴⁹ Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., «Худож. лит.», 1963, с. 61. В последней своей работе А. Аникст убедительно показал, что трагедии Шекспира запечатлевают нарушение, а затем восстановление порядка ценой гибели главных героев (Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга, с. 356—366). Сошлемся также на М. А. Барга, который отметил, что в эпоху Шекспира внимание было перенесено с божественного провидения на «субъективную сторону исторического процесса», на волевые акты отдельных людей и свойства их личностей (Барга М. А. Шекспир и история. М., «Наука», 1976, с. 33—34).

ции, преобладал и господствовал в пору европейского Возрождения⁵⁰.

Оптимально ли для современного театра нивелирование отмеченных нами черт шекспировских трагедийных конфликтов? Ведь в спектаклях «Ромео и Джульетта» А. Эфроса и «Гамлет» Ю. Любимова резко ослаблены и даже сведены на нет финальные мотивы приведения «распатавшегося мира» в состояние гармонии! Главное же, трагическим ситуациям здесь приданы устойчивость, стабильность, *постоянно* ощущаемая и сознаваемая острота: обильные шекспировские перипетии если и не исчезают вовсе, то, во всяком случае, перестают восприниматься в качестве чего-то первостепенно значимого. Слов нет, все это придает спектаклям важный для современного зрителя колорит критичности и реалистической глубины, присущий искусству XIX—XX веков. Нельзя не отдать дань уважения А. Эфросу, который прочувствовал шекспировскую трагедию как неприятие царящей в мире вражды и в самих ее героях выделил «сознание протеста» против насилия и ненависти⁵¹. С предельной ясностью ощущаются цельность и глубина шекспировского конфликта в любимовском «Гамлете», где зритель по первым же сценам видит, что в финале спектакля «Фортинбрас появиться просто не сможет...

И тем не менее не знаменует ли подобное приближение Шекспира к художественным установкам искусства XIX—XX столетий наряду с несомненными приобретениями также и некоторых утрат? Не скрадываются ли в названных спектаклях «возрожденческая» свобода, радостная «раскованность» человека и, главное, гуманистическая

⁵⁰ Приведем в этой связи суждение итальянского литературоведа о новеллах Боккаччо: «В этом мире — широкий простор для всякого рода перипетий, происходящих по воле судьбы, регулируемых только случаем. Бог или PROVIDENCE присутствуют лишь номинально... Отсутствует и та внутренняя взаимосвязь, из которой вытекает логика событий и необходимость их развития; напротив, предельно новелла заключается как раз в обратном, в том, что человеческие поступки по напризу случая приводят к совершенно неожиданным результатам, противоположным тем, которые нам представляются вероятными... В итоге складывается впечатление, что миром правит случай» (*Салитис Ф. Де. История итальянской литературы, т. 1, М., Изд-во иностр. лит., 1963, с. 389*).

Такие мыслители эпохи Возрождения, как Н. Макьявелли и Ф. Гвиччардини, утверждали, что судьба человека и его жизненные успехи зависят как от удачного случая, так и от его собственных инициативных действий. Они, по словам современного ученого, были убеждены «в пластичности жизни, природы, истории, отвечающих на усилия доблестной личности» (*Баткин Л. М. К проблеме историзма в итальянской культуре эпохи Возрождения. — В кн.: История философии и вопросы культуры. М., «Наука», 1975, с. 186*).

⁵¹ Эфрос А., с. 258—259.

идея безграничных возможностей людей, равных богам? Не чрезмерно ли обреченными предстают на современной сцене Джульетта и Ромео, Гамлет и Офелия?

Речь идет отнюдь не о превращении сегодняшнего шекспировского театра в шекспировский музей. Мы имеем в виду совсем иное: желательность более активного диалога эпох в современном сценическом искусстве. Шекспир, как много раз повторено, — это наш современник. Но в его творчестве есть пласты весьма далекие от искусства XX века. К их числу относятся обильные перипетии, «замкнутые» конфликты, идея абсолютной власти случая. Игнорирование этих пластов шекспировских произведений, нам кажется, может иметь отрицательные результаты: оборачиваться некоторой холодностью даже сочувственно настроенных зрителей.

Мы не предлагаем рецептов, но лишь пытаемся обозначить проблему. А проблема, нам кажется, в том, чтобы сценически запечатлеть в трагедиях Шекспира не только то, что близко и привычно художественной современности, но и то, что по отношению к ней дистанционно; в том, чтобы насыщать современные шекспировские спектакли ощущением диалогически преодолеваемой дистанции между культурами. Естественно предположить и иронически остраненный взгляд современного театра на обильные перипетии и примиряющие, относительно благополучные финалы (не развязки, а именно финалы-эпilogи!) шекспировских трагедий. Но возможно и перспективно, по-видимому, также иное: приближение к сегодняшнему зрителю, оживление, воскрешение этих, казалось бы, весьма архаических, чисто «возрожденческих» и даже «довозрожденческих» пластов творчества великого драматурга.

Ведь художественный индетерминизм, преобладавший в шекспировскую эпоху, был унаследован ею от искусства более ранних стадий общественного развития. Он характерен для фольклорных сюжетов, а также для античного искусства. Даже если действие демонстрировало зависимость человеческих судеб от высших сил, как это было в античной эпопее и трагедии, конечной, высшей инстанцией выступал все-таки случай. Именно случаю, своего рода перипетии в жизни богов, обязаны события, описанные в гомеровской «Илиаде». Само сотворение мира в мифологических сюжетах (античных, библейских, восточных) мыслилось как единовременный акт воли бога, акт

произвольный, не мотивированный вовсе или объясненный случайным стечением обстоятельств⁵².

И в героических сказаниях древности, и в волшебных сказках, и в комедиях и трагедиях античности и Возрождения, и в ранних новеллах и романах (авантюрно-плутовских и любовно-рыцарских) решающую роль играли перипетии: на первый план выдвигались резкие и внезапные повороты в человеческих судьбах.

Эти повороты, создававшие и разрешавшие изображаемые конфликты, происходили чаще всего по произволу случая. Жизнь вырисовывалась перед авторами и их героями прежде всего как арена счастливых и несчастных стечений обстоятельств, которые капризно и прихотливо сменяют друг друга: любой человек находится в полной власти слепой судьбы, все время готовящей ему неожиданные перемены. «О исполненная всяких поворотов и непостоянная изменчивость человеческой участи!» Высказывания, подобные этой реплике из романа Гелиодора «Эфиопика», являют собой «общее место» литературы античности и Возрождения. Они повторяются и варьируются у Софокла и Сенеки, Боккаччо и Шекспира: еще и еще раз заходит речь о «превратностях» и «кознях», о «непрочных милостях» судьбы, которая является «врагом всех счастливых» и «единственной надеждой несчастных».

Обилие чистых случайностей в сюжетах литературы давних столетий на современного читателя нередко производит впечатление чего-то примитивного, воспринимается как нечто быющее на внешний эффект или как развлекательный прием (напомним приведенные высказывания Шоу о «хорошо сделанных пьесах»). Подобное толкование традиционного сюжетосложения односторонне и неисторично. Сюжеты с обильными перипетиями имели определенную содержательную значимость. Их мирозерцательные корни весьма глубоки. Жизненная философия, которую воплощает традиционное внешнее действие,

⁵² Об огромной роли случая в исторически ранних сюжетах говорит Ю. М. Лотман. Ученый при этом понимает случай только как отклонение от закономерного хода событий, но не как форму сотворения и становления миропорядка. Поэтому он считает сферой случайностей только немифологические жанры (прошествование, новелла, анекдот, позднее — хроника и летопись). Собственно же мифы Ю. М. Лотман как бы изолирует от концепции власти случая. Он утверждает, что события мифа являются «не эксцессом, случаем, а законом, имманентно присутствующим миру» (см. статью Лотмана «Происхождение сюжета в типологическом освещении» в его книге «Статья по типологии культуры. Материалы к курсу теории литературы». Вып. 2. Тарту, 1973, с. 12). Не свойственна ли, однако, мифу интерпретация случая как первоисточника той или иной позднейшей закономерности?

получила в ряде произведений античности и Возрождения программное выражение. Назовем в качестве примера трагедию Софокла «Эдип-царь». Мысль о роковой роли случайностей в жизни человека предстает здесь в «алгебраически» чистом виде. Преступление Эдипа, по воле слепого случая убившего отца и женившегося на матери, призвано убедить в том, что «назвать счастливым можно, без сомнения, лишь того, кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав» (заключительный монолог хора).

Знаменательна в этом отношении также поэма Шекспира «Лукреция», героиня которой, выражая мысли автора, рассуждает о всеобщности господства случайностей:

«Все предает враждебный людям Случай
Иль бедствиям, иль смерти неминучей».

«Причина зла,— пишет А. Аникст по поводу этой тирады,— воплощается для Лукреции в понятии враждебного людям Случая... Это некая злая сила, которая проникает буквально повсюду и искажает все в жизни. Случай разрушает личное благополучие людей и благоденствие всего общества»⁵³.

Но литература знает и иную, противоположную трактовку случайностей, характерную главным образом для комедий: здесь прихотливо-изменчивые и неожиданные стечения обстоятельств предстают как сила благая и светлая, дарующая людям полноту жизни и счастье. Мощным, мгновенным орудием провидения назвал случай Пушкин.

Идея власти случая отвечает представлениям о жизни как извечно тревожной, поскольку в ней неизменно присутствует возможность мрачных, катастрофических событий, а вместе с тем как о неистощимо богатой и разнообразной, несущей людям свет и радость. Эта «двулика» идея так или иначе присутствует в произведениях с конфликтом-казусом, доминирующим внешневолевым действием и обильными перипетиями. В традиционных сюжетах конфликты формируются не логикой познаваемого писателем миропорядка, но лишь индивидуальными стечениями обстоятельств, которые преходящи по самой своей сути. Внешнее действие с сопровождающими его перипетиями в искусстве органично и необходимо, когда мир мыслится художником (в соответствии с давней идеологической традицией) как свободно изменчивый по воле

⁵³ См.: Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., «Искусство», 1960, с. 574.

отдельных людей или случая как такового. Если же писатель стремится раскрыть закономерность чьей-либо победы или чьего-либо поражения, то перипетии действия из непосредственно-содержательной формы превращаются в условно-формальную конструкцию, а в конечном счете отодвигаются на второй план.

Сюжеты с преобладанием внешнего действия воплотили истины, имеющие непреходящее, общечеловеческое значение. Героический эпос древности, рыцарский роман средневековья, новелла эпохи Возрождения, античные и шекспировские трагедии (отчасти и комедии!) запечатлели вековую мудрость: жизнеутверждающее представление о богатстве и подвижности бытия, веру в человеческую инициативу, а вместе с тем — тревожное ощущение неизбежной противоречивости жизни, где человека на каждом шагу подстерегают острые неблагоприятия...

В то же время традиционная сюжетная форма находится в глубоком внутреннем соответствии с сознанием человека, не искушенного историзмом мышления, не допускающего возможности поражений, которые диктуются социальной закономерностью. В произведениях, основанных на обильных перипетиях внешнего действия, запечатлевается художественное сознание, еще не расчленяющее случайности и закономерности, еще не владеющее категорией причинности. Стихийный волюнтаризм здесь соседствует с не менее стихийным фатализмом.

К этим выводам вплотную подводит Гегель с его учением о героическом состоянии мира как наиболее благоприятной предпосылке для инициативного действия и художественного творчества. Человек, по мысли Гегеля, в состоянии полно себя проявить, когда его поступки свободны, то есть вытекают из его «чувств, задатков, способностей, силы, хитрости и навыков». А это возможно лишь до тех пор, пока отсутствует устойчивый, сложившийся законопорядок, только при полном соответствии «между всеобщими правилами законодательствующего рассудка и непосредственной жизнью»⁵⁴. Тем самым философ утверждает, что свободные действия осуществимы в полной мере лишь при отсутствии разработанных установлений. Упрочение же государственности, полагает Гегель, лишает человека свободы и уводит искусство от жизни, резко сужая его сферу: «В пределах действитель-

⁵⁴ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 1, с. 191.

ности нашего времени возможности для создания идеальных образов очень ограничены, ибо ничтожно число и объем тех кругов общества, в которых остается свободное поприще для самостоятельных решений частных лиц»⁵⁵.

Представления Гегеля о ранних стадиях жизни общества как царстве свободы — это не более чем идеологическая иллюзия. Подобная иллюзия, однако, возникала закономерно. На добуржуазных и раннебуржуазных стадиях развития общества преобладало представление о человеческой воле как свободной от каких-либо надличностных сил и подчиняющейся только другой, более сильной единичной воле (скажем, царя или бога). Это было внесоциальное мышление, часто тяготевшее к индетерминизму, то есть к концепции власти случая. По верной мысли Гегеля, с самостоятельностью людей героического века неминусемо связана «случайность воли и свершения»⁵⁶.

Члены общества, объективно несвободные, всецело зависимые от норм окружающей среды, от господствующей религиозной морали, не отделяющие себя (ни в помыслах, ни в поступках) от социального целого, субъективно ощущали себя в очень большой степени свободными. Источник своей свободы они видели в возможности единичных, локальных, случайных жизненных перемен. «Право беспрепятственно пользоваться, в рамках известных условий, случайностью называли до сих пор личной свободой», — писали Маркс и Энгельс⁵⁷.

Так вырисовываются мирозерцательные первоосновы внешневолевого действия с сбилными перипетиями. Традиционно построенные сюжеты воплощают веру человека в случайность как источник и залог его свободы. Именно эта всемирно значимая, а в то же время односторонняя, к нашему времени себя в значительной мере изжившая идея породила ту концепцию действия, которая получила теоретическое обоснование у Гегеля.

Вполне естественно, что драма и театр на ранних стадиях развития тяготели к запутанным интригам и нагромождению случайностей в значительно большей мере, чем

⁵⁵ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 1, с. 202.

⁵⁶ Там же, с. 190.

⁵⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 3. М., с. 76. Неприятие власти случая, сказавшееся в приведенных словах, органически связано со взглядами Маркса и Энгельса, считавших возможным сознательное и активное воздействие человека на действительность с ее закономерно существующими свойствами. Соплелся на еще более резкое суждение А. И. Герцена: «Случайность имеет в себе нечто невыносимо противное для свободного духа» (Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 2. М., Изд-во АН СССР, 1954, с. 83).

в поздние эпохи. Современного читателя поражают немотивированность стечений обстоятельств и их чистая случайность в пьесах Менандра и Теренция, средневековых фарсах, испанских комедиях «плаща и шпаги».

Интриги в пьесах Шекспира глубже мотивированы, более просты и «неторопливы», чем в античной и средневековой драматургии. Но и они воспринимаются современным читателем как нечто художественно-архаическое. «Экспозиции и финалы, — замечал Б. Пастернак, — ...написаны... в форме быстро сменяющихся друг друга картин с величайшею в мире свободой и ошеломляющим богатством фантазии.

Но в средних частях драм... Шекспир не дает себе привычной воли и в своей ложной старательности оказывается рабом и детищем века... Третьи акты подчинены механизму интриги... в степени, неведомой последующей драматургии»⁵⁸.

Стремление художественно преодолеть «хаос» случайностей в жизни персонажей легко прослеживается и в позднейшей драматургии. Так, трагедии французского классицизма более скупы в сюжетных хитросплетениях, нежели произведения Шекспира; просветительская драма XVIII века в свою очередь значительно дальше от традиционного нагнетания случайностей, чем пьесы французского классицизма и (тем более!) испанские комедии «плаща и шпаги». Но та же самая просветительская драма XVIII века поражает обилием наивных сюжетных совпадений в сравнении с реалистической, социально-бытовой и социально-психологической драматургией Островского и Ибсена. Последняя же представляется весьма насыщенной внешнедейственными эффектами при ее сопоставлении с пьесами Чехова и Горького. Общая художественно-историческая тенденция к *ослаблению* динамики внешнего действия и нивелированно привычных перипетий просматривается, таким образом, весьма явственно.

Генетически связанное с внесоциальным, исторически отвлеченным мирозерцанием, с наивным индетерминизмом древности и средневековья, традиционное внешневолевое действие с присущими ему перипетиями вполне способно служить художественному воплощению и иного, более позднего и зрелого мирозерцания. Этот тип дей-

⁵⁸ Пастернак Б. Заметки к переводам шекспировских трагедий. — В кн.: Литературная Москва. М., Гослитиздат, 1956, с. 799.

ствия вопреки заостренно-полюемическим заверениям Шоу не утратил своего значения в те эпохи, когда в художественном мышлении возобладали социальность и историзм. Внешневолевое действие со всеми его атрибутами лежит в основе множества произведений реалистического характера, не имеющих ничего общего с философией власти случая. Таковы, к примеру, «Ревизор» Гоголя, пьесы Островского, из драматических произведений советской литературы — «Оптимистическая трагедия» Вишневского. В подобных случаях (очень многочисленных) акцентированные писателями волевые акции героев выступают не как воплощение мысли писателей о случайности происходящего в мире, а как сгущенное, концентрированное, гиперболическое выявление определенных жизненных закономерностей. Единичные стечения обстоятельств здесь выступают в качестве симптомов устойчивой конфликтности бытия.

Однако изначальная связь сюжетных хитросплетений с концепцией абсолютной свободы воли человека дает о себе знать и в литературе последних столетий. Нагнетание событий играет решающую роль в детективах и произведениях приключенческих, где законом жанра является допущение о всеисилии инициативы, ума и ловкости главного героя⁵⁹.

Опираются на традиционное внешнее действие в XIX—XX веках главным образом те писатели, которым созвучна имеющая вековую давность концепция полностью свободной, ничем не детерминированной человеческой воли. Яркий пример тому — исполненные напряженнейших перипетий, сложнейших событийных хитросплетений романы Достоевского⁶⁰. Обильную дань традиционному сюжетосложению и, в частности, крутым развязкам, снимающим изображенные конфликты, отдал Диккенс. Внешнедейственное начало явно доминирует в большинстве драм

⁵⁹ Многозначительны в этом отношении слова Ж. Филипа об исполненной им роли Фауфана-Тюльпана: «Поступками Фауфана управляет его воля: он — человек, сам творящий собственную судьбу. Не события управляют им, а он воздействует на события. Имея такую прочную основу, я мог взяться за создание образа здорового и веселого героя» (Филипп Ж. Воспоминания, собранные Анн Филип. Л.—М., «Искусство», 1962, с. 232).

⁶⁰ М. М. Бахтиным, как известно, установлены точки соприкосновения между взглядами Достоевского и средневековым «карнавальным» миро-созерцанием, не принимающим во внимание социальной обусловленности человеческого поведения. Обратим внимание также на мысль Я. О. Зунделовича: «образ мира» у Достоевского — это «образ клубления», связанный со «смещением граней устойчивого» (Зунделович Я. О. Романы Достоевского. Ташкент, Изд-во средн. и высш. школы УзССР, 1963, с. 184, 238).

Сартра и Ану́йя. Акцент на внешнем действии в подобных случаях порожден присущей авторам концепцией индетерминизма, их полемикой с представлением о социальной обусловленности человеческих поступков и судеб. И Достоевский, и Диккенс, и современные писатели, близкие к экзистенциализму (естественно, посредством различных творческих методов), выразили миропонимание, внутренне родственное традиционному художественному миросозерцанию — идее абсолютной свободы волевых свершений и всевластия случая.

5

ВНУТРЕННЕЕ ДЕЙСТВИЕ
И УСТОЙЧИВЫЕ КОНФЛИКТНЫЕ
СОСТОЯНИЯ

Иного рода содержание присуще произведениям с преобладающим внутренним действием, более или менее свободным от традиционных перипетий (во всяком случае, от акцента на них). С помощью внутреннего действия (будь то дискуссия в духе Ибсена или изменчивость эмоциональных состояний, присущая, например, чеховским героям) воплощаются по преимуществу конфликты устойчивые, постоянные, «субстанциальные». Их можно назвать конфликтными положениями. Действие, основанное на динамике душевных движений и размышлений, как правило, не создает и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю и зрителю как нечто стабильное и «хроническое». Оно обнаруживает устойчивую, неподвижную коллизию и воплощает идею детерминированности человеческих судеб. Внутреннее действие выявляет меру душевной стойкости и самостоятельности человека в его взглядах на мир и защите этих взглядов, его способность или неспособность стойчески противостоять многоликому и часто неперсонифицированному злу. Его преимущественная сфера — воспроизведение ориентировки человека в противоречивом миропорядке, «вечного боя» за право быть человеком.

Привлекательное афористичностью гегелевское суждение о действии как движущейся коллизии, стало быть, односторонне и неполно; в процессе и результате единичных человеческих свершений конфликты могут (как в первичной реальности, так и в искусстве) явственно обнаруживаться, оставаясь по существу неизменными. И чем глубже

коллизия, тем труднее ей воплотиться в традиционном, «гегелевском» действии, устремленном к развязке.

Элементы «внутреннего» действия, при котором эмоциональные и интеллектуальные реакции героев на мир доминируют над их волевыми свершениями, имеют место в литературе едва ли не всех эпох.

Напомним глубочайший по мысли фрагмент из индийской «Махабхараты» под названием «Бхагавадгита», где на первый план выдвинута морально-философская рефлексия одного из действующих лиц; ряд античных трагедий («Прикованный Прометей» Эсхила, «Эдип-царь» Софокла), «Божественную комедию» Данте, шекспировского «Гамлета». В этой всемирно известной трагедии, несомненно, отдана дань коллизии и действию гегелевского типа, здесь присутствует конфликт-казус. Неблагополучия в датском королевстве, к которым приковано внимание читателей и зрителей, вполне локальны. Начало их — акт злой воли Клавдия, убившего законного короля. Завершение неблагоприятий — приход и воцарение Фортинбраса. А вместе с тем этот замкнутый во времени конфликт выступает в значительной мере как повод для раскрытия гораздо более глубокого противоречия — столкновения главного героя с миропорядком как таковым. По существу, в «Гамлете» выдвинут на первый план антагонизм совести и разума человека с царящей вокруг несправедливостью, всем «распатавшимся миром». И конфликт этот, как показал Л. С. Выготский, раскрывается в значительной степени с помощью действия «внутреннего»: в цепи эмоциональных размышлений героя по разным внешним поводам⁶¹.

Но решающую роль «внутреннее» действие и «субстанциальные» конфликты приобрели в пору расцвета реализма. В западноевропейских странах и России это был, как известно, XIX век. Именно в эту эпоху писатели, оставившие позади стихийный индетерминизм, стали упорно осваивать взаимоотношения личности с исполненным конфликтности миропорядком. Человек теперь рассматривался не только в его отношении к преходящим «казусам» — гегелевским коллизиям локального характера, но и (главным образом) познающим бытие с его устойчивой противоречивостью.

⁶¹ См.: *Выготский Л. С. Психология искусства*, М., «Искусство», 1968, с. 363—366.

Если с помощью внешнего действия выявляется преимущественно стремление личности достигнуть частной, локальной цели, то действие внутреннее запечатлевает главным образом идейно-нравственное самоопределение человека, который к окружающему миру и к себе самому относится критически. Здесь нет места полностью свободному инициативному действию героя: его воля к деяниям и свершениям «скована» задачами познания и самопознания. Личность взыскующая истины встает перед лицом противоречивости или по крайней мере сложности мироустройства. Характерная для героев внешнедейственных произведений жажда полноты бытия, удовлетворяемая свободными деяниями, здесь «заменена» или по крайней мере дополнена жаждой нравственного совершенства и гармонии с миропорядком.

Посредством внутреннего действия жизнь человека сопоставляется не со слепым роком в наивно-фаталистическом смысле слова, а с устойчиво-конфликтной реальностью. Именно благодаря ослаблению внешнего действия и отходу от традиционных перипетий драма (как, впрочем, и эпос) смогла выявлять воздействие на человека внеличностных социальных сил, которые, по мысли Маркса, так или иначе направляют его волю⁶².

Драма стала широко осваивать внутреннее действие и конфликты, характеризующиеся постоянством, значительно позже, чем эпические жанры. Качественный сдвиг в ней произошел лишь на рубеже XIX—XX веков: у Ибсена, Шоу, Горького с дискутированием проблем их героями, у Метерлинка с его концепцией несовместимости жизни и волевых, инициативных действий, в пьесах Чехова и в какой-то мере Л. Толстого с присущим им напряжением и глубоким психологизмом. Осмысляя опыт Ибсена, Шоу подчеркивал устойчивость и постоянство воссоздаваемых им конфликтов и расценивал это как естественную норму современной драмы. Если драматург берет «пласты жизни», а не несчастные случаи, утверждал Шоу, то «он тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки»⁶³.

Эти творческие установки были предвосхищены Пушкиным в «Пире во время чумы». Столкновение центральных действующих лиц (священника и Вальсингама) не

⁶² См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 33.

⁶³ Шоу Б. О драме и театре, с. 500.

увенчивается чьей-либо победой. Обсуждение того, какая жизненная позиция перед угрозой смерти достойна человека, оборачивается скорбным размышлением Вальсингама. В финале последней из маленьких трагедий Пушкина герой не торжествует победы и не переживает поражения, он напряженно *думает* над тем, что ему открылось... И такое далеко не традиционное завершение «драматических изучений», как назвал великий поэт цикл своих пьес, воспринимается как символическое преддверие драматургии последующих эпох.

Как никто из его предшественников, активно и настойчиво разрабатывал субстанциальные коллизии Чехов, воплощая их во внутреннем действии. В его зрелых пьесах от традиционных конфликтов-казусов осталось очень мало. Зло, от которого страдают Нина Заречная и Треплев, Войницкий и Астров, сестры Прозоровы, Тузенбах и Вершинин, в основном не персонафицировано. И происходит это в конечном счете потому, что Чеховым художественно освоены диспропорция, несоответствие, расхождение между задачами героев и общим укладом их жизни. Герои находятся во власти стремлений, которые имеют общий характер. Они ищут возможности избавиться от мучительного ощущения незаполненности собственной жизни и хотят подчинить свое существование высокой идее. Но этой цели, весьма от них далекой, не может соответствовать осуществление каких-либо частных, житейских задач (например, переезд в Москву трех сестер, о котором они до поры до времени страстно мечтают). Подобная диспропорция между общими, главными, «конечными» целями и конкретными намерениями, планами, свершениями принципиально отличает стремления чеховских героев от стремлений, скажем, героя «Божественной комедии» (увидеть Беатриче) или Гамлета (отомстить Клавдию), где общее, «субстанциальное» *полностью* воплощается в единичном и частном.

Потому-то, вероятно, мучительно-сложные процессы духовного самоопределения человека, сталкивающегося с дисгармоничной жизнью, и не смогли в творчестве Чехова найти воплощения в традиционном конфликте-казусе, в коллизии гегелевского типа.

В зрелых чеховских пьесах, как в этом давно уже убедились зрители, театральные критики и литературоведы, столкновения между героями являются не основой сюжета, а лишь его поверхностью. В «Трех сестрах», например,

в центре внимания автора — переживания Ольги, Ирины и Маши, совершенно не зависящие от «агрессии» Наташи. Ссоры Треплева с матерью, Сорина с его управляющим Шамраевым («Чайка»), стычка Войницкого с Серебряковым, сопровождающаяся стрельбой из револьвера («Дядя Ваня»), — все эти внешние столкновения происходят, если можно так выразиться, «не по существу» основного конфликта в жизни персонажей. Ни Шамраев, ни Аркадина, ни Серебряков, ни Наташа, ни Чебутыкин, ни Соленый, ни тем более лакей Яша не воплощают сколько-нибудь полно того зла, от которого страдают другие герои. Чья-либо злая воля или вообще какое-либо индивидуальное стечение обстоятельств в качестве первопричины неблагополучий здесь отсутствуют. «В «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах», в «Вишневом саде», — писал А. Скафтымов, много сделавший для изучения своеобразия конфликтов чеховской драмы, — «нет виноватых», нет индивидуально и сознательно препятствующих «чужому счастью... Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы»⁶⁴.

Сюжетные линии, которые прослеживались бы от начала до конца — от завязки через кульминацию и к развязке, — у Чехова решающей роли не играют. «Завязана» и «развязана» в «Трех сестрах» лишь линия взаимоотношений Маши и Вершинина. Другие же конфликтные «узлы» даются скорее в статике, чем в динамике. Таковы участь томящейся одиночеством Ольги, взаимоотношения Тузенбаха с Ириной и в значительной мере — Андрея с Наташей. Применительно к судьбам этих героев об обязательных завязках и развязках говорить не приходится. Да и роман Маши и Вершинина протекает без всяких перипетий — на постоянном фоне неблагополучия в семейной жизни каждого из них и душевной неустроенности их обоих.

В основу своих зрелых пьес Чехов положил не традиционные внешние конфликты между угнетенными и их жертвами, нападающими и борющимися, не перипетии борьбы между персонажами, а длительные, не меняющиеся в своей основе неблагоприятные положения. Устойчиво-конфликтные ситуации оказывают на их души по-

⁶⁴ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., «Худож. лит.», 1972. с. 426.

стоянное воздействие — в известной степени независимо от обстоятельств данного момента. Героев тяготят личное одиночество, разочарование в кумирах, неразделенная любовь, неудачная семейная жизнь, бытовое неустройство, а главное — общая обстановка, в которой протекает их существование. И на этом неизменном фоне внешние столкновения между героями предстают как нечто сугубо второстепенное.

Конфликты, говоря условно, не «гегелевского», а «чеховского» типа, являющиеся постоянным свойством воссоздаваемой жизни, очень важны в драме XX столетия. После Чехова на смену действию, все время устремленному к развязке, пришли сюжеты, развертывающиеся медленно. В драме XX века, как заметил Д. Пристли, «раскрытие сюжета происходит постепенно, в мягком, медленно изменяющемся свете, так, будто мы осматриваем темную комнату при помощи электрического фонарика»⁶⁵.

Знаменательны в этом отношении эстетические воззрения Брехта, который резко противопоставляет традиционной драматургии новую, как он ее называет, «неаристотелевскую», «эпическую». Силу прежней драматургии он усматривает в «нагнетании противодействий» и отмечает, что современному театру, призванному воплотить небывало сложные концепции, этого недостаточно. Новая драматургия, утверждает Брехт, «должна использовать все связи, существующие в жизни, ей нужна статика. Ее динамическая напряженность создается разноименно заряженными подробностями»⁶⁶. Насколько это глубже многочисленных рассуждений о «динамизме» современного стиля!

Решительный отказ Брехта от конфликтов традиционного типа свидетельствует, что косвенное воплощение устойчивых, «хронических» жизненных противоречий в сюжете вполне согласуется с революционной героикой, что для современного искусства, несущего миру социалистические и коммунистические идеи, «ибсеновские» и «чеховские» в широком смысле типы конфликта и действия пьесы весьма плодотворны и актуальны.

Искусство XX века вовлекло в свою сферу глубочайшие жизненные конфликты, которые имеют форму устой-

⁶⁵ Пристли Д. В. Искусство драматурга. — «Театр», 1953, № 11, с. 182.

⁶⁶ Брехт Б. О театре, с. 78.

чивых, крайне медленно меняющихся положений, а не поступательных процессов, интенсивно протекающих и вершимых волей отдельных людей. И то, что художественно воссоздаваемые конфликты становятся внешне менее динамичными и исследуются неторопливо и скрупулезно, свидетельствует отнюдь не о кризисе драматического искусства, а, напротив, о его серьезности и силе. По мере художественного постижения многосторонних связей характеров людей с обстоятельствами окружающего бытия форма отдельных перипетий и конфликтов-казусов становится все более тесной. Жизнь вторгается в литературу широким потоком переживаний, раздумий, поступков, событий, которые становится труднее укладывать в прокрустово ложе гегелевской коллизии и традиционно внешнего действия.

Ф. Энгельс, обосновывая принципы реалистического искусства, отмечал, что литературные герои должны черпать мотивы своих поступков не в «индивидуальных прихотях», а в «историческом потоке, который их несет»⁶⁷. Если в произведениях с традиционным конфликтом-казусом, внешним действием, обильными перипетиями выявлялись по преимуществу «индивидуальные прихоти» героев (либо сил надличностных), то внутреннее действие создает более широкие предпосылки для раскрытия связей между личностью героя и потоком истории.

«Внутреннее» действие явилось формой того времени, когда заметно возросло критическое самосознание общества и резко активизировались духовные искания. Устойчивые жизненные конфликты, выявляемые с помощью этого типа действия, вполне закономерно возобладали в эпоху, когда становление человеческого характера стало непосредственно зависеть от общественных отношений в целом, когда вопрос о судьбе личности начал восприниматься как вопрос о состоянии всего общества, когда индивидуальные судьбы все более тесно связываются с широким потоком истории, когда постановка вопроса о человеке, борющемся только за «место под солнцем», себя исчерпала и на очередь встала проблема личности, ответственной за собственную судьбу и участь окружающих.

Принципы организации действия, разработанные такими писателями-реалистами, как Ибсен и Чехов, Горький и Шоу, в начале XX века порой брали на вооружение

⁶⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 492.

писатели и критики, мало причастные к искусству реалистическому. Отдавая дань модернистским увлечениям, Л. Андреев вслед за Метерлинком, утверждавшим, что современную драму характеризует «прогрессивный паралич» действия, писал: «*Сама жизнь*, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний». И утверждал далее, что «старая драма знала и знает только условную психологию», а содержанием новой драмы «станет душа мира и людей», что «весь старый театр есть театр *притворства* — в противоположность новому, который есть и будет театром правды»⁶⁸.

Но как ни односторонне в отдельных случаях истолковывались неканонические формы драматического сюжетосложения, они ни в коей мере не должны расцениваться как скомпрометировавшие себя. Разработанный Ибсеном и Чеховым тип действия вовсе не предназначен для показа «неподвижности интеллектуальных переживаний» или же для изображения только людей вялых и безвольных. Сфера внутреннего действия неизмеримо шире, и делать из него «пугало» для драматургов нет никаких оснований. Действие, свободно соединяющее начало волевое, эмоциональное, интеллектуальное и отказывающееся от акцента на перипетиях, вполне соответствует современной стадии художественного мышления.

В этой связи естественно возразить В. Волькенштейну, подвергнутому «внутреннее» действие суровому отрицанию. «*Вишневый сад*», — писал В. Волькенштейн, — изображает упадочную психологию людей предреволюционного периода, разорившихся помещиков. Это построение (имеется в виду чеховское «внутреннее» действие. — В. Х.) органически неприемлемо для советской драматургии, изображающей людей, полных энергии»⁶⁹.

Однако внутреннее действие «*Вишневого сада*» (используя взятый В. Волькенштейном пример), при котором противоборство героев отсутствует, позволило автору ярко и убедительно раскрыть характеры не только Раневской и Гаева, людей и в самом деле отнюдь не волевых, но и Лопухина, и Ани, и Пети Трофимова, которых при самом большом желании невозможно заподозрить в упадочни-

⁶⁸ Андреев Л. Письма о театре. — «Шиповник», кн. 22. Спб., 1914, с. 231, 271, 275, 256.

⁶⁹ Волькенштейн В., с. 222.

честве и вялости. Не учитывает В. Волькенштейн и того, что в предшествующих своих пьесах — «Чайке», «Дяде Ване» и «Трех сестрах» — Чехов средствами того же внутреннего действия весьма убедительно показал людей, по-своему активно противостоящих враждебной действительности. «Внутреннее действие» вопреки распространенному предрассудку пригодно не только для изображения безвольных людей с упадочной психикой. Оно является также — и, быть может, прежде всего — формой воспроизведения характеров активных и волевых. Не следует поэтому связывать переакцентировку с действия «внешнего» на «внутреннее» с углублением процесса отчуждения — с утратой человеком буржуазного общества способности к активному волеизъявлению⁷⁰. Этот сдвиг в истории драмы и театра, происшедший на рубеже XIX—XX веков, имеет, как мы старались показать, причины прежде всего позитивные: становление духовных сил личности, возросшую активность ее нравственного самоопределения.

Перед искусством нашего столетия со всей остротой встали задачи, решать которые писателям и, в частности, драматургам приходится уже не на путях традиционного внешнего действия. И современные авторы отнюдь не склонны сковывать своих героев необходимостью постоянно с кем-то сражаться на глазах читателей и зрителей. Искусство XX века все больше прислушивается к Чехову, говорившему, что люди не каждый день и не каждый час совершают нечто из ряда вон выходящее. Оно все упорнее остерегается «лихого» закручивания сюжетов — слепой, бездумной приверженности к эффектным узнаваниям, перипетиям и прочим атрибутам внешнего действия, которые освящены авторитетом классической эстетики. И поскольку драматурги стремятся изображать людей в их широких и разнообразных связях с действительностью, поскольку они рассматривают и будут рассматривать характеры своих современников в их отношении к миру в целом, уясняющими большие мировоззренческие вопросы, переживающими общее положение вещей и стремящимися осознать свое место в жизни, они обращаются и, бесспорно, будут обращаться к так называемому «внутреннему» действию, развивающемуся неторопливо, отодвигающему

⁷⁰ См.: Зингерман Б. Проблемы развития современной драмы. — В кн.: Вопросы театра. 1967. Сборник статей и материалов. М., ВТО, 1968.

традиционные перипетии на второй план или же отказывающемся от них вовсе.

«Внешнее» действие, основанное на динамике ~~вещных~~ свершений и перипетиях, как видно, утратило свою былую универсальность и заняло в современном искусстве место более скромное, чем то, на которое оно претендовало в эстетике Гегеля.

В частности, и драма прошла путь от безраздельного господства внешнего действия к «сосуществованию» этой традиционной формы с неканоническими, свободными формами — с действием, условно говоря, «внутренним».

Как ни велика роль «внутреннего» действия в современном искусстве, его отнюдь не следует канонизировать. Объявлять разработанные Ибсеном и в наибольшей мере Чеховым принципы организации действия всеобщими и универсальными было бы эстетическим консерватизмом наизнанку. Вопреки утверждению В. Шкловского традиционный сюжет (даже если его развязка известна) вовсе не является ключом от пустых комнат⁷¹. Как отмечалось, активное внешнее действие в реалистическом творчестве получает новые функции: неожиданные и художественно смелые событийные ходы обретают символичность и становятся формой выявления тех или иных жизненных закономерностей.

В современной и, в частности, советской драме находят применение разные способы организации действия, как традиционные, так и новые, «неканонические», идущие вразрез с требованиями классической эстетики.

⁷¹ См.: Шкловский В. Повести о прозе, т. 1. М., «Худож. лит.», 1966, с. 327—328.

Глава III

ДРАМА И ИСКУССТВО АКТЕРА

О сущности театра часто высказываются суждения, которые друг с другом не вполне согласуются. Историки и теоретики драмы нередко называют театральное искусство *вторичным* по отношению к литературе, считая его неизбежно зависящим от творчества писателя-драматурга. Это — с одной стороны. С другой же стороны, актеры, режиссеры и театроведы настойчиво говорят о *самостоятельности* театра и о его независимости от других видов искусства. Порой случается даже, что оба эти суждения высказываются одними и теми же авторами¹.

По-видимому, естественно говорить об определенной мере самостоятельности театра. Степень зависимости театрального искусства от писателей-драматургов может быть, как мы постараемся показать, самой разной. В ряде культурно-исторических ситуаций театр выступает фактически как вполне самостоятельное искусство, принципиально равное музыке, живописи, литературе и т. п.

1

ПАНТОМИМИЧЕСКИЕ НАЧАЛА АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Театр — это, как известно, многосоставное искусство. При уяснении любой синтетической художественной формы важно выделить необходимое для нее образное начало. Ни живопись, ни архитектура, ни музыка, ни танец, ни словесное искусство не являются обязательными в спек-

¹ Так, А. Зисс утверждает, что «искусство театра — вторичное», и определяет его как «искусство сценической интерпретации драматической литературы». В. Скатерщиков также отмечает, что «основой синтетических искусств, таких, как театр и кино, являются литературные произведения». Рядом с подобными суждениями не очень-то убедительно и веско звучат заверения этих же авторов в том, что «театр, несомненно, самостоятельный вид искусства», что в нем «ведущее место принадлежит актеру» (Зисс А. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Вып. 1. М., ВТО, 1960, с. 178—181; Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Под ред. А. Я. Зисса и др. М., Изд-во Моск. ун-та, 1961, с. 180).

такле: театр может существовать без павильона и декораций, без музыкального сопровождения действия и даже, как это бывает в балете и пантомиме, без звучащего словесного текста. Но нельзя обойтись без воспроизведения мимики, жестов, поз, движений человека — без изображения его действий, обладающих зрительной наглядностью. В этом отношении театр родствен хореографическому искусству. Однако между движениями в собственно танце и в театральном представлении имеется серьезное различие. В первом случае движения, жесты, позы, мимика выступают исключительно в их экспрессивно-выразительном значении, тогда как во втором они изобразительны и запечатлевают поведение людей в определенной обстановке². Говоря иначе, специфическим компонентом сценических представлений является пантомима, т. е. искусство движений человеческого тела (пантомимика), а также рук (жестикуляция) и лица (мимика). Все это вместе нередко называют жестами в широком смысле слова (в узком значении слова жест — это движение человеческих рук). Жест, понимаемый как выразительно-значимое (сознательное или инстинктивное), т. е. немеханическое, движение человеческого тела, в большей части произведений театрального искусства осуществляется актером (в кукольном театре его заменяют кукловод и художник).

Движения человеческого тела обладают значительными и своеобразными познавательными-эстетическими возможностями, отличающимися от возможностей речи. В физических движениях воплощается целостный облик людей. «Узнать» человека в полном смысле — это значит не просто воспринять чьи-то рассказы о нем, или познакомиться с его фотоизображениями, или услышать его речь, а непосредственно наблюдать его что-то делающим, как-то проявляющим себя в движениях тела, жестикуляции, мимике.

Познавательные-эстетические и художественные возможности жеста (в широком смысле слова) многоплановы. В ряде случаев физические движения человека выступают как условные знаки, подобные словам (жестовые «да» и «нет»; палец у губ — знак молчания; язык глухонемых). Это своего рода жестовые понятия. Многие из них восходят к ритуалам (низкий поклон, рукопожатие).

И искусство пантомимы нередко пользуется подобными жестами, выступающими в роли сообщений и дубли-

² См.: Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное, с. 295—296.

рующими основную функцию речи, даже по-своему углубляет и претворяет их наново. Особенно широко используются условно-знаковые жесты, сообщающие о чем-либо, в театрах Востока — китайском, японском, индийском. Так, в театре Индии применяется особый язык жестов Мудра. «Мудра, — читаем мы в книге об индийском театре, — это жест руки, имеющий определенное значение. Всего существует двадцать четыре основных жеста... Каждый мудра имеет свыше тридцати совершенно различных значений»³. Западноевропейский и русский театр, в особенности классический, также опирался на условно-знаковую жестикуляцию. Жестово-мимические понятия по сей день полной жизнью живут в балете. Таковы пластические каноны выражения гнева, мольбы, любовного порыва и т. п. Однако в драматическом театре XIX—XX веков жесты, выступающие в качестве условных знаков, решающей роли не играют. Порой занимая в спектаклях заметное место, они вместе с тем вспомогательны и служебны. Это и естественно: на «жестовых понятиях» лежит печать архаичности, их сфера в культуре нового времени с ее неуклонно ослабляющейся ритуальностью невелика.

В своей же другой, непосредственно выразительной, «незнаковой» функции телодвижение не только не уступает слову, но и намного его превосходит. Театральное искусство, и в особенности современное, ищет и находит в жесте прежде всего непреднамеренное, индивидуальное и ситуативное проявление душевных движений человека. Наиболее впечатляющий в игре актера жест — это как бы невольный симптом происходящего в душе персонажа; импульс, объективно выступающий как «улика» против этого человека или же, наоборот, как свидетельство в его пользу. Н. Гартман метко назвал мимику и жесты предателями человека⁴. Они действительно способны *выдавать* наши чувства и намерения.

В отличие от речевого поведения, запечатлевающего главным образом мышление человека, жестовое и мимическое действие фиксирует по преимуществу «внеинтеллектуальные», однозначные-простые, порой даже элементарные реакции человека. «Высшие», как их называют психологи, мировоззренческие чувства в жестах воплощаются с меньшей конкретностью и полнотой, чем в речи.

³ Гарги Б., с. 16.

⁴ Гартман Н. Эстетика. М., Изд-во иностр. лит., 1958, с. 337.

В своей непосредственно выразительной функции жест укоренен в человеческой жизнедеятельности весьма глубоко. Жестикуляция первична по отношению к речевой деятельности, она имеет глубокие биологические корни и обнаруживает наиболее органически укорененные состояния человека. Как отмечают лингвисты, у истоков человеческой речи — эмоциональный возглас, который, как это свойственно маленьким детям, не запечатлевает представлений, но является непосредственным выражением какого-то чувства и желания одновременно. Подобные «доречевые» артикуляционные акты по своей функции тождественны физическим движениям. И в жизни первобытных народов одно другому, естественно, сопутствовало. Жест — это явление, находящееся у истоков жизнедеятельности человека. Жестикуляция исторически предшествовала речевому мышлению, она подготавливала и стимулировала формирование последнего. Вполне естественно, что и в качестве явления художественного творчества жест предвещал становление музыкального и словесного искусства. Этнографам начала XX века были известны африканские племена, где групповая ритуальная пляска была единственной формой эстетической деятельности. «Жить — значит вибрировать», — замечает Жан д'Удин, развивая мысль, что танец и пантомима — это первичные, изначально существующие искусства, из которых впоследствии развились и поэзия, и музыка, и связанные с ними формы театрального творчества⁵. В отличие от речевого поведения поведение телесно-физическое (мимическое, жестовое) часто оказывается незаторможенным, ничем не скованным: оно воплощает не контролируемые разумом и волей душевные движения. О том, что язык телодвижений, уступая речи в богатстве интеллектуального содержания, отличается гораздо большей непосредственностью и органичностью, говорилось неоднократно. «По разговорам человека можно заключить, чем он хочет казаться, — отмечал Ф. Шиллер в работе «О грации и достоинстве», — однако то, что он собою представляет в действительности, надо стараться угадать по мимике, сопровождающей его слова, или по жестам, то есть по произвольным его движениям... Узнав, что этот человек произвольно управляет вы-

⁵ См.: Д'Удин Ж. Искусство и жест. Спб., «Аполлон», 1912, с. 17.

См. также: Broadbent R. J. A history of pantomime, New York, Blom, 1964; Шерстобитов В. У истоков искусства. М., «Искусство», 1971. О первичности жеста по отношению к слову в ранних культурах см.: Валлон А. От действия к мысли. М., Изд-во иностр. лит., 1956, с. 75—76.

ражением своего лица согласно своей воле, мы перестаем верить его лицу»⁶. Р. Вагнер также отмечал, что фигура, осанка и жест воспринимаются в своей духовной значимости в случаях, если человек «держится вполне непосредственно, если в нем нет внутренних противоречий и если он совершенно искренне выражает свое внутреннее настроение»⁷. В сфере жестового поведения, конечно, возможны неискренность и позерство. Но нарочитые жесты произвольно сопровождаются подлинными и легко разоблачают сами себя.

Жест в качестве сообщения, как видно, гораздо беднее речи, но он превосходит ее в некоторых своих выразительных возможностях. Существуют как жестово-мимические диалоги (их немало в романах Л. Толстого), так и монологи. При этом преимущественную сферу зримого поведения составляют последние. Жест в отличие от речи прежде всего монологичен. Открывающиеся зрению монологи (в противоположность речевым) импульсивны и мгновенны. Прав М. Марсо, говоря, что там, где словесному театру нужны два часа, пантомима ограничивается двумя минутами.

В театре пантомима бытует двойко. В собственно пантомимических спектаклях она присутствует «в чистом виде». Чаще же пантомима соединяется с вокальной и инструментальной музыкой (опера), а также с танцем (балет) или, наконец, со звучащей речью (драматический театр). В каждом виде театрального искусства, естественно, устанавливаются свои, особые соотношения между пантомимой и иными образными началами (танец, вокальная музыка, сценическая речь).

Так называемый драматический театр, которому и служит драма как литературный род, — это соединение в актерской игре пантомимы и звучащей речи. Соотношения между этими началами в творчестве театрального актера весьма сложная проблема, имеющая непосредственно практическое значение. В решении этой проблемы нежелательны крайности: как третирование сценической речи, характерное для модернистского искусства⁸, так и провоз-

⁶ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 131.

⁷ Вагнер Р. Опера и драма. М., изд. Юргенсона, 1906, с. 225.

⁸ См. об этом: *Willischrei K. H.* Das Verhältnis der poetischen Gattungen zur Bühne. München, «Inaug.-Diss.», 1966, S. 69—70. О «полярности» жеста и произносимого слова говорится в ряде современных зарубежных работ о театре. Так, в книге Е. Францена мы читаем, что современная речь отвердела в клише и абстрактные формулы и лишь жест обнаруживает скрываемое в речи. (*Franzen E.* Formen des modernen Dramas. Von der Illusionsbühne zum Antitheater. München, Verl. C. H. Beck, 1961, S. 43).

глашение иерархических отношений жеста и слова в пользу последнего, имевшее место в классической эстетике XIX века⁹ и (в качестве ее отголоска) в практике и теории советского театра¹⁰.

О том, что значение речи в сценическом искусстве нередко переоценивается, свидетельствует сама терминология: драматический театр порой называли «театром слова» (немецкое «Worttheater»). Подобной же крайности отдали дань теоретики и практики киноискусства. В их интерпретации сценическое творчество предстает по преимуществу как форма словесного искусства, так что кино рассматривается как своего рода монополист в сфере зрелищности — в области движения, жеста и мимики. Так, Р. Клер утверждал, что слепой, присутствующий на спектакле, и глухой в кино воспримут главное. Как он полагал, «в театре слово ведет за собой действие, то, что там видят, имеет второстепенное значение по сравнению с тем, что там слышат»¹¹. Подобные представления, к сожалению, бытуют и поныне: Н. Милев, автор одной из серьезных

⁹ В отличие от таких мыслителей XVIII века, как Дидро, Лессинг, Зульцер, Энгель, Гёте, считавших пантомиму вполне самостоятельной художественной формой, философы рубежа XVIII—XIX веков большого значения искусству жеста не придавали. Кант вообще не говорит об этой художественной форме. А Гегель рассматривает мимику (наряду с пением и танцем в театральных спектаклях) как искусство зависимое от словесного. Актер, по мысли философа, является не самостоятельно творящим художником (подобным поэту, живописцу, композитору), а лишь исполнителем поэтического произведения: в его игре преобладающая роль принадлежит речи (Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 3, с. 566). Подобные представления давали о себе знать в теории искусства и впоследствии. Немецкие искусствоведы вслед за Вагнером называли театр «драматическим искусством» или же просто драмой. И сама эта терминология выражает понимание театра как своеобразного «инобытия» словесного искусства. Так, в фундаментальном исследовании К. Пабста говорится, что первое место в сценическом исполнении принадлежит драматической поэзии и что театральное искусство находится в услужении (im Dienste) у словесного (Pabst K. R. Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. Bern, 1870, S. 72, 117).

¹⁰ См. характеристику пластики как «искусства-помощника» в кн.: Бояджиев Г. Душа театра. М., «Мол. гвардия», 1974, с. 142. О том, что в театре первенствующее значение имеют словесные действия, говорится в кн.: Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М., «Просвещение», 1973. С еще большей резкостью выражено недоверие к актерской пластике в кн.: Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. Изд. 3-е. М., ВТО, 1970, с. 16. Понимание театра как искусства по преимуществу словесного, весьма неполное и однобокое, парадоксальным образом наследует точку зрения тех, кто в начале XX века не принимал сценических новаций Станиславского и Мейерхольда, Вахтангова и Таирова. Так, Вл. Пяст на рубеже 10—20-х годов утверждал, что «во все времена подвема сцены слово играло в нем (театре.— В. Х.) первенствующую роль», и настаивал на том, что слово в театре должно находиться в центре, а остальные искусства — выступать в качестве вспомогательных средств и помощников. Пяст пророчил гибель современному театру в его будто бы «неправой», «гибридной» форме синтеза слова и движения (Пяст Вл. Театр слова и театр движения.— В кн.: Искусство старое и новое. Сборник статей. Под ред. К. Эберга. Пб., «Алконост», 1921, с. 80—85).

¹¹ Клер Р. Размышления о киноискусстве. М., «Искусство», 1958, с. 145.

работ о кино, утверждает, что театр — это прежде всего «интерпретация живого, звучащего слова», что он «остается преимущественно искусством слова». «Его специфика определенно обнаруживает *примат словесного действия*», тогда как в кино, утверждает Милев, имеет место «*примат пластического действия*»¹². Такое решение вопроса об отличиях театра от кино представляется неверным.

По своей художественной значимости слово и жест в драматическом театре принципиально равны друг другу: они выполняют каждый свою, особую функцию. Прибегая к звучащей со сцены речи, театр как бы выходит за пределы собственной специфики и овладевает художественными богатствами литературы — вида искусства, обладающего безграничными познавательными возможностями и наиболее проблемного. Поэтому значение сценической речи невозможно переоценить.

Однако само по себе применение речи на сцене еще не знаменует собственно театрального творчества. Донося до слушателей заранее готовый, принесенный в театр «извне» словесный текст, актер выступает исполнителем творческой воли писателя-драматурга. Его художественная самостоятельность здесь весьма относительна.

Даже в сфере интонирования текста драматического произведения, казалось бы, целиком осуществляемого им самим, актер во многом зависит от писателя. Ведь интонация устного высказывания, воссоздающего ранее написанное, во многом «задается» самим текстом, прежде всего — его синтаксической структурой.

Творческое начало деятельности актера в области сценической речи состоит в том, что он расшивает *дополнительные* интонационные узоры по той канве, которую предлагают ему созданные драматургом диалоги и монологи. В своем речевом аспекте актерская игра, таким образом, являет собой своего рода вторичное, интерпретирующее искусство, подобное деятельности певца, пианиста, скрипача и т. п.

Иную роль выполняет сценическая пластика. Жестово-мимические рисунки ролей (в отличие от интонационно-речевых) в малой степени задаются писателями. Ведь ремарки — это скупые и сугубо приблизительные указания актерам. Актерская пластика формируется в недрах театра как такового.

¹² Милев Н. Божество с тремя лицами, с. 293, 88.

При этом драматический театр раскрывает перед актерами широчайшие перспективы самостоятельного пластического творчества — своего рода сценического авторства. Поскольку драматические спектакли художественно осваивают жестово-мимическое сопровождение речи, они оказываются пластически богаче самой пантомимы. Произнесенное настоящим актером слово «волнами движения» разливается по всему телу (пользуюсь выражением Г. Фукса). Овладевая же внеречевой жестикуляцией (немые сцены, паузы, игра актеров, слушающих партнера), драматический театр вбирает в себя пантомиму в чистом виде.

Для сценического искусства (оперного и драматического) особенно важны жесты, которые не просто «подкрепляют» переданное словами, а обладают собственной выразительностью. О самостоятельной значимости актерского жеста говорил Ф. И. Шаляпин. Он настаивал на том, что недостаточно иллюстрировать слова роли «подходящими будто бы движениями», которые делают эти слова «более выразительными», что на сцене важен жест, возникающий независимо от слова и «выражающий чувствование *параллельно* слову». «Без таких жестов, — продолжает артист, — жить нельзя и творить нельзя... Нельзя жестом иллюстрировать слова. Это будут те жесты, про которые Гамлет сказал актерам: «вы будете размахивать руками, как ветряная мельница»... Но жестом при *слове* можно рисовать целые картины»¹³.

Больше того. Жестикуляция театрального актера вполне может оказываться первичной по отношению к произносимым словам: она во многом определяет речевые интонации. Э. Старк отмечал, что тональность шаляпинских реплик обуславливалась найденными актером жестами, что она *вытекала* из пластического рисунка его ролей¹⁴. По словам М. О. Кнебель, Н. П. Хмелев играл горьковского Скроботова, «каким-то чудом подчиняя оттенки своего голоса взгляду»¹⁵. На жестикуляцию актеров как нечто первичное по отношению к речи порой ориентируются и драматурги. Как отмечал Л. Фейхтвангер, «Брехт писал, исходя прежде всего из выразительности немого жеста. Сначала он представлял себе движения и мимику своих пер-

¹³ Шаляпин Ф. И. Сборник. В 2-х т., т. 1. М., «Искусство», 1957. с. 295—297.

¹⁴ См.: Шаляпин Ф. И., т. 2, 1958, с. 140.

¹⁵ Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. Статьи. Очерки. Портреты. М., «Искусство», 1971, с. 280.

сонажей в данной обстановке и затем искал соответствующее слово»¹⁶.

Неверно, что слово — это самое лучшее, самое сильное выражение актерской задачи. «Венцом» театрального творчества являются *в равной мере* и интонации голоса актера, и жестово-мимический рисунок созданной им роли. Соотношения между сценической речью и сценическим жестом отнюдь не иерархичны. Эти художественно-образные начала зависят друг от друга и взаимодействуют в спектаклях драматического театра на основах равенства. Убедительные суждения на этот счет высказал известный французский артист Э. Декру. Он, в частности, отметил, что жест и слово в наибольшей мере обогащают друг друга, когда в игре актера они *поочередно* выдвигаются на первый план¹⁷.

При этом исторически первичен в театральном искусстве язык движений и жестов. Многозначительно, что важнейший термин древнегреческой эстетики, мимезис (подражание), первоначально обозначал «воспроизводить с помощью движений», «изображать в танцах». И знаменательно, что Платон в ряду искусств придавал большое значение «орхестике» — хороводному искусству, т. е. танцу и пантомиме, которые сопровождалась пением¹⁸.

Установлено, что драматический театр возник из пантомимы, которой в свою очередь предшествовали синкретические пляски и игрища, имевшие ритуальный и магический характер (последние художественно запечатлены в «Спегурочке» Н. Римского-Корсакова и «Весне Священной» И. Стравинского). Пантомимические представления стали со временем сопровождаться отдельно рассказываемым текстом, который играл роль аккомпанемента зримого действия. Этот, так сказать, преддраматический театр сохранился во многих странах Востока, в частности в Японии; след этого театра в Европе — хор античных трагедий. Возникает же драматический театр как таковой при слиянии словесного текста с видимым действием в игре одних и тех же актеров¹⁹.

¹⁶ Цит. по кн.: Брехт В. Обработки. М., «Искусство», 1967, с. 12.

¹⁷ Desroix E. Rapport du mime et de la parole. — In: Paroles sur la mime. Paris, Gallimard, 1963, p. 49—50.

¹⁸ См.: Лосев А. История античной эстетики. Высокая классика. М., «Искусство», 1974, с. 53, 140—160.

¹⁹ См.: Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.—М., «Искусство», 1959, с. 222—223.

2

СЦЕНИЧЕСКИЙ «КОНТРАПУНКТ»
ЖЕСТА И СЛОВА

В театральном искусстве разных стран и эпох устанавливаются различные соотношения между словом и жестом. Европейская театральная культура начиная с античных времен резко отличается от того, что характерно для стран Востока. В последних драматический театр в качестве разновидности сценического искусства не выступал столь резко и отчетливо, как в Европе. На Востоке возобладали синтетические формы театра: четкое деление на оперу, балет, драму отсутствовало. И первенствовало на сцене телодвижение (наряду с музыкой). Словесный же ряд, как правило, был зависимым, подчиненным и занимал второстепенное место²⁰.

Культура актерской пластики в традиционных театрах стран Востока достигла больших высот. Так, в китайском театре от одного поколения актеров к другому передавались тщательно разработанные — вплоть до мельчайших нюансов жестикуляции — зрелищные рисунки ролей. Все в игре актера было канонизировано и задавалось многовековой традицией: и индивидуальность персонажа, строго соответствовавшая определенному амплуа, и ее интонационно-пластическое воплощение²¹.

Пластической культуры, которая позволяла бы спектаклям жить десятилетия или даже века, актерское искусство Европы не знает. Вместе с тем средневековый народный театр западноевропейских и славянских стран подобен восточному преобладанием зрелищности, собственно пантомимической образности. Таковы фарсы и комедии «площадного» характера. Рисунки актерских ролей и здесь в значительной мере задавались традицией, но в отличие от восточного театра в европейских народных спектаклях значительную роль играла импровизация. В процессе актерской игры заметно обновлялись не только пластический облик и словесный текст спектакля, но в какой-то мере даже его сюжет. Так обстояло дело в наиболее яркой форме средневекового искусства — в итальянской комедии масок.

Традиции средневековых комедий и фарсов жили в театре эпохи Возрождения, в какой-то мере — классицизма

²⁰ См.: Восточный театр. Л., «Academia», 1929, с. 11.

²¹ См. об этом: *Образцов С. В.* Театр китайского народа, с. 138—140.

(представления труппы Мольера), в творчестве Гоцци, а также в народных представлениях нового времени.

В основном же европейский театр начиная с XVII века отталкивался от стиля фарсов и комедий с их яркой зрелищностью и площадной грубостью, воспринимавшимися теперь как нечто однообразное и малосодержательное.

Доминирующей формой европейского театрального искусства уже в эпоху античности явились трагедийные спектакли, которые были по преимуществу декламационными. В сценических представлениях античных трагедий решающую роль играла речь актеров²². Симптоматичны суждения Аристотеля о поэтическом начале трагедий как их доминанте. «Сценическая обстановка, — говорится в «Поэтике», — хотя увлекает душу, но лежит вполне вне области искусства поэзии и менее всего свойственна ей, так как сила трагедии остается и без состязания и актеров»²³. Концепция сценического искусства как речевого по преимуществу выражена здесь весьма отчетливо.

Эту традицию античных трагедийных спектаклей унаследовал европейский театр нового времени. Для исполнения ренессансных и в особенности классицистических трагедий была характерна прежде всего приподнятая, торжественная, напевная сценическая речь — собственно декламация. «Напевность и пафос, — вспоминал анонимный мемуарист середины XVIII века о предшествующей эпохе, — были в то время единственным... видом декламации»: Монфлери (известный французский артист конца XVII века) «произносил тирады в двадцать стихов одним дыханием и выкрикивал последний стих с такой силой, что вызывал шум и нескончаемые рукоплескания»²⁴.

Подобная декламация оказалась весьма живучей. Рожденная и взращенная трагедией, она со временем укоренилась в спектаклях иных жанров: в комедиях, а отчасти и в собственно драмах, хотя последние ориентировались прежде всего на житейски достоверную, разговорную речь. Поэтика классицизма влияла на театр долгое время после того, как она исчезла из литературы; не только в эпоху

²² Соотношения между словом и жестом в античных трагедийных спектаклях, естественно, уяснены мало. Однако высказывалось предположение, что в трагедийном жанре (у Эсхила и Софонла) актерская жестикация имела мало значения, что комедийные представления были в гораздо большей мере зрелищными, чем трагедии (см.: *Sittl C. Die Gebärden der Griechen und Römer. Leipzig. Teubner. 1890, S. 200—201*).

²³ Аристотель. Поэтика, с. 61.

²⁴ Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1, с. 677.

Просвещения и романтизма, но даже во второй половине XIX века.

К высокой декламации прибегали Э. Рашель и Л. Барнай, П. Мочалов и М. Ермолова. Не имея ничего общего с классицистической рассудочностью творчества, эти актеры вместе с тем отдавали дань торжественно-напевной манере интонирования речи, восходящей в конечном счете к классицизму.

Если бы в прошлые столетия существовало радио, то передачи «Театр у микрофона» вызывали бы, вероятно, гораздо больший интерес, чем сейчас. Примат сценической речи в ее традиционном, патетическом варианте сохранялся до XIX века включительно. «В декламации — две трети всей иллюзии, — писал Ф. Шиллер. — Путь через ухо — самый доступный и самый близкий к нашему сердцу»²⁵. Подобные мысли высказывали Бен Джонсон и Дидро, Коклен-старший и Сальвини²⁶. В начале нашего столетия Ю. Озаровский, основываясь на многовековом опыте европейского театра, утверждал, что огненное слово — главное в игре актера. «Хорош тот спектакль, — писал он, — который дает наслаждение и слепому, и худ тот, который радует глухого»²⁷.

Преобладание декламации в европейском театре обусловило ее расцвет. Культура сценической речи поднялась на большую высоту в ряде стран, особенно во Франции. «Французская классическая декламация, — пишет В. Всеволодский-Гернгросс, — по-видимому, была букетом распева, сменявшегося то выкриками и рычанием, то шепотом, торжественно-плавного, тремолирующего звука, сменявшегося стремительными ускорениями, чтобы затем снова остановиться на медленном распеве низких нот бархатистого грудного оттенка, вдруг уступавших место высоким... потом, со стоном, стремительно снова упадавших. Чем дальше от нашего времени, тем, по-видимому, была сильнее распевность»²⁸.

Одним из наследников этой культуры на рубеже XIX—XX веков был Ж. Муне-Сюлли, умевший «вкладывать всего себя в пышную, искусно составленную фразу» и завораживавший публику «свободно сиявшими переливами

²⁵ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.—Л., «Academia», 1935, с. 10.

²⁶ См.: Дидро Д., с. 121; Коклен-старший, с. 38.

²⁷ Озаровский Ю. Музыка живого слова. Спб., изд. т-ва О. Н. Поповой, 1914, с. 123—124.

²⁸ Всеволодский-Гернгросс В. Искусство декламации. Л., Изд-во кн. сектора ЛГОНО, 1925, с. 24—25.

голоса». Жестикуляция же этого артиста была однообразна и бедна, она сводилась к тому, что правая рука прикладывалась к левой стороне груди либо обе руки возносились к небу. Чудесный голос Сары Бернар, как отмечали ее современники, «подкупал больше, чем мимическая игра». О Коклене-старшем один из критиков писал: «Девять десятых его искусства покоятся на обдуманном жонглировании звучанием, оттенками, сменой высоты звука, темпом, мастерством внезапных изменений, проглатывания слов, бормотания про себя, выпячивания... Его голос прыгает, как белка, он растягивается, подобно резинке, то фыркает, как собака, то мерцает, как свет, то скребется под полом, как крыса, то бросается на слово, которое нужно выделить, как цапля на рыбу. Кажется, что этот голос подмигивает, как глаз»²⁹.

Актерский стиль, восходящий к классицизму, характеризовался, бесспорно, также определенного рода пластикой. Но это была пластика «внехарактерная», условная не только в плане ее гиперболичности, но в силу своей самодовлеющей, готовой, так сказать, на все случаи, стандартной импозантности и величавости. Существовала «серия» мимически-жестовых стереотипов, передающих удивление, отвращение, мольбу, горе, осуждение, гнев. Как отмечают историки сценического искусства, в помпезной пластике классицистического театра многое было заимствовано из придворных церемоний и дворцовых балетов. Эта своеобразная культура актерской пластики была по своему богатой. Лучшие классицистические спектакли являли собою декламационно-пластические ансамбли: интонация речи и ритм движений актеров были согласованными и упорядоченными.

В классицистической трагедии актерская пластика, однако, выступала лишь в качестве сопровождения речи. Богатого и многопланового контрапункта слова и жеста спектакли не знали. Содержательная концепция

²⁹ Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX вв. Под ред. А. А. Гвоздева. М.—Л., «Искусство», 1939, с. 31—32, 45, 37. Подобным образом обстояло дело в иезуитских театрах Западной Европы и «школьных» сценических представлениях на Украине и в России XVII—начала XVIII ввек. «Из самой структуры пьес школьного театра,— писал В. Перетц,— уже видно, что они имели декламационный характер и не были обильны движениями. Естественно, была потребность в таких моментах, которые бы нарушили это однообразие текущей декламации действием». Отсюда, по мысли В. Перетца, возникало «зрелищное» обрамление сценической речи: кровавые сцены, пляски, показ чудес, полеты по воздуху, пародии на языческие богослужения в интермедиях и т. п. (Старинный спектакль в России. Л., «Academia», 1928, с. 67—72).

классицистического театрального представления воплощалась в словесном тексте, пластика же составляла внешнюю, обрамляющую, «орнаментальную» сторону спектакля. Эта «орнаментальность» классицистической пластики преодолевалась в комедийных представлениях. Знаменательны спектакли труппы Мольера, соединившие установки классицизма с традициями народных комедий и фарсовых представлений. Здесь, по словам актера XVII века Лагранжа, «каждый шаг и жест актеров были строго обдуманы и все совершалось с такой тщательностью, о какой до него (Мольера.— В. Х.) никто не имел понятия»³⁰. «Одним шагом, улыбкой, взглядом, кивком головы,— говорилось в некрологе о Мольере,— он сообщал больше, чем величайший в мире говорун мог бы рассказать за целый час»³¹.

Декламационный театр классицистической ориентации со временем утратил культуру пластики и ансамбля. Спектакли становились своего рода цепью сольных номеров. В то время как одному из актеров наступала очередь говорить, все остальные словно бы превращались в мертвый реквизит. Позы и сценические положения молчащих артистов в подавляющем большинстве случаев были невыразительны. Молчание составляли лишь пассивный антураж, фон для эффектного говорения, формально необходимый, но по существу нейтральный, художественно бессодержательный. Действовал лишь тот артист, который говорил. Играли поэтому как бы по очереди: говорящий становился «премьером», пусть ненадолго. Остальные (исключение составляли лишь выдающиеся артисты, да и то, по-видимому, не всегда) просто присутствовали на сцене в качестве статистов. Сценическая площадка была всего-навсего местом, где высказывался кто-либо из актеров. Спектакль являл собой сплошную линию декламационных эпизодов. Артисты прошлого века, по ироническому замечанию А. Д. Попова, любили бегать к рампе и «завинчивать» в публику монологи»³².

Преобладание в европейском сценическом искусстве XVII—XIX веков интонационного начала над пластическим — существенный факт истории мировой художественной культуры: пантомимическое начало в игре драматиче-

³⁰ См.: Театральная энциклопедия, т. 2. М., «Сов. энциклопедия», 1963, с. 919.

³¹ Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1, с. 749.

³² Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. М., ВТО, 1959, с. 115.

ского актера было отодвинуто на «окраины». Слово, произносимое актером со сцены, вышло из повиновения законам театрального творчества. Оно оказалось самодовлеюще декламационным, а не сценически-действенным. Драматический театр классицистической ориентации являлся скорее «инобытием» литературы, нежели собственно сценическим искусством. Он как бы оторвался от своих пантомимических корней³³. Акцент на декламации сближал его с традиционной оперой, предназначенной главным образом для слушания, а не для «смотрения».

Преобладание интонационно-речевой выразительности над пластической в европейском театре нового времени — это в значительной мере наследие христианского средневековья, эпохи жестокого преследования комедийно-фарсовых зрелищ. Мимические актеры, по словам немецкого ученого, были «последними борцами эллинского язычества против христианства»³⁴.

Главное же, сценическую декламацию стимулировала трагедия. Именно этот жанр, наиболее влиятельный в европейском театре, с античных времен до XVIII и даже XIX века щедро питал сценическую речь.

Центральная роль трагедии в сценическом искусстве античности, Возрождения и классицизма — это яркое проявление своеобразия европейской художественной культуры в целом. «Трагедия, как эстетическая форма, — утверждает Г. С. Померанц, — обнаруживает духовное освобождение личности из плена фольклорно-религиозных традиций, что не свойственно эстетическому и философскому сознанию Азии, развивающемуся в условиях замкнутой культуры»³⁵.

³³ Об этом в предельно критическом тоне по отношению ко всей европейской театральной культуре говорил М. Бонч-Томашевский. По его мысли, под влиянием церкви, враждебной пластической игре актера, театр европейских стран пошел на поводу у смежных искусств и оказался, в частности, иллюстративным по отношению к литературе, что знаменовало будто бы его «развал». Бонч-Томашевский отметил, что такой «театр-раб» находится при последнем издыхании и что он вполне достоин смерти. И говорил даже, что «наш европейский театр мертв» (*Бонч-Томашевский М. Смерть или бессмертие. — В кн.: В спорах о театре. М., Кн-во писателей в Москве, 1913, с. 153—154, 163; см.: Его же: Театр и обряд. — «Маски», 1912, № 6, с. 10*). Сказавшееся здесь негативное отношение к искусству сценической декламации принять невозможно. Но мысль о том, что европейский театр прошлых столетий не был верен своей зрелищной природе, таит немалую долю истины.

³⁴ Reich H. Der Mimus. Ein Litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Bd 1. Berlin, 1903, S. 31.
О выступлениях христианских писателей против мимических актеров см.: Фрейберг Л. А. «Апология мимов» Хорикия. — В кн.: Античность и Византия. М., «Наука», 1975.

³⁵ Померанц Г. С. Параллельные решения одной задачи (некоторые преобразования о стадиях и типах развития духовной культуры). — В кн.:

В эпоху Просвещения наметился процесс оттеснения сценической декламации с прочно, казалось бы, занятых ею аванпостов: жанр трагедии уступил место мещанской драме с присущими ей разговорностью и простым стилем «без цветистости и орнаментики» (выражение Бомарше)³⁶. «Этот новый вид драмы,— писал Вольтер,— создаст и настоящих актеров, тогда как до сих пор мы имели только декламаторов»³⁷. И такие актеры действительно появились. Французская актриса Клерон, современница Дидро и Вольтера, свободно владела мимикой и жестом, так что иногда многие сцены без слов «производили весьма сильное впечатление»³⁸. Психологически насыщенные игровые паузы были характерны для Д. Гаррика. Зрелищно яркие образы создавали М. Барон (на общем фоне этот актер выделялся умением слушать партнера), А.-Л. Лекен, «чья пантомимическая выразительность была столь же красноречива и привлекательна, как в сочетании со словом», Ф.-Л. Шредер, подвижное лицо которого «могло изображать такие разнородные маски, как Скупого и короля Лира».

Против самодовлеющей сценической декламации ополчались крупнейшие деятели Просвещения. «Мы слишком много говорим в наших драмах,— замечал Дидро.— Мы утратили искусство (имеется в виду пантомима.— В. Х.), силу которого хорошо знали древние». О превращении сцены в «говорильню» иронически писал Л. Мерсье.

Настойчиво выдвигал на первый план зрелищные, пантомимические стороны актерской игры Лессинг. В «Гамбургской драматургии» дана характеристика игры актера как самостоятельного вида искусства, не утратившая своей актуальности и по сей день: «Искусство актера занимает

Общее и особенное в историческом развитии стран Востока. Материалы дискус. об обществ. формациях на Востоке (азиат. способ производства). М., «Наука», 1966, с. 101. Подобные мысли высказывал индийский театровед Балвант Гарги. В его книге отмечается, что восточному и, в частности, индийскому искусству чужда характерная для античной трагедии сосредоточенность на неразрешимых жизненных конфликтах. «Внутренние противоречия,— пишет Гарги о герое индийских театральных представлений,— не вызывают у него душевных терзаний, и он не обрушивает своих бед на зрителя»; в театральных спектаклях Индии «соединены радость и печаль, счастье и горе, серьезность и легкомыслие, трагедия и фарс, добро и зло, смех и слезы»; здесь отсутствуют «метания» героев и усложненность их психологии, нетерпимость и взаимная отчужденность действующих лиц европейской трагедии (Гарги Б., с. 24.)

³⁶ Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 2, 1955, с. 391.

³⁷ «Лит. наследство», т. 29—30. М., Журн.-газ. объединение, 1937, с. 31.

³⁸ Мастерство актера. Хрестоматия. Сост. Н. Львов, И. Максимов. М., «Худож. лит.», 1935, с. 53.

середины между изобразительными искусствами и поэзией. Высшим законом его, как живописного с виду, должна, правда, быть красота, но, как живописному в движении, ему нет нужды всегда придавать позам то выражение спокойствия, которое так поражает нас в произведениях античного искусства... Конечно, это искусство есть немая поэзия». Представление об актерской игре прежде всего как об искусстве движений, обладающих наглядностью, выражено здесь весьма отчетливо.

В подобном же духе высказывался Гёте. Устами одного из персонажей романа «Годы учения Вильгельма Майстера» писатель утверждал, что главное для актера «не исполнение в словах, ибо последними должен украсить свою работу мыслящий писатель, но исполнение в жестах и минах, в возгласах и тому подобном, словом... немая и полунемая игра». И он сожалел, что мало в Германии актеров, «тело которых выражает то, что они мыслят и чувствуют, которые умеют подготовить молчанием, нерешительностью, кивком, нежными грациозными движениями какую-нибудь речь, умеют связывать с целым паузы диалога посредством приятной пантомимы»³⁹.

Наиболее чуткие и дальновидные деятели театра эпохи Просвещения, как видно, отвергали торжественную декламацию во имя психологически достоверных, индивидуально обретенных интонаций и жестов. И это знаменовало сдвиг в истории драматического театра, значение которого трудно переоценить. Новые эстетические взгляды расчищали дорогу индивидуальным стилям актерской игры, которых в полной мере не знали ни трагедийные спектакли античности, Возрождения и классицизма, ни средневековые комедийно-фарсовые представления, ни, наконец, традиционные театры Востока... Они освобождали театр от заданности всевозможных «амплуа» и направляли внимание актера на неповторимо-индивидуальные реакции человека на окружающее. Впоследствии Ф. И. Шаляпин скажет, что «интонации и жесты» должны быть сделаны «по строжайшей мерке, соответствующей данному персонажу в данной ситуации»⁴⁰. Эта мысль, само собой разумеющаяся для современных деятелей театра, — важнейшее достояние эстетики Просвещения.

XIX век для драматического театра прошел под знаком

³⁹ Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 2, с. 433. 789. 320. 735. 1009.

⁴⁰ Шаляпин Ф. И., т. 1, с. 301.

усиления зрелищности актерской игры. Эта художественная тенденция эпохи явственно сказалась в творчестве Ф. Тальма и Э. Кина, М. Щепкина и А. Ленского, М. Ермоловой и Г. Ирвинга, Э. Дузе и Э. Новелли. Настойчиво выдвигал на первый план пантомимическую сторону актерской игры Тальма. Непосредственное движение души, по мысли этого актера, должно прежде всего сказаться в сценическом жесте, независимом от слова. «Бывает, что человек ощущает в себе слишком много энергии, чтобы иметь терпение выразить это медленным сочетанием слов...». «Жест, поза, взгляд (взволнованного человека.— В. Х.) должны предшествовать словам, как молния предшествует грому». И дальше: «Это средство (использование выразительного жеста, предваряющего звучащее слово.— В. Х.) придает игре актера натуральный и истинный характер, отбрасывая из нее весь вид заученного и повторяемого наизусть»⁴¹.

Подобные же мысли в форме советов актерам высказывал М. Щепкин: «Старайся... чтобы она (роль.— В. Х.) вошла у тебя в плоть и кровь. Достигнешь этого, и у тебя сами родятся и истинные звуки голоса, и верные жесты... На каждое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем твоим существом, у тебя тут должна быть немая сцена, которая бывает красноречивее самых слов, и сохрани тебя бог взглянуть в это время без причины в сторону или посмотреть на какой-нибудь посторонний предмет,— тогда все пропало!»⁴²

На немых сценах, писал английский артист Г. Ирвинг, «ожидается самая суть истинного искусства. По ним лучше всего можно судить, насколько актеру удалось освоиться с изображаемым характером... Лучшим мерилем способности актера служит его умение слушать»⁴³.

Театральная критика и мемуары запечатлели некоторые из немых сцен, созданных крупнейшими актерами прошлого. «Пауза» Ермоловой,— писал А. Кугель о роли леди Макбет,— в сущности, и не была паузой... но была

⁴¹ Тальма Ф. О сценическом искусстве, с. 41. Убеждение этого французского актера разделяла М. Н. Ермолова (не случайно цитированная книга была у нее настольной!). В отличие от других артистов Малого театра (и к их удивлению), работая над ролью, она не ограничивалась чтением одной этой роли, а изучала весь текст пьесы. И утверждала, что главное для нее — текст партнера, что его надо изучать прежде всего, чтобы продумать игру во время пауз, то есть уяснить пантомимический рисунок исполняемой роли (см.: Попов А. Ц. Воспоминания и размышления о театре. М., ВТО, 1963, с. 309).

⁴² Варнеке Б. В. История русского театра. Изд. 3-е, доп. М.—Л., «Искусство», 1939, с. 245.

⁴³ Мастерство актера, с. 165.

немой игрой, более сильной, чем словесная, и по теням лица Ермоловой можно было прочесть ее жизнь, ее трагедию, ее угрызения, колебания и кровавые страницы воспоминаний». «Мимика Дузе, — отмечал он же, — явление совершенно необычайное... Одна половина лица улыбается, другая — почти плачет»⁴⁴.

А. Кизеветтер писал об игре А. П. Ленского в «Много шума из ничего», что его «мимическая пауза... была целой многосодержательной лекцией без слов по психологии человеческой радости»⁴⁵.

Но как ни значительны достижения актеров XVIII—XIX веков в области пантомимической игры, их индивидуально-выразительная, свободная от следования каким-либо канонам жестикуляция еще не становилась нормой театрального творчества: в эту пору были влиятельны декламационные эффекты в манере классицизма. Театральные представления прежних столетий еще не являли собой «непрерывной линии» физических движений (мимики и жестов) *всех* находящихся на сцене актеров. Психологически значимая пластичность была достоянием отдельных выдающихся мастеров сцены, но не актерских коллективов.

Исполненная психологизма пластика стала в полной мере достоянием театрального творчества благодаря деятелям сцены рубежа XIX—XX веков. Сосредоточенный главным образом на содержательно-психологической стороне сценического искусства, Станиславский вместе с тем придавал большое значение пластичности создаваемых актерами образов. Он подчеркивал, что актер, выйдя на сцену, тем самым уже становится действующим независимо от того, говорит он или нет: «Нельзя жить ролью скачками, то есть только тогда, когда говоришь»⁴⁶. Создатель Художественного театра стремился насытить спектакли мельчайшими деталями поведения актеров-персонажей, и не только интонациями и жестами (жест, по убеждению Станиславского, должен быть скупым и экономным), но и мимикой, взглядами, нюансами выражений лица.

Понимание театра как зрелища, а не места, где декламируют, постоянно присутствует в высказываниях Станиславского. Напомним его фразы, клеймившие сценические штампы: «актера стошнило словами»; «опасность болта-

⁴⁴ Кугель А. Театральные портреты. Л., «Искусство», 1967, с. 123—124, 317—318.

⁴⁵ Кизеветтер А. А. Театр. Очерки, размышления, заметки. М., «Знамя», 1922, с. 69.

⁴⁶ Станиславский К. С., т. 5, с. 464.

ния, попавшего в линию роли»⁴⁷. «В своих заметках к программе воспитания актера, — рассказывает Г. В. Кристи, — Станиславский указывал на необходимость ввести в учебный курс упражнения на «оживление» картин и скульптур. Ученикам предлагается принять позы изображенных на картине людей и найти соответствующие действия, оправдывающие эти позы»⁴⁸.

Многозначительно возникшее у Станиславского намерение создать пантомимический спектакль в духе итальянской комедии масок. «Давайте — махнем! — обратился он в 1913 году к А. Н. Бенуа. — Решим пантомиму с экспромтом *commedia dell'arte*. Решить и баста, что выйдет, то и выйдет...

Играть *commedia dell'arte* гораздо легче, чем кажется, и я несколько не боюсь за наших актеров, если только мы сами не отнимем у них радость и свободу чрезмерными требованиями»⁴⁹.

Тщательностью разработки пантомимического рисунка ролей поражают режиссерские партитуры Станиславского, в особенности — чеховских пьес. Да и более поздний режиссерский план «Отелло» акцентирует зрелищные начала задуманного спектакля: резко сокращаются монологи шекспировских героев, вводятся многочисленные паузы, заполняемые «игрой вне текста». Так, в 4-м акте режиссер предлагает исполнителю роли Отелло «целую сцену без слов». Мимодрама, пишет Станиславский, позволяет актеру «развивать темпо-ритм по своему собственному настроению и желанию»⁵⁰.

Актер в Художественном театре получил возможность и право молчать, не переставая при этом воздействовать на зрителя. Если раньше жест служил слову, сопровождая его, то теперь, в сценических представлениях, обогащенных опытом Станиславского и близких ему деятелей театра рубежа XIX—XX веков, и слово и жест стали воплощать сценическое действие в качестве равноправных образных начал. Пантомима и звучащая со сцены речь обрели небывалую гибкость и подвижность соотношений. Логика сценического действия в одних случаях требовала обилия высказываний при скупой жестикуляции и мимике, в других, напротив, обуславливала акцент на «зримых» сторонах

⁴⁷ Станиславский К. С., т. 4, с. 218.

⁴⁸ Кристи Г. В. Основы актерского мастерства. Вып. 1. М., «Сов. Россия», 1970, с. 105.

⁴⁹ Станиславский К. С., т. 7, с. 547.

⁵⁰ Станиславский К. С., Режиссерский план «Отелло», с. 347.

спектакля: актеры говорили мало или же вовсе молчали, но напряженно действовали мимически. При этом жест мог либо подтверждать и усиливать сказанное, либо, напротив, преобразовать или даже отвергать смысл произнесенных слов.

Смещение акцента с декламационно-речевых начал актерской игры в сторону пластичности имело, конечно, свои причины. Содержательную первооснову чисто речевых эффектов игры актеров прошлых столетий составлял художественный интерес к какой-то одной стороне человеческой личности: к одной страсти, к одному намерению, к одной цели, которые поднимались как бы на пьедестал, укрупнялись, идеализировались. Декламационность игры естественно соседствовала с устойчивыми актерскими амплуа. Громкое, эффектное сценическое слово наиболее полно воплощало «однолинейные», исполненные схематизма художественные концепции с резкой антитезой добра и зла. В этом отношении весьма показательна фигура Сальвини, одного из последних представителей декламационного театра, актера, склонного, как отмечал А. Кугель, упрощать психологический рисунок исполнявшихся им ролей.

И наоборот: интерес актера к сложности характера неминуемо обуславливал тщательное воспроизведение как речевого, так и жестово-мимического поведения персонажа. В той мере, в какой театр соперничал с литературой в области психологизма, он тяготел и к нюансировке жестикуляции. Именно это, по-видимому, составило историко-художественную предпосылку обновления актерской игры Станиславским. В недрах русского драматического театра к концу XIX века сформировалось стремление воссоздать на сцене нечто подобное многоплановому и сложному нравственному миру героев Толстого и Достоевского, Тургенева и Чехова. Для театра теперь становились важными не только интеллектуальное самосознание человека, воссоздаваемое сценической речью, но также и иные, «органические» стороны его внутреннего бытия, наиболее полно воплощающиеся в жесте и мимике. К концу XIX века, отмечает Н. Берковский, сценическое «слово претерпело жестокий кризис» и деятели театра стали в большей мере «доверять» непосредственным стремлениям человека, его инстинктам, проявляющимся телесно⁶¹.

⁶¹ См.: Берковский Н. Я. Литература и театр. с. 479.

Наш театр — и тот, который развивался, полностью следуя заветам Станиславского, и тот, который в чем-то противопоставлял себя стилю Художественного театра, — обогатился открытиями рубежа XIX—XX веков: он овладел своими пантомимическими первоосновами и избавился от самодовлеющей декламационности.

В этом отношении единомышленниками и продолжателями Станиславского явились и Вахтангов, и Таиров, и Мейерхольд. «Интонацию, — утверждал Мейерхольд, — нельзя взять готовую, а также выдумать или найти ее дома и принести с собой в театр. Интонация должна родиться на репетиции на сцене, в общении с партнерами»⁵². Первичны же, по мысли режиссера, в актерской игре зримые действия. Мейерхольд требовал от актеров прежде всего «точности физических движений и ракурсов тела», «целесообразности и естественности движений»⁵³. По словам П. Маркова, сущность изображаемых лиц в мейерхольдовских спектаклях выражалась прежде всего «жестами, движениями, мимикой»⁵⁴.

Мейерхольд подчеркивал, что жест актера — это нечто совершенно самостоятельное и гораздо большее, нежели простое сопровождение произносимых слов. Прежняя пластика, утверждал он, «строго согласована со словами произносимыми. Новая же, современная — не соответствует словам: «Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят». В этой связи отмечалась решающая роль «сценария движений»⁵⁵.

Подобные мысли высказывал и Вахтангов. Он утверждал, что надо «понять сущность «пластичности» как необходимейшего свойства актера. Надо научиться чувствовать *лепку, скульптуру роли, сцены, пьесы*»⁵⁶. Пластика знаменитого спектакля «Принцесса Турандот» воплощала стихию игровую, жизнерадостно-праздничную, она свиде-

⁵² Цит. по кн.: Ильинский И. В. Со зрителем наедине. М., «Мол. гвардия», 1964, с. 115.

⁵³ Цит. по кн.: Ильинский И. В. Сам о себе. Изд. 2-е. М., «Искусство», 1973, с. 184—185.

⁵⁴ Марков П. О Вс. Мейерхольде. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., ВТО, 1967, с. 18.

⁵⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы, т. 1. М., «Искусство», 1968, с. 135, 212. Об активной пантомимичности спектаклей Мейерхольда хорошо рассказано в статье А. В. Луначарского о «Ревизоре». Здесь подчеркивается, что режиссер «всегда несколько не доверяет речи, всегда несколько заслоняет ее действием» (Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 357).

⁵⁶ Вахтангов Е. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 136.

тельствоваала о свободе актеров от тяжеловесных монологов, патетических либо психологически перегруженных.

Актер в глубоком смысле слова современный, обогащенный опытом крупнейших деятелей театров начала столетия, «ежесекундно ощущает свое тело в пространстве *как тело все время разговаривающее*» (использую характеристику А. Д. Попова игры М. Бабановой и Н. Хмелева)⁵⁷. По мысли Г. Товстоногова, «словоговорение, так называемое интонационное богатство, декламационное искусство принадлежит театру XIX века... Современному Островскому уже нельзя было бы слушать спектакль из-за кулис и только по звукам человеческого голоса определять, верно ли, хорошо ли он идет...

Современный театр — театр действия. Слово — лишь одно из выразительных средств театра»⁵⁸. «Слова в современном театре должны не слушаться, а входить в наше сознание через действие, — пишет Г. Товстоногов. — Как только в театре начинают слушать слова, современный театр кончается... Переоценка силы слова, приоритет слова над действием — рудименты прошлого»⁵⁹.

Наш театр последних десятилетий в сфере актерской пластики достиг многого. В спектакле «Три сестры» Вл. И. Немировича-Данченко незабываемы такие моменты, как безмолвное прощание с домом Прозоровых и уход на дуэль Соленого (Б. Ливанов), мимическая игра И. Гошевой — Ирины, слушающей «покаяние» сестры, немое действие А. Тарасовой — Маши во время монологов Вершинина. Опорными, поистине концептуальными и вместе с тем исключительно яркими оказались лейтмотивные «пантомимы от театра», условно воссоздающие неминуемую гибель бывших сподвижников Артуро Уи (спектакль С. Юткевича в Студенческом театре МГУ); жесты и возгласы напоминающего хищную птицу Телохранителя императора («Дион» Л. Зорина в театре Евг. Вахтангова), присутствие которого на сцене придает спектаклю зловещий колорит; мимические переговоры Сганареля — Л. Дурова со статуей в «Дон-Жуане» А. Эфроса. Предельно насыщены пантомимическими «выходками» постановки Ю. Любимова, особенно «Тартюф».

Своего рода центр шекспировского спектакля Г. Тов-

⁵⁷ Попов А. Д. Художественная целостность спектакля, с. 226.

⁵⁸ Товстоногов Г. Современность в современном театре. Беседы о режиссуре. Л.— М., «Искусство», 1962, с. 73.

⁵⁹ Товстоногов Г. Круг мыслей, с. 83—84.

стоногова «Король Генрих IV» составляет молчаливое единоборство воинов, изнуряюще-мучительное не только для них, но и для каждого, кто видит это ужасающее истребление человеческих сил и жизней, так непохожее на красивые сценические бои со шпагами... Пантомимичен и финал этого спектакля, первостепенно важный для воплощения его идеи: сцена мнимой смерти старого короля и «игра» принца его короной.

Драматический театр XX века (западноевропейский и русский) стал гораздо шире, чем в предшествующие столетия, использовать свои зрелищные возможности. Это явилось как бы его вторым рождением. Крупнейшие режиссеры первой трети столетия глубоко вспахали «залежные земли» пластического искусства актера, которое большинством их предшественников резко недооценивалось. И посевы на этих землях дали обильную жатву.

На фоне мирового театрального искусства европейский драматический театр прошлых столетий, по преимуществу декламационный, являлся, стало быть, своего рода «отклонением от нормы». И деятели рубежа XIX—XX веков (у нас — Станиславский с его предшественниками, единомышленниками и последователями) восстановили эту норму.

Не последнюю роль в этом отношении сыграло усилившееся в искусстве экспериментальное начало, резко возросшее стремление деятелей театра познать и практически освоить уникальные возможности их вида искусства. Подобное стремление было присуще Станиславскому и Мейерхольду, Вахтангову и Таирову, а также Брехту. В их раздумьях и постановках выкристаллизовывалась концепция театра, отличающегося от литературы прежде всего наглядностью образов, прямой пластичностью изображения действующего человека.

И, наконец, широкое освоение пластической стороны театрального творчества было облегчено упрочившимися в XX веке контактами между национальными культурами. Деятели западноевропейского и русского театра стали опираться на достижения сценического творчества восточных стран, а также обратили внимание на традицию ярмарочных театров, балагана, комедии масок и т. п. Как утверждает американский театровед Л. Пронко, восточный театр в XX веке стал давать «уроки» западному, и это означает для последнего начало второго Ренессанса. Сцена последних десятилетий, по его мысли, благодаря воздействию во-

сточных культур из социально-психологическо-философской ночной школы, какой будто бы она была раньше, превращается в место, где совершается праздник для массы, толпы, народа⁶⁰. В книге Пронко, отмеченной влиянием культурологии Й. Хейзинги, отдана дань распространенному в зарубежной науке представлению о европейском искусстве XVIII—XIX веков как об односторонне-серьезном, сплошь поучающем и рационалистическом. Но Пронко, бесспорно, прав, говоря о синтезировании современным театром традиций восточного и западного искусства как о его шаге вперед.

Подобные мысли значительно раньше высказал русский специалист по китайской культуре: «Возможно, что китайский театр поможет театру европейскому выйти из его ограниченности и отойти от фотографического реализма и протокольного исполнения. Возможно, что он даст нам урок упрощения декораций и бутафории, усугубит стремление к декоративной схеме и условности. Искусство китайского театра заставит, быть может, вновь соединить драму с танцем, как это было в древнем театре греков... Я не сомневаюсь, что будущее театра покажет оригинальнейшие комбинации из элементов двух больших театральных искусств, существующих сейчас как антиподы (в постановках Мейерхольда, на мой взгляд, нотки китайского театра уже проскальзывают в идее «эпизодов»)»⁶¹.

Деятельность Станиславского и его наследников, вернувшая драматический театр к его пантомимическим первоосновам, вполне отвечала логике развития европейского сценического искусства XIX века (в основном второй его половины) и начала XX столетия, и не только драматического театра, но также оперы и балета.

В области оперного искусства эти тенденции явственно сказались у Р. Вагнера, который ориентировался (быть может, впервые в европейском театре) не на чисто вокальные эффекты оперного спектакля, а на целостность его действия, тем самым (не в последнюю очередь!) и на пантомиму. «Ошибка в художественном жанре оперы,— писал композитор,— состояла в том, что средство выражения

⁶⁰ *Pronko L. C. Theatre East and West. Perspectives toward a total Theatre. Berkeley and Los Angeles, Univ. of California press, 1967.*

⁶¹ *Алексеев В. М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., «Наука», 1966, с. 111. Знамательны и слова В. Э. Мейерхольда: «Новейшие технические достижения советского театра выросли, по моему глубокому убеждению, на корнях условного театра экзотических стран и главным образом Японии и Китая» (Мейерхольд В. Э. Переписка. М., «Искусство», 1976, с. 296—297).*

(музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) — средством»⁶².

Не углубляясь в проблему Вагнера, которой посвящены сотни работ, выразим, однако, сомнение в справедливости распространенных представлений о примате в театральных произведениях этого композитора музыки, будто бы являющейся у него «зачинательницей и руководительницей всякого будущего синтетического действия»⁶³. Приведенное суждение самого Вагнера о вспомогательной роли музыки в оперном спектакле опровергает подобный взгляд. Синтез искусств осуществлялся автором «Мейстерзингеров» под эгидой словесно-физических действий актеров. Музыка же была для Вагнера активным сопровождением действия. Не случайно в книге «Опера и драма» говорится не только о словах действующих лиц, но также о жестикеляции, которую сопровождает оркестрово-музыкальный рисунок. И в операх Вагнера музыкальная характеристика «задает» актерам линию физических действий. В «Мейстерзингерах» есть целая пантомимическая сцена: находясь в доме Ганса Сакса, писарь Бекмесер ищет партитуру песен, которая должна решить исход предстоящего состязания, и музыка тщательно прослеживает логику поведения персонажа. «Мы достигаем полного слияния музыки с действием, — утверждал композитор. — Благодаря этому действие достигает идеальной свободы»⁶⁴. Здесь как бы сформулирована программа творчества западноевропейских оперных композиторов последующих эпох.

Русская опера рубежа XIX—XX века тоже стала придавать большое значение жестикеляции актеров-певцов. Знаменательно в этом отношении творчество Ф. Стравинского («первооткрывателя» жеста и движения в опере), И. Ершова и, наконец, Ф. Шаляпина, который согласовывал пластику создаваемого образа с дирижером⁶⁵.

Пантомимически-действенное начало на протяжении последних двух столетий все более настойчиво внедрялось

⁶² Вагнер Р. Опера и драма, с. 17.

⁶³ Иванов В. По звездам. Статьи и афоризмы. Опыт философии, эстетики и критики. СПб., «Оры», 1909, с. 199. Односторонни также «литературоцентристские» суждения, распространенные в немецком искусствоведении, будто творчество Вагнера свидетельствует, что только поэзия способна объединять вокруг себя другие виды искусства (см.: Berger K. Die Dichtung im Zusammenhang der Künste. — «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1943, H. 3, S. 240).

⁶⁴ Цит. по кн.: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., «Искусство», 1966, с. 309.

⁶⁵ Об ориентации русской оперной музыки второй половины XIX века на жест актера-певца см.: Ферман В. Э. Оперный театр. Статьи и исследования. М., Музгиз, 1961, с. 32.

и в балетный театр. Поборниками «изобразительного» танца, пронизанного действием, были крупнейшие деятели хореографии рубежа XVIII—XIX веков: Ж. Новерр во Франции, Ш. Дидло в России. Их не удовлетворял «фигурный», «орнаментальный», внедейственный танец, преобладавший в европейском балете предыдущих эпох. Художественные установки Новерра определили взаимопроникновение танца и пантомимы в романтическом балете. «Танец и пантомима, — пишет о знаменитой «Жизели» В. Красовская, — перекликались тут так естественно, что исчезала грань между танцевальным движением и пантомимным жестом»⁶⁶. Внедрение пантомимической действительности в танец продолжалось и в последующие эпохи. Хореография XIX века еще не могла преодолеть внешнего разграничения в балетном спектакле танцевальных и пантомимических эпизодов. Даже в балетах М. Петипа, блестящего мастера «симфонического танца», присутствовали длительные пантомимические вставки. «Архаике приемов балетной пантомимы» (пользуюсь выражением В. Красовской) в начале XX века были противопоставлены балеты *сплошь* танцевальные, согласовавшие пантомиму с законами хореографического искусства. Создателем таких балетов был М. Фокин, творчество которого имело для балета значение, аналогичное значению деятельности Станиславского в драматическом театре. «Традиционный балет, — писал Фокин, — забыл о естественной красоте человека. Психологический, эмоциональный жест он пытался заменить условной (в данном контексте — условно-знаковой, а не условно-гиперболической. — В. Х.) жестикуляцией». И продолжал: «Танец, по моему глубокому убеждению, есть развитие жеста... Чтобы вернуть танцу (танцу в балете. — В. Х.) его духовную содержательность, надо в нем исходить из жеста, а жест строить на закопах естественной выразительности»⁶⁷.

Современный (в глубоком смысле) балетный танец обрел себя заново и стал необычайно богат индивидуальными стилями. Это осуществлено посредством подчинения хореографического рисунка исполняемых ролей логике изображаемых характеров. Внешней, явной, прямой пантомимичности, отодвигающей танец на второй план, новый балет не признает, но он насквозь пантомимичен внутрен-

⁶⁶ Красовская В. Статьи о балете. Л., «Искусство», 1967, с. 11.

⁶⁷ Фокин М. Против течения, с. 357—358.

не, исполнен актерского действия на сцене, действия собственно хореографического.

О том, что исполнители балетных партий должны быть не только танцорами, но и артистами, создающими в каждой новой роли оригинальный жестово-хореографический рисунок, настойчиво говорят не только сторонники изобразительно-живописного балета фокинской ориентации, но также и поборники «симфонического танца». Так Ф. Лопухов утверждает, что танцовщицы и танцоры должны владеть своими ролями не только технически, но и артистически: «Одним из условий творчества танцовщика является его умение не выходить из образа на протяжении всего спектакля»⁶⁸.

Все большее насыщение спектаклей выразительной жестикуляцией, присущей театру изначально, является, как видно, существенной чертой разных видов европейского сценического искусства последнего столетия.

Вернемся, однако, к основному нашему предмету — драматическому театру. Подчеркивание зрелищных, пантомимических сторон спектаклей, обогатившее драматический театр, имело и отрицательные последствия, не изжитые полностью по сей день. У ряда деятелей искусства, увлеченных борьбой с самодовлеющей декламационностью, появилось недоверие к сценическому слову. В подобном духе высказывались А. Жарри, Г. Крэг, А. Арто, В. Кандинский, а также ранний А. Таиров, который в качестве сценического искусства будущего в противовес драматическому театру провозглашал пантомиму. «Пантомима,— писал он,— это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда слова умирают и взамен их (!) рождается подлинное сценическое действие»⁶⁹. Такого рода крайностям отдал дань и Мейерхольд, утверждавший в одной из своих дореволюционных работ, что «слова в театре лишь узоры на канве движений»⁷⁰.

Недооценка сценического слова современному советскому театру не угрожает. Но то, что принято называть кризисом сценической речи, существует. И с этим нельзя не считаться. По мере усиления акцента на пластических сторонах драматических спектаклей культура сценической речи стала приходить в упадок. Ее традиционные, при-

⁶⁸ Лопухов Ф. Хореографические откровения. М., «Искусство», 1972, с. 180.

⁶⁹ Таиров А. Записки режиссера. М., изд. Камерного театра, 1921, с. 31.

⁷⁰ Мейерхольд В. Э., т. 1, с. 212.

вычные, собственно декламационные формы роковым образом не согласовывались с новыми принципами актерской игры и были большинством деятелей театра отвергнуты. В театральной эстетике образовалось своего рода «пустое место».

В 1914 году Ю. Озаровский писал: «Мы говорим о *тоне* театрального исполнения. Мы говорим о том *bell canto* старого театра, которым он мог поистине гордиться и почти сплошь отсутствие которого в современном театре не выкупается его несомненными завоеваниями»⁷¹. Те же опасения возникали у Станиславского. Он писал: «Мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; наша тривиальная простота речи недопустима на сцене; уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы». И дальше: «Голос должен петь и в разговоре, и в стихе, звучать по-скрипичному, а не стучать словами, как горох о доску». И, наконец, Станиславский подчеркивал, что «естественная музыкальная звучность» — это еще не достигнутый идеал театра⁷². О том, что артисты утратили способность говорить во весь голос и что сценический диалог «превращается в бессвязное бормотание», с горечью писал в 30-е годы О'Кейси: «Сцена-рама, детище натурализма, до того напугала актеров, что они почти онемели»⁷³.

Сетования Ю. Озаровского, Станиславского и О'Кейси звучат весьма злободневно. И сегодня в синтезе сценической пластичности и речи последняя нередко хромает. «Ради жизненного правдоподобия актеры Художественного театра почти перестали *владеть стихом* на сцене, обращая их в прозу, и лишились *силы воздействия стиха*»⁷⁴. Этот упрек И. В. Ильинского правомерно от Художественного театра переадресовать современной актерской культуре в целом, которой недостает опыта крупнейших мастеров сценической декламации прошлого века и таких актеров-чтецов нашего столетия, как В. Яхонтов и А. Шварц, И. Ильинский и С. Кочарян. Сегодняшняя сценическая речь часто «не дотягивает» до уровня пластической игры актеров. Отсутствие богатой интонационной культуры сказывается в спектаклях разных театров. Знаменательна публикация журнала «Русская речь», посвя-

⁷¹ Озаровский Ю., с. 121.

⁷² Станиславский К. С., т. 1, с. 368—371.

⁷³ О'Кейси Ш. За театральной занавесом, с. 107.

⁷⁴ Ильинский И. В. Сам о себе, с. 417.

щевная недостаткам современной сценической речи. По мысли известных современных артистов, драматическому театру сегодня мешают «звуковой монотон» и натуралистичность (Ц. Мансурова), «мямлистость», неяркость речи, от которых были свободны старые мастера (М. Ульянов), скороговорка и «бормотание» (Ю. Яковлев)⁷⁵.

Сценическая речь и в ее условно-декламационном варианте (Мунэ-Сюлли, Коклен, Сальвини), и в варианте разговорном (плеяда замечательных артистов Малого и Художественного театра, выросших на русской литературной классике XIX века) — это достояние культуры, к сожалению, уходящей в прошлое. Новая же, поистине современная культура сценической речи сколько-нибудь отчетливых очертаний не обрела.

Чем разнообразнее и богаче синтезы пластики и речи в современном театре, тем явственнее сказывается в нем недостаток интонационной культуры. Устранения этого пробела в эстетике драматического театра, по-видимому, естественно ждать от режиссеров. «Четверо главных исполнителей,— советовал Шоу одному режиссеру драматического театра,— должны быть сопрано, альт, тенор и бас... Позаботьтесь о том, чтобы каждая реплика как можно резче контрастировала по своему темпу, интонациям, выразительности с той, которая ее спровоцировала, чтобы она поражала неожиданностью, шокировала, удивляла, стимулировала, оскорбляла, забавляла и т. д.»⁷⁶. К сожалению, сегодняшний драматический театр не склонен ставить перед собой подобные задачи.

⁷⁵ «Рус. речь», 1967, № 1, с. 40—42. Своего рода кризис в области интонирования имеет место не только в драматическом театре, но также и в вокальном искусстве. Европейская музыка на протяжении последних ста — полутора столетий обогатилась в области инструментализма и симфонизма гораздо больше, чем в сфере вокализма (как ни величественны взлеты творчества Ф. Шалляпина и А. Неждановой, Н. Обуховой и М. Максаковой). По мысли Б. В. Асафьева, Верди и Россини, у которых «запел оркестр», начали разрушение вокальной культуры XVIII века, продолжавшееся до нашего столетия: «Перемещение вокальности в инструментализм, естественно, и повело к упадку культуры пения человеческого голоса» (Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., Гос. муз. изд-во, 1963, с. 227—228). Подобные же суждения принадлежат Б. Ярустовскому. Он отмечал, что «инструментализация оперы... снизила определяющую роль певца-актера» (Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. М., «Музыка», 1971, с. 340). См. также книгу Дж. Лаури-Вольпи «Вокальные параллели» (Л., «Музыка», 1972, с. 281), где говорится, что в наше время оркестр «совершенно подавил и голос и слова из-за неумеренного звучания духовых инструментов».

⁷⁶ Цит. по кн.: Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. М., Изд-во иностр. лит., 1959, с. 241.

3

ИНТОНАЦИОННО-ЖЕСТОВЫЙ
РИСУНОК РОЛИ

Главное в творчестве театрального актера — это, бесспорно, создание оригинального и яркого интонационно-жестового рисунка роли. Односторонними поэтому являются установки, с одной стороны, на внешнюю неузнаваемость актера на сцене, при которой центральными «проблемами» становятся костюм, парик, грим, и, с другой — на личное самовыражение, называемое «исповедальностью». Первая крайность, которой нередко отдавали дань даже крупные артисты 30-х и 40-х годов, можно сказать, преодолена. Игра в неузнаваемость и излишества внешней характеристики, как недавно отметил Г. Товстоногов, ушли в прошлое, и «вредно плакать и стенать» по этому поводу⁷⁷.

Несколько иначе обстоит дело с «исповедальностью» и вообще установкой актера на самодемонстрирование, которые пришли на смену «неузнаваемости» и весьма распространены по сей день.

Двадцать — двадцать пять лет назад перед нашим театром с предельной остротой встала задача вывести актера за рамки сухого, омертвевшего академизма в сферу реально жизненного поведения. Эту задачу блестяще выполнили, опираясь главным образом на драматургию В. Розова, такие режиссеры, как О. Ефремов и А. Эфрос. «Мы научились, — вспоминает Эфрос, — говорить почти скороговоркой, а двигаться столь же легко, как это свойственно в жизни мальчишкам и девочкам. Мы снимали с себя всяческую сценическую осанку. Ох эта осанка! Она дает себя знать везде, а уж в пьесах, как розовские, вообще все способна умертвить. У наших актеров не было этой проклятой осанки. Они умели говорить, двигаясь. Они умели думать стремительно, они не становились в удобные, фиксированные мизансцены. Они импровизировали»⁷⁸.

С того времени, о котором здесь говорится, многое изменилось. Как ни велики достижения в нашем театре сверстников мальчишек и девочек ранних пьес В. Розова, выплывает наружу и некоторая ограниченность сценической эстетики 50-х годов, отмеченной установкой в боль-

⁷⁷ Товстоногов Г. А. Круг мыслей, с. 120.

⁷⁸ Эфрос А., с. 269.

шой мере па личностное самораскрытие, нежели на перевоплощение актера.

Театр, в том числе и современный, знает замечательных актеров, которые не «лицедействуют», а ищут и находят применение лично им присущим интонациям, жестам, мимике. Таков, по собственным словам актера, Иннокентий Смоктуновский с центральной в его творчестве ролью князя Мышкина.

Слов нет: обаяние личности актера для его деятельности неопределимо важно. Но установка на демонстрацию собственного обаяния публике по меньшей мере рискованна. Она способна породить на сцене удручающее однообразие: «неменяющиеся» актеры вызывают вполне естественное недовольство. Чрезмерные в своей резкости, но тем не менее таящие немалую долю истины суждения об актерском «самодемонстрировании» принадлежат С. Образцову: «Есть, по-видимому, два прямо противоположных пути в профессии актера. Первый — с помощью своих рук, своих ног, своих глаз, своего сердца показать красоту Джульетты. Второй — с помощью Джульетты показать красоту своих рук, своих ног, своих глаз, своего сердца — это продажа себя, это проституция в искусстве... Постепенно это самопоказывание дочиста разъест талант актера, даже если он у него был»⁷⁹.

Способность создавать каждый раз новые, оригинальные интонационно-жестовые рисунки ролей во много крат обогащает актера, раскрывает перед ним безгранично широко горизонты. И (конечно, при прочих равных) артист, умеющий «чужое вмиг почувствовать своим» (А. Фет), работающий с установкой на «глубокую характерность» (слова П. А. Маркова о Станиславском-актере), на перевоплощение в разные, не похожие друг на друга лица, достигает в искусстве гораздо большего, чем тот, который ограничивается естественно присущей ему манерой интонирования, собственной жестикуляцией и мимикой.

В этой связи достоин внимания режиссерский опыт Гёте, который давал актеру не только роли, где тот мог играть самого себя, но также и диаметрально противоположные, чтобы он «научился отрешаться от самого себя и перевоплощаться в чужую индивидуальность». «Кто умеет играть лишь самого себя, тот не артист,— сказано в

⁷⁹ Образцов С. В. Осторожно — искусство. Осторожно — дети! — «Наука и жизнь», 1972, № 6, с. 59.

«Годах учения Вильгельма Мейстера». — Кто не может душевно и телесно перевоплощаться во многие образы, тот не заслуживает этого звания... Надо опасаться таланта, который не имеешь надежды в совершенстве развить»⁸⁰. О том же самом говорил Шаляпин: «Актёр должен чрезвычайно заботливо развивать пластические качества своего тела. Непринужденность, свобода, ловкость и естественность физических движений — такое же необходимое условие гармонического творчества, как звучность, свобода, полнота и естественность голоса»⁸¹. Многочислителен в этом плане факт, рассказанный А. Д. Поповым о Н. П. Хмелеве. В процессе работы над той или иной ролью артиста *мучил* вопрос о том, каков должен быть ее пластический рисунок. «А какой у меня здесь балет?» — настойчиво спрашивал он у режиссера, работая над тем или иным сценическим эпизодом. «Хмелев, — вспоминал А. Д. Попов, — у себя дома — а не только на репетициях — часами искал положение корпуса, постав головы, походку, движение плеч. Его поиски простирались и на тембр голоса, и на манеру говорить»⁸².

Приведенные слова Гёте, Шаляпина и Попова о Хмелеве звучат весьма актуально. Является ли для современных актеров естественной нормой то «мучение» над жестово-мимическим и интонационным рисунком каждой новой роли, которое испытывал Хмелев? Нет ли доли безответственного отношения к театральному искусству в привычной для нас установке на личностное самовыражение актера? Забывая, что для каждой новой роли необходим свой, особый интонационно-пластический рисунок, не превращается ли драматический актер в своего рода «натурщика», эксплуатирующего естественно присущую ему манеру говорить и жестиковать?

Нам представляется, что в современном драматическом театре налицо симптомы своеобразного кризиса не только в сфере сценической речи, но и в более широкой области создания интонационно-пластических рисунков ролей. С одной стороны, преодоление актерского «академизма» с присущей ему установкой на внешнюю неузнаваемость и возросшая у актеров потребность выразить собственные гражданско-нравственные позиции — это желанные сдви-

⁸⁰ Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 2, с. 1042, 1015.

⁸¹ Шаляпин Ф. И., т. 1, с. 305—306.

⁸² Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре, с. 272; *Его же* Спектакль и режиссер. Изд-2-е. М., ВТО, 1972, с. 44.

ги в сценическом творчестве. Но, с другой стороны, личностная, так называемая современная манера игры таит опасность интонационно-пластического монотона: она обращается невосполнимой и горькой утратой той великой актерской культуры рубежа XIX—XX веков, которая возникла из настойчивого интереса к социальному и индивидуальному многообразию телодвижений и интонаций, той культуры, которая дала нам Станиславского, Шалыпина, Фокина.

М. А. Чехов говорил, что в работе над ролью важны два процесса: актер, во-первых, приспособливает «образ роли к себе», во-вторых — «себя к образу роли». Не ознаменовалось ли сценическое искусство последних десятилетий заметным «креном» в сторону первого из этих процессов? Не настало ли время, когда необходимо наконец обрести гармонию и равновесие отмеченных М. Чеховым начал актерского искусства? И не готова ли вновь оказаться актуальной и даже по-своему новаторской «позавчерашняя» банальная истина, состоящая в том, что интонации и жесты актера должны быть характерными не столько для него самого, сколько для изображаемого лица, для воссоздаваемой эпохи и страны, для художественного стиля автора пьесы?

В нашу эпоху интонирование и жестикуляция стали однообразнее. На формы поведения, отличающиеся от тех стереотипов, которые «закрепила» распространившаяся вширь и вглубь европейская культура, от десятилетия к десятилетию ложится все более явственная печать архаики и экзотичности. Говоря попросту, они забываются. Повидимому, именно театр призван теперь хранить и беречь культуру интонации и жеста в ее социально-историческом многообразии.

Не последнюю роль здесь могут и должны сыграть обращение театра к архаическим формам искусства, к всевозможным стилизациям и пародиям, главное же, — обновление и обогащение сценических условий, которые оправдывали бы художественное освоение пашей «непатетической» современности посредством крупных жестов и форсированных интонаций.

По мысли А. Эфроса, в театре следует творить «на стыке» своего и всеобщего⁸³. Да, актеру надо и оставаться и одновременно *не оставаться* самим собой в сотворенной

⁸³ Эфрос А., с. 96.

им роли. При этом ему важно «сопрягать» свое и близкое — с чужим и далеким. Важно владеть даром артистизма, который столь щедро проявляется в игре О. Табакова и С. Юрского, Л. Дурова, Е. Лебедева и М. Ульянова, лицедеев, с поражающей легкостью переходящих границу между «я» и «не-я», между органически естественным и искусственным. Актеры такого поистине современного склада, не исчезая в созданных ими персонажах и оставаясь верными собственной индивидуальности, вместе с тем в каждой новой роли удивляют зрителей непохожестью на сыгранное ранее. Их выступления перед публикой неизменно подтверждают замечательные слова Б. Пастернака: «Талант — единственная новость, которая всегда нова».

Актуальным, по-видимому, становится приход к новому, живому академизму (не будем бояться набившего когда-то оскомину слова), который соответствовал бы культурологически широкому гуманитарному знанию, каким оно все явственнее становится.

Речь идет вовсе не о буквальном следовании методике работы с актерами Станиславского. Безусловно прав и поистине современен Эфрос в открывающем его книгу программном суждении: «Репетиция должна доставлять радость... И если после мучительных репетиций даже и получится хороший спектакль,— это не искупит потерь»⁸⁴.

И тем не менее деятельность настоящего, поистине современного артиста должна быть нескончаемым и трудным поиском все новых интонационно-пластических форм.

Важно неустанно искать путей к синтезу так называемой современной, подчеркнута личностной манеры игры и культурно-исторических богатств интонирования и жестикуляции, которыми владели крупнейшие актеры первой трети нашего века. Нужно как можно шире вводить в обиход театра наследие былых культур жестово-речевого поведения. Сегодняшняя культура интонации и жеста сама по себе не может дать творчеству театрального актера достаточной пищи. На современной сцене должно жить полной жизнью *все* накопленное человечеством в этой области.

М. Фокин в начале нашего века утверждал, что новый балет, наследуя традиции хореографии прошлых эпох, вместе с тем опирается на опыт смежных искусств, претворяя наново художественные достижения Л. Толстого и Стани-

⁸⁴ А. Эфрос, с. 3.

славского, Глюка и Вагнера, Микеланджело и Родена⁸⁵. Подобным же образом и для драматического театра, ищущего путей к Современности с большой буквы, естественно соотносить каждое создаваемое произведение, каждый рисунок роли с опытом не только театра прошлых эпох, но также пластического искусства (живопись, скульптура, балет) и искусства интонационного (художественное чтение, красноречие, музыка, прежде всего вокальная). Установка на овладение интонационно-жестовой культурой человечества во всем ее объеме во имя постановки проблем, волнующих общество сегодня, — вот что может и, вероятно, должно обогатить современный драматический театр и открыть перед ним широкие, просторные дороги...

4

ТВОРЧЕСКАЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ
АКТЕРА

Соотношения между сценическим словом и жестом во многом определяют характер контактов драмы и театра. Сценическое искусство по преимуществу речевого характера, преобладавшее в европейских странах XVII—XIX веков, как бы подчеркивает свою вторичность по отношению к литературе.

И совсем другое дело — игра в спектаклях с ярко выраженным пантомимическим началом. Такой драматический театр демонстрирует свою творческую самостоятельность и даже независимость (пусть она и относительна) от литературы. Актер здесь — прежде всего *соперник* писателя-драматурга (выражение Гёте), художник, равный ему по творческому импульсу. Сценическое искусство такого рода устремлено к тому, чтобы выступить в качестве первичного, *подобного* другим в своей инициативности и самостоятельности.

Но какими бы ни были пропорции между словом и жестом в творчестве артиста, оно находится в сложных, по своему двусмысленных отношениях к литературе. Актерское искусство в драматическом спектакле двойственно по самой своей сути. Действующий на сцене актер нуждается одновременно и в творческой самостоятельности, так как он обладает специфическими средствами художественного изображения (жестикуляция, мимика), и в участии лите-

⁸⁵ Фокин М., с. 521.

ратуры, в словесном тексте, в цепи монологов и диалогов. Деятельность драматического актера отмечена противоречием между чужой и собственной художественной волей. «На практике в театре,— писал П. Богатырев,— творческая индивидуальность драматурга сталкивается с творческой индивидуальностью актера. Актер не хочет и не может быть только инструментом, «на котором играет автор, губкой, впитывающей все краски и воспроизводящей их в неизменном виде» (цитируется Гегель.— В. Х.). Он, как каждая творческая индивидуальность, хочет привести при исполнении роли нечто свое, что может расходиться с заданием автора.

При этом, чем крупнее и оригинальнее индивидуальности и автора и актера, тем обычно сильнее это столкновение»⁸⁶. И зрелость форм драматического театра не только не снимает этого противоречия, но, напротив, обостряет его, делает напряженным и плодотворным.

Игра актера на драматической сцене составляет неразложимый сплав начал исполнительских и собственно творческих (авторских). В своей пантомимической стороне это искусство «первичное» (наряду с музыкой, литературой, живописью). И в той мере, в какой театр опирается на актерскую пластику, он являет собой самостоятельный вид искусства, относительно независимый от художественной словесности.

Именно поэтому нормой для театра (в том числе современного) является акцентирование пантомимической деятельности. Правы были А. Островский и Ф. Шаляпин, придававшие в противовес господствовавшим мнениям решающее значение зрелищной стороне актерского искусства. По словам автора «Грозы» и «Бесприданницы», «актер есть пластический художник»⁸⁷. А по выражению Шаляпина, жест — это «самая душа сценического творчества»⁸⁸.

Художественная миссия драматического артиста — это нечто большее, нежели простое исполнение творческой воли писателя-драматурга. Уже интонирование текста драмы позволяет актеру проявить немалую самостоятельность. И эта самостоятельность становится поистине безграничной в сфере жестикуляции.

⁸⁶ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства, с. 92.

⁸⁷ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., Гослитиздат, 1953, с. 165.

⁸⁸ Шаляпин Ф. И., г. 1, с. 295.

Актер драматической сцены воссоздает и интонационно интерпретирует текст играемой пьесы. И одновременно он находит в пьесе повод, стимул, предлог, толчок для *собственного* авторства — для создания пластического, зрелищного рисунка роли⁸⁹.

В этом смысле драматический спектакль, с одной стороны, опирается на драму, но, с другой, неизменно выходит далеко за пределы того, что «задано» ее текстом. Для театра, соединяющего слово и жест, крайне нежелательны как отрыв и изоляция от «большой» литературы, так и пренебрежение зрелищными началами игры — актерской пластикой, низведение ее до чего-то вторичного, побочного, вспомогательного, маловажного.

Главное же состоит в том, что театр как искусство неизменно выигрывает, когда центральной фигурой спектакля становится не создатель его словесного текста, а актер. «Вам,— писал Н. Гоголь исполнителю роли городничего М. Щепкину,— предстоит долг заставить, чтоб не для автора пьесы и не для пьесы, а для актера-автора ездили в театр»⁹⁰. Слова мудрые и, по-видимому, неопровержимые: важнейшее лицо в театре — это актер как автор собственной роли.

⁸⁹ О нежелательности одностороннего акцентирования исполнительских или созидательно-творческих начал в деятельности актера драматического театра хорошо говорил А. Блок в статье «О театре»: «Чем гениальнее актер, тем меньше он... обращает внимание на произведение, которое он играет, и высшим моментом *театрального* напряжения сплошь и рядом оказывается *безмолвная* сцена, которой автор не предвидел даже в ремарке». Но тут же высказана как будто бы противоположная мысль, звучащая, однако, не менее убедительно, чем первая: «Для меня вопрос — не лучше ли актеру хоть на некоторое время превратиться в жалкий граммофон, чем кощунственно превращать *всякое литературное* произведение в актерское достоиние — кроить *либретто* из трагедий Шекспира» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5, с. 271).

⁹⁰ Гоголь Н. В. Письма, т. 2, с. 242.

Глава IV

РЕЖИССУРА И ДРАМАТУРГИЯ

Самостоятельная художественная значимость режиссуры в наше время общепризнана. Однако природу деятельности режиссера на сегодняшний день вряд ли можно считать полностью уясненной. Много проблематичного, в частности, и во взаимоотношениях автора драмы с театральной режиссурой.

1

РЕЖИССУРА КАК ЯВЛЕНИЕ ИСКУССТВА

Театральная режиссура — это прежде всего деятельность, направляющая актерскую игру. Режиссер принимает активное участие в создании интонационного и жестового рисунка исполняемых ролей.

Для того чтобы акт актерского творчества состоялся, нужно, во-первых, создать концепцию роли и, во-вторых, исполнить роль, т. е. воплотить эту концепцию в «материю» интонаций и жестов. Об этой двуплановости актерского искусства применительно к художественному чтению говорил В. Всеволодский-Гернгросс. Искусство декламации он рассматривал как синтез трех типов художественной деятельности: поэтического творчества, музыкальной композиции (точнее было бы — интонационно-ритмической) и, наконец, произнесения как такового. В. Всеволодский-Гернгросс подчеркивал относительную самостоятельность искусства музыкальной композиции, которая может по-разному реализоваться в отдельных исполнительских актах. «Музыкальная композиция, — отмечал он, — колеблется от совершенно твердых устойчивых форм до форм импровизационных, свободных». Композитор мелодии, по мысли Всеволодского-Гернгросса, — это главный создатель произведения декламационного искусства: он действует, исходя из собственного миросозерцания, вкуса и такта. «Искусство декламации, — писал Всеволодский-Гернгросс,

росс, — начинается в лоне поэта, оканчивается в устах исполнителя, но осуществляется, в сущности, в руках композитора, индивидуальностью которого и определяется в целом»¹.

Тот, кого Всеволодский-Гернгросс называл композитором мелодии, по существу является режиссером созданного писателем и исполненного чтецом произведения. И если говорить не об искусстве декламации, а об актерском творчестве в целом, то очевидно, что здесь необходим композитор не только речевой мелодии, но и жестикуляции. Подобными композиторами исполняемых ролей становятся, естественно, сами актеры, так что режиссура роли и ее исполнение осуществляются одним лицом.

Но создателями концепций ролей выступают в театре также специально занимающиеся этим лица, то есть собственно режиссеры. Последние становятся по отношению к актерам руководителями и педагогами, по меньшей мере — активными и творческими советчиками.

Режиссерско-педагогическая деятельность важна уже потому, что театральное представление осуществляется коллективом и требует согласованных действий его участников. К тому же актер в процессе своего творчества не может (в отличие от писателя, живописца, музыканта) воспринять и оценить создаваемое им произведение: «со стороны» увидеть самого себя невозможно. Поэтому-то он, как никакой другой художник, нуждается в свидетеле его творчества, советнике, руководителе. «Я думаю, — писал Станиславский, — что один актер без посторонней помощи не может создать роль. Она будет односторонняя и неполная. Артист один, сам с собой, непременно зайдет в тупик. Артист должен непременно слушать и вникать в чувства режиссера и других лиц, вникнувших в пьесу»². Слова эти могут быть восприняты как неоправданное преувеличение, если иметь в виду исполнителя главной роли в спектакле: такой артист вполне может целиком взять на себя миссию режиссера собственной роли. Но для прочих участников спектакля (особенно в театре, который придает решающее значение актерскому ансамблю) режиссер как творческий помощник и одновременно руководитель оказывается нужным в подавляющем большинстве случаев.

Режиссер как создатель ролей осуществляет свою

¹ Всеволодский-Гернгросс В., с. 48—49.

² Станиславский К. С., т. 5, с. 524. См. также: Гавелла В. Драма и театр. Сборник статей. М., «Прогресс», 1976, с. 127, 148—149.

творческую волю не в собственных, им самим создаваемых материально-изобразительных средствах, а через творчество актера, сливая свою художественную инициативу с его волей, воплощая свое намерение — в его словесно-физических действиях. Участвуя в качестве первого лица в создании интонационно-жестового рисунка ролей, режиссер, как говорили деятели Художественного театра, «умирает в актере». Эта, так сказать, организационно-педагогическая миссия режиссера напоминает функцию не композитора, а скорее дирижера. Режиссура, о которой идет речь, выступает в качестве «катализатора» актерского искусства: режиссер узурпирует права актера, чтобы воспользоваться ими в интересах целостности спектакля.

Такого рода режиссура тщательно изучена деятелями театра нашего столетия. Пальма первенства здесь, бесспорно, принадлежит системе Станиславского. О работе режиссера драматического театра с актерами много писали А. Д. Попов, М. Кнебель, Б. Захава, Г. Товстоногов и А. Эфрос.

Но как ни важно в современном театре (а также киноискусстве) создание ансамбля ролей, творчество режиссера к выполнению этой задачи не сводится. Наряду с «внутренней», умирающей в актерской игре, так называемой педагогической режиссурой существует режиссура «внешняя», постановочная. В этой сфере режиссер подобен уже не дирижеру оркестра, а скорее самому композитору: он выступает в качестве создателя пространственно-временной композиции произведения. «Умирая» в актере, растворяя свой творческий импульс в его импульсе, режиссер вместе с тем «живет» в созданном им спектакле (в его звуковой партитуре и, главное, мизансценах) или фильме (в пространственной структуре кадров и их монтаже). Тем самым он осуществляет синтез искусств на сцене или экране.

Мизансцена как специфический язык театральной режиссуры фактически не изучена³. Об этой грани сценического искусства на сегодняшний день у нас написано го-

³ Нам известно лишь одно исследование, посвященное постановочной режиссуре театра: *Veinstein A. La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris, Flammarion, 1955. Здесь обстоятельно излагаются разные, порой противоположные суждения о художественном значении и исторических судьбах мизансцены и справедливо отмечается, что «мизансцена еще почти неведома эстетике» (с. 341). Бесспорная ценность этой работы, однако, заметно снижается из-за чрезмерно широкого понимания мизансцены, в которую автор включает и музыкальное сопровождение действия, и даже саму игру актеров (с. 9).

раздо меньше, чем о драматургии, актерском творчестве, декорационной живописи. Поэтому, говоря о театральной режиссуре, мы сосредоточимся главным образом на проблемах постановочных.

Деятельность режиссера как постановщика, первоначально важная в практике современного театра, до сих пор недооценивается, а порой и игнорируется в работах теоретического характера. Распространен взгляд, согласно которому режиссура, будучи ответственной профессией, является, однако, вспомогательной формой художественной деятельности. Так, П. М. Ершов называет постановочную работу «компилятивной деятельностью». «Внешняя» режиссура, — пишет он, — выступает, в сущности, как искусство *компиляции* ⁴. Если слово «компиляция» употреблять в его привычном значении, то со сказанным согласиться невозможно: опыт театра (и кино) воочию показал, что постановочная режиссура — это сфера художественного созидания в самом полном смысле этого слова. Мизансцены как бы увенчивают спектакли, они осуществляют композиционное единство театральных произведений, которое, как известно, является содержательно значимым — носителем художественной идеи. Именно режиссер включает разнородные элементы спектакля (реплики в диалогах и монологи, жесты и интонации, декорации и шумовые эффекты) в тот «лабиринт сцеплений», в котором, по словам Л. Толстого, и заключается сущность искусства. Живописные полотна, трехмерные сценические конструкции и, главное, движения и позы актеров, сплетаясь волею режиссера воедино, порождают принципиально новое художественное явление, находящееся вне сферы творчества декораторов и актеров. Создавая мизансцены и ими оперируя, режиссура обретает специфический для нее эстетический предмет, который находится вне компетенции иных форм искусства. Это — наглядно запечатленные «куски» пространства с их постоянными изменениями во времени, воплощающие и интерпретирующие драматургическое действие. Воспроизведение участков пространства в их чувственной конкретности (наглядности) и одновременно в их временной изменчивости — это сфера одной только режиссуры, ее особый «язык».

Вполне естественно, что мизансцена как явление искусства обладает только ей присущим диапазоном содержа-

⁴ Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. (Взаимодействии людей в жизни и на сцене). М., «Искусство», 1972, с. 278.

тельных возможностей. В этой связи заслуживает внимания высказанная М. Н. Строевой мысль, что в XX веке возникла необходимость «актерское отношение к образу человека» «слить с режиссерским отношением к образу мира»⁵. Если исполненной им ролью актер запечатлевает сферу действия человека и волевой стержень его эмоций, то режиссерские мизансцены воссоздают соотношения между актами поведения людей и внешней им реальностью: место и роль, значение и смысл действия человека в окружающем его мире. Это отличает мизансцены также от живописных полотен, где запечатлеваются главным образом мгновенные или длительные *состояния* предметного мира.

Взгляд на режиссерское искусство, который мы пытаемся обосновать, дал о себе знать в целом ряде высказываний выдающихся деятелей театра и кино. Так, Станиславский говорил, что для актера важны «скульптурный и архитектурный принципы постановки»⁶. Мейерхольд утверждал, что в «режиссере должен сидеть скульптор и архитектор»⁷. Вахтангов называл режиссера «ваятелем театрального представления»⁸. Мысль Вахтангова о том, что главное в постановке — это художественная организация сценической коробки, развивал Ю. Завадский в статье «О композиции сценического пространства»⁹. А. Д. Попов считал, что языком режиссера является «пластическая выразительность непрерывной цепи мизансцен», что искусство мизансцены состоит «в особой способности режиссера мыслить пластическими образами»¹⁰. Настойчиво и темпераментно говорил об организации экранного и сценического пространства как важнейшей миссии режиссера в своей фундаментальной работе «Искусство мизансцены» Эйзенштейн. О строителе сцены как расстановщике актеров и декораций, миссия которого — формировать «подвижное и гибкое сценическое пространство», писал Брехт: «В зависимости от общего декоративного оформления, выбранного строителем сцены, нередко как-то меняется смысл реплик, а игра актеров обогащается новыми жестами»¹¹.

Режиссура, с присущим ей «языком» мизансцены, в то

⁵ Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского (1898—1917). М., «Наука», 1973, с. 10.

⁶ Станиславский К. С., т. 1, с. 382.

⁷ См.: Волков Н. Мейерхольд, т. 2. М.—Л., «Academia», 1929, с. 70.

⁸ Вахтангов Е. Б. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 187.

⁹ Завадский Ю. Об искусстве театра. М., ВТО, 1965, с. 112—113.

¹⁰ Попов А. Д. Художественная целостность спектакля, с. 207.

¹¹ Брехт Б. Театр, т. 5 [получтом 2], с. 151—154.

же время зависит от других, смежных видов искусства. В этом отношении постановщик спектакля разделяет участь танцовщиков, не могущих творить без музыкального аккомпанеента, а также актеров драматического театра, неминуемо опирающихся на словесные тексты. Режиссер-постановщик находится по меньшей мере в двойной зависимости: во-первых — от актеров, во-вторых — от художника-декоратора. Ведь именно из «продуктов» их творчества складываются мизансцены! Абсолютной, «сто-процентной» независимостью театральный режиссер обладает в частной и довольно узкой сфере своей постановочной работы: в создании объемных сценических конструкций. Здесь он сам выступает в качестве архитектора или, точнее, инженера-конструктора, волю которого исполняют техники и рабочие сцены. В основном же его творчество состоит в «оперировании» тем, что создано актерами и художником-декоратором.

Но по существу это не ущемляет самостоятельности режиссера как творца спектакля — не ограничивает его творческой инициативы, а придает ей особое, «организующее» качество.

Зависимость режиссера-постановщика от актеров и художника-декоратора — это, так сказать, зависимость от зависящих. Она подобна «зависимости», скажем, руководителя предприятия от его подчиненных, которые для достижения общей цели должны проявить как творческое начало, так и организованность, дисциплинированность, «чувство локтя».

Мизансцена — это единая и целостная «картина». Режиссер устраняет все то в плодах творчества актеров и художника, что, возможно, было бы и хорошо само по себе, но не вполне согласуется с концепцией, идеей, «сверхзадачей» спектакля. И именно мизансцена проводит беспощадно резкую границу между реальностью спектакля и теми импульсами актеров и художника, которым не суждено в данном случае художественно воплотиться. Таков суровый закон театра как искусства синтетического и коллективного. Актеры, включаясь в мизансценные ансамбли, неизменно подчиняются их художественной логике. Существует своего рода иерархия взаимоотношений между актерами и режиссером-постановщиком, за которым в процессе работы над спектаклем остается «последнее слово». Режиссер как бы увенчивает создаваемое произведение своими мизансценами. И если актера вслед за Станислав-

ским уподобить «царю и владыке» сцены, то режиссера правомерно сопоставить с демиургом: «царем и владыкой» актер становится в полной мере лишь в том случае, если он органически входит в мизансцены, которые в свою очередь отвечают интересам актерского ансамбля.

Театральный спектакль в современном понимании этого слова — явление настолько сложное, что его невозможно представить стихийно возникшим из неупорядоченного взаимодействия творческих импульсов, воле, программ многих людей. Зрелищно богатые спектакли настойчиво требуют того, чтобы «бразды правления» были переданы одному лицу, воплощающему в себе творческое начало театрального коллектива. Существует объективная художественная логика в том, что созидательно-организующее начало в театре воплощает творец мизансцен.

Именно режиссура осуществляет синтезирование искусств на сцене (как, впрочем, и на экране). Режиссер-постановщик, если еще раз обратиться к привычной ассоциации, — это дирижер такого оркестра, который состоит из деятелей р а з н ы х видов искусства, а не из одних только актеров.

Но режиссура не становится деятельностью исполнительской. В спектакле его постановщик, как известно, не участвует, тогда как в деятельности дирижера, по словам В. Фуртвенглера, наиболее важно то, что внушается оркестрантам «в процессе самого исполнения»¹². Режиссура — это деятельность созидательно-творческая. Если для дирижера оркестр является как бы инструментом, то для режиссера-постановщика текст драмы, интонационно-пластические рисунки ролей, декорационные, шумовые и осветительные эффекты — это материал для своего рода «ваяния» спектакля. В результате синтезирования искусств режиссурой возникает явление особого художественного качества, находящееся вне пределов литературы, пантомимы, живописи, музыки, танца, а именно — цепь мизансцен с ее звуковым сопровождением.

Поэтому, как нам представляется, о режиссуре правомерно говорить как о виде искусства в самом строгом смысле этих слов.

В современных теориях художественного творчества, наследующих традиции классической эстетики XVIII—

¹² Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика. Сборник. Ред.-сост. Л. Гинзбург. М., «Музыка», 1975, с. 412.

XIX столетий, принято разграничивать собственно *виды* искусства (иногда их называют «односоставными») и группы *синтетических* произведений, т. е. искусства «многосоставные», где соединяются два или более «простых» вида искусства (таковы вокальная музыка, театр, кино).

Собственно виды искусства—это способы художественного освоения жизни, связанные с применением определенного материального носителя образности (краски и линии, нанесенные на плоскость; трехмерные предметы; речь; движения человеческого тела; системы звуков разной высоты, длительности и силы; куски пространства, сменяющие друг друга во времени). Обладая особой образной «фактурой», каждый вид искусства характеризуется чувственно воспринимаемой предметностью неповторимого качества, а в конечном счете — особым объектом художественного отражения.

В наше время (в противовес традициям классической эстетики) видами искусства стали называть разновидности основных способов художественного познания (радио, телевидение, театральнo-кинематографические синтезы типа «Латерна магика»). Виды искусства в иных теоретических работах, размножаются, как вирусы во время эпидемии. К их числу стали относить, например, цирк и даже само по себе жонглирование, не говоря уже о разнообразных типах прикладного искусства. И в длинных перечнях так называемых «видов искусства» как бы тонут, нивелируются и скрадываются первичные, исходные способы художественного освоения жизни — собственно виды искусства.

Термин «вид искусства» важно сохранить для обозначения коренных особенностей художественного творчества. О виде искусства есть основание говорить только в том случае, если группа художественных произведений обладает качественно своеобразным «ядром» образности — базируется на чувственно воспринимаемой дапности, отсутствующей в других группах произведений. Само по себе применение новых технических приемов и средств в сфере художественного творчества, чем изобилует наше столетие, еще не знаменует возникновения новых видов искусства. Так, актерское искусство с его пантомимической основой остается, в сущности, самим собой и на сцене, и на экране кинотеатра, и в телевизионной трансляции (подобно тому как музыка остается той же музыкой при слушании ее в концертном зале, по радио или в записи на пластинках для электропроигрывателей).

Каждому виду искусства соответствует определенная способность человека и, следовательно, определенная область эстетической культуры. Хотя художественное творчество под таким углом зрения рассмотрено еще очень мало, отдельные суждения на этот счет заслуживают самого пристального внимания. Мы имеем в виду высказывания Ж. д'Удина о культуре жеста, Б. В. Асафьева — о судьбах интонационной культуры общества, Б. Балаша — о «понятийной» и «зрелищной» культурах. По-видимому, становление видов искусства обуславливается историческими судьбами соответствующих граней эстетической культуры.

Видов искусства немного. Классическая немецкая эстетика (в частности, гегелевская) насчитывала их всего пять. Это — архитектура, скульптура, живопись, музыка и поэзия (словесное искусство). К. Зольгер утверждал даже, будто «эти пять основных искусств только и могут существовать, и то, что еще может встретиться в виде отдельного искусства, под них подводится»¹³. Однако неоднократно говорилось, что имеются виды искусства, которые невозможно «подвести» под пять названных. Это пространственно-временные искусства, которые теоретиками сводятся к телесной пластике в двух ее разновидностях (танец и пантомима). Как мы убеждаемся, существует среди них еще искусство организации кусков пространства в их временной динамике, т. е. режиссура. Современные фильмы и многие театральные представления свидетельствуют, что этот вид искусства является не плодом чьих-то домыслов, а художественной реальностью, подобной (и равноправной) живописи, музыке, поэзии и т. п. Режиссуру, по-видимому, правомерно рассматривать как ведущий, доминирующий, главный вид пространственно-временной группы искусств, закономерно «подчиняющий» себе пантомиму и танец. В этом отношении значение режиссера в театре и кино подобно роли архитектора в собственно пространственных синтезах искусств.

Пора, нам кажется, для режиссерского творчества отвести подобающее место в эстетической теории. Оно вполне этого заслужило в эпоху, когда в мире искусства огромное значение обрели кино и телевидение, а в театре с небывалой ранее последовательностью и смелостью стало художественно осваиваться сценическое пространство.

¹³ Памятники мировой эстетической мысли, т. 3, с. 345.

2

РЕЖИССУРА
ПРОШЛЫХ СТОЛЕТИЙ

Искусство мизансцены вопреки распространенному предрассудку не является принадлежностью одного только двадцатого столетия. Для театрального искусства добуржуазных эпох были характерны жанровые каноны мизансценирования. Мизансцен, отвечающих теме и сюжету данного спектакля, европейский театр античности, средневековья и Возрождения, по-видимому, не знал. Если индивидуальное постановочное творчество и имело место, то оно выступало как нечто необязательное, эпизодическое и не становилось достоянием театральной культуры.

Но каноны мизансценирования были весьма богатыми. Вековая театральная традиция являлась, так сказать, необычайно талантливым режиссером. «В народных пьесах,— писал П. Богатырев,— следуя традиции, актеры строят различные мизансцены согласно жанрам и видам народной драмы». «При действиях,— продолжал он,— где значительную роль играет функция религиозная или функция церемониальная, режиссером действ — иногда очень строгим и требовательным — является народная традиция, причем воплощать режиссера может или весь коллектив, или отдельное лицо (иногда несколько лиц), которым коллектив доверяет всю режиссуру»¹⁴.

Подобное же положение характерно (вплоть до нашего времени) для театров Востока, в частности японского и китайского. Отдельные режиссерские индивидуальности здесь отсутствуют, и тем не менее сценические представления поражают высочайшей постановочной культурой, тщательностью разработки сценических ансамблей и мизансцен. Предельно «отшлифованные» спектакли создаются группами актеров в соответствии с вековыми традициями и без прямого участия каких-либо режиссеров. «Объединение на сцене многих народных средств театральной выразительности,— пишет С. Образцов,— произошло не в результате каких-то теоретико-экспериментальных режиссерских изысканий, а явилось естественным следствием органического процесса отбора самой жизнью всего того, что может сделать литературное произведение слышимым и видимым»¹⁵.

¹⁴ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства, с. 69, 102.

¹⁵ Образцов С. В. Театр китайского народа, с. 135, см. также: Японский театр. Сборник. Л.— М., «Academia», 1928, с. 55.

В ранних сценических жанрах мизансцена возникала как произвольный результат взаимодействия постановочного канона со «стихией» игры данных актеров в данном месте. Жанровый стандарт и импровизация дополняли друг друга столь активно, что необходимости в режиссере как индивидуальности не возникало.

Если сценическое представление и имело своего организатора, то это был, как правило, не создатель актерского ансамбля и мизансцен, а лишь блюститель традиции — своего рода церемониймейстер. Так, во время исполнения средневековых мистерий по сцене ходил «руководитель» представления с палкой в руках и давал указания актерам.

Своеобразным «отклонением от нормы», характерной для добуржуазных сценических культур, был, по-видимому, театр древних греков. Здесь режиссура имела индивидуально-творческий, неканонический характер, предвзято тем самым современную. Свидетельство тому — выделение в античной (в частности платоновской) эстетике орхестрики как особого искусства пластических и хоровых игр, осуществляемых «хорегами» — т. е. в переводе на сегодняшний язык режиссерами-постановщиками. Эта традиция античного театра впоследствии была прервана на много столетий. Даже эпоха ренессансного гуманизма не ознаменовалась, по-видимому, ее возрождением.

«Каноническое» мизансценирование в театре прошлых столетий имело глубокие культурно-исторические корни. Жизненным аналогом стереотипных мизансцен было ритуальное поведение людей: всевозможные обряды, церемонии, празднества (магические, религиозные, военно-политические, спортивные), строго организованные по традиции в обозримом пространстве и замкнутом времени.

Ритуалы — это своего рода плод режиссуры самой исторической жизни. Они имели на добуржуазных этапах развития общества огромное значение. Бытие людей всецело подчинялось всевозможным регламентам. Оно было насквозь «ритуализовано», а человек — подвластен «режиссуре», имя которой — вековая традиция авторитетных установлений. «Все древние цивилизации, — отмечал Г. Тард, — имели своих церемониймейстеров, чиновников высшего ранга, на которых возлагалась обязанность увековечивать традиционные обряды»¹⁶. В ряде стран, например

¹⁶ Тард Г. Законы подражания, Спб., изд. Ф. Павленкова, 1892, с. 197,

в Китае, существовали даже департаменты этикета и обрядов. Это режиссура социального бытия и трансформировалась в театральное творчество. В структуре сценических представлений продолжали жить, будучи художественно претворены, магическая обрядность, сформировавшая аптичную трагедию, а также ритуальность карнавальная (напомним интерпретацию средневекового фарса М. Бахти-ным), церковно-христианская (из литургических действий выросли средневековые мистерии и ауто испанского барокко), придворно-аристократическая (этикет двора активно преломлялся в итальянских и французских балетных и оперных представлениях XVI—XVII веков, а также в классицистических трагедиях). Заранее заданные, строго нормированные традицией, ритуализованные стереотипы поведения людей давали на протяжении веков обильную пищу постановочным началам театрального искусства.

Режиссура как творчество личностное стала активно формироваться в новое время. Важную роль в этом отношении сыграло возникновение сценической коробки — перенесение театральных представлений с уличных, площадных, ярмарочных подмостков в закрытое помещение дворца, а затем — в специально построенные здания. Подобный сдвиг, происшедший в придворном театре Италии XV—XVI веков, а позднее и в других европейских странах, привел к более активному функционированию сценического пространства. Стал тщательно разрабатываться зримый фон актерских действий, что вызвало к жизни знаменательную для европейского театра XVII—XIX веков творческую фигуру художника-декоратора, который в той или иной мере выполнял функцию постановщика. Это, однако, не был режиссер в современном смысле. Он не выступал как творец актерского ансамбля и мизансцен, а играл главным образом роль «машиниста» — создателя внешних зрелищно-театральных эффектов: сценических бурь, гроз, пожаров, кораблекрушений, наводнений, восходов и заходов солнца, превращений, чудес и т. п. «Маги», «волшебники» и «чародеи» сцены — от прославленных в XVII веке театральных архитекторов и декораторов Джакомо Торелли да Фано (Италия) и Иниго Джонсо (Англия) и до А. Роллера, К. Вальца, М. Лентовского в России XIX века — сделали для театра очень много¹⁷.

¹⁷ Яркие описания традиционных постановочных эффектов даны в кн.: Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л., «Academia», 1928.

Работа декораторов XVII—XIX веков была своего рода «предрежиссурой», так как она еще не касалась проблем организации актерской игры, а ограничивалась тем, что давала сценическому действию яркий зрелищный фон. Созданием актерских ансамблей в эту пору занимались главным образом писатели-драматурги. Режиссерско-педагогические потенции, судя по назидательным словам Гамлета, обращенным к актерам, не были чужды Шекспиру. В качестве подобного режиссера выступал Расин: он разъяснял исполнителям ролей интонационно-мелодический рисунок своих текстов. Руководил актерами в своем театре Мольер. Подобной деятельности отдал дань Гёте.

В России начала XIX века с актерами работали такие писатели, как А. Шаховской, П. Катенин, Н. Гнедич. К числу режиссерско-педагогических акций принадлежат «Замечания для господ актеров» Гоголя (о «Ревизоре») и проекты А. К. Толстого постановок его трагедий. Режиссером-педагогом был, как известно, А. Островский. «Я заменял режиссеров при постановке моих пьес,— писал он.— Обыкновенно перед началом репетиций считка у меня не была простой считкой; я переигрывал всю пьесу перед артистами, сверх того проходил с ними роли отдельно»¹⁸.

В качестве создателя ансамбля исполняемых ролей нередко выступал один из участвующих в спектакле актеров. Подобную миссию, как известно, брали на себя Гаррик и Щепкин.

Хотя должность режиссера появилась уже в конце XVIII века, постановочные и педагогические начала режиссуры в европейском театре и в XIX столетии, как правило, продолжали оставаться разобщенными: первые составляли сферу декорационного оформления, вторым эпизодически отдавали свои силы писатели-драматурги либо актеры... Единая, целостная профессия режиссера, отвечающая задаче создания индивидуальной целостности спектакля, отсутствовала. Режиссеры, которые сочетали работу над актерскими ролями с постановочной деятельностью, были редким исключением. Самое яркое из них — сценическая деятельность Мольера. Творческий опыт режиссеров, подобных автору «Тартюфа», намного обгонял свою эпоху. Он не передавался по традиции и не становился ориентиром для последующих деятелей театра: за

¹⁸ Островский А. Н., т. 12, с. 67. Подробнее об этом см.: Светаева М. Г. Островский — режиссер. — В кн.: Наследие А. Н. Островского и советская культура, М., «Наука», 1974,

взлетами неминуемо следовали падения — возврат сценического искусства на прежний, привычный уровень. Поэтому наиболее чутким, требовательным и дальновидным деятелям театра прошлых столетий оставалось лишь мечтать о сценическом ансамбле и постановках поистине гармоничных. «Если сценарист, декоратор, музыкант и балетмейстер, — писал классик европейской хореографии Ж.-Ж. Новерр, — работают в согласии и понимают друг друга (к сожалению, такое явление мне неизвестно), — то они могут показать публике зрелище поистине захватывающее. Но поэт воображает, что его искусство ставит его выше музыканта, последний считает для себя унижительным советоваться с балетмейстером»¹⁹. Подобные же мысли выражал П. Гонзаго, замечательный живописец-декоратор, много лет работавший в России (рубеж XVIII—XIX веков). Он писал, что если «декоратор... сумеет привести в соответствие с действием все видимое пространство» сцены, то сила впечатления от спектакля будет максимальной²⁰.

Приведенные суждения — несомненный симптом формирования постановочной режиссуры как творчества личностного, увенчивающего ансамбль ролей *данного* спектакля²¹. Этот процесс активизировался во второй половине XIX века (деятельность Р. Вагнера, Л. Кронегга в Мейнингенском театре) и завершился своего рода революцией в сценическом искусстве рубежа XIX—XX столетий, когда режиссеры повсеместно стали творческими руководителями театральных коллективов. Знаменательно появление в России таких режиссеров, как К. Станиславский и Вс. Мейерхольд, А. Таиров и Евг. Вахтангов, на Западе — А. Антуан, М. Рейнгардт, Г. Крэг²².

Осуществленный в эту пору переход к неканоническому, свободному, индивидуальному мизансценированию, которое соответствовало данной пьесе и данному актерскому ансамблю, был в значительной мере подготовлен сдвигами

¹⁹ Классики хореографии, с. 61.

²⁰ Гозенлуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глики. Очерк. Л., Музгиз, 1959, с. 251—253. Сошлемся также на записку (1826) известной трагической актрисы Е. С. Семеновы (1786—1849), где говорится, что драматическому театру нужен своего рода «дирижер», который согласовал бы друг с другом актерские движения, реплики, костюмы («Театр», 1952, № 11, с. 137—139).

²¹ О формировании режиссуры в западноевропейском (по преимуществу немецком) театре XIX века см.: Winds A. Geschichte der Regie. Berlin und Leipzig, 1925.

²² См. об этом содержательную статью Т. И. Бачелис «Эволюция сценического пространства. (От Антуана до Крэга)» в книге «Западное искусство, XX век» (М., «Наука», 1978);

в недрах декорационного творчества. Так, в русском театре второй половины XIX века упрочились бытовые декорации. Важной предпосылкой к этому явились сдвиги в живописи. По словам Д. Сарабьянова, для бытовой живописи XIX века, прежде всего федотовской, было характерно «уподобление картинного пространства сценической площадке». «Сценическую площадку, — пишет Д. Сарабьянов об артистах Малого театра, — они воспринимали как некое место постоянного обыденного бытия. Известно восклицание... Шумского, восхитившегося достоверностью декораций, о том, что в этих декорациях можно не только играть, но и можно жить»²³.

Бытовые декорации, таким образом, явились по-своему активным фоном поведения актеров-персонажей, они стали в большей степени определять положение и действия их на сцене. Иначе говоря, декоратор оказался теперь в значительной мере режиссером, и уже не в традиционном смысле (создатель зрелищных эффектов, «маг и чародей сцены»), а в новом, — если не в качестве автора мизансцены, то в амплу художника, который *мыслит* режиссерски и своей работой стимулирует организацию сценического пространства актерами. Этим тенденциям препятствовали общепризнанные в театре XIX века «декорационные стереотипы» — полотна и конструкции, механически переносившиеся из одного спектакля в другой. И тем не менее собственно режиссерские начала явственно сказались в работах целого ряда декораторов, в наибольшей мере — в творчестве В. Васнецова и В. Поленова, выступивших в спектаклях 80-х годов в роли «сорежиссеров». Симптоматичны и, по-видимому, исторически беспрецедентны эскизы В. Поленова к спектаклю «Иосиф» (Мамонтовская опера, 1880) и А. Гельцера к постановке пьесы А. Островского «Воевода» (1886). На них нарисованы не только будущие декорации, но также (на их фоне) актеры-персонажи. Художники здесь создают мизансцены в самом прямом смысле. Они пишут «эскизы декораций и мизансцены», выполняя тем самым миссию режиссера-постановщика в новом значении слова. Вполне естественно, что в ряде мамонтовских постановок В. Поленов приходит на репетиции и не только гримирует актеров, но и располагает их на сцене, т. е. ведет работу, которая позже составила сферу

²³ Сарабьянов Д. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., «Искусство», 1973, с. 165, 209.

профессиональной режиссуры. «Принцип *единой картины* в спектакле,— пишет Ф. Я. Сыркина в работе о русском декоративном искусстве,—означает у Поленова понимание декорации как органической среды для действующих лиц»²⁴.

Так приближался русский театр к последовательному, принципиальному, программному объединению «постановочных» и «педагогических» начал режиссуры в одной творческой профессии.

3

РЕЖИССУРА XX ВЕКА

Активное взаимодействие «педагогических» и «постановочных» начал режиссуры, ранее соприкасавшихся лишь эпизодически, в XX столетии стало *нормой* театрального творчества. Эта великая историко-художественная задача была, как известно, решена Станиславским, который, по словам Мейерхольда, открыл России возможности режиссерского искусства.

Станиславский, замечательный режиссер-педагог, одновременно был первооткрывателем в области мизансцены. Его постановочно-режиссерское творчество многопланово. В молодом Станиславском, несомненно, было нечто от прежних магов и чародеев сцены. «Я люблю придумывать в театре чертовщину,— читаем мы в книге «Моя жизнь в искусстве».— Я радуюсь, когда мне удастся найти трюк, который обманывает зрителя. В области фантастики сцена может сделать еще многое. Она не дала и половины того, что возможно»²⁵. Эта сторона дарования Станиславского сказалась в постановках пьес «Ганнеле» Г. Гауптмана, позднее — «Снегурочки» А. Н. Островского и «Синей птицы» М. Метерлинка.

Главное же в постановочной деятельности Станиславского — это создание пространственных композиций, стимулирующих актерское творчество. С первых до последних лет своей жизни в искусстве великий режиссер стремился сделать каждый компонент сценического пространства художественно значимым, как-то соединить играющего акте-

²⁴ Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки. М., «Искусство», 1956, с. 246.

²⁵ Станиславский К. С., т. 1, с. 153.

ра со сценическим фоном. Он, по словам М. Строевой, «не оставлял необжитым ни одного куска сцены»²⁶.

Из числа ранних работ Станиславского знаменательны в этом отношении «Уриэль Акоста» К. Гуцкова с новаторским решением массовых сцен и «Потонувший колокол» Г. Гауптмана со смелым до парадоксальности заполнением сценической коробки. «Первое действие — говорится об этом спектакле в книге «Моя жизнь в искусстве», — горы, хаос, камни, скалы, деревья и вода, где живет вся сказочная нечисть. Я приготовил актерам такой пол, по которому ходить было невозможно. «Пусть, — думал я, — актеры лезут или сидят на камнях, прыгают по скалам, балансируют или ползают по деревьям, пусть уходят вниз, в люк, чтобы снова взбираться кверху. Это заставит их... приспособливаться к непривычной для театра мизансцене, играть так, как по традициям играть было не принято, без стояния у рампы». Негде было производить оперного торжественного шествия, не для чего было прибегать к возведению «руц». На всей сцене было всего несколько камней, на которых можно было стоять или сидеть. И я не ошибся. Как режиссер я не только помог актеру необычной планировкой, но вызвал, помимо его воли, новые жесты и приемы игры. Сколько ролей выиграло от этой мизансцены!»²⁷.

Этому своему постановочному открытию Станиславский придал принципиальное значение. Исполнителям ролей, утверждал он, нужна заполненная трехмерными предметами сцена: артисты «должны поклониться режиссеру, художнику и просить, чтобы для них был заготовлен конструктором удобный пол, который помог бы им, с помощью мизансцены и группировки, передать те душевные тонкости роли, которые они не могут передать своими доморощенными средствами»²⁸.

Пространство сцены в спектаклях Художественного театра наполнялось вещами, которые помогали актерам жить в «предлагаемых обстоятельствах». «Прошу поверить, — рассказывал Станиславский о своей игре в «Вишневом саде», — если бы этот шкаф переставили на другое место, то я перестал бы чувствовать себя Гаевым»²⁹. Руководителями Художественного театра тщательно разрабатывалась сама «фактура» мизансцен. Предметный коло-

²⁶ Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского, с. 12.

²⁷ Станиславский К. С., т. 1, с. 179.

²⁸ Там же, с. 178.

²⁹ Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра, Сборник. М., «Искусство», 1963, с. 256.

рит действия (и не только зримый, но и слышимый) создавал эмоциональную атмосферу спектакля. Зритель погружался в мир постоянно сменявшихся друг друга настроений.

Проблемы мизансценирования решались в Художественном театре по-разному. Если в ранних своих постановках Станиславский начинал работу над спектаклем с детального планирования мизансцен, то позднее, начиная с 1910—1911 годов, он первоначально уяснял психологический рисунок ролей и только после большого количества репетиций переходил к пространственному решению спектакля. «Ни о каких режиссерских планах Константин Сергеевич не говорил и запрещал мне говорить о них,—вспоминал М. Кедров о работе над «Тартюфом» в середине 30-х годов.— Он считал, что режиссер должен расти вместе с актером. Говорил, что он делал неверно, когда составлял режиссерский план еще до работы с актерами. Когда я все же пытался рассказать ему о том, что я думаю сделать в спектакле, Константин Сергеевич говорил: «Я это все понимаю, это все интересно, вы можете создать еще более интересные сложные композиции, но только имейте в виду, что вы будете играть их «на расстроенных роялях», то есть «на актерах», которые недостаточно овладели этой техникой». И вот «настройкой роялей» и созданием такой техники, которая позволила бы делать более тонкие вещи в искусстве, и занимался Константин Сергеевич»³⁰.

Как видно, постановочно-мизансценный рисунок спектакля признавался Станиславским в той мере, в какой он соответствовал уже обретенному актерскому ансамблю.

Иных установок придерживался Немирович-Данченко в последние годы своей деятельности. «Уже на первом этапе работы,—говорил он в 1938 году,—мы пробуем двигаться, даже ищем мизансцены... Под влиянием мизансцен многое начинает меняться»³¹.

Но какой бы ни была методика работы над спектаклем, мизансцене в Художественном театре принадлежало почетное место. Известно, какое большое значение имело содружество Станиславского и Немировича-Данченко с декораторами, какую важную роль играл в коллективе

³⁰ Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра, с. 130—131.

³¹ Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера, М., «Искусство», 1973, с. 165—168.

театра заведующий постановочной частью И. Я. Грими-славский. Режиссура МХАТ *органически* включала в себя тщательнейшую разработку цепи мизансцен.

Знаменательно, что Немирович-Данченко, говоря в своей книге «Из прошлого» об открытиях Художественного театра, назвал прежде всего мизансцены: «Наш театр... принес мизансцену, паузу, темп, красочные переживания. Это все было совершенно неизвестно до Художественного театра. За это его полюбили»³².

После того как Художественный театр «прошумел» своими новаторскими спектаклями по всей России, режиссерам стало уже невозможно ограничиваться традиционной «разводкой». Отсутствие в спектакле вновь найденных мизансцен воспринималось теперь как своего рода анахронизм. Примечателен в этом отношении случай, рассказанный в качестве анекдота Эйзенштейном. Работая над пьесой, в которой когда-то играла знаменитая Федотова, режиссер Малого театра спросил у рабочего сцены, «где стояла Гликерия Николаевна во время этих слов»... Многозначительно, что через десять лет после открытия Художественного театра состоялись два общероссийских съезда режиссеров (в 1908 и 1909 годах) и на одном из них было принято решение (впервые в истории искусства!) о защите авторского права на оригинальные сценические постановки.

Сподвижники и продолжатели Станиславского, идя каждый своим путем, одновременно с ним и вслед за ним формировали новый театр, театр активной режиссуры.

Многое сделано в сфере постановочной деятельности Мейерхольдом. Этот режиссер-экспериментатор сосредоточился на иных сторонах театральной постановки, нежели Станиславский и Немирович-Данченко. Его меньше волновала «фактура» сценического пространства, но очень интересовали закономерности его построения. «В законах композиции разных искусств,— говорил Мейерхольд в пору своей творческой зрелости,— несмотря на различие фактур, есть много общего. Если я буду изучать законы построения живописи, музыки, романа, то я уже не буду беспомощен и в искусстве режиссуры. Я опускаю само собой разумеющееся — знание природы актера, то есть фактуры театра». И мейерхольдовская режиссура была прежде всего искусством *композиции* спектаклей. Мизан-

³² Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера, с. 63.

сцены здесь выступали как строго упорядоченные пространственные конструкции, в которых каждый актер должен был занять заранее отведенное ему место. Мейерхольд утверждал: «Движения актера на круглой площадке не те, что на прямоугольной; на просцениуме иные, чем в глубине сцены. У нас об этом думают только режиссеры, да и те не всегда. А ведь умение располагать свое тело в пространстве — основной закон актерской игры». Строгие пространственные композиции, по мысли режиссера, в свою очередь должны быть «впаяны» в железный каркас временных ритмов: «Актеров нужно приучать чувствовать время на сцене, как его чувствуют музыканты. Музыкально организованный спектакль... это спектакль с точной ритмической партитурой, с точно организованным *временем*»³³.

Строгость, выверенность, броская выразительность пространственных композиций и мизансценных ритмов — вот что дал театральному искусству этот талантливый режиссер-экспериментатор. «Художник, — писал о «Ревизоре» в ТИМе А. В. Луначарский, — ни одной точки не ставит без расчета на всю композицию, как ни одного звука не допускает композитор вне того же тончайшего художественного математического расчета.

Вот это-то и достигнуто Мейерхольдом в его «Ревизоре», по-моему, в совершенно неслыханных размерах. ...Абсолютно любой момент всего этого большого спектакля, заснятый цветной фотографией, представлял бы собою законченную художественную картину»³⁴. Театральное искусство XX века, таким образом, знает случаи «стоцентного» художественного использования сценического пространства и времени...

Требование совершенства пространственных композиций и строгости ритмов сценического действия — таково новое слово театрального искусства нашего столетия, где решающая роль принадлежит «режиссеру-композитору». Этим термином пользовались Мейерхольд и Эйзенштейн. «Компоновать спектакль нужно по всем правилам оркестровой композиции», — утверждал Мейерхольд. «Режиссер, — писал он, — должен прежде всего быть музыкантом... Он всегда строит сценические движения контрапунктиче-

³³ См.: *Гладков А. И.* Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде. — В кн.: *Тарусские страницы.* Литературно-худож. иллюстрир. сборник. Калуга, Кн. изд-во, 1961, с. 304, 306.

³⁴ *Луначарский А. В.*, т. 3, с. 353—354.

ски»³⁵. Эйзенштейн также говорил о творческом режиссере (противопоставляя его режиссеру-переводчику) как о композиторе спектакля, творце мизансцен и создателе «пространственных построений»³⁶.

Главная, на наш взгляд, черта постановочной режиссуры XX века (как Станиславского, так и Мейерхольда) состоит в том, что она пренебрегла внешними эффектами — чисто «оформительской» миссией, которой ограничивались маги и чародеи сцены прежних эпох. Мизансцена (вместе с другими компонентами спектакля) стала активно воплощать идею спектаклей — их «сверхзадачу». Постановочное творчество утратило свой былой самодовлеюще-декоративный характер и устремилось к тому, чтобы сценическое пространство обрело максимальную выразительную значимость и смысловую насыщенность.

При всем том, что театральная режиссура XX века в своем художественном существе едина, соотношения в ее пределах между «педагогическими» и «постановочными» началами изменчивы. В театре нашего столетия шел и идет нескончаемый поиск гармонии между интересами актера и постановочно-мизансценной стороной спектаклей. Проблема творческих взаимоотношений между актерами и постановщиком спектакля остро встала перед деятелями театра конца XIX — начала XX века. Станиславский и Мейерхольд, Рейнгардт и Крэг, поднимавшие целину режиссерского искусства, упорно защищали свою власть в театре, отменяя нарекания защитников традиционного «актерского» театра, среди которых были не только критики типа А. Р. Кугеля, но и талантливые актеры и писатели: А. А. Мгебров, А. И. Сумбатов-Южин, А. А. Блок³⁷.

Суждения о том, что так называемый «режиссерский» театр подавляет волю актера и тем самым рискует убить себя самого, несомненно, отражали реально возникшую опасность прямолинейного, механического подчинения

³⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы, т. 2, с. 140, 156.

³⁶ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения, т. 4, с. 438.

³⁷ «Возвышение режиссера», — писал Блок в статье «О театре», — произошло по причинам совершенно понятным, но вполне отрицательным: во-первых, автор махнул рукой на театр, перестал идти от него воплотения своих идей и разучился театральному делу; во-вторых, актер потерял живую душу, стал живой героической куклой, которая переносима лишь тогда, когда ее держит на золотой цепи сведущий и трезвый человек» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5, с. 252). Блок, подобно многим его современникам, не учитывал положительных причин активизации режиссуры: возросшего интереса к ансамблю ролей и композиции сценического пространства,

актерской индивидуальности интересам сценической постановки. Но театральное искусство уже не могло обойтись без властного режиссера, и оно стало двигаться не в обход этой опасности, а навстречу ей.

«Деспотизму» режиссера-постановщика по отношению к актерам в начале нашего века отдал дань и Станиславский, еще в большей степени — Крэг и Мейерхольд. Крэг мечтал об «актере-сверхмарионетке», Мейерхольд утверждал, что участвующим в спектакле артистам вовсе не следует знать режиссерского замысла. Но подобные диктаторские притязания постановщиков спектаклей были для того времени закономерны. По словам автора статьи о русской провинциальной сцене рубежа XIX—XX веков, «вне деспотизма, преодолевающего барьер актерской рутин и недоверия, режиссура как искусство, вероятно, не могла бы родиться»³⁸.

Эпоха бурного становления постановочного искусства ознаменовалась попытками теоретического обоснования деспотизма режиссера по отношению к актерам. Так, М. Бонч-Томашевский в 1913 году писал о том, что актер закономерно находится в двойной зависимости — от писателя и режиссера: «Легче верблюду пролезть сквозь игольное ушко, нежели актеру сохранить свободу творчества». Бонч-Томашевский полагал, что даже свободное, вдохновенное актерское искусство «не есть искусство театра»: «не лицедей есть творец легенды подлинного театра», только режиссер выступает как «подлинный родоначальник сцены». И далее: «Новый театр есть театр режиссера, и тем самым этот театр объявляет печальную, по необходимости войну крупному индивидуальному актеру... Естественный подбор определяет безиндивидуального режиссера-работника в услужение к крупным актерам, но в свою очередь большим режиссерам-творцам предоставляет мелкие артистические силы»³⁹. Театр в своем дальнейшем развитии решительно отверг идею нивелирования актерского искусства во имя режиссуры.

Поиск гармонии между режиссером и актером, без которого сценическое искусство в наше время просто немислимо, шел и идет в острых столкновениях взглядов. Знаменательны в этом отношении расхождения между

³⁸ Табачникова Е. А. Н. Н. Соловцов и становление режиссуры в русском провинциальном театре. — В кн.: Записки о театре. Сборник. Л., 1974, с. 84. (Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии).

³⁹ Бонч-Томашевский М. Ритм и режиссер. — «Маски», 1913—1914, № 1, с. 43, 45—47.

Станиславским и Немировичем-Данченко — с одной стороны, Мейерхольдом и Эйзенштейном — с другой.

Станиславский начиная с 1908—1910 годов подчеркивал решающую роль в театре режиссера-педагога. Он предостерегал режиссера-постановщика от деспотизма по отношению к актеру, настаивая на зависимости мизансцены от актерских индивидуальностей. «Мизансцены «Чайки», — писал Станиславский С. Балухатому в 1925 году, — были сделаны по старым, теперь уже совсем отвергнутым приемам насильственного навязывания актеру своих, личных чувств, а не по новому методу предварительного изучения актера, его данных, материала для роли, для создания соответствующей и нужной ему мизансцены. Другими словами, этот метод старых мизансцен принадлежит режиссеру-деспоту, с которым я веду борьбу теперь, а новые мизансцены делаются режиссером, находящимся в зависимости от актера»⁴⁰. В 30-е годы Станиславский неоднократно порицал Мейерхольда и некоторых других режиссеров за излишнее акцентирование постановочных задач в ущерб работе с актерами. Он говорил, что Мейерхольд «научить их (актеров. — В. Х.) не может и потому принужден маскироваться всевозможными выдумками»⁴¹.

С другой стороны, Мейерхольд и Эйзенштейн упрекали Художественный театр в недостаточной композиционной завершенности спектаклей. Мейерхольд иронически говорил о «кликушеских душевных напряжениях» в этом театре и ратовал за строгость режиссерского сценария⁴². У Эйзенштейна постановки Станиславского вызывали возражения в силу того, что в них интерес к бытовым и психологическим деталям преобладал над осмыслением их как частей «одного конструктивного целого». «Переживаемое... редко бывает четким по композиции», — замечал Эйзенштейн, а по поводу «Горячего сердца» в Художественном театре высказывался еще резче: он утверждал, что И. М. Москвин в роли Хлынова «висит золотым медальоном на грязном рубище... спектакля»⁴³.

Подобные суждения, являющиеся, несомненно, полемическим перехлестом, ясно свидетельствуют, что театральная режиссура XX века шла (и идет!) разными путя-

⁴⁰ Станиславский К. С., т. 8, с. 102.

⁴¹ Там же, с. 381.

⁴² Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы, т. 2, с. 27.

⁴³ Эйзенштейн С. М. Избр. произв., т. 4, с. 110, 115, 439.

ми. Если для Станиславского в 10—30-е годы режиссер был прежде всего создателем актерского ансамбля, то для Мейерхольда, Таирова, Эйзенштейна это главным образом постановщик (знаменательно, что один из зарубежных критиков назвал Таирова «магом мизансцены»). Об этих двух творческих установках, признавая право на каждую из них, без всяких полемических крайностей сказал однажды сам Станиславский. «Его художественные принципы,— сообщил он о своем театре в 1927 году немецкому режиссеру Г. Графу,— основаны целиком и главным образом не на режиссере-постановщике, типа Мейерхольда и Таирова, но на режиссере — учителе актера... Внешняя постановка нужна нам постольку, поскольку этого требует внутреннее творчество актера»⁴⁴.

Мы остановились на давней полемике между крупнейшими режиссерами отнюдь не для того, чтобы вознести на пьедестал одних и ниспровергнуть других. Из этой полемики, нам кажется, должен быть сделан вывод иного порядка. А именно: и акцент на задачах актерского творчества, характерный для Станиславского и Немировича-Данченко, и предпочтение, отдаваемое Мейерхольдом, Таириным и Эйзенштейном композициям режиссера-постановщика, оправданы природой театра. Обе эти установки могут явиться и источником огромных художественных достижений, и причиной серьезных творческих срывов.

Нельзя деспотически подавлять актера. Станиславский прав! Но, с другой стороны, нельзя ослаблять внимания к пространственно-временной композиции спектакля — здесь правы Мейерхольд и подобные ему режиссеры. Однако полноту творческого самовыявления актеров с их «служением» композиции спектакля совместить трудно. Станиславский и режиссеры типа Таирова выбирали путь между этими Сциллой и Харибдой. И цели каждого осуществлялись не без потерь и утрат. Взаимные упреки режиссеров, порой весьма резкие, имели и свои резоны.

Активное, смелое овладение пространством сцены для театра первостепенно важно. Содержательно значимые мизансцены усиливают художественный эффект, вызываемый актерской игрой. Представим себе, что живописцы до какого-то момента не давали человеческим фигурам и лицам художественно-содержательного фона (цветового,

⁴⁴ Станиславский К. С., т. 8, с. 165.

графического, предметного) и кто-то из них впервые такой фон разработал. Портрет остался бы портретом, но черты и выражения лиц и фигур во взаимодействии с фоном обрели бы новое качество. Подобным образом искусство мизансцены (как и пространственной композиции кадров) обогащает актерское творчество.

Исторические судьбы театральной режиссуры могут дополнительно проясниться в итоге их сопоставления с эволюцией дирижерского искусства, тоже ознаменовавшегося резким «скачком» во второй половине XIX и начале XX столетия: именно в эту пору окончательно ушла в прошлое фигура капельмейстера, столь знаменательная для музыкального искусства XVIII века, и обрела актуальность проблема исполнительской концепции, активной и оригинальной интерпретации произведения.

Современный дирижер, по мысли А. Пазовского, умеет «ощущать исполнительский коллектив как единый многокрасочный и многозвучный инструмент, *состоящий из живых, индивидуально мыслящих, чувствующих и создающих музыкантов-художников*». Слова эти вполне могли бы прозвучать и применительно к режиссуре нашего века. При этом музыкальное искусство породило два типа дирижеров, в которых опять-таки легко усматривается параллель основным разновидностям режиссуры XX века. «Первый,— говорится в «Руководстве по дирижированию» Р. Кан-Шпейера (1919),— навязывает свою волю музыкантам. Второй стремится вызвать и в исполнителях те художественные намерения, какие возникли у него, и, следовательно, побудить их музицировать так, как он того желает. Первый тип представляет собой в известном смысле автократа, заставляющего всех действовать так, как он хочет, тогда как второй — яркий трибун, побуждающий всех желать того же, что и он, то есть добровольно следовать его воле. Естественно, что дирижер второго типа пользуется несравненно большей популярностью и любовью, чем первого»⁴⁵. Здесь — прямая аналогия приведенным словам Станиславского из письма Графу о двух типах режиссуры в театре.

Почему же обладающая широкими возможностями постановочная режиссура в европейском (в том числе и русском) театральном искусстве активизировалась лишь

⁴⁵ Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика, с. 340.
291.

на рубеже XIX—XX веков? Ведь человечество с самых давних времен проявляло склонность к эстетическому восприятию зримых картин, заполняющих пространство и время (обряды, ритуалы, церемонии)! Формирование режиссуры как индивидуального творчества в значительной степени тормозилось, по-видимому, тем простым фактом, что она требует согласованных, подчиненных строгой дисциплине действий людей разных художественных навыков и способностей. Единая художественная воля, объединяющая и направляющая действия деятелей различных видов искусства, — это результат зрелости индивидуального творчества. Такого рода зрелость пришла к европейской художественной культуре сравнительно недавно — в основном за последние сто лет...

Предпосылкой интенсивного формирования режиссуры именно на рубеже XIX—XX веков явился и тот факт, что европейский театр теперь начал активно осваивать пришедшие ему пантомимические начала. Декламирующий актер, заполняя зрительный зал акустически, не был в состоянии хоть в какой-то мере заполнить сценическую коробку движениями, сопровождающими его речь.

И совсем другое дело — активная жестово-мимическая игра, характерная для театра нашего века. Такого рода актерское действие вписывается в сценическое пространство несравненно естественнее и убедительнее, нежели декламация в духе XVII—XIX столетий. Говорить на сцене одновременно двое, тем более трое или четверо, как известно, не могут. Мимическая же игра и жестикация хорошо воспринимаются и в тех случаях, когда на сцене находится один актер и когда их действует целая группа. Понятно, что пантомимически активное исполнение ролей знаменует и стимулирует художественное освоение всей сценической коробки, что для спектакля, где актеры создают яркие зрелищные образы, впечатляющие мизансцены оказываются первостепенно важными.

Особенно настоятельно актерская игра требует содержательно значимой мизансцены в тех случаях, когда сюжетную концепцию спектакля составляют не единичные столкновения намерений, а исследование сложных, многоплановых связей личности со средой и действительностью в целом. Мы имеем в виду прежде всего театр Чехова и Станиславского, интересовавшийся внешней атмосферой воспроизведенного действия и поэтому придававший принципиальное значение декорационному оформлению, бута-

фории и реквизиту. Тщательная разработка деятелями театра рубежа XIX—XX столетий пространственного фона актерской игры — это следствие тех сдвигов, которые произошли к нашему веку в сюжетостроении: с замкнутых ситуаций общения между людьми в «послетолстовском» искусстве акцент был перенесен на исследование связей между поведением человека и всем тем, что его окружает. Интерьер и пейзаж стали необходимыми для действия актеров на сцене.

И, конечно же, в наибольшей мере способствовала формированию постановочной режиссуры разработка массовых сцен, столь важных в спектаклях Мейнингенского театра и дореволюционного Художественного театра (начиная с «Царя Федора Иоанновича»). Эта традиция была продолжена советским театральным искусством. По верной мысли А. Д. Попова, именно режиссер создает в своем постановочном плане массовые, народные сцены, которые (особенно при обращении к революционным темам) становятся «идейным и композиционным центром спектакля»⁴⁶.

Взлет постановочной режиссуры в театре XX века обусловлен также изменениями в требованиях зрителя к сценическому представлению. Художественное сознание человека нашего столетия обогащено опытом живописи, которая начиная с полотен импрессионистов проявляет упорный интерес к неповторимо индивидуальным и кратковременным состояниям предметного мира. Впоследствии на эстетический кругозор людей стало активно влиять киноискусство с присущей ему строгостью композиции отдельных кадров. Не удивительно поэтому, что зритель все меньше и меньше соглашается мириться с художественно неорганизованной, нейтральной к смыслу спектакля сценической коробкой, остающейся лишь пассивным фоном актерской игры. Современного человека не удовлетворяют как «незаполненность» сцены, так и ее загроможденность бытовым «балластом».

Влиятельность постановочной режиссуры в искусстве нашего века естественно, по-видимому, объяснять и более общими, социальными факторами. На этот счет мы выскажем лишь самые предварительные соображения, которые сможет подтвердить или, напротив, отвергнуть современная культурология.

⁴⁶ Попов А. Д. Спектакль и режиссер, с. 47—48.

Возможно, что взлет искусства мизансцены обусловлен «деритуализацией» жизни XX века и являет собою своего рода компенсацию традиционной, архаической упорядоченности бытия в обозримом пространстве и времени: то, что ушло из «первичной реальности», закономерно возрождается во «вторичном» бытии — в искусстве.

Естественно высказать и иное предположение: постановочная режиссура XX века (не прямо, конечно, а опосредованно и косвенно) стимулируется явлениями *современности*. Ее жизненный аналог — постоянное обновление социального бытия, столь свойственное эпохе массовых общественных движений и научно-технической революции. «Прототипом» современной театральной режиссуры, по-видимому, является широко распространившееся конструирование коллективной деятельности людей. Ведь в наше время строгая организация разнокачественных человеческих действий в обозримом пространстве и замкнутом времени чрезвычайно важна и в области производства, и в сферах потребления, транспорта, культурно-просветительных мероприятий, спорта и, наконец, в проведении празднеств и церемоний (мемориальных, юбилейных и прочих), которые в значительной мере утратили свой традиционный характер и часто чьей-то творческой инициативой обновляются или даже создаются заново⁴⁷.

Современное постановочно-сценическое творчество властно стимулируется потребностью людей осознать и прочувствовать нетрадиционную, каждый раз вновь возникающую и повсеместную *организованность* бытия людей в пространстве и времени — внутренний смысл и эстетическую выразительность зримых соотношений между действиями человека и окружающей его реальностью. Режиссура имеет теперь своей социально-культурной базой не безликую «режиссуру» передаваемых по традиции ритуалов, а «режиссуру» социального конструирования, пронизывающую в наше время все и вся. Именно в этом смысле XX век является «веком атома, спутников, кибернетики и... режиссуры»⁴⁸.

⁴⁷ Организации народных празднеств придавалось большое значение в годы Великой французской революции. Давид, как известно, по поручению правительства разрабатывал сценарии таких празднеств и осуществлял их. Эта традиция была продолжена в нашей стране после 1917 года (см.: *Цехновицер О.* Празднества революции. Изд. 2-е, испр. и доп. Л., «Прибой», 1931). В наше время о подобной «жизненной режиссуре» и ее перспективах говорится в статье: *Глазьев В. Л.* Парк — пространство и процесс. — В кн.: *Парк и отдых.* Вып. 14. М., 1973. (Труды НИИ культуры).

⁴⁸ *Товстоногов Г.* Круг мыслей, с. 95.

Режиссура современного драматического театра наследует разные сценические традиции первой половины столетия. Такие деятели сцены, как А. Эфрос и О. Ефремов, склонны сосредоточиваться в большей мере на работе с актерами, нежели на мизансценной динамике спектаклей, продолжая тем самым традицию Художественного театра. Строгость и четкость постановочного замысла здесь находится под некоторым подозрением: а не ограничат ли «фиксированные мизансцены» (выражение Эфроса) импровизационную свободу актеров? Другие же режиссеры — Ю. Любимов, в значительной мере Ю. Завадский и Б. Равенских — отдают свои силы прежде всего решению собственно постановочных задач, как это в свое время делали Мейерхольд, Вахтангов и Таиров.

Имея в виду лучшие сегодняшние спектакли, можно сказать, что культура владения пространством сцены возрастает и обогащается на наших глазах. Современные режиссеры свободно и смело «монтируют» самые разные приемы освоения сценической коробки, порой контрастные друг другу и имеющие различное историко-художественное происхождение. И это, несомненно, знаменует шаг вперед театрального искусства. Нетрудно дать длинный перечень современных спектаклей, где есть место и символике пространственных композиций, и бытовой достоверности изображаемого, и динамичности мизансцен, и предельной свободе обращения с декорационным фоном действия — превращению его в художественно значимую конструкцию. Как бы предельной активностью постановочной режиссуры отмечены такие разные спектакли, как «Петербургские сновидения» Завадского, «Король Генрих IV» Товстоногова, «Драматическая песня» Равенских, «А зори здесь тихие» Любимова, «Женитьба» Эфроса, «История лошади» Товстоногова и М. Розовского.

Бросаются в глаза в названных спектаклях при всей их непохожести друг на друга напряженные ритмы, и, пожалуй, прежде всего не ритмы самого по себе действия, а его композиционной, режиссерской «подачи» зрителям. Сегодняшний театр, как известно, прочно опирается на драматургию «эпическую», решительно не приемлющую единств места и времени, склонную дробить изображаемое действие на короткие, часто сменяющие друг друга сценические эпизоды. Темпо-ритм, которому в свое время придал принципиальное значение Станиславский, функционирует сейчас в театре весьма активно. Он не только об-

наруживает психологическую атмосферу действия, но и служит монтажу эпизодов, диалогов и монологов, реплик и жестов, непосредственно выявляя динамику режиссерской мысли — идею, концепцию, «сверхзадачу» спектакля. Подобно киноискусству, сегодняшний театр не терпит временных «зазоров», пустот, интервалов между сценическими эпизодами. Мы имеем в виду, конечно, не собственно сюжетную динамику спектакля (она стала на современной сцене, обогащенной опытом Чехова, Горького и Брехта, значительно меньшей, чем в театре прошлых столетий), а динамику собственно композиционную, монтажную.

Мы говорили, что антракт воспринимался как нечто нарушающее впечатление уже театральными деятелями рубежа XIX—XX веков. Современный театр предъявляет антракту претензии прежде всего как нарушителю темпоритма мизансцен. Двучастное, а иногда и «безантрактное» построение современных спектаклей — это отнюдь не дань моде, а выражение настойчивого стремления деятелей театра к предельной точности, максимальной выверенности временной композиции. Лучшие сценические представления обретают сегодня художественную завершенность того же качества, что музыкальные произведения, которые нельзя исполнять и воспринимать «разновременными» кусками... «Война с антрактом» ведется, в частности, Театром на Таганке. Спектакль «А зори здесь тихие» идет без перерыва, который здесь просто немислим... Удачное решение проблемы антракта найдено в «Гамлете». Прерывается представление в середине сценического эпизода, в момент относительного спада напряжения действия: Гамлет мирится с матерью и пытается ее успокоить — этим и кончается первый акт спектакля, и начинается второй... От такого антракта, будто бы и не существующего, ни в коей мере не страдает напряженный ритм режиссерских мизансцен.

Нет смысла доказывать самоочевидное: повышенное, пристальное внимание режиссера к темпо-ритму спектаклей — одно из значительных достижений современного театра.

В литературоведении (сошлемся на работу В. Ф. Асмуса «Чтение как труд и творчество») существует понятие «произведение второго чтения». К числу таких произведений относятся повести и романы, драмы и стихотворения композиционно настолько многоплановые и богатые, что их художественная значимость не может быть исчерпана

вающе освоена сразу, при первом восприятии. В нашу эпоху, отмеченную стремительным обогащением художественной культуры народных масс, такие произведения стали достоянием широкой публики и вызывают к себе самый пристальный ее интерес. По-видимому, современный театр, опираясь на традиции Станиславского и Мейерхольда, пришел к тому, чтобы создавать спектакли «второго смотра», являющиеся своего рода квинтэссенцией режиссерской мысли, — спектакли, в которые хочется всматриваться и «вчувствоваться» еще и еще.

Современные мизансцены, воссоздавая, как это бывало и раньше, действия персонажей на определенном пространственно-бытовом фоне, часто выполняют теперь и непосредственно содержательную функцию. Они (нередко путем обнажения сценической условности) выявляют эмоциональную атмосферу спектакля и лежащую в его основе мысль, берут на себя функцию обобщения и символизации. Так, в спектакле Б. Равенских «Драматическая песня» (инсценировка М. Анчарова) детали жизни легендарных героев Н. Островского сведены к минимуму. Здесь дан своего рода монтаж сравнительно немногих фрагментов действия «Как закалялась сталь», дополненных и обогащенных отсутствующей в романе условно-фантастической сюжетной линией (общение Корчагина с самим Николаем Островским). Пластически яркая игра актеров, неожиданные и «броские» мизансцены, активное музыкальное сопровождение действия — все это придает отобранному для спектакля эпизодам романа символическую значимость и подлинную сценическую «действенность». Б. Равенских и М. Анчаров не стремились создать сценическую иллюстрацию к роману Н. Островского, которая «воскресила» бы перед сегодняшним зрителем бытовую реальность 10—20-х годов. Они пошли по иному пути и с помощью богатого арсенала приемов современной постановки сконцентрированно воплотили революционный пафос романа «Как закалялась сталь».

Принципы режиссуры этого спектакля поистине современны. Они вполне отвечают тенденциям развития советского театра. Бытовая, «эмпирическая» достоверность действия на сегодняшней сцене часто становится эпизодической, так что воспроизводимое пространство оказывается как бы «мерцающим», лишенным устойчивости и стабильности. Совершенно бесспорно, что театр последнего времени знает прекрасные спектакли, построенные в бо-

лее или менее полном соответствии с привычным принципом бытового наполнения сценической коробки (пример тому — «Мещане» Г. Товстоногова). Но в целом житейское пространство стало теперь держаться в театре менее навязчиво, более скромно и неприметно. Оно то появляется на сцене, то вдруг исчезает, чтобы вскоре возникнуть в ином, неожиданном обличье. Действия персонажей порой как бы «изымаются» из их конкретного окружения. Быт в его сценическом изображении утратил тяжеловесность. Он как бы подчинился логике мизансцен и их ритму.

Условные, внебытовые формы сценического пространства, с одной стороны, дали и, несомненно, будут давать театру неограниченно многое. С другой же стороны, режиссеры порой склонны к гипертрофии этих форм, в результате чего сценическая коробка остается вообще пустой. Н. Акимов справедливо отмечал, что новая театральная эстетика нередко прибегает к той условности, «которая скрывает бедность, недостатки и приводит к сухости и аскетизму», и усматривал в этом следствие отсталости сценической техники. «99 процентов наших театров, построенных по образцам XVIII вѣка, — писал он, — начисто не приспособлены к быстрой смене объемных декораций, в которых и только в которых современный зритель органично воспринимает действующего, тоже «объемного» актера.

Режиссер спектакля, справедливо понимающий, что паузы между картинами, вызванные перестановками декораций, способны нарушить ритм спектакля и тем погубить его, начинает всячески упрощать изобразительные средства, сводить информацию о месте действия до минимума. Такой метод начисто исключает образную выразительность, воздействие на зрителя средствами изобразительного искусства»⁴⁹.

Со всем этим трудно не согласиться: нельзя приносить в жертву напряженным сценическим ритмам пространственный антураж действия! Необходимо стремиться к синтезу того и другого, искать путей дальнейшего обновления театральной техники!

В современном сценическом искусстве возникает новое, непривычное соотношение между «педагогическими» и «постановочными» началами режиссуры. У актеров по-

⁴⁹ Акимов Н. П. Театр, техника, наука. — В кн.: Художественное и научное творчество. Л., «Наука», 1972, с. 203.

явилась и на наших глазах становится все более властной потребностью «занять место» в режиссерской мизансцене. Своих «партнеров» артист видит теперь не только в тех товарищах по сцене, с которыми он общается непосредственно, но и в *каждом* из участников спектакля, осуществляющих замысел режиссера-постановщика. Добиться неподдельной увлеченности всех актеров идеей спектакля, зажечь стремлением осуществить задуманные мизансцены коллектив исполнителей — вот что, по-видимому, становится нормой современной «педагогической» режиссуры, ее «проблемой номер один». Не только, как говорится, «ощущать себя в образе», но и «жить в мизансцене» — такова установка, современного актера и работающего над его ролью режиссера. В связи с этим решающее значение приобретают репетиции на сцене, уже вполне готовой к спектаклю⁵⁰.

Успех имеют в наши дни главным образом те спектакли, в которых зритель ощущает творческое удовлетворение, испытываемое актерами от того, что они реализуют душевно им близкий, увлекший их замысел режиссера-постановщика... Именно «горение» актерского коллектива пламенем режиссерской идеи оборачивается сегодня радостью для тех, кто находится в зрительном зале.

В наше время, как видно, режиссерский деспотизм перестал быть сколько-нибудь серьезной проблемой (хотя от конфликтов между исполнителями и постановщиком никакой театр, конечно, не гарантирован). Он оказался преодоленным и «снятым» самой логикой эволюции сценического творчества. Активная постановка, требующая властной режиссерской руки, стала осознаваться *всеми* деятелями театра как непререкаемая норма сценической работы. Строгое мизансценирование является теперь гораздо в большей степени стимулом творчества актеров, нежели его «оковами». Лучшие из сыгранных ими ролей органически «вписываются» в режиссерскую постановку. Вряд ли мыслима вне спектакля «История лошади» Г. Товстоногова и М. Розовского, созданная Е. Лебедевым роль Холстомера. Незабываемые интонации актера, то бодромужественные и беспощадно суровые, то, напротив, отчаянно скорбные, оставляющие впечатление одновременно лошадиного ржания, крика боли и печальной русской

⁵⁰ См.: Снежков В. Записки на кулисах.— «Юность», 1974, № 3.

песни, входят в наше сознание вместе с пластическим решением спектакля и музыкальным сопровождением действия.

То же самое происходит и в балетном театре. Было бы явным абсурдом думать, что, скажем, строгий режиссерский план спектаклей Ю. Григоровича в чем-то ограничивает актеров. Напротив! Резко выраженная активность режиссера-постановщика явно усиливает творческий импульс исполнителей.

Однако современная «педагогическая» режиссура, к сожалению, утратила нечто важное из того, что было завоевано Станиславским, Вл. Немировичем-Данченко и их продолжателями. Дело в том, что сцена в наши дни нередко дает нежелательный «крен» в сторону постановочной режиссуры. Ведь тщательной работы режиссера над актерскими ролями не способен заменить даже самый искренний энтузиазм театрального коллектива, вызванный самым талантливым постановочным замыслом. В результате даже очень значительные спектакли оказываются несколько «однобокими». Мизансценирование находится в последнее время на большей высоте, нежели культура создания ансамбля ролей. Мы имеем в виду преобладающую тенденцию, но отнюдь не все сегодняшние спектакли. А. Эфрос, например, в «Женитьбе» дал образец актерского ансамбля, достойный самой высокой сценической классики. Безупречная игра М. Казакова и Л. Дурова, Л. Броневского, О. Яковлевой и Н. Волкова, пронизанная теплым лиризмом и печальной иронией, сделала постановку полузабытой комедии Гоголя заметным событием в современной театральной жизни.

Но в большинстве спектаклей, даже интересных и ярких, мизансценные ритмы берут верх над разработкой актерских ролей. Всматриваясь во многие (и далеко не худшие!) сегодняшние спектакли, с горечью ощущаешь отсутствие режиссерского «максимализма» по отношению к актерам, исчезновение со сцены того, что давалось длительной и напряженной репетиционной работой. Даже в таких смело поставленных спектаклях, как «Сталевары» (при всей яркости игры Е. Евстигнеева и А. Георгиевской), или «Птицы нашей молодости» с впечатляющим дуэтом Р. Нифонтовой и В. Доронина, или «Колонисты» Ю. Мочалова, или «Банкрот» А. Гончарова, досадно ощущается отсутствие выразительно значимого актерского ансамбля.

Если два-три десятилетия назад театр абсолютизировал работу режиссера с актерами и порой недооценивал внешнюю сторону постановки, то сейчас наблюдается иная картина: концепции актерских ролей выверяются и отработываются, как правило, в значительно меньшей мере, нежели темп-ритмы мизансцен. И дело тут, по-видимому, совсем не в том, что театральные коллективы располагают меньшим количеством талантливых актеров, нежели это им необходимо, а в преобладающих установках режиссерского творчества: увлеченность постановочной работой грозит обернуться «агрессией мизансцены» (это выражение, бытующее среди деятелей театра, приходит на ум, когда вспоминаешь такие московские спектакли, как «Антоний и Клеопатра» в Театре имени Евг. Вахтангова, «Двенадцатая ночь» в «Современнике», «Человек из Ламанчи» в Театре имени Маяковского). Между тем сегодняшний и завтрашний театр немыслим вне гармонического синтеза активной постановочной режиссуры с традицией тщательнейшей, бескомпромиссной выработки актерских ансамблей...

Для полного осуществления такого рода синтеза, естественно, нужны усилия не только режиссеров, но и самих актеров. Препятствием к созданию совершенных спектаклей является сейчас не только «одержимость» некоторых режиссеров мизансценированием, но также недостаточная инициативность актеров, многие из которых привыкли к «пассивному» выполнению режиссерских заданий. «Сейчас актеры,— писала с вполне понятной тревогой О. И. Пыжова,— предпочитают главным образом идти «от режиссера». Они сидят на репетиции совершенно спокойные, пустые и ждут, когда им режиссер сделает роль»⁵¹.

Режиссура нашего театра, таким образом, меньше всего нуждается в апологии. В то же время нельзя не воздать ей должного. Лучшие спектакли Г. Товстоногова, А. Эфроса, Ю. Завадского и ряда других современных режиссеров являют собою оригинальные и богатые синтезы сценической речи и искусства собственно зрелищного, пантомимического и мизансценного. Творчески наследуя опыт Станиславского, его сподвижников и продолжателей, наш театр за последние годы сделал в сфере мизансценирования ряд открытий, которые, хочется думать, будут высоко оценены будущими историками искусства 60—70-х годов.

⁵¹ Пыжова О. И. Призвание.— «Театр», 1973, № 6, с. 77.

4

ДРАМАТУРГИЯ
ПИСАТЕЛЬСКАЯ
И РЕЖИССЕРСКАЯ

«Педагогическая» и в особенности постановочная деятельность режиссера закономерно ведет к тому, что он наряду с создателем драмы становится автором спектакля. Вернее, соавтором писателя-драматурга. Проблема авторских полномочий режиссера в наше время встала с большой остротой. Развитие кино и театра (в том числе драматического) поколебало привычное представление о драматургии и режиссуре как разных видах художественной деятельности. Жизнь показала (хотя на это порой до сих пор закрывают глаза), что драматургами спектаклей и фильмов с полным основанием могут становиться не только деятели литературы, но также (не превращаясь при этом в писателей!) и режиссеры. Иначе говоря, в театре и кино создано положение вещей, при котором режиссура наряду с педагогическими и постановочными задачами берет на себя и «авторские» функции.

О том, что драматический спектакль основывается не только на писательском, но и на режиссерском тексте, говорилось неоднократно. Сошлемся на высказывания В. Г. Сахновского, относящиеся к 30-м годам: «Авторский (т. е. писательский.— В. Х.) текст и режиссерский экземпляр — это два произведения, лежащие в основе спектакля. Одно произведение принадлежит целиком автору, а другое создано театром, но на основе авторского экземпляра». Это второе произведение Сахновский и называет «режиссерским текстом»⁵².

Говоря точнее, драматургия спектакля выступает в качестве синтеза двух начал: литературного (драматическое произведение, созданное писателем) и собственно режиссерского («план» спектакля, обозначающий концепции ролей и мизансцены). Эта последняя сторона театральной драматургии и знаменует осуществление режиссером его

⁵² Сахновский В. Г. Работа режиссера. М.—Л., «Искусство», 1937, с. 65, 61. Подобные мысли одним из первых высказал Н. Евреинов. В книге, опубликованной в 1915 году, он утверждал, что за режиссером следует признавать права как за сочинителем «ремарочной сономпозиции» — как за непременным соавтором ремарок (*Евреинов Н. Pro scena sua. Режиссура. Липецки. Последние проблемы театра.* Спб., «Прометей», б. г., с. 56—57). Г. Крэг, владея в крайность, считал даже, что, делая ремарки, писатель-драматург вторгается в режиссерскую область и тем самым оскорбляет театр (*Крэг Г. Искусство театра.* Спб., изд. Н. И. Бутковской, б. г., с. 104).

авторских полномочий и прав, его творческой инициативы. И чем активнее ведет свою «педагогическую» и постановочную работу режиссер, тем естественнее он становится *автором* спектакля — его драматургом (наряду с писателем, а порой даже в большей мере, чем он).

Режиссура — по самой своей природе созидательно-творческая, авторская, «драматургическая» деятельность. Режиссер неизменно вносит в писательскую концепцию, воплощенную в драме (или, как теперь чаще говорится, в пьесе), какие-то дополнения и изменения. И современная театральная режиссура все смелее «вторгается» в то, что принесено в театр писателем, подобно тому как рифма XX века проникает в глубину стихотворной строки...

Высказываемый нами взгляд на режиссуру на сегодняшний день является спорным. Широко распространена и нередко воспринимается как единственно возможная точка зрения, согласно которой инициатива писателя-драматурга первична, призвание же и долг режиссера (и актеров) состоят в том, чтобы принять писательскую концепцию и обрести собственную творческую волю в подчинении искусству слова. Тем самым режиссура понимается как вид деятельности несамостоятельный, исполнительский, полностью зависимый от литературы.

В дискуссии о режиссуре начала 60-х годов наиболее категорично высказывался в этом духе Г. Георгиевский: «Театр — искусство вторичное. Бесспорно, что успех приходит к режиссеру тогда, когда ему удается найти точный ключ к исполняемой пьесе. Дебаты по поводу «театра автора» давно отгремели, и на приоритет драматургии (подразумевается, вероятно, литературная драма. — В. Х.) в театре уже не покушается никто»⁵³. Теоретики также предостерегающе отмечают, что нельзя ставить театр над драмой.

Такого рода суждения опираются на многовековой опыт европейского театрального искусства. Они вполне согласуются с процессом создания спектаклей декламационного характера: актеры здесь неизменно становятся исполнителями воли писателя.

С другой же стороны, в сценическом творчестве приоритет писателя имеет место не всегда. Так, не писательским, а актерским по преимуществу был средневековый

⁵³ Режиссерское искусство сегодня. [Сборник]. М., «Искусство», 1962, с. 207.

пародный театр масок, где диалоги и монологи действующих лиц импровизировались. Так, режиссура Мейерхоolda и Брехта в каком-то смысле доминировала над творческой волей авторов «Ревизора» и «Кориолана» (не говоря уже о писателях-драматургах меньших масштабов).

На протяжении последних десятилетий неоднократно отмечалось, что драма и театр могут контактировать по-разному; что сдвиги, происшедшие в драматическом театре XX столетия, ставят его в непривычные отношения к художественной литературе; что в новом театре творческие взаимоотношения драматурга-писателя и театрального коллектива во главе с режиссером могут быть далеко не каноническими. О самостоятельности режиссера и примате его творческой воли говорится в работах по теории режиссуры, написанных в начале века. Так, К. Гагеман называл режиссера самостоятельным художником и утверждал, что он «является заместителем драматического писателя на сцене; он сам должен быть им отчасти»⁵⁴. А. Виндс в 20-е годы отмечал, имея в виду режиссуру, что «настоящее произведение театрального искусства может родиться только из одной воли, из одного духа»⁵⁵.

Многие из режиссеров выражали недовольство тем, что создаваемые писателями пьесы недостаточно учитывают зрелищную природу театра. Так, Г. Крэг говорил, что драматург — дитя сцены, а не поэзии и что в новом театре режиссер сам должен стать драматургом. «Театр должен будет со временем ставить пьесы своего собственного производства», — писал он⁵⁶.

Первенствующую роль в театре писателя-драматурга подвергал сомнению А. Таиров. Он замечал, что для него похвала по поводу верного истолкования на сцене драматурга-литератора «звучала бы как напев похоронного марша», и утверждал, что «новый театр» создаст «не литература, а новый мастер-актер». Таиров ссылался на тот факт, что в Индии «театр и актеры умели сами, свободно творить свое искусство без писанных драм... сами созда-

⁵⁴ Гагеман К. Режиссер. Этюды по драматическому искусству. Москва — Киев, 1909, с. 15.

⁵⁵ Winds A. Geschichte der Regie, S. 11. О драматургической миссии режиссера см. в кн.: Kutschera A. Grundriss der Theaterwissenschaft, 2, überarb. Auflage, München, Verl. K. Desch. 1949, S. 219—246. Тщательный обзор суждений о соотношении между творческой волей писателя и режиссера дан в кн.: Veinstein A. La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, p. 247—340.

⁵⁶ Крэг Г. Искусство театра, с. 100—102. См. о том же: Фукс Г. Революция театра. Спб., «Грядущий день», 1911, с. 196; Жемье Ф. Театр. М., «Искусство», 1958, с. 71.

вали и действенный сценарий, и нужную для его осуществления речь». И делал вывод, что новый театр сам должен создавать драматургию: «Помощником театра в создании пьесы должен быть поэт. Ибо только ему, его дарованию и его мастерству дано облечь речь актера в нужный ритмический рисунок и придать ей завершенную художественную форму в те моменты сценического действия, когда потребует этого пафос соответственной эмоции». Таиров полагал, что по мере развития сценического искусства авторские, драматургические задачи будут решаться режиссурой все более смело: «Роль режиссера в театре огромна, и чем больше будет театр идти по пути своего совершенствования и самовыявления, тем все значительнее и значительнее будет становиться она, ибо тогда режиссер воплотит в себе и драматурга, вместе с актерским коллективом создавая и действительно осуществляя тот или иной сценарий»⁵⁷.

Мысль о драматургии, формирующейся в процессе работы над спектаклем, нередко связывалась с представлением об актерской импровизации. Вахтангов, как известно, стремился возродить традицию народного итальянского театра масок. «Когда-нибудь авторы не будут писать пьес,— мечтал он о полной эмансипации режиссера и актеров от писательской опеки...— Художественное произведение должен создавать актер... Актер должен быть так воспитан, чтобы ему перед выходом можно было бы сказать, что он должен играть, его прошлое,— его отношения к окружающим, задачу, и он мог бы уже играть — идут чувства, слова и пр.

Вот это была бы настоящая *commedia dell'arte*. Это идеал... До сих пор ни один актер не решился выступить без автора, без заученных слов не в условной роли, сыграть характерную роль как импровизацию»⁵⁸. Мечта Вахтангова, как известно, не осуществилась: с попыткой составить сценарий (в рождественскую ночь страстно желающие актеры заходят в дома, чтобы порадовать людей своей игрой) театр не справился, и спектакль-импровизация не состоялся. Но убеждение Вахтангова, что «пьеса — это предлог для представления»⁵⁹, блестяще реализовалась в «Принцессе Турандот».

⁵⁷ Таиров А. Записки режиссера, с. 112—120.

⁵⁸ Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М.—Л., «Искусство», 1939, с. 310—311.

⁵⁹ Вахтангов Е. Б. Материалы и статьи, с. 187.

Возможности импровизационного драматургического творчества самих театральных коллективов допускал и Станиславский. «Можно играть еще и не написанную пьесу, — читаем мы в «Работе актера над собой». — ...Вы не верите? Давайте сделаем пробу. Мной задумана пьеса, я расскажу вам ее фабулу по эпизодам, а вы сыграете ее. Я буду следить за тем, что вы будете говорить и делать экспромтом, и наиболее удачное запишу»⁶⁰. Известно, что Станиславский с М. Горьким и А. Н. Толстым мечтали о создании пьесы самими артистами по намеченному заранее сценарию. Значительно позднее Ю. Завадский высказал предположение, что в театре завтрашнего дня активизируется процесс «сращивания» драматурга с коллективом актеров⁶¹.

Импровизационно возникающая драматургия — это в XX веке в большей степени сфера помыслов, мечтаний, попыток, прогнозов, нежели художественная реальность. Однако в истории советского театра есть интереснейший факт осуществления подобных творческих намерений: драматургия экспериментального театра «Семперанте» формировалась на основе актерской импровизации. Бывшие артисты этого театра рассказывают, что драматург здесь жил «внутри каждого исполнителя»: «В театр поступала не готовая пьеса с фиксированным текстом, а сценарий, написанный в определенном стиле. Это была схема будущих действий, объединенных одной идеей, для воплощения которой актерам и предлагалось работать над созданием пьесы. Зная ее общую идею, ее стиль, сценарную канву и свое назначение в ней, каждый участник будущего спектакля начинал разрабатывать свой собственный образ»⁶².

В большей мере себя оправдала, однако, драматургия, полностью создаваемая режиссерами и не оставляющая широкого простора актерской импровизации. Так обстояло дело во многих постановках Мейерхольда, который высказывался о драматургической миссии режиссера с достаточной определенностью:

«В хорошем режиссере в потенции сидит драматург. Ведь когда-то это была одна профессия, только потом они разделились... Но это не принципиальное деление, а техни-

⁶⁰ Станиславский К. С., т. 4, с. 315.

⁶¹ Режиссерское искусство сегодня, с. 39.

⁶² Немирова Д. О., Немиров С. П. Метод театра «Семперанте». Рукопись. [Хранится у автора книги].

чески необходимое, ибо искусство театра усложнилось... искусство режиссуры — искусство авторское, а не исполнительское...» О себе самом Мейерхольд рассказывал:

«Когда я читаю пьесу, которая мне нравится, я все время невольно сочиняю вкусные ремарки»⁶³.

О правомерности такого драматургического творчества режиссеры неоднократно говорили и впоследствии. Так, Н. Акимов утверждал, что порядок, при котором замысел спектакля принадлежит писателю, а не собственно театральному коллективу, ни в коем случае нельзя считать непреложным законом театра. Режиссер, по его мысли, вполне может осуществлять собственные творческие замыслы, а писатель и при этом исполнит его волю. «Пусть режиссер не ждет,— писал он,— пока родится готовая и совершенно новая драматургия, а драматург (имеется в виду писатель.— В. Х.) не откладывает своих поисков новых форм до окончательного расцвета советской режиссуры»⁶⁴.

Настойчиво говорит об «авторских» правах режиссера драматического театра М. Рехельс. По его мысли, режиссура закономерно включает в себя драматургическое творчество, т. е. создание силой воображения того, что впоследствии будет показано на сцене: «Все, что создает в спектакле режиссер, в конце концов, может быть превращено в ремарки. Получая от автора пьесу, режиссер перерабатывает ее в своеобразный роман. Из сотен и тысяч страниц этого романа автору-драматургу принадлежит лишь несколько десятков страниц, автору-режиссеру — все остальное». Говоря о драматургии режиссуры, М. Рехельс утверждает, что режиссер может быть не только вторым драматургом спектакля (после писателя), но и первым. Он отмечает те случаи, когда режиссер становится *основным*, даже единственным драматургом создаваемого произведения, в основе которого не лежит заранее написанная, литературная драма: «Отобрать и скомпоновать протоколы допросов может и не писатель. Драматург (напоминаем, что имеется в виду драматург-писатель.— В. Х.) стал как бы фигурой необязательной. Обработка материала, не предназначенного для сцены, передана в руки режиссера. Из интерпретатора литературной основы

⁶³ Гладков А. Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде, с. 306, 307.

⁶⁴ Акимов Н. П. Не только о театре. Изд. 2-е, доп. и перераб. Л.—М., «Искусство», 1966, с. 95.

спектакля, пьесы режиссер становится своеобразным драматургом, сочинителем. Приобщение режиссера к драматургии не умаляет ее значения, а свидетельствует о все возрастающей роли режиссуры»⁶⁵.

Если в конце 50-х — начале 60-х годов Г. А. Товстоногов считал «автором» спектакля лишь писателя-драматурга, то в 1967 году он высказал иные соображения: «Театральный режиссер сегодня — это не постановщик, это автор спектакля. Возможности режиссера в трактовке пьесы сегодня безграничны. Его роль в создании спектакля (и ответственность, следовательно) возросла во много раз даже по сравнению с годами расцвета режиссерского творчества самого Станиславского»⁶⁶.

Все это представляется весьма убедительным. Напор творческой мысли в сфере режиссерского искусства размывает привычные границы между драмой и театром. И вряд ли об этом следует сожалеть. «Механика» контактов между писательством и режиссурой оказывается весьма сложной. Это — отнюдь не иерархические взаимоотношения. На драматургию спектакля режиссер имеет, во всяком случае, не меньше прав, нежели писатель.

Чтобы обосновать это утверждение, на сегодняшний день спорное, попытаемся очертить значение терминов. Слова «драма» (в значении литературного рода) и «драматургия» нередко используются как синонимичные. Однако сценарии, не являющиеся драмами, — это тоже драматургия. Формы театрального творчества стали настолько разнообразными, что, как справедливо отмечает М. Рехельс, «либо срочно надо менять определение драматургии как особого вида (точнее, рода. — В. Х.) литературы, либо надо отказаться от утверждения, что без драматургии нет театра»⁶⁷.

По нашему мнению, без драматургии действительно нет ни театра, ни кино. И ревизовать это понятие как характеристику необходимого, исходного начала спектаклей и фильмов нет никаких оснований. Отвергнуть же представление о драматургии только как о литературном роде пора уже давно.

Драматургическая основа спектакля — это совокупность событий и фактов, реплик героев и зримых подроб-

⁶⁵ Рехельс М. Режиссер — автор спектакля. Л., «Искусство», 1969, с. 42—43, 60.

⁶⁶ Товстоногов Г. А. Круг мыслей, с. 28.

⁶⁷ Рехельс М. Режиссер — автор спектакля, с. 60.

ностей их поведения, а также деталей окружающей обстановки, иначе говоря, все то, что подлежит воспроизведению на сцене.

Необходимость драматургии для театра, а в наше время также для кино обусловлена самой природой этих искусств, принципиально отличающихся от художественной литературы и искусства собственно изобразительного. Выбор писателем, живописцем, скульптором предмета изображения и воплощение этого предмета в словесной, линейно-цветовой или объемной фактуре — это грани единого творческого акта, осуществляемого, как правило, одним человеком. И если бы мы узнали, что поэт или живописец создает свои произведения на основе заранее подобранных кем-то другим фактов, то восприняли бы это как нечто противоестественное.

В театре же и кино художественная образность настолько сложна и многопланова, что аналогичные процессы в большинстве случаев отчетливо разделены.

На ранних этапах развития театрального искусства драматургия представлений присутствовала только в сознании актеров — в виде плана предстоящего спектакля. И впоследствии порой случалось, что драматургия не получала словесной материализации. Так в наши дни нередко создаются сцены-миниатюры, кукольные номера и т. п. Но драматургия театра близких нам эпох обычно как-то фиксируется (графически, чаще словесно), до того как состоится представление. Она существует в двух письменных формах: в форме литературной драмы (произведение, состоящее из диалогов и монологов персонажей, которые впоследствии будут *услышаны* зрителем) и в форме сценария (произведение, где наряду с монологами и диалогами персонажей ответственное место занимают словесные или графические обозначения того, что зрители *увидят* на сцене).

Слово «сценарий», первоначально обозначавшее развернутый план спектакля, вошло в обиход русского искусства (сначала применительно к оперному творчеству) в XIX веке. Им пользовались В. Серов, Н. Римский-Корсаков, В. Стасов.

Само собой разумеется, что в драматургическом творчестве широко распространены промежуточные, переходные формы, соединяющие в себе сценарное и литературно-драматическое начало. Таковы многие театральные пьесы нашего столетия, основанные прежде всего на цепи

высказываний персонажей, но при этом избыточные ремарками.

Таким образом, драма как род литературы и драматургия как первичный компонент театрального представления (тем более кинофильма) — это отнюдь не синонимы. Драма, то есть словесный текст, являющий цепь речевых действий персонажей, составляет лишь одну из граней драматургии спектакля.

Сценарная же форма драматургии составляет сферу творчества не одних только писателей, но и (пожалуй, даже в большей мере) деятелей иных видов искусства. Так, бесспорен внелитературный характер драматургии в собственно пантомимическом искусстве. Хотя пантомима с античных времен широко опирается на мифологические сюжеты и сюжеты словесно-художественных произведений (об этом говорится в диалоге Лукиана «О пляске»), артисты-мимы нередко разрабатывали и разрабатывают сценарии своих спектаклей сами, не обращаясь к искусству словесному. Арлекин и Пьеро, Труфальдино и Тарталья родились в результате актерского творчества и лишь потом пришли в литературу. По-видимому, независимо от словесного искусства появился на свет и Бип, персонаж Марселя Марсо. Драматургия пантомимических представлений, как видно, не столько создается писателями и поэтами, сколько возникает в сфере собственно театрального творчества.

Оперная и тем более балетная драматургия тоже часто имеют «нелитературную» родословную. Драматургами опер обычно являются композиторы, которым, по словам Б. Ярустовского, здесь принадлежит авторский приоритет: «Первые контуры оперного замысла чаще всего рождались в сознании самих композиторов... Роль либреттиста почти всегда являлась второстепенной, чаще — подчиненной»⁶⁸. Авторами балетов могут, как известно, становиться и композиторы, и хореографы, и даже театральные художники. Так, идейно-сюжетная концепция балета «Весна священная», сыгравшего огромную роль в становлении хореографического искусства XX века, принадлежит Н. К. Рериху, который увлек своим замыслом И. Стравинского, М. Фокина и В. Нижинского. Хореографическая режиссура давно уже завоевала «авторские права». Такие балетмейстеры, как М. Петипа и Фокин, безоговорочно признаны как

⁶⁸ Ярустовский В. Драматургия русской оперной классики, с. 102.

самостоятельные творцы поставленных ими балетов. «Балетмейстер сочетает в себе двух художников — режиссера, дающего видимую зрителям трактовку идеи автора, и самого автора», — писал Б. Ромашов в 1918 году⁶⁹.

Нечто подобное можно сказать и о драматическом театре. Собственно авторские начала режиссерского творчества выражены здесь менее ярко, чем в пантомиме или балете: драматический театр гораздо больше, чем какая-либо другая форма сценического искусства, опирается на литературную драму. Театр прошлых эпох, по преимуществу декламационный, вообще не имел дела со сценарной формой драматургии и тем более — с авторством режиссера: он сценически воспроизводил диалогический текст драмы и этим ограничивался. Распределение миссий между писателем и актером было исчерпывающе ясным и не составляло проблемы: драматургическую концепцию спектакля давала художественная литература.

В новую же эпоху, в XX столетии, когда резко усилилась зрелищность спектаклей, взаимоотношения театра с литературой стали куда более сложными. Современный драматический театр нуждается не только в диалогической, но и в сценарной форме драматургии. Текст литературной драмы — отчасти уже в руках писателя, а главным образом у режиссера — обрастает ремарками, обозначающими интонации и движения актеров, мизансцены и шумовые эффекты. Сценарий в его письменной форме (у Станиславского — под названием «режиссерская партитура») или же в форме устной (бесед режиссера с актерами) становится наряду с диалогическим текстом *необходимым* компонентом драматургии спектакля.

И если текст литературной драмы для читателей является завершенным словесно-художественным произведением, то для актеров и режиссеров это только часть драматургии спектакля. И наоборот. Режиссерская партитура для актеров — это завершенное драматургическое произведение, тогда как для читателей оно выступает как промежуточное явление, своего рода набросок будущего спектакля: *уже* не художественная литература как таковая, но *еще* не произведение театрального искусства.

Драматургию, таким образом, не следует «приписывать» к одному только словесному искусству, ее сфера

⁶⁹ Цит. по кн.: Красовская В. Русский балетный театр начала XX века, т. 1. Хореографы. Л., «Искусство», 1971, с. 518.

гораздо шире. Это — «межвидовая» художественная форма. Создание драматургической концепции спектакля или фильма — это творческая задача содружества деятелей разных видов искусства: и писателей, и композиторов, и художников, и актеров, и, наконец, режиссеров, которым в театральном-кинематографическом творчестве по праву принадлежит «последнее слово». Именно режиссер-постановщик завершает создание драматургической концепции спектакля и фильма. Драматургия спектакля неизменно конкретизируется, видоизменяется, обогащается по мере его подготовки, а отчасти — и в процессе актерской игры. По словам одного из писателей, драматургию «окончательно создают режиссер и артисты на сцене»⁷⁰.

Как правило, литературная драма составляет первоначальный, исходный компонент драматургии спектакля, а режиссерский сценарий конкретизирует и дополняет ее текст. Режиссеры нередко проявляют такую активность в сценарной доработке литературного текста, что приносят в драматургию спектакля нечто принципиально новое. Так, Станиславский в постановках «Ревизора» и «Власти тьмы» вводил на сцену не предусмотренных Гоголем и Л. Толстым персонажей. Неистощимой драматургической выдумкой обладал, как известно, Мейерхольд. В поставленном им «Ревизоре» фигурировали вымышленные эпизоды и лица. «Мейерхольд, — писал Луначарский об этом спектакле, — шагнул к личному творчеству, театральному и в то же время не драматургическому. У офицера нет слов, он никак не влияет на ход событий, он поэтому находится вне литературной драмы. Это есть оживленная человеческая мебель, аксессуар. И вместе с тем это незаменимый тип»⁷¹. Терминологически отдавая дань неверному отождествлению литературной драмы с драматургическим творчеством, Луначарский совершенно прав по существу: дополняя «Ревизора» пантомимическими эпизодами, Мейерхольд обращался к самостоятельному сценарно-драматургическому творчеству.

Обобщая художественный опыт Мейерхольда, Б. Алперс еще в начале 30-х годов отмечал, что в основе его спектаклей — «отчетливая и изысканная режиссерская партитура», что режиссер, создавая сценарий, «присваивал себе функции драматурга». Писатели же (В. Маяков-

⁷⁰ См.: Богатырев П. Г. Народный театр чехов и словаков, с. 97.

⁷¹ Луначарский А. В., т. 3, с. 357.

ский, С. Третьяков, Н. Эрдман, А. Безыменский) выступали в качестве его помощников. «Основным драматургом театра, — утверждал Алперс, — является сам Мейерхольд»⁷².

Контакты драматического театра с литературой в связи с этим обрели непривычные формы. Режиссеры стали перерабатывать для сцены литературные произведения, которые ранее вовсе не предназначались для театра. История театрального искусства знает разные принципы инсценировки. Более традиционный состоит в том, что кем-либо из писателей (чаще всего по заказу театра) повесть или роман переделывается в драму — «препарируется» на чисто диалогический лад. К такого рода инсценировкам многие весьма авторитетные деятели искусства — от Белинского до Горького — относились отрицательно. «Переделывать повесть в драму или драму в повесть, — писал Белинский, — противно всем понятиям о законах творчества и есть дело посредственности»⁷³. «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической», — говорил Достоевский, объясняя, почему он против постановки на сцене «Преступления и наказания»⁷⁴. Категорично высказывался и Горький: «Я вообще против «инсценировок», ибо они снижают требования публики к драматическому искусству»⁷⁵.

Но современный драматический театр от инсценировок не отказался. Больше того, он овладел принципиально новым способом инсценирования: повествовательное произведение превращается теперь (обычно режиссером) не в драму, а непосредственно в сценарий, который и ставится в театре. Один из первых опытов такого рода — постановка Немировичем-Данченко в Художественном театре романа Достоевского «Братья Карамазовы». Увлеченный работой над этим спектаклем, Немирович-Данченко писал Станиславскому в октябре 1910 года, что новый метод сценической обработки романов расширяет горизонты театрального творчества и являет собой революцию в искусстве. «Теперь для театра ничто не стало невозможным», — замечал он. И утверждал, что отныне ничто не загромождает к театру путь «крупнейшим литературным

⁷² Алперс Б. Театр социальной маски, с. 39, 41, 81.

⁷³ Белинский В. Г., т. 6, с. 76.

⁷⁴ Достоевский Ф. М. Письма, т. 3. М.—Л., «Academia», 1934, с. 20.

⁷⁵ Русские писатели о литературном труде, т. 4. с. 151.

талантам», и прежде всего романистам. Режиссер говорил, что наступило время изучать роман «с театральной точки зрения»⁷⁶.

Знаменателен в этом отношении опыт постановки в Камерном театре «Принцессы Брамбиллы». Таирову кто-то подарил в качестве сценария будущего спектакля простой пересказ сюжета этой повести Э. Гофмана. На вопрос А. Коонен: «А где же пьеса?» — Александр Яковлевич весело ответил: «Пьесу сделаем сами». Так и произошло. И свой спектакль Таиров назвал «Каприччио Камерного театра по Гофману»⁷⁷.

На подобный опыт переработки недраматических произведений в режиссерские сценарии широко опирается театр нашего столетия. Сценические представления при этом основываются на драматургии, в составе которой драма отсутствует вовсе. Такие инсценировки доказали свое право на существование. Напомним «Мадам Бовари» по сценарию А. Коонен в Камерном театре; «Анну Каренину» в сценической интерпретации Вл. Немировича-Данченко и Н. Д. Волкова; «Дон Жуана» Байрона в театре Н. Акимова и неосуществленный замысел этого режиссера (а до него — А. Таирова) инсценировать «Евгения Онегина»; пьесу «Колонисты», написанную по мотивам произведений А. Макаренко Ю. Мочаловым и им же поставленную. Случается даже, что режиссеры перерабатывают в сценарии произведения, находящиеся вообще за пределами художественной литературы. Таковы прежде всего спектакли документально-публицистического жанра.

Инсценировки, или, как их предложил называть Г. Бояджиев, «сценические композиции», создаются как писателями-драматургами (сошлемся на поставленную А. Эфросом пьесу В. Розова по мотивам романа «Братья Карамазовы»), так и самими режиссерами (часто при соавторстве писателя-сценариста). Так, Ю. Любимов и Б. Глаголин написали на сюжет повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» оригинальный сценарий. В драматургии любимовского спектакля присутствуют содержательные пласты, которых нет у Б. Васильева. Исполняемые на сцене задумчивые и скорбные русские лирические песни ставят в связь трагедию 1941—1945 годов с трудными судьбами нашего народа в далеком прошлом. Чисто теат-

⁷⁶ Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера, с. 67—69.

⁷⁷ Коонен А. Г., с. 252, 257.

рален также монтаж действия с мелодиями жизнерадостных советских песен предвоенных лет...

Подобным же образом — на основе известных литературных произведений и при посредстве сценаристов — созданы такие яркие спектакли, как «Петербургские сновидения» Ю. Завадского, «Драматическая песня» Б. Равенских, «Тиль» М. Захарова, «История лошади» (по «Холстомеру» Л. Толстого) М. Розовского и Г. Товстоногова.

Таким образом, в наше время сферу театральной драматургии составляют не одни только драмы. Интерпретации художественных произведений, первоначально не предназначавшихся для театра, занимают на современной сцене все большее место. И этот процесс органически связан с неуклонным усилением драматургической активности режиссуры — резким возрастанием силы ее авторского импульса.

Эпические, лиро-эпические, даже лирические или собственно документальные, находящиеся вне сферы искусства произведения неожиданно предстают как потенциально весьма сценичные и успешно переделываются режиссерами в театральные сценарии. Поэтому об отсутствии сценичности так называемых драм для чтения (*Lese-drama*) можно говорить лишь ограничительно, имея в виду привычные формы театрального творчества. Повидимому, драматический театр близок к тому, чтобы наконец-то найти подходящие ключи к «Фаусту» Гёте, одноактным драмам Байрона, «Маленьким трагедиям» Пушкина, драматическим произведениям Блока. Придут, надо надеяться, в театр режиссеры, которые создадут на основе этих классических текстов оригинальные сценарии и яркие, зрелищно богатые спектакли.

Режиссура в современном понимании — это, если еще раз сопоставить сценическое творчество с музыкальным, нечто гораздо большее, нежели роль дирижера оркестра, хотя и меньшее, нежели миссия композитора, дирижирующего собственным произведением. Сейчас режиссер драматического театра подобен такому дирижеру, который является творцом, скажем, симфонии лишь частично, «поделив» авторство с кем-то еще.

Драматург, стало быть, далеко не обязательно писатель. Существуют драматурги-композиторы, драматурги-художники, драматурги-балетмейстеры. Б. Алперс в своей книге об актерском искусстве в России XIX века вы-

двинул понятие «актер-драматург»⁷⁸, которое, нам кажется, естественно принять с существенной оговоркой: актер (если, конечно, он не берет на себя миссии режиссера) становится драматургом не всего спектакля, а лишь его «фрагмента». Это — драматург собственной роли, и только ее одной. Режиссеров же (наряду с писателями) правомерно *без всяких оговорок* называть драматургами созданных ими спектаклей.

«Подлинными драматургами последних тридцати лет являются не авторы (т. е. писатели.— В. Х.), а режиссеры», — в этих словах Ж. Вилара отдана дань неоправданному преувеличению⁷⁹. Но они содержат и немалую долю истины. По-видимому, в противовес привычной, идущей от давних традиций антитезе «драматург» и «режиссер» настало время выдвинуть иную антитезу: «драматург-писатель» и «драматург-режиссер». И сделать вывод, что современная драматическая сцена нуждается в двух драматургах: одном — от литературы, другом — от театра.

Мы не собираемся отрицать, что многие деятели искусства начала XX столетия (Н. Евреинов, отчасти Таиров и Мейерхольд), стремившиеся к эмансипации сцены от писательской опеки, находились во власти неверных эстетических концепций. Не нужно, к примеру, принимать всерьез запальчивое заявление Мейерхольда, будто он из всякой дряни может сделать прекрасный спектакль.

Но из сказанного отнюдь не следует, что попытки выдвинуть на первый план созидательную, авторскую инициативу режиссера — это формалистическое извращение природы театрального искусства. Poleмические перебраны эмансипаторов театра не должны бросать тень на их новаторские замыслы и свершения.

Драматургическое творчество режиссера по сей день многим представляется чуть ли не оскорблением для писателя-драматурга, на монопольную роль которого посягают будто бы незаконно. Не пора ли отрешиться от недоверия к театру как самостоятельному искусству, а к режиссеру — как полноправному творцу спектакля?

До сих пор шла речь о тех многочисленных в современном искусстве случаях, когда режиссер, обращаясь к

⁷⁸ Аллере Б. В. Актерское искусство в России. М.—Л., «Искусство», 1945, с. 31—33, 237—239.

⁷⁹ Вилар Ж. О театральной традиции. М., Изд-во иностр. лит., 1956, с. 71.

сценарному творчеству, обрабатывает для театра *заранее* написанное произведение и выступает в качестве *второго* автора.

Выражения «первый» и «второй» автор в применении к спектаклям имеют, однако, смысл весьма расплывчатый: писатель является по отношению к режиссеру «первым» лишь во временном, хронологическом плане. По значительности же роли, сыгранной каждым из них в создании спектакля, первым все чаще становится режиссер. Об этом свидетельствуют хотя бы те инсценировки, о которых шла речь.

О все возрастающей творческой инициативности режиссера говорит, например, опыт работы Художественного театра над спектаклем «Сталевары». Ефремов рассказывал, что мысль о создании спектакля на эту тему пришла ему, когда он снимался в фильме, посвященном металлургам: раньше, чем он познакомился с пьесой Г. Бокарева (О. Ефремов называет ее «сценарием неопытного драматурга»). «Пьесы еще не было,— говорил режиссер на обсуждении «Сталеваров»,— но я уже знал, что поставлю спектакль, слишком уж сильно все это в меня вошло».

Не являются ли подобные факты симптомом того, что режиссерам становятся тесными границы роли «второго» автора, что современный театр приближается к тому, чтобы взять в свои собственные руки создание драматургии спектаклей и проявить в этой сфере максимальную инициативу?

Наиболее распространена, как известно, следующая последовательность этапов возникновения драматического спектакля: 1) облечение сюжета в ткань реплик персонажей, 2) создание интонационного и пантомимического рисунка исполняемых ролей и мизансцен.

Вполне правомерна, однако, и иная последовательность создания спектакля: сюжетный вымысел первоначально облачается в форму деталей и подробностей, имеющих зрительный эквивалент, а потом уже этот пантомимический и мизансценный «костяк» будущего спектакля дополняется диалогами и монологами. Режиссер при таком положении вещей закономерно становился бы *основным*, первым драматургом спектакля. Он вымышлял бы сюжет создаваемого представления, разрабатывал его композицию и, наконец, либо сочинял реплики персонажей сам (в процессе написания «партитуры ролей»), ли-

бо обращался с этой целью к писателю как своему помощнику. И такое «неканоническое» положение вещей несколько не противоречило бы природе театрального творчества. Создание спектакля (как и фильма!) вполне может начинаться с разработки сюжета и композиции, непосредственно переходящей в создание пантомимического рисунка основных ролей и мизансцен.

Сегодняшняя театральная режиссура не владеет (нам кажется, *еще* не владеет) искусством самостоятельного, свободного, активного сюжетного вымысла. В этом отношении она подобна художественной литературе дореалистических стадий ее развития, когда писатели больше опирались на уже давно известные искусству сюжеты, нежели творили новые, оригинальные... Почему бы не предположить, что присущему многим современным режиссерам стремлению сценарно «обрабатывать» уже известные сюжеты впоследствии придет на смену жажда *собственного* сюжетного творчества?

Все это, конечно, лишь гипотезы. Безапелляционно настаивать на их истинности было бы, так сказать, догматизмом наизнанку. Ясным и бесспорным нам представляется лишь одно: в современном театре активно действуют два «рода» драматургов, — как писатели, так и режиссеры, — и взаимоотношения между ними должны быть подвижными и гибкими, а отнюдь не стабильно-иерархическими. Не существует диктуемой закономерностями искусства универсальной необходимости в том, чтобы драматургическое творчество писателя было исходным и первичным, а творчество режиссера-драматурга являлось последующим и вторичным. Положение вещей, при котором режиссер выступает как основной драматург спектакля, вполне нормально и эстетически «законно».

Комплексы профессиональных навыков и дарований исторически изменчивы. Создателей словесно-художественных произведений в прошлом веке называли либо сочинителями (творцами сюжетных вымыслов), либо писателями (создателями письменно оформленных художественных текстов). Сейчас, как нам кажется, настало время, когда благодаря распространению монтажных принципов драматургии и усилению зрелищности спектаклей сочинителями могут становиться не только писатели, но и режиссеры. Важно поэтому, чтобы в плоть и кровь режиссера-постановщика вошло убеждение, что он вправе быть не только иллюстратором чужих, внешних

его личному творчеству замыслов, но и равным писателю, живописцу, композитору творцом произведений искусства.

Речь идет отнюдь не о необходимости массовой фабрикации «вундеррежиссеров», сочетающих выдающееся театральное дарование с большим литературным талантом. Тот комплекс способностей, которым обладал Брехт, естественно, нормой для деятелей театра стать не может. Мы говорим о перспективности стремления театральных режиссеров (совершенно не собирающихся выступать на поприще писательства!) к самостоятельной разработке драматургии спектаклей, к творческому использованию на сцене художественной и документальной литературы, к сотрудничеству с писателями на началах равенства, к овладению законами монтажа сценических эпизодов и сюжетосложения.

Широкие возможности драматургического творчества режиссера обуславливаются самой природой театра.

Спектакль включает в себя, во-первых, специфическую для театра образность (актерская игра и режиссерские мизансцены), во-вторых, словесно-художественное начало (реплики действующих лиц) и, наконец, в-третьих, художественные средства, являющиеся *общим достоянием* литературы и театра (сюжетосложение, детализация изображаемого, временная композиция).

У писателей нет решительно никаких оснований «монополизировать» последнюю область творчества (это и есть творчество драматургическое!). Она принадлежит не только им, но в равной мере и режиссерам. Автор литературной драмы мыслит и оперирует прежде всего выразительно значимыми речевыми единицами; режиссер — мизансценами или кинокадрами, которые «заполнены» движениями, жестами и мимикой актеров. И оба мыслят драматургически. Как художники они поэтому *принципально* равны друг другу.

Практически же это равенство еще далеко не достигнуто. Писатели в сфере драматургического творчества имеют богатые, многовековые традиции. Авторские же права и полномочия режиссера только начинают получать признание. Режиссеры-драматурги уже достаточно показали себя в балете, в «чистой» пантомиме и кино, но в драматическом театре они делают лишь первые шаги.

Двадцатый век, таким образом, объявил творческое соревнование между писателями и режиссерами, высту-

пающими в роли драматургов спектаклей и фильмов. Какими будут итоги этого соревнования, покажет время. И не нужно внушать какой-либо из сторон мысль о ее роковой несостоятельности. Искусство выиграет, если все соревнующиеся сделают максимум возможного для своей победы.

Можно — конечно, в самой общей форме — предусмотреть для театра последствия каждого из двух вариантов. В случае победы писателей все останется в основном старому: театры будут выбирать из числа заранее написанных пьес наиболее подходящие, а иногда обзаводиться благоволящими к ним писателями и ставить их пьесы, написанные с учетом индивидуальностей данных режиссеров и актеров. При таком положении вещей драматурги-писатели, вероятно, будут все настойчивее обращаться к сценарной форме, сопровождая реплики своих героев обильными ремарками. На таком предположении построил свою недавно появившуюся работу о режиссуре Г. Шварц, ученик М. Рейнгардта. Он считает, что современный театр должен надеяться не на режиссера, который станет драматургом, а на писателя-драматурга, взявшего на себя и режиссерскую миссию⁸⁰.

В случае же сколько-нибудь прочной победы режиссеров драматургия в своей основной части будет формироваться в недрах собственно театрального творчества.

Но, что бы ни ожидало драматургию, на сегодняшний день очевидно неуклонное повышение роли сценарной формы: связи театра с драматическим родом литературы утрачивают свою былую универсальность. При этом бросается в глаза возрастание не только режиссерской инициативы в драматургическом творчестве, но и сценарных начал в литературной драме. «Расстояние между современными пьесами и современными сценариями постепенно сокращается», — отмечает Г. Товстоногов⁸¹. Писатели-драматурги все настойчивее прибегают к монтажу, все чаще вникают в обстановочную и пантомимическую стихию будущего спектакля, вследствие чего в их произведениях разрастаются ремарки и драматическая форма дает крен в сторону сценария. Все это сказалось уже у Ибсена, Чехова, Горького, еще явственнее — у Брехта,

⁸⁰ Schwarz H. Regle. Idee und Praxis moderner Theaterarbeit. Ein Leitfa-den. Bremen, C. Schünemann Verl., 1965, S. 53.

⁸¹ Товстоногов Г. А. Убрать заградительные знаки. — «Искусство кино», 1982, № 2, с. 115.

А. Миллера, Т. Уильямса и ряда современных советских драматургов. Не создает ли этот процесс предпосылок для невиданных, по-новому гармоничных синтезов литературы и собственно театрального искусства?

Но как бы много подобных вопросов, неразрешимых сегодня, ни возникало, главное нам представляется вполне обозначившимся: пора признать самостоятельность театра не номинально, а фактически, по существу. О том, что писатель-драматург не должен становиться «диктатором» по отношению к деятелям театра,⁸² хорошо говорит Ф. Дюрренматт. Он отмечает, что сцена для писателя — это материал «живой, своевольный и своеобразный», что она все время учит автора-драматурга и что театр — это итог встречи писателя с деятелями сцены⁸².

Защищая инициативу режиссера, мы вовсе не хотим сказать, что драматическому театру следует ослабить контакты с большой литературой. Это было бы абсурдно. Театру (как и киноискусству) необходимы и опыт в области сюжетосложения и композиции, главным носителем которого является литература, и конкретные словесные тексты, которые будут произнесены актерами. Никому, кроме ортодоксальных поборников идеи «чистого театра», не придет в голову отлучать искусство сцены от художественной литературы и, в частности, ее драматического рода. Но искусство слова является в театре (как и в кино) не монополистом, а первым среди равных. Художники, мыслящие интонациями и жестами, мизансценами и «мизанкадрами», то есть режиссеры имеют на разработку драматургических концепций своего искусства не меньшее право, чем художники слова.

Парадоксальность положения драматического театра состоит в том, что он, кровными узами связанный с художественной литературой, вместе с тем нуждается в независимости от нее. На этой почве неоднократно возникали крайние и неверные мнения. Так, Мейерхольд и его сторонники вообще не были склонны считаться с идеей и стилем сценически подаваемого литературного произведения. Театроведы даже вменяли в заслугу этому режиссеру введение принципа «стилизации взамен воспроизведения стиля»⁸³.

⁸² Dürrenmatt F. Schriftsteller und Bühne.— В кн.: Theater — Schriften und Reden. Zürich. Im Verlag der Arche. 1966. S. 155—158.

⁸³ Голлербах Э. Ф. Театр как зрелище.— В кн.: Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917—1927. Л., Каталог выставки театрально-декорационного искусства, 1927, с. 48.

Эта точка зрения впоследствии была решительно отвергнута. Но, как порой случается, в неумеренной полемике с одной нежелательной крайностью люди впадают в противоположную, не лучшую, чем отвергаемая. Так, сторонники традиционных, иерархических взаимоотношений между писателем и режиссером стали расценивать любую авторскую инициативу последнего как незаконный произвол и «отсебятину» (подобные суждения мы уже приводили).

Проблема соотношений между волей писателя и режиссера не может иметь какого-то одного, на все случаи годного решения. В процессе художественного творчества она каждый раз встает и разрешается по-новому, в нескончаемом процессе тяготения друг к другу и взаимоотталкивания литературных стилей и стилей театральных. Большим полномочиям и правам в режиссерской деятельности (как и в любой другой) сопутствует широкий круг обязанностей и высокая ответственность. Это ответственность не формальная, не музейная, не буквалистская — перед текстом сценически интерпретируемого произведения. Это прежде всего ответственность перед зрителем, ждущим от театра спектаклей, которые проникнуты духом современной художественной культуры и отвечают природе сценического искусства.

Исходя именно из этого следует решать проблемы интерпретации драматургической классики прошлых столетий. Да, долг режиссера состоит в верном, глубоком, подлинно историческом прочтении классических творений драматургии. Но это отнюдь не означает буквального воспроизведения драматургического текста и исторически соответствовавшего ему сценического стиля! Постановки классических пьес далеких эпох не должны нести на себе печать сценической архаики, им подобает быть современными. Так ставить классику, поступаясь, если это нужно, следованием ее «букве», — это не только право, но и обязанность режиссера. Режиссерский сценарий призван развить и усилить те начала классической драмы, которые согласуются с установками современного театрального искусства, и решительно устранить или по крайней мере преобразить все то, что им противоречит. Ведь драматургия прошлых столетий — от Шекспира и до Островского — отнюдь не ориентирована на активную композицию мизансцен и напряженный темп, необходимые сегодняшней сцене, как вода и воздух.

Обилие речи, в особенности торжественно-патетической, чуждо современной сцене. Поэтому трагедии Корнеля, Расина, Вольтера и Альфьери, в эпоху их создания в высшей степени спеничные, в XIX—XX веках в значительной мере утратили это свое качество. Пространные монологи, требующие декламационной манеры исполнения, перестали удовлетворять. Даже тексты великих творений Шекспира и Мольера оказываются в ряде своих эпизодов излишне многословными и патетичными для сегодняшнего театра.

Согласование современной постановки, исполненной динамизма и стремительности, с неторопливым и обстоятельным ведением речи в классической драматургии — задача не из легких. Искусство сцены ставит порой перед его деятелями жесткие альтернативы: либо в интерпретациях всемирно известных пьес ограничивать и нивелировать постановочные эффекты, либо предельно «наращивать» темпы монологических и диалогических, либо, наконец, отказываться от значительной части высказываний действующих лиц, то есть сокращать произведения. Буквальное и строгое воспроизведение текста классической пьесы для современного режиссера нередко оказывается затруднительным, так что возникает властная потребность стилизованных и текстуальных перестроек даже всемирно известных произведений.

Интересен опыт преодоления Театром на Таганке трагедийной декламации в «Гамлете». Для этого активно зрелищного, слепого как бы из кадров и необычайно богатого режиссерской мыслью спектакля неторопливые монологи Шекспира оказываются порой некоей чрезмерностью, если не помехой. Течение речи героев «Гамлета» слишком замедленно для избранного театром темпа-ритма. Что же делать актерам, участвующим в спектакле? Им остается только одно: прибегнуть к спасительной скороговорке, позволяющей «втиснуть» пространные монологи в калейдоскоп мизансцен...

Скороговорка четкая, громкая, поистине «театральная», свободная (за редкими исключениями) от «мямливости» и невнятности, но все же скороговорка с ее интонационной бедностью, не оставляющая места декламационной торжественности и сковывающая психологическую динамику!

Не знаменует ли художественных утрат «внеинтонационный», стремительный речевой монотон значительной

части спектакля? Показательна в этом отношении роль Клавдия, сыгранная В. Смеховым, артистом, который в совершенстве владеет искусством выразительной речи. Эта шекспировская роль, нам кажется, многое потеряла из-за заданного артисту стремительного темпа. В. Смехову играть Клавдия просто некогда... Видя этого артиста в «Гамлете», невольно вспоминаешь саркастические слова одного из критиков начала XX века, что на сцене порой «путают понятие о монологе с понятием о рапорте». И дело тут в конечном счете в общей структуре спектакля, активно зрелищного, требующего интенсивных, напряженных темпов...

Нельзя ли представить иных, более эмоциональных и разнообразных форм ведёния сценической речи в пределах того же избранного Ю. Любимовым темпо-ритма? Спектакль с трудом выдерживает присутствующее в нем количество словесного текста. Быть может, его уменьшение дало бы возможность пастернаковскому переводу прозвучать более живо и психологично?

Приведем слова самого Пастернака, с парадоксальной резкостью выражающие мысли глубокие и своевременные. «Режьте, сокращайте и перекраивайте, — советовал поэт Г. Козинцеву, собиравшемуся ставить на сцене «Гамлета» в его, Пастернака, переводе, — сколько хотите. Чем больше вы выбросите из текста, тем лучше. На половину драматического текста всякой пьесы, самой наименее смертельной, классической и гениальной, я всегда смотрю как на распространенную ремарку, написанную автором для того, чтобы ввести исполнителей как можно глубже в существо разыгрываемого действия. Как только театр проник в замысел и овладел им, можно и надо жертвовать самыми яркими и глубокомысленными репликами (не говоря уже о безразличных и бледных), если актером достигнуто равносильное по талантливости игровое, мимическое, безмолвное или немногословное соответствие им в этом месте драмы, в этом звене ее развития. Вообще распоряжайтесь текстом с полной свободой, это ваше право... Чем круче вы расправитесь с «Гамлетом», тем будет лучше»⁸⁴.

Советы Пастернака Козинцеву пригодны, конечно, далеко не на все случаи. Но к ним нельзя не прислушаться. Режиссерские интерпретации литературной классики

⁸⁴ Цит. по кн.: Козинцев Г. Глубокий экран. М., «Искусство», 1971, с. 192.

должны быть творческими, оригинальными, смелыми. И, как верно заметил В. Сахновский-Панкеев, сокращения — это вполне законная форма «вторжения режиссера в текст пьесы»⁸⁵. Ведь сам Станиславский, работая над трагедией «Отелло», решительно сокращал ее текст для своего спектакля!

Для режиссера при постановке литературного произведения (даже классического и всемирно известного) нежелательны две крайности: с одной стороны, не продиктованные идейно-художественной необходимостью текстуально-стилевые перестройки; с другой стороны — музейный буквализм, нетворческая «академичность» интерпретации. От второй крайности режиссеров, к сожалению, предостерегают мало и редко.

«Чтобы автора лучше раскрыть, нужно с ним немного поконфликтовать, тогда создается некий объем»⁸⁶. В этих полупуштливых словах А. Эфроса таится глубокий смысл, не усвоенный на сегодняшний день многими театральными деятелями, в том числе критиками. Пассивное подчинение режиссера воле писателя-драматурга, каким бы большим авторитетом он ни был, — это далеко не лучший вариант сценического творчества. Оптимальна для театра активность режиссерской интерпретации пьесы, обогащение или даже преобразование ее смысла. Сошлюсь еще на одно высказывание Эфроса: «Современный спектакль по Мольеру — это уже не просто Мольер, вернее, *не только* Мольер»⁸⁷. При этом стиль вновь создаваемого спектакля может находиться в разных соотношениях со стилем интерпретируемого литературного произведения. В одних случаях для режиссера органична установка на максимальное соответствие одного другому. В других случаях ему, напротив, бывает необходимо подчеркнуть дистанцию (эпохальную, идеологическую, собственно стилиевую) между литературной первоосновой спектакля и самим спектаклем. В этой связи порой уместна даже некоторая пародийность. Напомним дерзкие обработки драматургов-классиков Мейерхольдом и Брехтом, «Саломею» в Камерном театре, где, по словам Коонен, напряженностью эмоциональной стихии Таиров опрокидывал «вычурность уайльдовского стиля»⁸⁸, «Принцессу Турандот» Гоцци —

⁸⁵ Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь, с. 204.

⁸⁶ Эфрос А., с. 56.

⁸⁷ Там же, с. 168.

⁸⁸ Коонен А. Г., с. 238.

Вахтангова. Этот спектакль, единодушно признанный одним из самых значительных и ярких на советской сцене, создан, как известно, вопреки привычной установке на верность театра писателю и его стилю. «Если бы современный нам режиссер,— писал о постановке Вахтангова А. А. Гвоздев,— захотел... показать Гоцци в его истинном, историческом облике, то ему пришлось бы подчеркнуть трагедокомические особенности Турандот и ставить ее в барочном стиле, не уклоняясь от патетических сцен, величественной декламации, грубовато-сильных ситуаций и преувеличенного героизма... Мы далеки от мысли в какой-то мере рекомендовать подобную постановку, считая, что *самый невыгодный свет, в котором можно поставить Гоцци,— это исторически наиболее точный*» (выделено мною.— В. Х.)⁸⁹. Со всем этим, в том числе и с последними, парадоксально звучащими словами, нам кажется, трудно не согласиться.

В весьма неоднозначном отношении к мольеровскому драматургическому стилю находится режиссура спектакля Театра на Таганке «Тартюф». Ведь зрелищно-игровые выходы артистов далеко не полностью отвечают «логике» творчества Мольера. С одной стороны, они выявляют и обнажают его пантомимические, фарсовые, народные истоки. С другой же стороны, подобные выходы (и это, конечно же, тоже входило в замысел режиссера!) идут вразрез с жанром «Тартюфа» как высокой комедии, ориентированной не в последнюю очередь на провозглашение моральных истин. Театр перелицовывает на комедийно-фарсовую изнанку мольеровскую дидактическую серьезность, отвергает тяжеловесность традиционных монологов и, главное, благополучную, успокаивающую развязку... Вспомним открывающую спектакль тираду возмущенной госпожи Пернель, в которой вместо искренне заблуждающегося человека неожиданно для себя видим вздорную, крикливую женщину, упивающуюся очередным скандалчиком; или решительное объяснение Клеанта с Тартюфом, во время которого оба, обличаемый и обличитель, вдруг начинают невольно пританцовывать под звуки откуда-то донесшейся музыки; или же офицера в финальном эпизоде, который, чтобы свершить акт королевской справедливости, входит на сцену солдафонски-

⁸⁹ Гвоздев А. А. «Турандот» Карло Гоцци (и постановке в III студии Художественного театра).— Журн. моск. академ. театров «Культура театра», 1922, № 1—2, с. 24.

нелепой походкой. Все это поистине художественно и современно, хотя и далеко от буквального следования творческой воле Мольера.

Подобные парадоксально-смелые сценические интерпретации, кажущиеся иным ценителям искусства чуть ли не крамолой, вполне отвечают природе художественной деятельности как явления исторически изменчивого. «Каждая эпоха, — писал М. Бахтин, — по-своему переакцентирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации... Они в каждую эпоху на новом диалогизирующем их фоне способны ракрывать все новые и новые смысловые моменты; их смысловой состав буквально продолжает расти, создаваться далее. Также и влияние их на последующее творчество неизбежно включает момент переакцентуации»⁹⁰.

Диаметрально противоположные суждения высказал Б. Бялик, подводя итог недавней дискуссии о сценической и экранной интерпретации литературной классики. Хотя автор и отмежевывается от «музейного» подхода к давно написанным пьесам, на современной сцене он хочет видеть классику вне ее активной интерпретации и решительно не признает «соавторской» режиссуры. Аргументы Бялика в пользу его точки зрения, говоря мягко — традиционной, поражают легковесностью и тенденциозностью. Автор ссылается на неудачные сценарий и фильм С. Соловьева по «Егору Булычову», ратуя за неприкосновенность текста горьковской пьесы, но обходит молчанием многочисленные факты успешного режиссерского соавторства: «Большинство людей потому и приходят в театр, что хотят увидеть пьесы такими, «просто» такими, как они написаны»⁹¹. Кажется, трудно отчетливее сформулировать давно исчерпавшую себя и отвергнутую концепцию театра как искусства вспомогательного и иллюстративного, чем это сделал в приведенных словах Бялик! Появление такой статьи как итога интересной и поистине современной дискуссии весьма огорчительно.

Режиссер, как и любой другой деятель искусства, естественно, не застрахован от неудач, от безвкусных и этически уязвимых решений и, в частности, от неоправдан-

⁹⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 231—232.

⁹¹ Бялик Б. По спирали, а не по кругу. — «Лит. газ.», 1976, 15 сент., № 37, с. 8.

ных перестроек стиля поставленного им литературного произведения. Примером художественно несостоятельной «новации» в подаче драматургической классики нам представляется спектакль польского режиссера А. Ханушкевича «Три сестры», где чеховские герои с их сложными характерами и судьбами жестоко осмеяны с помощью примитивных водевильно-фарсовых эффектов. Малоубедительна фарсовая трактовка «Банкрота» Островского в Театре имени Маяковского, где исполненный драматизма финал спектакля выглядит дурной неожиданностью — привеском к показанному ранее.

Но подобные эпизоды театрального искусства отнюдь не означают, что установка на адекватное сценическое воссоздание литературных стилей (так называемая «верность автору») является панацеей от всех бед и что это — единственно возможный для режиссера путь. Театральные коллективы вправе полемизировать даже с самыми крупными писателями. Соплемся на сценическую интерпретацию Станиславским и Немировичем-Данченко «Вишневого сада» как психологической драмы, близкой трагедии, в то время как Чехов настаивал, что это комедия, местами даже фарс. Больше того, режиссеры вполне могут создавать спектакли *по мотивам* тех или иных литературных произведений. И, наконец, следование режиссера-постановщика за писателем-драматургом не всегда является благом: «верность» режиссуры не отвечающим современности или просто слабым сторонам писательской драматургии — это для театра серьезнейшее зло.

Таким образом, литературное произведение к режиссеру-постановщику может поворачиваться разными гранями. Оно становится либо предметом точного сценического воссоздания, либо по преимуществу толчком, *стимулом*, «катализатором» собственно театрального творчества. И каждая из этих ситуаций для сценического искусства по-своему перспективна и плодотворна.

5

ТЕАТР
КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Существует взгляд, что сценическое творчество, будучи синтетическим, занимает в искусстве привилегированное положение. Театр при этом рассматривается не в качест-

ве равноправного члена «семьи муз», а как возвышающийся над искусствами и превращающий их в своих слуг. Таково убеждение Р. Вагнера и его последователей, которые расценивали давний отход художественного творчества от изначального синкретизма как его «грехопадение».

В книге «Опера и драма» говорится об огромной разнице между «отдельными видами искусства», каждый из которых ограничен, и «истинным искусством», синтезирующим возможности художественного творчества. «Единственно на воображение рассчитаны все эгоистически разъединенные искусства, — утверждает Вагнер, — особенно пластика (т. е. живопись и скульптура. — В. Х.), которая может осуществить важнейший момент искусства — движение только обращением к фантазии.

Все эти искусства только *намекают*. Настоящее *изображение* было бы им доступно лишь при обращении к универсальной художественной восприимчивости человека, при обращении не к воображению, а к чувственному организму во всей его полноте, ибо настоящее художественное произведение рождается лишь при переходе из области воображения в действительность, т. е. в чувственное».

Таким «настоящим» произведением искусства считает Вагнер драму, разумея под ней театральный спектакль, соединяющий слово и жест. Композитор возражает против рассмотрения драмы как собственности поэта и утверждает, что она «объединяет собой все моменты изобразительных искусств в наивысшей, ей лишь доступной полноте и дает этим искусствам высшую художественную жизнь»⁹². Функцией синтетического искусства (драмы) Вагнер считал миф о надисторических, внегосударственных, наиболее органических универсальных сторонах человеческого бытия. Формирование такого искусства, полагал он, откроет человечеству путь к преодолению разрыва между индивидом и коллективом.

Вслед за Вагнером подобные идеи выдвигали русские деятели искусства, так или иначе причастные к религиозным исканиям начала XX столетия. А. Скрябин, Вяч. Иванов, Н. Бердяев, рассматривая в качестве высшей формы художественного творчества «театральное действие», говорили о его мистериальном, соборном характере — о его внутренней связи и даже прямом слиянии с религиозно-

⁹² Вагнер Р. Опера и драма, с. 89, 88.

культовым поведением человека. Так, Вяч. Иванов предполагал, что должна вновь наступить «органическая» эпоха в искусстве, что приближается время, когда интеграция художественных энергий «выявится и сосредоточится в синтетическом искусстве всенародного действия и хорошей драмы». И далее: «Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий»⁹³.

Мысль о синтетических художественных формах как «венце» искусства и преодолении ограниченности отдельных его видов неверна в самом своем существовании. Синтезирование видов искусства не обеспечивает каждому из них свободного и широкого становления: «составляющие» синтеза неминуемо оказываются скованными⁹⁴. Идея сплошного, безоглядного синтеза в качестве «главного пункта» программы художественного творчества несостоятельна. Поборники синтезов начисто игнорируют исторически неуклонно возрастающую дифференциацию общественной жизни и, в частности, искусства. Они не учитывают, что свободное индивидуальное становление различных художественных способностей человека — это огромная ценность культуры: то, что надо хранить, беречь и, насколько возможно, преумножать. Интегрирование художественных способностей возможно лишь на основе их все большего дифференцирования. Поэтому критика установки на повсеместное и сплошное синтезирование искусств, даже когда она ведется резко, представляется вполне убедительной. Как о дилетантском абсурде и самой вздорной во всемирной культуре идее писал о синтезе искусств Г. Шпет. «Какое развлечение, — восклицал он, — на одной площадке Данте, Эсхил, Бетховен, Леонардо и

⁹³ Иванов В. По звездам, с. 206.

⁹⁴ Совершенно резонны суждения деятелей театра и кино, что их творчеству смежные виды искусства подчас не помогают, а, напротив, мешают. Так, А. Тарковский, заметив, что «кино не должно быть простым сочетанием принципов разных смежных искусств», утверждает, что другие искусства (драма, проза, актерское творчество, живопись, музыка) «своим «соучастием» способны так страшно ударить по кинематографу, что он может мгновенно превратиться в эклектическую неразбериху или (в лучшем случае) в мнимую гармонию, где нельзя найти действительную душу кинематографа» (Вопросы киноискусства. Вып. 10. М., «Наука», 1967, с. 83). Подобная же мысль о синтезах в искусстве высказана в книге о балете. По словам Ю. Слонимского, рукопожатия муз порой оказываются такими сильными, что иным из них, как, например, музе балета, бывает трудно удержаться на ногах (Слонимский Ю. В честь танца. М., «Искусство», 1968, с. 54).

Пракситель! Лучше бы: турецкий барабан, осел, Гёте и сам мечтательный дилетант...»⁹⁵.

Существует мера оправданности синтезирования видов искусства для каждого отдельного акта художественного творчества. Теоретики искусства уже в XIX веке отмечали, что синтез плодотворен только там, где он создается под эгидой одного вида искусства и раскрывает перед ним какие-то перспективы⁹⁶. Синтетические произведения органичны лишь в тех случаях, когда они прочно опираются на какой-то *один* вид искусства и свойственную ему образность. Художественные синтезы ценны, поскольку они создают атмосферу для полного выявления возможностей доминирующего в нем вида искусства.

Виды искусства равноправны, когда они существуют порознь. Но в художественных синтезах неизбежна иерархичность их взаимоотношений. В синтезах собственно пространственных, как известно, доминирует архитектура, подчиняя себе скульптурно-живописные произведения. В театрално-кинематографической же иерархии искусств наиболее высокие и ответственные «посты» занимают актеры и режиссер.

Спектакль как синтетическая форма художественно полноценен, когда присутствующие в нем музыкальное, живописное и словесное начала служат решению актерских и постановочных задач. Если же «несценические» компоненты театральных синтезов выдвигаются в центр, «теснят» актеров и режиссера, то искусство несет невосполнимые утраты. Вместо собственно театра возникает гибридная, лишенная органичности форма.

Пространственно-временные искусства (и танец, и пантомима, и постановочная режиссура) мало способны к изолированному существованию (это отличает их от музыки и литературы, скульптуры и живописи). Полной жизнью живут они в синтезах, властно притягивая к себе и музыку, и искусства собственно изобразительные, и художественную речь.

Драматический театр являет собою активное и гибкое взаимодействие сценического слова с пантомимической игрой актеров и режиссерскими мизансценами. Органическая *включенность* речевых смыслов и интонаций в спек-

⁹⁵ Шлет Г. Эстетические фрагменты. Вып. 1. Пб., «Колос», 1922, с. 16.

⁹⁶ См.: Pabst R. Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne, S. 65.

такль как зрелище — таков, по-видимому, важнейший критерий его художественности.

При этом спектакль (в отличие от кинофильма) — это такой синтез пространственных композиций режиссера и исполненных актерами ролей, в котором доминируют последние⁹⁷. Напомним неоднократно повторенные Станиславским суждения о «непрерывной» линии актерских действий, словесных и физических, как о сущности сценического искусства. «Всякому искусству, — утверждал режиссер, — нужна прежде всего непрерывная линия». И еще: «Искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения». В частности, и в драме, полагал Станиславский, такая «непрерывная сплошная линия» необходима⁹⁸.

Мысль Станиславского о непрерывной линии актерских действий как сути сценического творчества сегодня, нам кажется, может быть конкретизирована и дополнена. Современный театр, богатый постановочной мыслью, естественно охарактеризовать как синтез двух «сплошных линий» (воспользуемся еще раз терминологией Станиславского): первая — это линия актерских действий (интонированных высказываний, движений, жестов); вторая, сопровождающая первую, ее «обрамляющая», — линия режиссерских мизансцен. (Напомним уже приводившееся суждение А. Д. Попова о пластической выразительности непрерывной цепи мизансцен.) Присутствие содержательно значимых пространственных композиций на всем протяжении спектакля — таково последнее слово театра. На наших глазах возникает сценический синтез искусств нового качества, подготовленный как театральной режиссурой первой трети XX века, так и кинематографией последних десятилетий.

Невозможно отрицать, что мизансцены оказываются по

⁹⁷ В кино- и телефильмах дело обстоит иначе: композиция кадров подчиняет своей логике актерскую игру и нередко оттесняет ее на второй план. Решающее значение имеет здесь режиссерско-операторская «игра» крупными и общими планами, ракурсами, кратковременными фрагментами действия, «субъективными видениями» (зримыми монологами) персонажей, обстановочными деталями и т. п. Киноискусство и художественное телевидение отличаются от театра резким возрастанием значения постановочной режиссуры и некоторым сужением в структуре произведений сферы актерского искусства. Линия словесно-физических действий здесь постоянно прерывается. Для актерской игры на экране характерно своего рода *staccato* в отличие от *legato* сценических представлений. «Там (т. е. в театре. — В. Х.) живешь целиком, а здесь (в фильме. — В. Х.) по каплям», — заметил Шалляпин (*Шалляпин Ф. И.*, т. 2, с. 566).

⁹⁸ Станиславский К. С., т. 2, с. 309; т. 3 с. 45; т. 2, с. 310.

преимуществу сопровождением словесно-физических действий актеров. Вид искусства, носителем которого выступает режиссер-постановщик, является в театре как бы надстройкой над актерской игрой. Искусство пространственных композиций не может (и, вероятно, никогда не сможет) стать единственным стержнем спектаклей. Таков один из парадоксов театра: обладая особым, только ей присущим материальным носителем образности, режиссура вместе с тем не способна существовать без актеров, обладающих собственной творческой волей. Да, режиссер «ваяет» спектакль, подобно скульптору. Но он ваяет произведение искусства не из мертвого, не из аморфного материала, а из сотворенных актерами ролей и декораторами — живописных полотен. И святой его долг — бережное, осторожное, подлинно уважительное отношение к живой «материи» его искусства. Мизансцены оказываются подлинно художественными, когда они активно *содействуют* творчеству актеров, стремящихся воплотить драматургическое действие спектакля. Цепь мизансцен должна поистине увенчивать творческую работу актеров и художника-декоратора, а в конечном счете — драматургию спектакля. Пространство сценической коробки, каким бы художественно значимым оно ни было, — это прежде всего стимул и фон для игры актеров, удобная рамка для их словесно-физических действий. Режиссерское мизансценирование как бы аккомпанирует актерским сценическим действиям. Но это несколько не умаляет значения режиссуры как вида искусства. Аккомпанемент аккомпанементу рознь. Одно дело — удары барабанов или монотонное треньканье гитары, сопровождающее пение. Другое дело — звучание оркестра в операх Вагнера и Чайковского. Именно такому аккомпанементу подобны мизансцены современного театра, обладающие самостоятельной художественной значимостью, *активно* сопровождающие актерские действия, обогащающие и порой преобразующие их смысл...

И если в процессах создания спектаклей театр иерархичен, если в практике сценической деятельности «последнее слово» принадлежит режиссеру, то в конечных результатах театрального творчества актеры и режиссер-постановщик принципиально равны друг другу. Здесь для какой-либо иерархии места уже не остается. Актер и режиссер, осуществляя прежде всего *собственные* творческие идеи, служат вместе с тем воплощению замыслов

друг друга. Именно внутреннего, органического соответствия между художественными устремлениями всех создателей спектакля требует существо театра как искусства синтетического.

Глубокая художественная значимость и строгая гармоничность постоянно взаимодействующих друг с другом двух сплошных линий (актерских действий и режиссерских мизансцен) — вот что, вероятно, делает сегодняшние спектакли и будет делать завтрашние Современными с большой буквы.

Итак, театр — это нечто гораздо большее, нежели просто сценическое инобытие литературы. О самостоятельности театра убедительно говорил Т. Манн. «Писатели находятся во власти некоей аберрации, некоего высокомерного заблуждения, когда рассматривают театр как орган или средство воспроизведения, как инструмент для исполнения, существующий ради них, и не видят в театре явления самостоятельного, самодостаточного и по-своему творческого, — особого государства, где они со своей литературой не более чем гости и где эта литература становится лишь поводом и либретто для создания нового и по-своему волнующего художественного целого... Произведение искусства — это «спектакль», а текст — только основа для него... Театр слишком могуч, слишком своеволен, чтобы быть только слугою литературы»⁹⁹.

Существуют как бы два «полюса» театрального творчества. На одном из них спектакль являет собою прежде всего интонационную обработку актерами словесного текста драмы (такова, например, «романтическая» тенденция стиля дореволюционного Малого театра). На другом полюсе — сценические представления, созданные по тщательно разработанному режиссером сценарию, богатые пантомимической игрой и впечатляющими мизансценами.

В театре, тяготеющем к первому «полюсу», драма является необходимым объектом сценического исполнения, и в спектакле организующую роль играет литературное начало. Это по преимуществу словесный театр, то есть искусство исполнительское. В театре же, расположенном ближе ко второму полюсу, драма не является единственно возможной основой спектакля: драматургическая концепция здесь вполне может быть задана произведением недраматическим — повестью, романом, поэмой, или докумен-

⁹⁹ Манн Т., т. 9, с. 399—401.

том, или оригинальным сценарием. Если же богатый пантомимой и мизансценами спектакль и организуется собственно драмой, то она является здесь не объектом исполнения, а лишь легким эскизом творимого на ее основе сценического представления. «Печатный текст трагедии или комедии в драматическом спектакле играет роль немногим важнее той, как либретто в опере,— он только один из элементов целого»,— заметил Чернышевский, имея в виду активно зрелищный театр как искусство не исполнительское, а по преимуществу авторское¹⁰⁰.

Таким образом, соотношения между литературными произведениями и созданными на их основе театральными представлениями подвижны и гибки. В каждой художественной культуре эти соотношения свои, особые, неповторимые. Наше время отмечено настойчивым стремлением актеров и режиссеров сделать театральное искусство верным своей природе и максимально самостоятельным. И это стремление нельзя не приветствовать и не поддерживать.

Литература давала, дает и, бесспорно, будет давать театру неограниченно многое. И для актеров и режиссеров драматической сцены необходимо самое пристальное внимание к художественной словесности, к ее театральным и потенциально сценическим началам. Без проникновения в богатства литературы творческая работа в театре просто невыполнима.

И тем не менее у деятелей литературы нет никаких оснований претендовать на то, чтобы их произведения занимали в театральном синтезе искусств иерархически привилегированное положение. Воля писателя-драматурга не должна сковывать творческую инициативу актеров и режиссеров. Авторитет драмы в сфере художественного творчества, как он ни велик, не должен оборачиваться чем-то устрашающим для деятелей сценического искусства. Последнее слово в театральные интерпретации литературных произведений по праву принадлежит деятелям самого театра.

¹⁰⁰ Чернышевский Н. Г., т. 4, с. 159.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хрестоматийно известны и авторитетны высказывания, согласно которым драма полной жизнью живет *исключительно* на сцене. «Драма живет только на сцене,— утверждал Гоголь.— Без нее она как душа без тела»¹. Драматическая поэзия, по мысли Белинского, «не полна без сценического искусства»². «Только при сценическом исполнении,— писал А. Н. Островский,— драматический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью»³. «Театр,— замечал драматург Н. Погодин,— есть существо драматической литературы, которая в своем первоначальном виде, без сцены, живет как некая спящая красавица»⁴.

Сцена и в самом деле являет собою важнейшее предназначение драматической литературы. Непосредственно ориентируясь на театр, создавали свои пьесы Софокл и Аристофан, Шекспир и Мольер, Островский и Ибсен, Маяковский и Брехт. Драма исторически сформировалась и продолжает развиваться по сей день как форма художественной деятельности, удовлетворяющая прежде всего запросы театрального искусства.

Однако жизнь драматических произведений не сводится к их сценическим интерпретациям. Драмы в наше время передаются по радио и подчас специально для этого пишутся. Они нередко составляют основу кинофильмов и телепостановок (мы имеем в виду не трансляции и записи театральных представлений, а вновь создаваемые художественные произведения, такие, как кинофильм Г. Козинцева «Король Лир» или телеспектакль А. Эфро-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 10. М., Изд-во АН СССР, 1940, с. 263.

² Белинский В. Г., т. 2, с. 305.

³ Островский А. Н., т. 12, с. 43.

⁴ Погодин Н. Автобиографическая заметка.— В кн.: Советские писатели. Автобиографии в 2-х т., т. 2. М., Гослитиздат, 1959, с. 227.

са «Борис Годунов»). И, наконец, драмы воспринимаются в чтении.

На протяжении последних столетий драма имеет в искусстве как бы две жизни, сценическую и собственно литературную. Пьесы, в большей своей части предназначенные для театра, вместе с тем полной жизнью живут в *книге*, а порой для этого создаются специально. Они составляют важнейшую разновидность собственно словесного искусства. Если вслед за Н. Погодиным и уподобить драму красавице, то она меньше всего напоминает красавицу спящую. Это, напротив, существо весьма деятельное, вполне справляющееся с ответственной работой в двух разных ведомствах, театральном и литературном. И жизнь драмы в литературе ни в коей мере не похожа на сон. Это жизнь богатая и содержательная.

В качестве собственно литературной формы драма стала функционировать сравнительно поздно. Ни Шекспир, ни даже Мольер, ни тем более драматурги античной эпохи не воспринимались современниками в качестве писателей. «Драма,— отмечал Н. И. Конрад,— все более и более переходила в область литературы, «драматической литературы», как ее потом назвали. Тексты пьес получали все более самостоятельное значение. Во времена Ренессанса эпоха литературного театра еще не наступила: она началась с нового времени — с театра Барокко и Просвещения. Но подход к драме как произведению литературы... по мере движения Ренессанса обозначается всюду: в китайской драме XV—XVI вв., в исландской драматургии XVI в., в японской драме XVII в. Яркие образцы такого подхода к литературному театру дает английская драма второй половины XVI — начала XVII в., а в ней — драматургия Шекспира»⁵.

На протяжении двух-трех последних столетий драмы стали интенсивно читаться. Произведения великих драматургов прошлых эпох благодаря многочисленным печатным переизданиям выступили теперь как важная разновидность художественной литературы. Богатую историю в качестве собственно литературных произведений обрели пьесы Шиллера, Гюго, Ибсена, Шоу, Грибоедова, Гоголя, Островского, Чехова, Горького. При этом нередко случалось, что драма по каким-либо причинам не находи-

⁵ Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи. Изд. 2-е, испр. и доп. М., «Наука», 1972, с. 253.

ла путей на сцену, но жила полной жизнью в сознании читающей публики. Так, весьма небогата сценическая история таких шедевров драматической литературы, как одноактные пьесы Байрона, «Фауст» Гёте, «Борис Годунов» Пушкина.

В XIX веке (особенно в первой его половине) литературные достоинства драмы нередко ставились выше сценических. Чтение, а не воспроизведение в театре рассматривалось в эту пору как основной способ бытования драмы. Театр стал вызывать недоверие в качестве интерпретатора драматической поэзии. Гёте писал: «Произведения Шекспира не для телесных очей... Шекспир... взывает к нашему *внутреннему чувству*... Дух отца в «Гамлете», макбетовские ведьмы, многие жестокие видения... в чтении легко и естественно проходят мимо нас, тогда как на сцене кажутся тягостными, мешающими, даже отталкивающими... Нет наслаждения более возвышенного и чистого, чем, закрыв глаза, слушать, как естественный и верный голос не декламирует, а читает Шекспира»⁶.

Нечто подобное имело место и в русском искусстве XIX века: шедевры драматического творчества порой «оберегались» от их зрелищных интерпретаций. Многозначительна в этом отношении статья И. А. Гончарова «Мильон терзаний». В ней говорится, что пушкинским «Борисом Годуновым» и грибоедовским «Горем от ума» «можно наслаждаться, не видя, а только слыша их». Здесь, утверждает Гончаров, «всякая сценичность, мимика, должны служить только легкой приправой литературного исполнения, действия в слове»⁷.

Драматурги XIX—XX веков создали множество произведений, которые не просто обладают большими литературными достоинствами, но, более того, воспринимаются по преимуществу в чтении. «Никому не удастся меня убедить,— писал Т. Манн.— что драматических поэтов, Шиллера, Гёте, Клейста, Грильпарцера, Генрика Ибсена и наших Гауптмана, Ведекинда, Гофманстала лучше видеть на театре, чем читать,— да, я уверен, что, как правило, читать их лучше»⁸.

⁶ Гёте И.-В. Об искусстве. с. 410—411. Подобную мысль высказал Ф. Шиллер: «Подлинный гений драмы глубже проникает в душу, сильнее врзается в сердце и поучает живее, чем роман и эпоса, вовсе не нуждаясь в чувственном воплощении, для того чтобы мы предпочитали этот поэтический род» (Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 516).

⁷ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., «Правда», 1952, с. 76, 75.

⁸ Манн Т., т. 9, с. 395.

К подобным высказываниям нельзя не прислушаться. Они звучат не менее убедительно, чем часто повторяющиеся заверения в том, что драма живет только на сцене. В одни эпохи решающую роль играет сценическая жизнь драмы, в другие, напротив, — ее жизнь в литературе.

Для писателя драматический род — трудная и вместе с тем весьма привлекательная художественная форма. Драма, по словам Ю. Олеши, является «испытанием строгости и одновременно полета таланта, чувства формы и всего особенного и удивительного, что составляет талант»⁹. Сходную же мысль высказал И. А. Бунин. «Приходится... сжимать мысль в точные формы,— говорил он о драматическом творчестве.— А это ведь так увлекательно»¹⁰. Преодолевая, подобно любому другому художнику, сопротивление жизненного материала, подчиняя его своим целям, писатель-драматург идет по этому трудному и манящему пути значительно дальше автора эпического произведения.

Однако драма является не антитезой эпосу, как об этом нередко говорили (сошлемся на Белинского: «...драма и эпопея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности»¹¹), а результатом редуцирования одних свойств эпических (повествовательных) произведений — и усиления, доведения до максимального предела других.

Все средства художественного изображения, все приемы и способы организации произведения, на которые опираются драматурги, доступны одновременно и авторам эпических произведений и широко ими используются. Эпическая форма неизбежно впитывает в себя те начала, которыми вынуждена ограничиваться драматическая.

Эпическая и драматическая формы внутренне родственны друг другу, у них много точек соприкосновения. Это разные принципы использования одного и того же комплекса литературно-художественных средств. Эпические произведения широко и свободно опираются на арсенал приемов и способов словесно-художественного освоения жизни, не зная каких-либо ограничений. Драма же «пропускает» эти приемы и средства сквозь фильтр сценических требований. Ей доступна лишь часть возмож-

⁹ Олеша Ю. Ни дня без строчки, с. 252.

¹⁰ Цит. по кн.: Бабореко А. И. А. Бунин. Материалы для биографии. М., «Худож. лит.», 1967, с. 180.

¹¹ Белинский В. Г., т. 5, с. 16.

ностей, доступных эпопеям и романам, повестям и новеллам. По меткому замечанию В. Кожина, драма относится к эпосу так же, как графика к живописи¹². Во внутренней близости друг другу эпического и драматического родов литературы дополнительно убеждают известные современной науке факты о первоначальном формировании драмы. О возникновении театрально-драматической формы из эпической говорит П. А. Гринцер, сравнивая древнегреческую литературу с индийской. Он утверждает, что ранние индийские драмы «являются, по сути дела, как бы сокращенными сценариями эпоса» и что древнегреческая драма тоже возникла из эпических декламаций.

Становление драмы выражалось в преобразении авторско-повествовательной речи в высказываниях вестников и тем самым зависело от влияния на нее эпических жанров. «В эпосе мы видим,— пишет Гринцер,— не источник драмы, но скорее стимул или образец, по которому на основе ритуальных представлений с танцами и пением создавалась драма»¹³.

При таком ее понимании драма предстает как своеобразная «переакцентировка» речевой ткани эпических произведений, при которой собственно повествование редуцируется за счет акцента на действенных высказываниях персонажей. При этом существует определенная мера «драматургичности» эпических произведений, порой оказывающаяся весьма высокой. Здесь могут быть пространными и многочисленными эпизоды, где повествование отходит на второй план и на какое-то время исчезает. Тем самым эпическая форма делает шаги навстречу драме и театру.

Так, например, в древнем ближневосточном «Эпосе о Гильгамеше» (как и в индийской «Махабхарате» или древнегреческих «Илиаде» и «Одиссее») немало эпизодов, состоящих в основном из высказываний персонажей, вводимых своего рода ремарками — повторяющимися словесными формулами типа: «Гильгамеш уста открыл и молвит, вещает он Энкинду». «Эти вводные фразы,— пишет И. М. Дьяконов,— выпадают из размера и, по всей вероятности, произносились обыкновенной разговорной

¹² См.: Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров.— В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., «Наука», 1964, с. 44.

¹³ Гринцер П. А. Две эпохи литературных связей.— В кн.: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., «Наука», 1971, с. 43—44.

дикцией, а не пелись. Это придает всему повествованию драматический характер»¹⁴.

Форму сплошной цепи высказываний персонажей имеют многие эпизоды эпических и лиро-эпических произведений нового времени; поэм А. Пушкина, романов И. Тургенева, Ф. Достоевского, Т. Манна, М. Шолохова.

А в то же время граница между эпической и драматической формами, без всякого сомнения, существует. Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам («сценическим эпизодам»), наполненным говорением персонажей. Это — главный, стержневой, исходный, специфический признак драматического рода литературы. Именно сплошная линия словесных действий персонажей (в пределах сценического эпизода) отличает драму от эпоса с присутствием ему свободным освоением пространства и времени, с нескованным и широким воспроизведением внутренней, не звучащей вслух речи персонажей, а главное, с неограниченным применением повествовательного комментария к действиям героев. И именно этот признак обуславливает художественные возможности драмы: присутствующие ей принципы организации действия, свойственное ей построение художественных образов, а в конечном счете — доступное для нее содержание.

Драма, естественно, взаимодействует с эпическим родом литературы. И со временем это взаимодействие становится все более интенсивным. И тем не менее говорить о повсеместном смешении и слиянии, о всеобщем синтезировании этих двух родовых форм нет никаких оснований. Граница между произведениями, широко и свободно опирающимися на повествование, и теми, которые во имя требований сцены ограничивают повествовательное начало или отказываются от него вовсе, неизменно присутствует. И она, эта граница, будучи прежде всего формальной, вместе с тем, как мы старались показать, содержательно значима.

В XIX—XX веках наблюдаются как сближение, так и размежевание эпического и драматического родов лите-

¹⁴ Дьяконов И. М. Эпос о Гильгамеше. — В кн.: Эпос о Гильгамеше («О все выдавшем»). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, с. 136—137.

ратуры. С одной стороны, драма и эпос делают шаги навстречу друг другу. Со времени Л. Толстого и Достоевского заметно возросла роль сценических эпизодов в эпических произведениях (применительно к роману это называют «драматизацией»). А современная драма стала увереннее опираться на повествование.

С другой же стороны, эпическая форма, освоив повествовательное многоголосие, которому посвятил свои работы М. М. Бахтин, сосредоточилась на своих уникальных, специфических возможностях и, естественно, отделилась от формы драматической.

Хотя драма в XIX—XX веках уже не воспринимается в качестве «венца» словесного искусства и не является теперь единственно возможной формой театральной драматургии, в сфере художественного творчества она занимает очень ответственное место. Свидетельство тому — творчество А. Островского и Чехова, Ибсена и Шоу, Горького и Маяковского, О' Нила и Брехта.

Как ни сильны такие соперники драмы, как роман (в словесном искусстве) и сценарий (в сфере театрального и кинематографического творчества), этот род литературы сохраняет и, конечно, сохранит впредь свое значение, и не только в качестве важнейшего компонента спектаклей, но и как художественная форма, предназначенная для чтения.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ДРАМАТИЗМ	10
1. Театральность в жизни и искусстве	13
2. Театральность древних и средневековых культур	24
3. Театральность в культуре нового времени	31
4. Драматизм в жизни, драме и театре	55
5. Внутренний мир человека в его освоении драматургом	6
ГЛАВА II. ДРАМАТИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ	73
1. Типы сценических эпизодов	75
2. Единство сюжета	87
3. Типы действия и конфликта	97
4. Перипетии внешнего действия и идея власти случая	104
5. Внутреннее действие и устойчивые конфликтные состояния	116
ГЛАВА III. ДРАМА И ИСКУССТВО АКТЕРА	126
1. Пантомимические начала актерского творчества	126
2. Сценический «контрапункт» жеста и слова	135
3. Интонационно-жестовый рисунок роли	156
4. Творческая самостоятельность актера	161
ГЛАВА IV. РЕЖИССУРА И ДРАМАТУРГИЯ	164
1. Режиссура как явление искусства	164
2. Режиссура прошлых столетий	173
3. Режиссура XX века	179
4. Драматургия писательская и режиссерская	199
5. Театр как синтез искусств	225
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	233

1p.