

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ

Г.П. Ивинских

DOI: 10.7256/1999-2793.2014.9.12595

ТРАНСФОРМАЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ЯЗЫКА В СВЕТЕ «НОВОЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ»

Аннотация. Цель данного исследования приблизиться к пониманию причин происходящих сдвигов в отношениях между обществом, публикой и театром. Внимание акцентировано на динамике театрального языка, на обновлении сценических понятий. Особенно остро вопросы, связанные со сменой театрального языка (как части культуры), возникают в переломные моменты истории, когда изменение картины мира происходит не постепенно, а в порядке взрыва. Используя метод сравнительного анализа, исследуется, как система К.С. Станиславского, которая начала складываться на рубеже XIX-XX вв., развивалась на протяжении XX вв. и на рубеже следующего столетия. В систему анализа включена сценическая практика Пермского академического театра драмы. Автору довелось не только побывать во многих театрах бывшего СССР, но и присутствовать на репетициях Г.А. Товстоногова, А.В. Эфроса, М.А. Захарова, Ю.П. Любимова, П.Н. Фоменко. За творчеством Пермского театра драмы автор наблюдала в течение нескольких десятилетий: велись записи репетиций, фиксировались изменения в спектаклях со дня премьеры, изучался характер зрительского восприятия. Переосмысление сценических понятий является не просто изменением режиссерского понятийного аппарата, но спонтанной реакцией художника на обстоятельства времени, на изменения естественнонаучных и философских представлений. Спектакль создается не только как конструкция, но и как мироощущение. Работа адресована искусствоведам, культурологам, театральным деятелям и зрителям, тем, кого интересует театр в его живых связях с обществом.

Ключевые слова: театральный язык, режиссерская система, репетиции, «новая рациональность», мироощущение, ресурс развития, переломные моменты истории, зрительское восприятие, художественная реакция, художественные представления.

Процесс изменений в искусстве неостановим. В нем самом заложен ресурс развития, в том смысле, что изменение действительности, меняющее человека, меняет и способы его постижения средствами искусства. При этом всегда будут споры о том, что современно, что несовременно? Хотя, если это искусство (а не подделка под него), то оно по определению — современно.

Как говорил в одном из интервью Родион Щедрин, «...я не пишу современную музыку. Я просто пишу музыку». Но, конечно, в ее звучании узнается время. Не случайно говорится о чутье художника. К примеру, у Александра Блока (в статье «Стихия и культура»): «...Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа»¹.

Режиссёр тоже должен обладать особым талантом видения, «чувствования» жизни, понимания тех проблем, которые беспокоят людей, чтобы в конечном итоге перевести их на язык театра. В театре, где творцом выступает не один человек, процесс обновления сценического языка, его соответствия времени значительно сложнее.

Особенно остро вопросы, связанные со сменой языка, возникают в переломные моменты истории, когда изменение картины мира происходит не постепенно, а в порядке взрыва. На художественные представления влияют и естественнонаучные достижения.

Так, художественные представления К.С. Станиславского были тесно связаны с естественнонаучными взглядами того периода, когда создавалась его система, особенно с рефлекторными теориями И.М. Сеченова, И.П. Павлова, В.М. Бехтерева, в которых была разработана физиологическая концеп-

¹ Блок А.А. Стихия и культура // Блок А.А. Собр. соч.: В 8-и тт. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 359.

ция мотиваций, а поведение рассматривалось как система реакций организма на внешние и внутренние стимулы.

Известный философ П.Д. Юркевич в статье «Язык физиологов и психологов» отмечал, что физиологические понятия «благодаря современному развитию этой науки» стали проникать повсюду, что с их помощью стали осмыслять многие явления жизни².

Научный язык проник и в лексику «системы». Даже знаменитое выражение — «жизнь человеческого духа»³ — было довольно распространенным в научной литературе. К примеру, одна из статей упомянутого П.Д. Юркевича называлась «Из науки о человеческом духе»⁴. Широко известна была книга М.М. Троицкого (основателя и первого председателя Московского психологического общества) «Общие свойства и законы человеческого духа», изданная в 1882 году.

Главная опора, на которой К.С. Станиславский возводил свою театральную систему, — это природа человека, которая неустранима и непроверяема, как закон всемирного тяготения. Другое дело, что наши знания и представления о человеке, о законах природы благодаря новым научным открытиям меняются.

Понимание бессознательного в конце XIX — начале XX века носило механистический, уровневый характер. Как писал З. Фрейд, «даже бессознательное мы можем узнать только путем превращения его в сознательное», то есть детерминировать, определить, сформулировать⁵.

Соответственно режиссерская и актерская техники К.С. Станиславского при создании «жизни человеческого духа», в значительной степени были направлены на то, чтобы мотивировать и обосновать каждый жест, каждое действие на сцене. Введя понятие «сквозное действие», собственно «действия» он подразделил на физические и психические (на сцене нужно действовать — внутренне и внешне), характеризуя их двумя признаками: волевым происхождением — хотением и наличием цели⁶. Таким образом,

творческое самочувствие актера раскладывалось на отдельные элементы. При этом К.С. Станиславский постоянно был озабочен поисками некоего животворного эликсира для «оживления», объединения этих разрозненных частей.

Но рефлекторные теории принципиально не могли объяснить механизм целостного поведения человека, как впоследствии бихевиоризм Д. Уотсона, психоанализ З. Фрейда или психологическая концепция У. Джеймса (о первичности физической реакции по отношению к реакции эмоциональной), на которую опирался В.Э. Мейерхольд при создании биомеханической техники актерской игры (биомеханики).

Б.Е. Захава в своей книге «Мастерство актера и режиссера», которую штудировало не одно поколение студентов (она переиздавалась несколько раз), ссылаясь на К.С. Станиславского, писал: «Сценическую задачу образуют три элемента:

- а) действие (*что я делаю*);
- б) цель (*для чего я делаю*);
- в) приспособление (*как я делаю*)»⁷.

Но на практике (из-за того, что действия и чувства одинаково обозначаются при помощи слов, имеющих глагольную форму) у актеров часто возникает путаница в толкованиях «действия». Характерно замечание Б.Е. Захавы: «На вопрос: «Что вы делаете в этой сцене?» — актеры нередко отвечают: жалею, мучаюсь, радуюсь, негодую и т.п. — это вовсе не действие, а чувство. Получив этот неправильный ответ, приходится разъяснять актерам: вас спрашивают не о том, что вы чувствуете, а о том, что вы делаете. И все же актер иной раз очень долго не может понять, чего от него хотят»⁸.

Современная наука иначе смотрит на механизмы человеческой психики. Сегодня уже известно, что чем сложнее детерминированы человеческие взаимоотношения, тем труднее их постичь посредством логики.

«Система» проходила длительный период своего формирования. Вначале К.С. Станиславский даже называл ее «драматической грамматикой с практическими упражнениями»⁹. Если бы режиссер жил в наши дни и обладал современными знаниями, можно предположить, что он пересмотрел

² Юркевич П.Д. Философские произведения. М., 1990. С. 358.

³ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-и тт. М., 1954–1961. Т. 1. 1954. С. 225.

⁴ Юркевич П.Д. Философские произведения. М., 1990. С. 104.

⁵ Фрейд З. Я и Оно /// Хрестоматия по истории и психологии. М., 1980. С. 189.

⁶ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-и тт. М., 1954–1961. Т. 2. С. 48; Т. 1. С. 221.

⁷ Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1973. С. 146.

⁸ Там же. С. 125.

⁹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-и тт. М., 1954–1961. Т. 1. 1954. С. 409.

бы свои представления, в силу которых человеческая природа дробилась на внутреннее и внешнее.

Основание так думать дают его собственные слова и практическая работа, особенно в последние годы. «В полную противоположность некоторым преподавателям я полагаю, — писал он, — что начинающих учеников надо по возможности стараться сразу доводить до подсознания... Пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества»¹⁰. Из сказанного вытекает, что сценическое существование, разложенное на элементы, — ненормально.

К сожалению (как неоднократно звучало в связи с 110-летием К.С. Станиславского), до сих пор нет академического издания его текстов. Значительная их часть, оставаясь достоянием архивов, малодоступна для интерпретаций и практического использования¹¹. Их публикация, вероятно, позволила бы лучше понять устремления реформатора сцены, открыть его новые грани, «расшифровать» какие-то спорные взгляды и понятия.

По мнению ученых, в частности, Э. Фромма, «любая теория, которая не изменяется в течение 60 лет, именно по этой причине не является больше первоначальной теорией своего создателя: она, скорее, окаменелое повторение прежнего. И как таковая в действительности превращается в установку»¹².

Пожалуй, определяющим признаком в сфере культуры, сближающим рубеж XIX-XX вв. с началом перестроечного времени, это погоня за новизной. Хотя, как говорил А.П. Чехов, «ново только то, что талантливо. Что талантливо, то ново»¹³. Тем не менее по отношению к традиции периодически начинают преобладать негативные оценки.

Подобная деформация самого понятия традиции, усиливающаяся в переломные моменты, вообще-то имеет давнюю «традицию», заложенную еще в эпоху Просвещения. Согласно просветительской философии истории, пронизанной духом антитрадиционализма и верой в прогресс (особенно в его вольтерьянской ветви), на традиции стали

смотреть как на старые обычаи, суеверия которые следует преодолевать.

Во многих историософских типологиях общества, разработанных в XIX, в первые десятилетия XX в. (от К. Сен-Симона, О. Конта до М. Вебера, Э. Дюркгейма и Ф. Тенниса) исторический процесс представлен как процесс дестрадиционализации.

Кроме того, довольно часто, в том числе и в отечественной истории, происходило отождествление традиционализма с общественной реакционностью. О том, что традиция «с этим клеймом попадает в историю», с сожалением писал в своих работах о русской культуре XIX века Ю.Н. Тынянов¹⁴.

Но ведь традиция — это не повторение прошлых образцов, это развитие принципа. В силу этого следовать той или иной системе или традиции можно, только развивая ее. То есть традиция может жить обновляясь. Тогда она не будет истощаться, как и сама жизнь.

И в этом смысле никакая традиция не может препятствовать современным функциям. С другой стороны, новация, чтобы выжить должна стать органичной, укорениться в культуре, то есть получить статус традиции.

Этот ритм рождения новых художественных систем с их новыми «технологиями» можно сравнить с длинными волнами в экономике. Согласно современной теории длинных волн, экономический кризис (переход экономики из стационарного режима роста в режим финансовой турбулентности) возникает тогда, когда существующий технологический уклад достигает пределов своего развития.

Искусство периодически тоже начинает лихорадочно искать новые «технологии», «инструменты», новый язык, способный выразить изменившееся время.

На рубеже 1960-1970-х годов процессы поисков сценического языка обострились почти повсеместно. Театральная мода заметно качнулась в сторону условного театра. Как отмечал театральный критик А.А. Якубовский, вспоминая тот период и более поздние годы, «злоупотребление условной театральностью достигло таких пределов, что, вероятно, каждый второй режиссер чувствовал себя маленьким Мейерхольдом»¹⁵.

¹⁰ Там же. Т. 2. С. 357.

¹¹ Кречетова Римма. Неужели опять Станиславский // Литературная газета. 2013. № 1.

¹² Фромм Э. Душа человека. М., 1992. С. 151.

¹³ А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 64.

¹⁴ Тынянов Ю.Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 35.

¹⁵ Якубовский А.А. Возвращение к театру /// Театр. 1994. № 7–8. С. 3.

А система К.С. Станиславского в негласном эстетическом «рейтинге» стала опускаться все ниже. Хотя он сам в этой ситуации неповинен. Учитывая собственное горькое признание режиссера — «через мои руки прошли сотни учеников, но только нескольких из них я могу назвать своими последователями, понявшими суть того, чему я отдал жизнь»¹⁶, — становится очевидным, что всеобщая причастность к его системе была иллюзией.

«У искусства еще так бедна терминология», — писал В.И. Немирович-Данченко в 1914 году¹⁷. За прошедшее столетие ситуация мало изменилась. У театрального искусства (особенно драматического) по-прежнему нет своего разработанного, всеми признанного языка. В нем много заимствований, терминов из других сфер деятельности, которые используются метафорически и не имеют единого толкования.

Почти каждый режиссёр стремится к созданию (на вверенной ему театральной территории) своего рода креолизованного языка. Так в лингвистике называют новый язык (смешанный по лексике и грамматике), образовавшийся благодаря взаимодействию нескольких языков и ставший основным средством общения в определенном сообществе.

В одних коллективах подобные переосмысления проходят плавно и естественно, в других (когда проблемы долго не решаются) — в обострённой форме. Для режиссеров приведение труппы к единству не только в понимании, но и в практическом следовании тем или иным художественным критериям — задача трудная. Ее решению мешает многое — разные школы, неравный сценический опыт, неравные дарования. Как остроумно заметил Ф.М. Достоевский, «источник неравенства — повышенные способности».

Рассмотрим изменение сценического языка на примере Пермского академического театра драмы, который с 1967 по 2004 гг. возглавлял народный артист СССР И.Т. Бобылев. Он пришел в театр в один из сложных моментов его истории. Репертуарная афиша состояла всего из восьми названий, и были случаи отмены спектаклей из-за отсутствия зрителей.

В 1969 г. в репертуаре было уже 22 названия, а по заполняемости зала Пермский театр стал занимать

лидирующее положение среди театров своей категории (областных, краевых театров), что подтверждается сравнительными статистическими данными (зафиксированными в сборниках «Экономические показатели деятельности театров и концертных организаций» за последующие десятилетия¹⁸.

И хотя цифры не являются мерилем качества, ретроспективный взгляд дает основание говорить о художественной обеспеченности зрительского спроса. Конечно, новое не вводилось простым определением. Если о творческих поисках художника или писателя все-таки можно проследить по сохранившимся эскизам, черновикам, хотя и не в полной мере, то театральное искусство в большинстве случаев таких свидетельств не имеет.

Как однажды заметил И.Т. Бобылев, «наши черновики сгорают в нас». Присутствие на репетициях в течение многих лет позволило не только наблюдать процесс создания, «сочинения» сценических произведений, но и зафиксировать то, как сам способ репетиционной работы менял содержание понятий и стиль актерского существования.

Для примера проанализируем трансформацию таких устоявшихся понятий, как «конфликт» и «действие». В процессе репетиций И.Т. Бобылев с середины 1970-х гг. стал отказываться от известного приема — постановки артистам целей и задач при построении роли. Фактически это означало переосмысление «действия», прочно утвердившегося в качестве основополагающего принципа актерской и режиссерской техники со времен К.С. Станиславского. О «действии» в свое время писал еще Аристотель¹⁹.

Сам факт отказа от цели «действия» был особенно непривычен для тех лет, поскольку цель являлась одним из фундаментальных понятий не только на сцене, но и в обществе.

Из беседы И.Т. Бобылева с театральными критиками (лаборатория под руководством В.Я. Калиша и В.Ф. Рыжовой): «Формулировок стал «бояться». Я не к расплывчатости призываю. Но если сформулировать просто, понятно, то и делается упрощенно. Актер спрашивает: «Что я делаю?». Я объясняю, а толку никакого. Не в объяснениях дело. Мы можем говорить верно, рассуждать, но не творить. А тут дистанция колоссальная, если

¹⁶ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-и тт. М., 1954–1961. Т. 2. С. 376.

¹⁷ Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. М., 1989. С. 378.

¹⁸ Ивинских Г.П. Жизнь в зеркале сцены. Пермь, 2002. С. 45, 62–64, 181.

¹⁹ Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 125.

поставить задачу, оговорить цели: что я хочу? Это в сюжете: кто-то, к примеру, хочет телевизор или квартиру; и моя задача — получить, ваша — отказать. Утилитарная постановка вопроса. Практические цели вредны. Тогда происходит разыгрывание слов. И с каким бы темпераментом актер не играл, на сцене будут картонные фигуры».

Рассмотрим на конкретном примере технику анализа пьесы, освобождающую актера от выполнения «целей» и «задач». Репетировалась сцена из «Варваров» М. Горького. По сюжету — Доктор, влюбленный в Надежду Монахову, стреляет в Цыганова. Осечка. Выясняется, что избранник Надежды — не Цыганов, а Черкун. Доктор уходит.

Из записи репетиции.

И.Т. Бобылев — «Что здесь?»

Л.С. Санкин (исполнитель роли Монахова, мужа героини) — «Опустошенность».

И.Т. Бобылев — «Забудем про опустошенность. Она — в результате». Обращаясь к исполнителю роли Доктора — Н.И. Кропивенко: «Вы не скажете, что Ваша задача — убить, а Цыганова — уклониться? Разве это? Нет. Монахова в ваших глазах не рухнула. Другое дело, что она погибнет, связав себя с ними. Но она, как была прекрасной, такой и погибнет. Доктор не убийством живет. Не злобой и ненавистью. Он собой живет: он герой. Жизнь положит за нее, поперек ее гибели встанет. И это будет доказательством любви и героизма, высокой любви, о которой потом напишут романы».

Даже по этой короткой записи видно, что режиссер исключил подход к событию по схеме:

действие (*что я делаю*) — стреляю;

цель (*для чего я делаю*) — убить;

приспособление (*как я делаю*) — применительно к цели, скорее всего, с выражением ненависти.

Мы специально дали такой вариант (по методике, приведенной в учебном пособии Б.Е. Захавы), чтобы продемонстрировать, как подобное понимание «действия» может привести к разыгрыванию текста, к иллюстрации.

Решение данного эпизода, предложенное И.Т. Бобылевым, не совпадает с текстом: если по сюжету Доктор стреляет, то «по действию» — он спасает, то есть живет на сцене спасением любимой женщины.

Этот парадоксальный смысл существования, не укладывающийся в прямолинейное — «я хочу то-то и то-то», давал актеру и свободу для импровизации, и единый стержень «адекватного поведения».

Такого поведения, не раздробленного на рационально-практические цели и задачи, раскрывало человека на уровне мировидения. Таким образом, проявлялась сердцевина персонажа, неделимая на физику и психику, на внутренний «подтекст» и внешние «приспособления» к «предлагаемым обстоятельствам».

Если искать аналогию подобного подхода к человеку на сцене в сфере научных поисков, то, наверное, ближе всего — теория установки Д.Н. Узнадзе, позволяющая рассматривать акты адекватного поведения человека вне терминов целеполагания. К фактам достижения подобного рода адекватности ученый прилагал понятия «установки», «целого», «центральной модификации личности», рассматривая их как проявления глубоко бытийного или онтологического, а не психологического уровня.

И кстати, что касается непосредственно «цели», то с точки зрения современной нейрофизиологии, о чем писал (на основании экспериментов) академик П.К. Анохин, «цель не является чем-то изначальным, а подготавливается сложной работой нервной системы в стадии афферентного синтеза», т.е. всего того, что есть в прошлом опыте человека, что соответствует главным его качествам²⁰.

Итак, в понимании «действия» был преодолен излишний механицизм и рационализм, что способствовало раскрепощению актерской природы.

Вместе с отказом от цели «действия» изменился и поход к конфликту. Для сравнения еще раз обратимся к Б.Е. Захаве: «Цель действия заключается в стремлении изменить предмет, на который оно направлено, так или иначе переделать его»²¹. В известные годы, когда жизнь страны строилась на принципах «возрастающей классовой борьбы», эти принципы в виде «вульгарного социологизма» стали проникать и на сцену. Само понятие конфликта пропиталось атмосферой жесткого, часто жестокого времени с его лозунгами типа «когда враг не сдастся...» и т.п.

Подобные максимы давили на умонастроения, формировали определенный менталитет, проникали в творческую среду. «Актер — мастер действия, режиссер — мастер конфликта, мастер борьбы», — учили студентов в театральных училищах. Но со временем ситуация изменилась: с историче-

²⁰ Анохин Л.К. Избранные труды. Философские аспекты теории функциональных систем. М., 1978. С. 119.

²¹ Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1973. С. 124.

ской сцены, а вслед за ней и с театральной сошли шпионы и вредители, и согласно новой «теории бесконфликтности» пьесы наполнились борьбой хорошего с лучшим. Однако напористый («конфликтный») стиль игры не изменился, напротив, он стал возрастать, восполняя смысловые пустоты этих невыразительных пьес.

Наработанные игровые штампы использовались и при воплощении более достойной драматургии. Таким образом, ложная интенсивность существования, напоминающая бег на месте, стала заполнять собой сценическое пространство, в котором актеры могли проливать пот и слезы, но желаемого эффекта уже не производили.

Разумеется, речь не идет о вершинных достижениях режиссерского и актерского искусства, имеются в виду массовые проявления упомянутой тенденции. В определенной степени она наблюдалась и в Пермском театре драмы, став одним из факторов резкого спада зрительского интереса в середине 1960-х годов.

Если иметь в виду, что система ценностей режиссера проявляется и на уровне технологии, то, пожалуй, более наглядно направленность личности видна в интерпретации драматургического конфликта.

И.Т. Бобылев не на словах, а в практической работе с актерами изменил подход к конфликту. Его природа и способ выражения на сцене стали определяться не затратами на «борьбу», не количеством физической силы, психической энергии, а качественно иной направленностью сценического темперамента: не на подавление партнера, не на то, чтобы он отказался от собственных взглядов и усвоил другие, а на то, чтобы он раскрылся. (Затраты могут быть равными и в случае грубейшего наигрыша, и при гениальном исполнении, при несопоставимости художественных результатов.)

Вот некоторые высказывания о природе конфликта, звучавшие на репетициях:

— «Существование в конфликте — не борьба пауков в банке со смертельным исходом».

— «Конфликт — познание. Не нравственное каратэ, не бокс словами. Силой даже раковину не откроете (она треснет), человека — тем более».

— «В основе сценической борьбы — познание скрытых (даже от самых близких людей) движений души, которые не выливаются в слова. Слова во многом служат для того, чтобы закрывать свой внутренний мир».

Изменение представлений о сценическом конфликте (как и о «действии») тоже переключалось со взглядами ученых, в частности, Э. Фромма и В. Франкла. Поскольку их труды были опубликованы у нас в 1990-е годы, это лишь подчеркивает, что в сфере мыслей и чувств нет границ.

Так, в своих рассуждениях о калейдоскопизме и стереоскопизме В. Франкл отмечал: «Не справедливо ли вообще, что лишь то, что само по себе прозрачно, позволяет увидеть нечто большее, чем оно само?». «...Лишь в той степени, в какой я сам отступаю на задний план, я приобретаю возможность увидеть нечто большее, чем я сам, если мне это не удастся, то мои познавательные возможности терпят ущерб, ведь я сам преграждаю путь своему собственному познанию»²².

Ощутимо созвучие и с научными наблюдениями Э. Фромма. Он писал: «Общение в нашей культуре — это либо товар, либо спор, а поскольку оно происходит на глазах у других людей, то превращается в своего рода современный бой гладиаторов... Настоящее общение — это не переубеждение и не спор, это скорее обмен»²³. Как видим, сценическая практика, конкретная театральная система развивались в едином поле идей.

В начале 1990-х годов И.Т. Бобылев в процессе репетиций стал разрабатывать способ сценического бытия на основе сменяющихся состояний, что практически означало отказ от «действия» как структурного элемента в создании спектакля, в построении роли. Следует оговориться, что здесь не имеется в виду отказ от действия в широком смысле слова. Разумеется, действие как событие, Поступок, которым разрешается та или иная коллизия, остается неизменным атрибутом театрального искусства.

Речь идет об обновлении «технологии», способов сценического постижения и выявления человека на сцене. По существу, это обновление можно назвать следующим шагом на пути изживания рациональности в творческом процессе.

Остановимся на том значении, в котором слова «рациональность», «логика» (и их антонимы) используются в данном контексте. Названные понятия, казалось бы, давно и широко известны. Но, пожалуй, из-за этой «давности» и «широты» апелляция к ним без какого-либо уточнения мо-

²² Франкл В. В поисках смысла. М., 1990. С. 73.

²³ Фромм Э. Психоанализ и этика. М., 1993. С. 292–293.

жет сделать невнятным дальнейший анализ сценического «состояния».

Не углубляясь в историю вопроса, отметим лишь, что со времен Платона и Аристотеля вплоть до Канта и Гегеля, философы разделяли понятия рассудка и разума, отдавая по значимости предпочтение последнему. В дальнейшем эти понятия в рассуждениях философов стали все более нивелироваться, и на первый план вышло понятие рациональности. Как заметил немецкий философ Г. Шнедельбах, «рациональность вытеснила разум»²⁴. Общепринятое определение рационального как «разумного, целесообразного, обоснованного»²⁵ сформировалось в XVII-XVIII вв., то есть в тот период, когда фундаментальной наукой о природе была механика. Она же стала и новым предметом логики. Соответственно, господствовавшие в ту эпоху законы механики, законы детерминизма, исключающие спонтанность действия, движения без внешних причин, без внешнего воздействия были перенесены и на человеческую природу. Отсюда возникло стремление понять человека как полностью детерминированного внешними обстоятельствами, средой, то есть фактически цепочкой действующих причин.

Кризис «высокого рационализма» (Декарта и Гегеля) в XX веке означал, что новым предметом философского теоретизирования стал субъект, человеческая индивидуальность как универсум. В последние десятилетия ученые разных направлений все чаще стали говорить о «новой рациональности», о расширении представлений о ней²⁶.

Из сферы иррационального стали выводить интуицию, спонтанность мышления, ряд других явлений, нетрадиционных для рационального по-

знания. Сегодня даже теоретическая физика не чуждается интереса к феноменам мистицизма, расширяет научную аргументацию за счет нетрадиционного знания²⁷. По замечанию В.С. Библера, XX век превратил проблему понимания, — в проблему изначального формирования новой рациональности²⁸. И особенно актуальна проблема понимания (герменевтики) в гуманитарных, искусствоведческих науках и в самом искусстве. Здесь назрела потребность иного взгляда на критерии и границы рационального.

В общем плане данное понятие противопоставляется иррациональному, как «невыразимому в логических понятиях, недоступному пониманию разума»²⁹. Если эту бинарную оппозицию (рациональное — иррациональное) усилить, обострить, в данном случае именно до логического конца, то она может выглядеть так: разумный — неразумный (по сути — безумный!)

В связи с этим уточним, что когда мы говорим об отходе в сценической практике от рациональности, то не имеем в виду подобного конца. Здесь уместнее противопоставить дискурсивный путь познания (состоящий из последовательного ряда логических звеньев) интуитивному познанию, способному постигать суть явлений без обоснования с помощью доказательств. В театре, как и в других видах творчества, интуиция, говоря театральным языком, — «на первых ролях». Логика — «на вторых». Как правило, если истина «схвачена», то позднее можно что-то добавить, додумать, но — во вторую очередь. Если же сразу встать на логический путь, то можно увязнуть в обоснованиях. Об этой познавательной двойственности образно говорится в одной китайской притче: «Когда человек поймал рыбу, ему не нужны верши; когда человек поймал зайца, ему не нужны капканы; когда человек постиг истину, ему не нужны слова».

«Состояние» (в специфическом сценическом толковании) в режиссерском лексиконе И.Т. Бобылева появилось в начале 1990-х гг. Из беседы со студентами актерского отделения Пермского института искусства и культуры (1991 г.): «...Что такое страсть? Нельзя объяснить логикой страсть

²⁴ Schnädelbach H. Rationalität. Frankfurt a. M., 1984. S. 8.

²⁵ Словарь иностранных слов. М., 1988. С. 418.

²⁶ Автономов Н.С. В поисках новой рациональности // Вопросы философии. 1981. № 3. С. 145–156; Касавин И.Т., Сокулер З.А. Рациональность в познании и практике. М., 1989; Мудрагей Н.С. Рациональное и иррациональное. М., 1985; Гайденок П.П. Проблема рациональности на исходе XX века // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 3–14; Культурно-исторический процесс и проблемы рациональности. Киев, 1985; Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М., 1986; Newton-Smith W.H. The rationality of science. Boston, 1981; Hübner K. Die Wahrheit des Mythos. München, 1985; Rationality in science and politics. Dortrechtets, 1984; Zimmerli W. Die Grenzen der Rationalität als Problem der europäischen Gegenwartsphilosophie. In: Zur Kritik der wissenschaftlichen Rationalität. Freiburg — München, 1986.

²⁷ Капра Ф. Дао физики: исследование параллелей между современной физикой и мистицизмом Востока. СПб., 1994.

²⁸ Библиер В.С. Из «заметок впрок» // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 38.

²⁹ Словарь иностранных слов. М., 1988. С. 203.

Пушкина к Наталье. И эту тайну артист постичь может, только находясь в особом состоянии. Это прорыв от себя в такой род существования, в котором собственное «я» человека отдаляется. Тогда ему все чужое, другое видится ясно и прозрачно. И тогда он способен на чудо. А наши попытки постичь все логикой, разумом — это кощунство, получается «мозговой разврат»...

Из обращения к артистам (1994 г.): «Чем завлечь душу зрителя? Не словами, не ситуацией, а состоянием людей, оказавшихся в этой ситуации».

Пробуя новую технологию работы, И.Т. Бобылев первое время сравнивал «состояние» с оболочкой атома, с неустойчивым, непредсказуемым «поведением» электрона, который может находиться в любой точке околоядерного пространства.

Но некоторая неопределенность, неуловимость «состояния» не означает невнятности при сценическом воплощении. Другое дело, что, ярко ощущая, сознавая то или иное состояние, мы не всегда и не сразу догадываемся о причинах.

По жизни разные состояния знакомы всем. В одном случае человек весь мир готов любить, в другом — смотреть ни на кого не хочет, из рук все валится. И человек не может себе сказать: «Давай я буду...в хорошем настроении». Сказать-то может, только ничего не получится. Но, как известно, на пике тех или иных состояний люди могут совершать подвиги, преступления, пускать себе пулю в лоб или преодолевать невероятные препятствия, принимать единственно правильное и спасительное решение.

И в жизни, и на сцене неотъемлемое свойство состояния — его интегративность, способность охватывать человека целиком. При этом оно способно меняться скачком.

Из беседы И.Т. Бобылева с журналистом по поводу «состояния»: «...состояние» в обыденной жизни каждый переводит на свой язык. Одни говорят эмоция, настроение, ощущения. Но «...это не эмоция. Это более «круглое». Я не ученый, не могу точно объяснить, но я знаю, что в какие-то моменты все существо, каждая клеточка определенным «состоянием» заражается (та, которая в пятках, которая в мозгах, в пальцах, во всем...). Все клетки охвачены одним, они все «встали на дыбы», когда, допустим, медведь выскочил. У человека волосы дыбом встают. Это значит у него дыбом-то — все клеточки поднялись. И откуда-то идет «приказ» всем этим клеткам: стоять, не бежать. И человек стоит, замер.

И тут он рассказал о реальном случае, который произошел под Висимом (поселок на севере Пермского края) с одной из жительниц тех мест, которая «встретилась» с медведем. (И.Т. Бобылев с товарищем около 30 лет каждое лето бывал в тех местах, сплавляясь по Вишере и ее притокам. На одной из стоянок и произошел разговор с женщиной).

— Спрашиваю: «Мать, что это ты какой-то праздник устроила себе?»

— Она говорит: «Милый, с хозяином встрети-лась».

— Как?!

— «На ту сторону реки переправилась. И собаки со мной. Собаки куда-то убежали, я — по ягоды. Вдруг послышался какой-то шум, потрескивание. Думала собаки, что-то им сказала, обернулась... А это Он стоит и смотрит на меня. Замерла, окаменела, А Он подошел ко мне. Я не дышу. И только думаю, знаете о чем? Чтобы собаки не вернулись... Потому что они будут жаться к моим ногам. Он тогда всех троих (и меня, и собак) порвет. Он постоял около меня, хрюкнул, пошел. Я тихонечко, тихонечко стала приходить в себя. Собаки потом приплыли. Вот и все. Вот, праздную... Рождение свое...»

«Вот это и есть состояние, — резюмировал Бобылев. Состояний разных столько, сколько людей (миллиарды). А на сцене главные герои испытывают по пять-восемь различных состояний, по которым мы и судим, что это за люди».

И, как полагает режиссер, «состояние — первично, оно рождает поступок». Хотя, в годы студенчества его, как и студентов других театральных училищ учили, что сценическое существование строится на основе «повторных», «вторичных чувств», о которых писал К.С. Станиславский, и что соответствовало научным представлениям конца XIX века³⁰.

Впрочем, еще И.М. Сеченов предположил, что между представлением (воображением) и реальным восприятием нет принципиальной разницы с точки зрения работы отделов мозга. Сегодня этот взгляд становится преобладающим³¹.

Итак, состояние — не вторично, оно подлинное, «первичное», то есть может служить двигательной силой в развитии событий. Сложность в

³⁰ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-и тт. М., 1954–1961. Т. 2. С. 225.

³¹ Джинджихашвили Н.Я. К вопросу о психологической необходимости искусства // Природа. Функции. Методы исследования: В 4-х тт. Т. 2. Тбилиси, 1978. С. 487.

том, что мало найти, определить состояние (при том, что состояние никогда не выражается точным значением, хотя смысл, конечно, понятен). У Ф.М. Достоевского есть выражение — «впасть в прозрение». Так, и с состоянием: его не надо играть, важно его «взять», найти способ фиксации.

В результате актерское существование (при всей насыщенности) стало более легким и стремительным за счет сокращения рассудочных звеньев. Что в свою очередь воздействует на особенности зрительского восприятия. На долю зрителей теперь выпадает более трудная роль по разгадыванию тайных движений души того или другого персонажа. А это требует большей избирательности (не рационального, а интуитивного толка), что отвечает возросшей индивидуализации людей.

Как известно, материи нет вне формы. Состояние — это тоже своеобразная подвижная форма духовной субстанции, которая фиксируется не на логическом уровне, но выражается в определенной форме сценического поведения, не раздробленном на рациональные, а зачастую и примитивно понимаемые действия. (Нередко набор этих действий ограничивается тем, что актеры на сцене убеждают, объясняют, рассказывают, ругаются, удивляются. Это можно наблюдать на многих сценах и по сей день.)

Итак, в результате практических и теоретических поисков И.Т. Бобылев пришел к выводу, что «состояние — это то индивидуальное, что привносит артист в роль, что делает его творчество уникальным явлением, не похожим ни на какой другой род деятельности. Можно сколько угодно рассуждать о каком-либо событии, но только артист может показать, как было «на самом деле». — Показать, в каком состоянии находился Отелло («до» и «после»), или — Анна Каренина, когда кинулась под поезд.

Сделаем небольшое отступление, расширим взгляд на проблему конкретного сценического языка. Нынешняя реальность расплывчата, текуча, и поэтому «схватить» и придать ей форму чрезвычайно трудно. Было время, когда мир понимали через магию, миф, мистику. Новоевропейская рациональность тоже связана с определенным типом

воображения. Но не все в жизни поддается рациональному объяснению.

Зрительское восприятие, последовательно осваивая разные «технологии воображения», тоже проделало определенный путь. И, очевидно, что изменение искусства связано с изменением психологии людей. Так, с появлением фотографии изменилась живопись, отпала необходимость буквально фиксировать действительность. В 1839 г. Л. Дагер сообщает о своем открытии, а в 1874 г. проходит первая выставка импрессионистов. Вслед за ними у П. Сезанна, Ван Гога, у П. Пикассо и А. Врубеля и других художников исчез четко очерченный контур. Соответственно, человеческому глазу уже отводилась несколько иная, более ответственная роль по осознанию, переработке цветовых комбинаций.

Подобный процесс заметен и в музыке: смена ладовых структур, появление атональной музыки. И здесь на долю слушателя пришлось упорядочивание, смысловая организация образов, более избирательная, чем в предшествующие эпохи.

В распоряжении сцены в разные годы тоже были разные «способы понимания», способы связи с залом: это и метафоры, и аллегории, и аллюзии. Но сегодня аллюзионная внятность, противоречащая сумятице дня, выглядит на сцене эстетическим анахронизмом. А легко читаемые, «прямые» метафоры и аллегории выглядят в глазах зрителей однозначными.

Похоже, возросшая роль нестабильности в современной научной картине мира находит свое преломление и в обыденном взгляде на действительность, и в художественном сознании.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что режиссерские системы неразрывно, хотя и опосредованно, связаны с «системой жизни». И даже переосмысление сценических понятий является не просто изменением режиссерского понятийного аппарата, но спонтанной художественной реакцией на обстоятельства времени, на его атмосферу, на изменения естественнонаучных и философских представлений, и что спектакль создается не только как конструкция, но и как мироощущение.

Список литературы:

1. Анохин Л.К. Избранные труды. Философские аспекты теории функциональных систем. М., 1978.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978.
3. Джинджихашвили Н.Я. К вопросу о психологической необходимости искусства // Природа. Функции. Методы исследования: В 4-х тт. Т. 2. Тбилиси, 1978.
4. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1973.

5. Ивинских Г.П. Жизнь в зеркале сцены. Пермь, 2002.
6. Капра Ф. Дао физики: исследование параллелей между современной физикой и мистицизмом Востока. СПб., 1994.
7. Касавин И.Т., Сокулер З.А. Рациональность в познании и практике. М., 1989.
8. Культурно-исторический процесс и проблемы рациональности. Киев, 1985.
9. Мудрагей Н.С. Рациональное и иррациональное. М., 1985.
10. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. М., 1989.
11. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-и тт. М., 1954–1961.
12. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969.
13. Франкл В. В поисках смысла. М., 1990.
14. Фромм Э. Психоанализ и этика. М., 1993.
15. Юркевич П.Д. Философские произведения. М., 1990.
16. Hübner K. Die Wahrheit des Mythos. München, 1985.
17. Newton-Smith W.H. The rationality of science. Boston, 1981.
18. Rationality in science and politics. Dortrechtets, 1984.
19. Schnädelbach H. Rationalität. Frankfurt a M., 1984.
20. Zur Kritik der wissenschaftlichen Rationalität. Freiburg — München, 1986.

References (transliteration):

1. Anokhin L.K. Izbrannye trudy. Filosofskie aspekty teorii funktsional'nykh sistem. M., 1978.
2. Aristotel'. Poetika // Aristotel' i antichnaya literatura. M., 1978.
3. Dzhindzhikhashvili N.Ya. K voprosu o psikhologicheskoi neobkhdimosti iskusstva // Priroda. Funktsii. Metody issledovaniya: V 4-h tt. T. 2. Tbilisi, 1978.
4. Zakhava B.E. Masterstvo aktera i rezhissera. M., 1973.
5. Ivinskikh G.P. Zhizn' v zerkale stseny. Perm', 2002.
6. Капра F. Дао физики: issledovanie parallelei mezhdu sovremennoi fizikoi i mistitsizmom Vostoka. SPb., 1994.
7. Kasavin I.T., Sokuler Z.A. Ratsional'nost' v poznanii i praktike. M., 1989.
8. Kul'turno-istoricheskii protsess i problemy ratsional'nosti. Kiev, 1985.
9. Mudragei N.S. Ratsional'noe i irratsional'noe. M., 1985.
10. Nemirovich-Danchenko V.I. Rozhdenie teatra. M., 1989.
11. Stanislavskii K.S. Sobr. soch.: V 8-i tt. M., 1954–1961.
12. Tynyanov Yu.N. Pushkin i ego sovremenniki. M., 1969.
13. Frankl V. V poiskakh smysla. M., 1990.
14. Fromm E. Psikhhoanaliz i etika. M., 1993.
15. Yurkevich P.D. Filosofskie proizvedeniya. M., 1990.
16. Hübner K. Die Wahrheit des Mythos. München, 1985.
17. Newton-Smith W.H. The rationality of science. Boston, 1981.
18. Rationality in science and politics. Dortrechtets, 1984.
19. Schnädelbach H. Rationalität. Frankfurt a M., 1984.
20. Zur Kritik der wissenschaftlichen Rationalität. Freiburg — München, 1986.