

П. Карп

БАЛЕТ
И ДРАМА



П.Карп

БАЛЕТ
И ДРАМА

ЛЕНИНГРАД
«ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ
1980

ББК 85.452
К26

К $\frac{80105-102}{025(01)-80}$ 19-80 4907000000

© «Искусство», 1980 г.

Еще не раскрыв книгу, читатель вправе знать по заглавию, о чем пойдет речь. Балет, наш ли, классический, или камбоджийский, он и есть балет, вид искусства или отдельное сочинение этого вида, и пояснения покамест ни к чему. Но как понимать здесь емкое слово «драма»? Вроде бы сопоставляются два искусства — балетный и драматический театр. Однако в минувшие годы столько говорено о драме балетной, что по отношению к балету драму приходится признать явлением не только внешним, но и внутренним. Не успев оглянуться, мы попадаем на перекресток видовых и жанровых членений. На этом перекрестке и возникают вопросы, здесь рассматриваемые.

Драматический жанр, более всего, конечно, проявляющийся в литературной драме и в сроднившемся с ней драматическом театре, живет и в других искусствах, и в частности, наряду с другими жанрами, в балете. Чтобы учесть своеобразие драматического жанра в балете (равно как и в поэзии, в музыке, в живописи), нужно обозначить нетождественность драмы как жанра и драмы как вида искусства. Теории балета это необходимо. Ей важен взгляд не только на балет с позиций драмы, но и на драму с позиций балета. Иначе неизбежно механическое перенесение законов драмы как вида искусства на драматический жанр балета и на балет вообще, столь распространенное. Преодолеть такую привычку можно, лишь предварительно оглядев драматический жанр в драме как виде искусства, останавливаясь, разумеется, преимущественно на тех свойствах, какие любопытны при сопоставлении с балетом (этому посвящены первые три главы), и только затем переходя к особенностям балета и его жанров (этому посвящены последующие шесть глав). Таким образом, настоящая работа служит ограниченной задаче, для постановки которой придется, однако, обращаться и к опыту других искусств, родственных балету.

Драма изучается уже более двух тысяч лет. Балет, хоть и сильно моложе, за триста лет тоже оброс литературой, включающей немало серьезных сочинений. Без основ, заложенных трудами многочисленных исследователей, переход к частным темам был бы немислим. А теперь автор считает его возмож-

ным, никак при этом не претендуя на всестороннее освещение проблем хореографической эстетики.

Автор исходит из того, что дальнейшая разработка теории балета нуждается в исследовании отдельных его сторон и сопоставлении с другими искусствами, чтобы ощутить его родство и различие с ними. Парные сопоставления плодотворны для понимания и особых, и общих законов искусства. Достаточно сослаться на пример Лессинга, размышлявшего «о границах живописи и поэзии». Автору представляется желанным цикл исследований, посвященных обстоятельному сопоставлению не только балета и драмы, но также балета и скульптуры, балета и музыки, балета и кино и т. п. Однако он сознает, что столь широкий замысел не по плечу одному человеку, что даже сопоставление двух искусств не исчерпать одной работой, и, понимая скромность изложенного здесь, рассматривает настоящее исследование лишь как один из подступов к сопоставительному балетоведению.

Автор пользуется случаем выразить свою благодарность В. М. Красовской, прочитавшей книгу в рукописи и сделавшей полезные замечания.

Введение

*Художественный спор возможен
только с оппонентом, абсолютная
победа над которым невозможна.*

*Ю. М. ЛОТМАН (57, 300)**

1. Драма, подобно лирике или эпосу, не желает знать видовых перегородок. Факт очевидный, но, как уверенно отмечает М. С. Каган, «теоретически несостоятельный» (42, 155). Спорить с виднейшим нашим эстетиком было бы трудно, если бы хоть какая-то градация видов и подвидов искусства учитывала все аспекты их сходства и различия. Увы, мир не так строен, как хочется при теоретических занятиях, и плодотворность последних во многом зависит как раз от учета «теоретически несостоятельных», но очевидных фактов.

Жанр, в широком смысле обыкновенно именуемый в ученых книжках родом, для классификаторов с давних пор камень преткновения. При попытках выстроить систему искусств он неизменная помеха. А то бы все вышло складно: искусство, как целое, состоит из разных видов искусства, те, в свою очередь, делятся на жанры, или роды, роды предстают вереницей разновидностей, также именуемых видами или жанрами в узком смысле, и, наконец, всякий малый жанр представлен изобилием конкретных сочинений.

От Платона и Аристотеля идет представление о трех родах литературы — эпическом, лирическом и драматическом. Однако несомненные совпадения каждого из родов с двумя другими и отсутствие чистых форм возбуждали толки о схематизме родового членения. Его не только канонизировали, но еще больше объявляли незначущим. Об исторических трансформациях родовых категорий пишут несравненно больше и обстоятельней, чем об их природе. Порой число родов не ограничивают традиционными тремя и предлагают дополнительно числить в таких то роман, то сатиру.

Понятия эпос, лирика и драма всплывают и в размышлениях о музыке или живописи, но там еще трудней сопряга-

* Здесь и далее ссылки на цитируемую или упоминаемую литературу даются в тексте в скобках: первая цифра указывает порядковый номер источника в списке цитированной литературы, напечатанном в конце книги вторая цифра — номер страницы.

ются с принятыми системами вертикальных членений. Сложилось мнение, что о драматизме музыки или эпичности живописи говорится лишь в переносном, метафорическом смысле, словно метафоры берутся для красного словца, несообразно с их значением.

М. С. Каган, конечно, прав, утверждая, что «категории *рода* в эстетике до сих пор не существует» (42, 391). Но, берясь ее установить, он исходит из того, что «род утверждает себя своеобразием художественной структуры, обусловленным восприятием одним видом искусства особенностей смежного вида» (42, 409). Литература, по его мнению, в союзе с музыкой рождает лирику, с актерским искусством — драматургию, с телеискусством — телесценарий, с киноискусством — киносценарий, с радиоискусством — радиокомпозицию... Числу родов литературы не заказано, выходит, расти и дальше, и ведет к этому технический прогресс, вызывающий к жизни новые виды искусства, ищущие контактов с литературой. Только эпос не попал в семью гибридов и оказался «абсолютной» формой литературы, родом, «наиболее полно связывающим литературу с внешним миром» (42, 404).

Аналогичным путем М. С. Каган устанавливает категорию рода в изобразительных искусствах, музыке, танце. В танце им обнаружен род «чистый», неизобразительный, наследником которого названы современные бытовые танцы (42, 406). Из актерского искусства выводится повествовательный «сюжетно-изобразительный» род, «подходящий вплотную к пантомиме». «Под перекрестным влиянием музыки, литературы и актерского искусства» возникает третий род — классический танец. Ни «кинотанец», ни «телетанец» родами не объявлены, хотя взаимодействие танца с кино и телевидением общеизвестно. Принцип «восприятия одним видом искусства особенностей другого, смежного», как основа родовой классификации рушится на глазах. В предложенной схеме родов танца нет и следа хотя бы внешней стройности, позволившей М. С. Кагану изобразить роды литературы в виде пятиконечной звезды (42, 402).

Классификация родов и в литературе, и в танце, и в других искусствах держится у М. С. Кагана на формальных приметах. Недаром лирика здесь отождествляется с поэзией, а эпос с прозой. * Недаром киносценарий, радиокомпозиция, телесценарий, на взгляд М. С. Кагана, не просто новые жанры в узком смысле, но именно новые роды.

Признание родовых категорий общими для всех искусств не спасает от жажды формальной определенности. В. В. Кожин полагает, что «в известном смысле эпос аналогичен живописи,

* «Илиаду» и «Энеиду», «Джангар» и «Песнь о нибелунгах, равно как и великие поэмы нового времени, нужно, видимо, считать нарушением нормы! Ср. у Б. В. Томашевского: «И тот, и другой, и третий род литературы может быть и стихотворным и прозаическим» (100, 505).

лирика — орнаменту, драма, использующая только диалог, — одноцветной графике...» (95, 39). А между тем понятия эпос, лирика и драма потеряли свою определенность не в последнюю очередь потому, что в них искали определенность, им не свойственную.

Платон так различал «способы выражения или стили поэтического искусства»: «Один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания — это... трагедия и комедия; другой род состоит из высказываний самого поэта — это ты найдешь преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других видах — оба эти приема, если ты меня понял» (75, 175—176).

Нужды нет, что, по Платону, подражание (т. е. драма) не подымается до истинного искусства и таковым ему представляется лишь дифирамб (т. е. лирика), выражающий чувство как оно есть. В интересующей нас связи несущественно и то, что в качестве «смешанного» рода выступает эпос, а не драма, как это чаще всего будет позднее. Важно, что перед нами три рода и один из них как бы «объективный», другой — «субъективный», а третий — соединение того и другого.

Аристотель судит иначе, нежели его учитель. Подражание разрастается у него до всеобщей нормы. Однако разнородные грани исследуемого объекта видны и ему. Он начинает «Поэтику» с классификации самих классификационных принципов и пишет об искусствах: «Различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают» (7, 40). Сообразно с этим ему приходится разбираться то в разнообразии художественных средств, то в разнообразии жизни как предмета искусства, то, наконец, в разнообразных способах отображения жизни, как раз и формирующих у него понятие о роде: «Подражать в одном и том же одному и тому же можно, рассказывая о событии как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» (7, 45).

Объективность эпоса явно возрастает — событие отделено от рассказчика, и различие между эпосом и драмой, в сравнении с Платоном, несколько даже блекнет. Но родовых категорий по-прежнему три.

Эту триаду Гегель получил в готовом виде, почти не изменившись с древности. Ему пришлось лишь объяснить ее смысл, и, блистательно сделав это, он на долгое время придал родовым категориям (называя их видовыми отличиями поэзии) устойчивые очертания, которые потом разрушались, но столь же стройной замены обрести не смогли.

Эпическая поэзия, по Гегелю, «выставляет самую объективность в ее объективности» (21, 225), и сравнение эпоса с изобра-

зительным искусством определяется прежде всего тем, что последнее «делает наглядной объективную вещь».

Лирика противостоит эпосу, поскольку в ней высказывается *субъект*, раскрывающий «субъективную полноту самого себя». Гегелево сопоставление лирики с музыкой — знак выявления в лирике внутренней сферы. Для Гегеля вообще «поэзия есть нечто по существу звуковое», упоминание в связи с лирикой о модуляциях голоса призвано, прежде всего, подчеркнуть глубоко субъективный характер, который звучание здесь обретает.

Драма соединяет объективность эпоса, по Гегелю, «обусловленную деятельностью всеопределяющей судьбы или руководящего провидения, царящего в мире», с субъектом, то есть с «нравственностью или безнравственностью индивидуальных характеров, которые тем самым оказываются в центре в *лирическом* смысле» (21, 226). Ссылаясь на судьбу и провидение, Гегель не упускает, однако, из виду, что субъект раскрывается в драме «не только в своей внутренней жизни, как таковой, но... в реализации своих страстей» и потому так или иначе участвует в определении своей судьбы и, раз уж тут действует гегелевская «объективность, вытекающая из субъекта», — в определении чужих судеб. Драма предстает взаимодействием субъекта с объективностью, хотя бы отчасти создаваемой другими участвующими в драме субъектами.

Современные авторы нападают на эти суждения, однако задевают не столько гегелевскую теорию, сколько собственное ее истолкование. Так, В. В. Кожин утверждал, что «как подлинная основа для разграничения эпоса и драмы» у Гегеля предстает различие категорий «события» и «действия», а «проблема соотношения «объективного» и «объективно-субъективного» оказывается, скорее, философической фразеологией...» (95, 42). В. В. Кожин полагает, что фраза Гегеля: «В *действии* все сводится к внутренним чертам характера, к обязанности, взгляду, намерению; при *событиях* и внешняя сторона получает свое неотъемлемое право...» — противоречит представлению философа о драме как синтезе объективного и субъективного и дает повод видеть такой синтез в эпосе.

Между тем, не говоря уже, что ни «действие», ни «событие» отнюдь не связаны у Гегеля с одним каким-то родом, но обнаруживают себя и в эпосе, и в лирике, и в драме, гегелевское представление о синтетическом роде вовсе не предполагает наиболее широкого в современном смысле «охвата действительности». Речь идет лишь о типе взаимоотношений субъективных и объективных факторов. Если в эпосе внутренние и внешние факторы как бы уравниваются, соседствуют и субъективное интересно как часть объективного, его подробность, то в драме они, напротив, активно соотносятся, противоборствуют и субъективное занимает нас как противоположность объективного.

Гегель ухватил самую суть родового членения, хоть и приложил его к одной лишь поэзии, предоставив другим искусствам целиком утопать в том или ином роде. Но само по себе обнажение содержательности родовых категорий создало предпосылки для приложения их ко всем искусствам. Различия между объективностью, субъективностью и их взаимодействием дают себя знать и в живописи, и в скульптуре, и в музыке, и в балете. Пусть они там не связаны ни с какими каноническими формами или жанрами, но ведь и в литературе такие связи обнаруживают неустойчивость

В рисунке, видимо, больше объективного, нежели в колорите, недаром отказ от рисунка в традиционном понимании, разрушение фигуративности, делает абстрактные картины в большей мере сферой субъективного. Неверно было бы, однако, закрыть глаза на объективные источники цветовых отношений в живописи. Поэтому установление в ней общих родовых категорий не смогло бы удовлетвориться перетасовкой известных видов и малых жанров — сообразно с применяемыми в них художественными средствами или отображаемыми ими предметами. Здесь, как и в литературе, не до конца отчетливое, но вполне осмысленное родовое членение призвано уловить содержательную ориентацию конкретного произведения. И так везде.

Но, прояснив общий смысл категории рода, Гегель сам в какой-то степени положил предел его дальнейшему прояснению. Философ не раз оговаривает роль поэта, творца, создателя поэзии, подчеркивает даже значимость остающегося обычно в пренебрежении поэтического исполнительства, утверждая, что *«живой человек, говорящий индивид есть единственный носитель чувственной наличности и действительности поэтического произведения»* (21, 223). И все же сама система гегелевского мышления неотвратно сводит особенности способа отображения к особенностям его предмета. Для индивидуального подхода художника к предмету и субъективного выбора изображаемого не остается места. Если Аристотель думал и о средствах, и о предмете, и о способе отображения, то у Гегеля последний практически выпадает и родовые категории растут из самого предмета, что как раз и приводит впоследствии к сращению родового членения с видовым в единую систему. Да и впрямь ведь чрезмерно отграничивать дух художника от постигаемого им духа предмета для Гегеля было бы несообразно с его мировоззрением. А в полемике с ним преодолевалась — подчас в крайних формах — не только чрезмерная прямолинейность отношений отображаемого с отображением, но, к сожалению, и вся гегелевская система родовых категорий (видовых различий поэзии), к этой прямолинейности по сути-то дела даже непримечательная.

Уже и самый выбор жанра — проявление субъективной воли художника, выбранный жанр содержательно значим хотя бы

как намерение художника открыть нам либо субъективное, либо объективное, либо их взаимодействие. Слов нет, родовые качества не навязываются художником, но непременно наличествуют в предмете отображения; однако эпос, лирика и драма — категории все же не жизненные, а художественные. Жизнь нам в угоду на категории не раскладывается и вообще в реальном своем бытии неделима. Но в нашей власти (представляющейся подчас прихотью, однако на деле растущей из не бросающихся в глаза глубинных объективных надобностей) взглянуть на нее и в фас, и в профиль. Черты лица, запечатлеваемого на холсте, от художника, понятно, не зависят, и вышучивать тех, кто сводит искусство к «самобытному художественному видению», можно долго и с полным основанием. Но злоупотреблять этим доступным юмором все же не следует.

«Индивидуальное видение» известной басни о портретисте, рисовавшем хана в профиль, дабы скрыть, что тот крив, — лстивый умысел. От того, что художник чистосердечно упустит из виду несовершенство хана, картина, конечно, правдивей не станет, и мы вправе будем всплескивать руками, коря автора за столь грубый промах. Однако суждение о картине не исчерпывается указаниями на упущения. Все дело в том, что все-таки художник со своим «видением» и, в частности, со своей жанровой позицией углядел. Если, как в данном случае, ничего, если он просто лжет, ничего не видит и видеть не хочет, сознательно или бессознательно, эстетические проблемы кончаются. Но если хоть что-то существенное, прежде неведомое, но объективно существующее, им все же обнаружено, при всех оговорках о неполноте и ограниченности точки зрения или даже замутненности взгляда, мы не вправе отмахнуться и объявить его труд просто хламом. Только «божественное откровение» претендует на совершенную полноту и полное совершенство, и требовать от искусства не просто объективного, обусловленного реальностью, но абсолютного означало бы встать на религиозную точку зрения.

Поскольку искусство заведомо неабсолютно, оно дорожит своим жанровым многообразием, ощутимым в любом его виде, в любом малом жанре. «Медный всадник» предстает нам драматической поэмой, в отличие, скажем, от лирической «Поэмы горы» или эпической поэмы «Василий Теркин». И романы тоже есть лирического рода — «Страдания молодого Вертера», эпического — «Война и мир», драматического — «Преступление и наказание». Драматический род не сводится к пьесе как литературной форме, малому жанру.

По поводу намерения инсценировать «Преступление и наказание» Достоевский писал В. Д. Оболенской: «Конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать, но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне» (36, 20). По мне-

нию писателя, причина неудач в том, что «эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической». Заметим, Достоевский говорит «эпическая форма», а не «эпический род», хотя и это было бы правильно. Видимо, в данной связи его беспокоило несовпадение художественных возможностей не столько родов, сколько именно малых жанров. Роман как жанр складывался преимущественно в эпическом роде, однако, сформировавшись, обретая как форма некую автономность, он нередко служил и другим родам. Пожалуй, своеобразие Достоевского в какой-то мере и обусловлено наложением драматического рода на эпическую форму, отчего предполагаемая в ней объективная картина мира сдвигается на грань катастрофы, разлома. А в пьесе «по Достоевскому» такая катастрофичность неизбежно сводится к частному происшествию, пусть даже весьма трагическому. Повсеместное проникновение всех родовых категорий отнюдь не означает разрыва преимущественных исторических связей каждой из них с теми или иными малыми жанрами. Речь идет лишь о необходимости изучать плоды жанрово-родовых пересечений, их уместность и значимость.

2. Сравнительно недавно преобладало мнение, что всякому балету надлежит быть пьесой, драмой, и полемика велась преимущественно о том, считать ли авторами этой драмы по примеру Р. В. Захарова только композитора и хореографа (39, 53) или также и сценариста-драматурга.

Догмы, сковывавшие балетный театр, теперь преодолены. В бытующих на сцене балетах можно обнаружить и эпос, и лирику, и драму. Ю. И. Слонимский справедливо отмечает, что «хореография XX века знает сюжетный и программный балет, танцевальную сюиту и дивертисмент, симфонию и поэму...» (88, 32). Но и он считает нужным особо подчеркнуть, что в «центре балетного репертуара всегда будут сюжетные спектакли», а «создание сюжетного программного балета начинается, как правило, с сочинения сценария» (88, 38).

Энергично призывая балетного сценариста «мыслить музыкально-хореографическими образами», «подсказать присущие балету формы повествования», Ю. И. Слонимский почти не касается собственно сценарных задач сценариста, так и не проясняя, что стоит за призывом «сочинить идейно-драматургическую канву спектакля». Сценарист в его изображении скорее ассистент балетмейстера по осмыслению хореографических форм, нежели самостоятельный участник создания балета, имеющий, подобно композитору и балетмейстеру, кроме общего и свое, пусть более скромное, поле деятельности.

Здесь Ю. И. Слонимский неожиданно сходится со своим многолетним оппонентом Р. В. Захаровым. Оба они делят балетные сочинения на пьесы (сюжетные спектакли) как основу и не пьесы (бессюжетные спектакли) как периферию балетного театра. Ю. И. Слонимский к этой периферии более терпим и не

порывается тут же объявить ее детищем формализма. Он считает, что балетмейстеру не стоит, завладев сценарием, сразу же отрекаться от сценариста, и уверяет, что услуги ассистента по осмыслению будут полезны в ходе балетмейстерской работы. Однако не только Р. В. Захаров, но и Ю. И. Слонимский не входит в объяснение того, что же такое «сюжетный балет» и какова реальная роль сценариста хотя бы в его создании.

А ведь за многолетней полемикой Р. В. Захарова и Ю. И. Слонимского о месте сценариста в балете стоят сложные проблемы, которых ни тот, ни другой, к сожалению, не касаются, поскольку оба молчаливо исходят из аналогии балета и драмы. Вот и различие мнений сводится к тому, полностью ли заменяют в балете драматурга как автора драмы композитор и балетмейстер или он и здесь играет некоторую роль.

Вторая точка зрения, которой держится Ю. И. Слонимский, более традиционна. Еще великий реформатор балета Жан-Жорж Новерр писал: «Прежде всего успех зависит от поэта: он сочиняет, размещает, рисует и придает картине соразмерно со своим дарованием большую или меньшую красоту, больше или меньше действия, а следовательно, больше или меньше интереса. Его фантазии приходят на помощь художники, то есть композитор, балетмейстер, художник-декоратор, рисовальщик костюмов и машинист: все пятеро должны в равной степени способствовать совершенству и красоте произведения, точно следуя первоначальному замыслу поэта, который, в свою очередь, должен заботливо следить за всем» (71,196).

Не составит труда показать, что представление о сценаристе как о главном авторе балета, которому композитор и балетмейстер помогают наряду с машинистом, не имеет ничего общего с реальностью современного театра. Еще на нашей памяти место главного автора балета занял композитор, а ныне все полной признается, что в создании балета оно все же принадлежит чаще всего балетмейстеру как автору хореографии, то есть как раз той части балета, без которой он попросту не существует и которая тоже (в отличие от балетной музыки) вне балета не жизнеспособна.

И все же было бы поспешным просто отбросить суждение Новерра как ошибочное, даже при ссылках на то, что Новерр и сам тогда же говорил о балетмейстере как о сочинителе балета, всячески подчеркивая его значение.

Ошибочным оно, пожалуй, может сегодня показаться потому, что внимание Новерра сосредоточено на лицах, участвующих в создании спектакля, и их взаимоотношениях, уже в те годы не идиллических, а не на разных сторонах балета. Сценарий, музыка, хореография, декорации, костюмы и тому подобное, составляющие в совокупности балет, молчаливо числятся за специалистами по данной части. Рассматривая балет как совместное детище конкретных лиц — сценариста, композитора, балет-

мейстера, художника, мы поныне отвлекаемся от того, что реальные их роли в сотворении балета и во времена Новерра и позднее не всегда одинаковы и не дают оснований отождествить волю каждого участника с реальным обликом числимой за ним части балета, не касаясь уже его единства.

Музыка в балете есть всегда, но автора ее бывает подчас трудно назвать: порой авторов много и они своего соавторства часто даже и не предполагали — музыка подобрана балетмейстером или его консультантом по музыкальной части. История балета знала времена, когда такое было правилом; сейчас это редкое исключение, но и сейчас композитор зачастую не задумывается о балетном воплощении своей музыки, и мы по-прежнему не вправе отождествить место музыки в балете с ролью композитора в его создании. Эта роль бывает очень разной.

Хореография в балете есть всегда, но подчас и у нее не один автор. Когда рука об руку с балетмейстером, к тому же порой не обладающим самобытным хореографическим талантом, работает режиссер, хореографическое авторство так или иначе распределяется между ними. Нередко и актеры вносят в свои партии не предусмотренные балетмейстером движения и оттенки движений, которые тоже врастают в ткань спектакля, еще больше запутывая проблему хореографического авторства. Конечно, в наши дни нетрудно назвать спектакли, где каждое движение каждого актера и вся хореография в целом предуказаны балетмейстером и именно он — единственный автор хореографии. Но это не всеобщее правило, и место хореографии в балете не тождественно роли балетмейстера в его создании.

Еще категоричнее все то же самое можно сказать о сценарии и роли сценариста. Сценарий — наименее очевидная часть балета, но и он в балете есть всегда, если понимать под сценарием композиционно-смысловое построение спектакля. Нельзя не видеть, однако, сколь далек подчас бывает этот реальный сценарий живущего на сцене балета от того сценарного проекта, который предложил сценарист. Разумеется, мера соответствия тут тоже бывает разной, и многие существенные черты будущего балета порой предопределяются уже в сценарном проекте. Но с не меньшим основанием можно сказать, что сценарный проект так или иначе, подчас до неузнаваемости, трансформируется в ходе создания спектакля. К тому же и литературные сочинения, инсценировками которых чаще всего бывают сценарные проекты, далеко не в одинаковой степени отвечают нуждам балетного переложения, и чем это соответствие выше, тем как будто авторство сценариста меньше. В то же время, для того чтобы выбрать подходящее для инсценирования сочинение, необходимо воистину глубокое понимание природы балета, а ведь и самый этот выбор, и самый замысел — элемент авторства. Мало того, сценарист нередко опирается не только на оригинал, но и на предшествующие инсценирования, еще больше, каза-

лось бы, сокращая собственную долю авторства. Но даже там, где в строгом смысле авторство сценариста, в конечном счете, сводится почти к нулю, в балете есть реальный сценарий.

Сюжет современного балета «Бахчисарайский фонтан» взят у Пушкина, но, слепо последовав за ним, авторы не создали бы балета, во всяком случае утратили бы пушкинский смысл. Во имя спасения содержания необходимо было преобразование драматической основы. И вот в сценарии Н. Д. Волкова появляется первый акт, оправданный немногими пушкинскими строками о юности Марии. Сценарист не слишком связал себя буквой оригинала, и вопреки пушкинским словам

Она любви еще не знала
И независимый досуг
В отцовском замке меж подруг
Одним забавам посвящала —

в центре акта стоит зарождение любви Марии к юноше Вацлаву, у Пушкина вовсе отсутствующему, и именно картина этой едва родившейся любви прерывается татарским набегом, гибелью Вацлава и пленением Марии, в самый разгар сражения прельстившей завоевателя.

Историк балета не преминет отметить, что нововведения Н. Д. Волкова малооригинальны, что польский акт возник еще в первой инсценировке «Бахчисарайского фонтана», осуществленной А. А. Шаховским при жизни поэта и шедшей под названием «Керим-Гирей». Там, правда, действие открывалось не польским актом, а прологом в татарском стане, где лазутчик сообщал Гирею, уже задумавшему вернуться к Зареме в Бахчисарай, о красоте прекрасной Марии. К тому же у Шаховского Мария, как и у Пушкина, «любви еще не знала». Позднее, в 1840 году, в петербургском Большом театре появился балет Ф. Тальони на музыку А. Адана «Морской разбойник», действие которого происходит в Испании, где разбойники-турки нападают на замок и увозят юную аристократку Марию в гарем предводителя разбойников Райдаг-Бея. У юной Марии есть жених дон Альвар, который храбро ее защищает, но не погибает, а после ряда приключений приводит действие к счастливой развязке. Ю. И. Слонимский предполагает, что сюжет «Морского разбойника» подсказан «Бахчисарайским фонтаном», а отчасти и «Керим-Гиреем» Шаховского, незадолго перед тем возобновленным, и считает бесспорной связь между Альваром и Вацлавом сценария Н. Д. Волкова (87, 157—178). Все это, может быть, и так, и отрицать интерес подобных разысканий невозможно.

Нас, однако, занимает совсем иное. Кто бы ни придумал польский акт, Шаховской, Тальони или Волков, не будь в балете сперва картины мирной жизни, а затем насилия и невозможности для Марии ответить на насилие любовью, зритель

современного «Бахчисарайского фонтана» не ощутил бы параллели между тем, что свершил Гирей, уничтожая мир, в котором Мария выросла, и тем, что свершила Зарема, убивая Марию. Нынешнее построение балета, кому ни принадлежит его авторство, дает увидеть в Зареме натуру, родственную Гирею, действующую точь-в-точь как он, и ощутить в казни Заремы преодоление ханом того, что его с ней роднило, различить дорогое Пушкину преобразование души, а не одну только месть.

История сценария «Бахчисарайского фонтана» показывает, сколь скромно бывает подчас авторство сценариста даже в самом удачном сценарии, и в то же время помогает найти «рациональное зерно» в мысли Новерра: приписывая создание сценария исключительно поэту и преувеличивая эту его роль до решающей, Новерр отстаивал существенную роль сценария в балете, и отмахнуться от Новерра — значило бы забыть, что она и в самом деле существенна.

Столь яростно обсуждаемые вопросы — кого считать главным автором балета и той или иной стороны балета — едва ли можно для всех его родов и всех случаев решать единообразно. История балета демонстрирует не столько непрерывный прогресс на всех направлениях, сколько выдвигание то одного, то другого, то третьего начала. Был переход от Минкуса и Пуни к Чайковскому, но был и переход от Люлли и Рамо к сборной музыке. И сценарист, и балетмейстер в разные эпохи и даже в разных балетах не равны самим себе, функции их меняются.

И впрямь странно, когда «Легенду о любви» именуют балетом Арифа Меликова, а не Юрия Григоровича, но нет ничего странного в том, что «Щелкунчик», талантливо поставленный заново тем же Григоровичем, по-прежнему именуется балетом Чайковского. Относительное значение музыки и хореографии в «Легенде о любви» и в «Щелкунчике» различно не только из-за различных масштабов композиторских талантов, но прежде всего потому, что балеты эти по-разному построены и взаимоотношения музыки и хореографии в них разные. Самое практичное не спорить о том, кто из авторов главный, а честно указывать всех на афише, предоставляя критике и балетоведению в своих дискуссиях решать, чей вклад оказался в данном конкретном балете самым весомым, кто предопределил успех или неудачу того или иного его начала, кто способствовал единству всех или виноват в общем разладе. К чему бы ни привели экспертизы по установлению авторства, в балете останутся музыка, хореография и сценарий, и диапазоны их значений и возможностей с проблемой авторства не связаны. Да и сама она обретет решение лишь тогда, когда прояснится, что, собственно, считать сочиненным, а для сценария, в частности, это и поныне не вполне ясно.

В настоящей работе мы пользуемся термином «сценарий», не вдаваясь в то, кто этот сценарий фактически сочинил. Здесь же

следует оговорить, что обособленное исследование разных начал балета вообще затруднено тем, что удачи одного из них не гарантируют значимость балета в целом. Бесспорные достоинства музыки Арама Хачатуряна не помогли балету «Гаянэ» в сценической жизни. Пушкинский «Медный всадник» до того близок балету, что простой пересказ поэмы — уже отличный балетный сценарий, но это отнюдь не обеспечило одноименному спектаклю художественную глубину. Жизнь балета обусловлена взаимодействием всех его частей, и рассмотрение их порознь возможно лишь в теории, где иначе не понять назначения каждой.

Все это приходится учитывать, сравнивая балет с другими искусствами. Различие балета и драмы при самом общем сопоставлении бросается в глаза: в балете танцуют, в драме говорят, в балете музыка слышна почти все время, в драме, к счастью, еще не все время. Такое сопоставление можно продолжать, и сознание этих самых общих различий для начала и впрямь необходимо, не то при чрезмерном уподоблении драме балет погибнет от натурализма, ибо и самая отвлеченная драма более походит на жизненную реальность, нежели самый реалистический балет. Но едва нелепость балетного бытоподобия осознана, едва признано право балета быть балетом, выясняется, что функции каждой из его составляющих надо исследовать в их многообразии, которое отнюдь не снимается общим появлением «балет».

Различная природа двух искусств уже сама предполагает разные вместилища для содержательно близких явлений; элементы вроде бы схожие в обоих искусствах демонстрируют радикальные различия, тогда как вызывающе различные подчас, напротив, наглядно сближаются. По иронии судьбы в балете, наиболее сложном структурно, ранее других свою структурность ощутившем, чаще других искусств желавшем довольствоваться «чистой» структурой, «абсолютной» формой, исследование содержания постоянно отвлекалось от реальной художественной ткани, от многослойного текста, в который оно заключено. Сценарий — самый незаметный слой структуры балета, весьма существенный, однако, для понимания его в целом и сообразно с этим для сопоставления его с драмой.

Сценарий отнюдь не идентичен сюжету, к которому его, как мы видели, сводят. Балетные сюжеты чаще всего заимствуются, но это не значит, что в балетном инсценировании, кто бы его ни осуществлял, нет задачи смыслового построения, то есть создания сценария, и балетмейстер ставит самого по себе Шекспира или даже попросту рисунки Жана Эффеля, словно достаточно все это пересказать каким-то балетным языком, придумав лишь способы сделать без слов понятным происходящее на сцене, чтобы вышел балет. Что это не так, можно было убедиться уже на примере «Бахчисарайского фонтана».

И драма, и балет как произведения театрального искусства концентрируются вокруг отобразившейся в них жизненной ситуации, и та и другой запечатлевают происходящее в этой ситуации, обращаясь одновременно и к слуху, и к зрению и представляя целостное восприятие. Однако и звуковая, и изобразительная стороны драмы резко отличаются от аналогичных сторон балета. Прежде всего, звуковая сторона драмы включает в себя слово, как и в жизни, обладающее условной знаковостью, что безгранично расширяет возможности драмы и, соответственно, ограничивает возможности балета в истолковании множества ситуаций. Но художественное слово драмы не только носитель условной знаковости. Бессловесный балет, тщетно пытающийся компенсировать недостаток условной знаковости жестом или мимикой, располагает параллелями драме даже в чисто словесных сферах, но, чтобы эти параллели установить, необходимо и в самой драме увидеть за принадлежащими слову сугубо знаковыми функциями его другие роли. Аналогии между изобразительными слоями драмы и балета как будто более наглядны, но и здесь различия огромны и должны быть обозначены. Несовпадения сфер звучащего и зримого в драме и в балете, равно как и прямые и перекрестные переклички, ведут к различиям осваиваемых двумя искусствами ситуаций не в меньшей мере, чем присутствие или отсутствие слова как условного знака. Ситуации драмы и балета, даже близкие и прямо однородные, оказываются почти во всех отношениях разными, поскольку различны возможности их последующего истолкования. Стало быть, задача сценариста, эти ситуации предлагающего, не просто в том, чтобы соотноситься с природой музыки и хореографии (это, конечно, необходимо) или даже предугадывать конкретные формы музыки и хореографии (это и маловероятно, и редко бывает плодотворным). Хотят того авторы или нет, реальный сценарий, заключенный в построении балета, определяет восприятие и понимание сказанного музыкой и хореографией. А коль скоро это неизбежность, наивно всякий раз после провала очередного опуса проклинать незадачливого сценариста (в роли которого нередко выступает и сам хореограф), по вине которого глубокие замыслы, вложенные в «гениальную» хореографию, всё никак не доходят до зрителя. Вернее признать, что сценарий не идентичен сценарному проекту и его, сценария, сочинение происходит не до сочинения балета, а в ходе этого сочинения, даже если оно началось с самого дальновидного сценарного проекта. А это, в свою очередь, побуждает задуматься о сценарных аспектах и музыки, и хореографии, и самих запечатлеваемых балетом ситуаций.

Формирование ситуативного слоя более всего и составляет собственно сценарную задачу, поддающуюся относительному решению уже в сценарном проекте. Поэтому сопоставление драмы и балета стоит начать с ситуативных слоев как почвы

драматургии в обоих искусствах, при том что внутри балета, кроме драмы как жанра, есть и эпос и лирика, и в приложении к ним о драматургии речь идет лишь в переносном смысле, как о драматургии недраматической.

Есть традиция рассматривать балетный сценарий подобно ситуативному слою драмы как принадлежность литературы. По Р. В. Захарову, «программа представляет собой лишь литературное сочинение» (40, 168). Ю. И. Слонимский тоже пишет: «Сценарий — явление литературное, он записывается разговорной речью» (88, 40). Но не считаем же мы естественнонаучные труды явлением литературным, а ведь и они записываются разговорной речью. К тому же разговорной речью записывается лишь сценарный проект, а реальный сценарий «записывается» музыкой, хореографией и сценическим действием, то есть существует лишь в идущем на сцене балете, недаром в словесном его пересказе так же мало от искусства, как в словесном пересказе музыкальной драматургии. Там, где балетный сценарий, а стало быть и балет, рассматривается как явление сугубо литературное, как раз и возникает побуждение отождествлять его с драмой, почитаемой явлением литературным с куда большим основанием.

Между тем балетный сценарий и даже сценарный проект — сочинение не литературное, а балетное. Если мы находим в сценарии и в балете вообще переключки с литературой и литературные влияния (а роль и того и другого, несомненно, велика и нередко полезна), объяснять их надо не присутствием литературы в балете, а тем общим, что свойственно и литературе, и балету как искусствам, то есть жанровыми чертами и структурными принципами.

Вглядевшись в ситуативный слой драматического спектакля (и пьесы) и разграничив в нем свойства, присущие исключительно драме как особому виду искусства, и свойства, присущие также и балету (и его сценарию), мы получим возможность реально сравнить два искусства.

I

СИТУАЦИЯ В ДРАМЕ

*Трагедия есть подражание не людям,
но действию и жизни,
счастью и злосчастью.*

АРИСТОТЕЛЬ (7, 58)

1. Для понимания природы драмы мало уяснить себе, что в ней происходит и как именно происходит. Необходимо обратиться к источникам драматической энергии, увидеть, почему драма происходит, почему возникают в ней конфликты и движется действие.

Драма, в отличие от эпоса и лирики, жанр не всеобщий, не постоянный и не повсеместный. Это жанр-исключение. Правило — отображение общей жизни в эпосе и личной участи в лирике. Балет, подобно литературе, тяготеет к этому правилу. Дrame — и в литературе, и в балете — оставлено взаимодействие личного и общего. Впрочем, покуда взаимодействие это относительно гармонично, и оно остается в пределах эпоса и лирики. Собственная участь, слитая с участью других, — лишь часть общей, от нее неотделимая, и там, где личность всецело принадлежит единому движению народа или человечества, все существенное, что ею движет и с ней происходит, либо исчерпывается эпическими картинами, либо воплощается в той форме лирики, какую принято называть гражданской, хотя последняя и не сводится к выражению единства. Лишь там, где гармония общего и отдельного разрушается или хотя бы ослабевает, возникает почва для драмы как третьего жанра.

Эпос и лирика уходят корнями в неисчерпаемую давность, происхождение их отдалено от нас безмерно, и естественность их существования непрерывно подтверждается фольклорными источниками и фольклорными возрождениями. Искусство слова, как и искусство танца, к ним подчас и сводят. В. В. Кожинov утверждает: «Искусство слова объединяет две принципиально различные художественные стихии. Эпос как изображение событий и лирика как выражение переживаний представляют собой, в сущности, два самостоятельных «искусства» (95, 428).

Драма, третье словесное «искусство», из этой картины выпадает даже как исключение. Она как бы необязательна, да и впрямь не из одной лишь логики отображения растет.*

Драма — самый молодой жанр, она возникает практически на наших глазах, мы знаем, где и когда она родилась. Дионисийские и прочие представления, к которым возводится ее происхождение, содержат в себе лишь немногие, преимущественно косвенные ее предпосылки, тогда как лирические строки, извлеченные из доисторической мглы, пронзают нас, точно написаны вчера. Драма не столько отросток фольклора, сколько плод цивилизации, нарушившей установленный тысячелетиями порядок вещей, состоявший в безусловном и абсолютном примате общего над личным.

Существенно, что драма родилась и расцвела не вообще в Греции, но именно в Афинах, как одна из важнейших форм идейной жизни формирующейся афинской демократии. Подобно греческой философии, осваивавшей проблемы диалектики общего и отдельного, афинский театр учил принципиально новым общественным отношениям, при которых личность, оставаясь частью общества, связанной с ним во многих отношениях еще более крепкими, во всяком случае более сознаваемыми, узами, вместе с тем обретала некую автономную ценность и — в чем суть дела — именно в силу этой своей самостоятельной ценности оказывалась, в конечном счете, полезной и необходимой обществу в целом.

Демократические общественные отношения, при всех ограничениях афинской демократии, обусловленных ее рабовладельческим фундаментом, устанавливались впервые в истории человечества и потому казались, да и впрямь были, нарушением прежней гармонии. Они сами составляли дисгармоническую ситуацию и плодили десятки частных дисгармонических положений. Конечно, преувеличивать дисгармоничность афинской демократии не к чему. Она была не более дисгармонична, чем любое живое общество, в котором движущие его силы проявляются достаточно открыто. Недаром два с половиной тысячелетия спустя афинская демократия представляется нашему немало повидавшему взору идеально гармоничной. Речь идет лишь о том, что само открытое участие в жизни общества разнообразных социальных сил, само признание известного противоречия между ними не как угрозы целому или даже катастрофы,

* В подтверждение своих взглядов В. В. Кожинев ссылается на то, что «мы различаем» такие же два искусства «в искусстве красок — живопись и орнамент — и в искусстве жестов — пантомиму и танец. Танец возникает как средство выражения охвативших человека переживаний («пустился в пляс от восторга»), пантомима — как изображение сцен человеческой жизни (охоты, войны, быта)». Таким образом, танец понимается лишь как аналогия лирики, а эпос заведомо отдан пантомиме. Дrame не остается места и в «искусстве жеста».

но как внутренней нормы и предпосылки демократии представало дисгармоничным в сравнении с прежде царившим единообразием и настоятельно требовало массового духовного освоения, которое и осуществлялось в греческом театре, куда бы ни клонились симпатии его творцов — к былому единообразию или к новой дерзости. Так или иначе, единообразие, его нормы и понятия были нарушены. Из этого и исходил, на этой почве и вырос греческий театр.

На драме с первых ее шагов исходная ситуация уже своей неперменной дисгармоничностью сказывалась больше, чем на других жанрах, непринужденно произрастающих в любых обстоятельствах. Изображение египетского фараона не связано с ситуацией. Божество *пребывает* вне времени и пространства, и золотая маска Тутанхамона отмечена таким пребыванием. Не личных черт покойного монарха в ней недостает, да они и схвачены, конечно, древним скульптором, но хоть каких-нибудь следов конкретной деятельности фараона. Греческие боги больше походили на людей, чем египетский фараон, античные статуи даже снабжены порой атрибутами, проясняющими деятельность богов, как колчан охотницы Артемиды. Но деятельность их «божественна», она совершается по прихоти, ничем не ограниченной и не обусловленной. Если вне ситуации живо только всеобщее, то в изъятой из обывденной жизни ситуации жива лишь личная воля, безмерно свободная и потому свободой своей не сознающая, о ней не задумывающаяся. Ни тут, ни там почвы для драмы нет. Миф еще не драма, его придется к ней позднее приспособлять, придирчиво отбирая поддающиеся драматическому истолкованию сюжеты.

Дисгармония, порождающая драму, воплощается в конкретной коллизии.* Не следует смущаться тем, что греки этого термина не знали. Быть может, коллизия как особое явление потому сперва и не сознавалась, что драма греков дышала ею, как чем-то само собой разумеющимся, только и движущим череду происходящих событий. Греческий драматург думал как будто лишь о фабуле. Но ведь фабула греческой драмы как раз менее всего оригинальна и опирается на бытующие сюжеты, их к себе приспособлявая. Устойчивость и ограниченность фабульного круга вплоть до нового времени, по сути дела, была выражением устойчивости коллизий в достаточно неторопливо жившем до поры мире.

Коллизия — ситуация, в которой прежнее равновесие утрачено, а новое еще не обретено. Какие-то поступки героев или иные события делают невозможным привычное бытие, но

* Слово это, по прямому своему смыслу не слишком отличающееся от потеснившего его слова «конфликт», в теории драмы все же предпочтительнее, поскольку употребляется, чтобы обозначить, скорее, сопротивление всей сумме противоборствующих обстоятельств, чем только схватку с противоборствующими лицами, как часто толкуют конфликт.

и надежду на новую упорядоченность и устойчивость еще не обеспечивают. Гегель, как проповедник диалектики понимавший значение коллизии, писал: «Коллизия имеет своей причиной некоторое *нарушение*, которое не может оставаться существовать как нарушение, а должно быть устранено» (20, 208). Нарушение либо должно привести к новой норме, либо обнаружить свою немыслимость в реальном мире.

Поступки и события, созидающие коллизию, могут иметь место до начала сочинения, могут произойти по ходу его,— это важно при изучении типов коллизии, однако в любом случае они одновременно сталкивают героя с двумя несовместимыми, на первый взгляд, обстоятельствами: обнажаются пределы сил, прав и возможностей человека и в то же время сами эти силы, права и возможности. В драматической коллизии герой обретает свободу действий и тем самым сознает ее пределы, ибо человеческая свобода, в отличие от «божественной», не бывает безграничной. Само представление о «божественной» свободе, миф о Зевсе, по прихоти, в погоне за приглянувшейся женщиной обращаемся в быка, помимо всего прочего, еще и форма осознания обреченности человека при всех обстоятельствах оставаться собой, со своими реальными свойствами и связями, которые и обозначают предел его свободы. Без этого нет драмы. Эдипу никуда не деться от того, что Лай — его отец, а Иокаста — его мать. Он может уйти на край света, но не может завести другого отца или другую мать, и этим указывается на власть прежних родовых, семейных отношений в новом мире, центр которого составляет уже не род, а народ. В самой связанности сущим содержится то, что греки именовали роком, предначертанием богов.

Но осознание несвободы заключает в себе мысль о свободе, как осознание несправия — мысль о праве. В родовом обществе и мыслей таких быть не могло, поскольку единственной альтернативой жестко регламентированной племенной жизни оставалась гибель человека, который в одиночку не мог ничего. Но когда утвердилось общественное разделение труда, требовавшее от людей известного обособления и индивидуализации, губительным становилось уже отсутствие индивидуальной свободы и права, губительным не только для отдельного человека, но для всего общества.

Мотивы сохраняющейся целостности общества и взаимосвязанности людей продолжали жить в идее рока, отнюдь, впрочем, не господствовавшей в античной драме. Если рок и побеждал, когда его пытались вовсе опрокинуть, он все же отступал, боги шли на попятный, и становилось очевидно, что попытка спорить с абсолютной властью рока не столь безумна, как в обществе, не знавшем драматического жанра. Драма потому и возникает, что у отдельного человека появляется общественно осмысленный выбор своей отдельной участи. Колли-

зия, неравновесная ситуация, составляющая основу драмы, как раз и дает ему такой выбор и потому непременно оборачивается альтернативной ситуацией, в которой суть драматического действия заключается в осуществлении (или неосуществлении) выбора. Приспособление мифа к драме и состояло прежде всего в сосредоточении на моменте выбора, осуществляемого человеком, который до того был игрушкой богов.

2. Итак, герой драмы, попадая в некую коллизию, вынужден действовать. «В драме,— пишет Белинский,— сила и важность события дает себя знать как «коллизия» или та сшибка, то столкновение между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге, которые не зависят от его воли, которых он не может ни произвести, ни предотвратить; но которых разрешение зависит не от события, но единственно от свободной воли героя. Власть события ставит героя драмы на распутьи и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу, путей для выхода из борьбы с самим собою; но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события. Мало того: катастрофа драмы может воспоследовать и ускориться даже вследствие нерешительного колебания со стороны героя; но и эта нерешительность заключается не в сущности и силе события, но единственно в характере героя» (12, 17).

Не один Белинский возвышает роль характера в драме. Характер стоит в центре внимания литературы, видящей свою задачу в том, чтобы «воссоздавать человеческие образы». И это едва ли не норма нового времени. Значение самой по себе коллизии, ситуации, при этом обычно умалывается. Гегель прямо утверждает: «Ситуация сама по себе не составляет духовного, подлинного художественного образа, а касается лишь того внешнего материала, в котором и в связи с которым должен раскрыться и быть изображен некий характер и темперамент. Лишь в обработке этого внешнего повода к выступлению действий и характеров проявляется подлинно художественная деятельность» (20, 220).

Сообразно с этим Гегель не только сурово судит о драматургии французского классицизма, но и характеры Шекспира, как будто больше отвечающие его идеалу, нередко толкует, минуя природу ситуации, в которой они стоят у автора, и даже природу драмы вообще. Из-за того, что Гамлет убивает короля не тотчас, как узнает о его преступлении, Гегель, подобно Гете, хоть и не без оговорок, находит датского принца слабохарактерным и нерешительным. В другом месте он, как позднее Толстой, пишет: «Старый Лир разделяет королевство между своими дочерьми и при этом настолько глуп, что доверяет лживым льстивым речам двух дочерей и отвергает ничего не говорящую верную Корделию» (20, 227). Однако ведь у Шекспира Лир утратил способность воспринимать очевидности, понятные

всякому, не оттого, что потерял рассудок. Он «глуп» не от природы, но потому, что живет в воображаемом мире, ослеплен своим всемогуществом, одержим манией величия, это и заслоняет мир реальный, который откроется ему, лишь когда он вновь ощутит себя обыденным человеком. Гегель и Толстой кроят Шекспира, утверждая, что в реальном мире так, как Лир, себя не ведут. Но об этом как раз и речь, ради этого до предела обострена коллизия, в которой человек принимает значимость своего трона, своей власти за свою собственную значимость настолько безраздельно, что от самого трона, от самой власти готов даже отказаться. Шекспир понимает, что характер драматического героя не простая совокупность его проявляющихся в поведении свойств. Характер неотделим от коллизии, в которую вовлечен, она не просто оселок, на котором характер «проверяется», самое вовлечение в коллизию более всего и «характеризует»: вот Шекспир и сочиняет уникальную, не жизненную даже коллизию, раз ему надобно создать зеркало характера, утратившего реальное ощущение жизни. У Шекспира сама по себе коллизия — существеннейший, отнюдь не внешний элемент драмы.

Привычка рассматривать литературу как собрание ярких характеров, заселяющих ее от реализма Возрождения до критического реализма,* привела к представлению о характере как основной ценности литературы, как о «фокусе» художественного изображения действительности» (96, 123). Однако и Л. И. Тимофеев, считающий «характер» непрременной принадлежностью всякого сочинения, определяет его весьма осторожно, как «присущую исторической обстановке, изображенной в произведении писателем, форму человеческого поведения, преобразованную соответственно эстетическим нормам писателя» (96, 130). Никакого указания на «характерное» в характере, отличающее один от другого не только по «эстетическим нормам писателя», но по сути человеческого нутра, как Гамлет отличается от Лаэрта, здесь нет. Мы не вышли бы за пределы такого определения, называя характером всякого персонажа, не «особенное», но «общее» в человеческом образе, не своеобразный склад души, но самую принадлежность к роду человеческому.

Д. С. Лихачев отмечает, что в древнерусской литературе «характер человека, как некая цельность душевных свойств, эмоциональной жизни, еще не открыт. В литературу вторгаются бурные эмоции, но нет эмоций индивидуальных, нет их индивидуальных же сочетаний. Человек обобщен, выступает вечно в своих вечных свойствах» (53, 90). И так не в одной лишь древнерусской литературе, но и в других древних литературах и в иных литературных течениях нового и новейшего времени.

* Пример «Короля Лира» показывает, что понятия о характере и путях его постижения расходились при этом достаточно далеко.

Влечение к «особенному» в человеке, интерес к социальной и психологической типологии подчас выходит вперед и даже совершенно заполняет литературу, порой, однако, он идет рука об руку с интересом к «вечному» в человеке, порой «вечное», то есть общее, родовое, а не видовое, присущее всякому человеку, подстергающее любого, выходит на первый план.

Литература при этом вовсе не обязательно отступает от своих психологических и социальных задач. Не забудем, что само по себе рабство, покуда не начались сомнения в его правомерности, исключало человека из того литературного поля зрения, в котором созерцался свободнорожденный, и в применении к древней Греции слова «всякий человек», по сути дела, означали лишь «всякий свободный человек», подобно тому как Фукидид, говоря «люди», имел в виду лишь афинских граждан. В то же время апелляция к человеку «вообще» подчеркивает равенство граждан перед законом и противостоит прежним привилегиям родовой аристократии. Интерес к «общему» в человеке тоже порождается конкретными обстоятельствами эпохи и общества, и само это «общее» не до конца абстрактно.

Не только литература, но и еще более существенное для греков изобразительное искусство в пору своего расцвета тоже ведь было обращено к «общему» в человеке. Известно, что «оно не знало того всепроникающего анализа характеров, того культа индивидуального, который возникает в искусстве нового времени» (32, 88), и что «в нем нет места чему-то, с нашей точки зрения, очень важному: красоте неправильного, торжеству духа над телесным несовершенством, обаянию неповторимо индивидуального» (32, 93). И в литературе, и в изобразительных искусствах антропоморфизм греческого мышления, служа осознанию социальных сил в их отличии от природных, не предполагал углубления в «особенные» качества отдельного человека. Такое углубление началось много позднее, и открытие общечеловеческого в Зевсе или Геракле служило ему лишь в исторической перспективе. А если человек вступал в драму в неиндивидуализированном, «общем» виде, не столько его проясняла коллизия, сколько он сам ее прояснял, обнажал ее суть, ее общий для всех смысл.

Собственно, уже Аристотель утверждал, что «фабула есть основа и как бы душа трагедии» (7, 60). Анализируя природу фабулы, философ все время говорит о порождаемом ею действии, так или иначе ведущем к перемене судьбы, и это дает основание полагать, что Аристотелево понимание фабулы включало в себя наше понятие о коллизии. С другой стороны, он не считает характеры обязательными для трагедии и отмечает, что «поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры» (7, 58—59). Конечно, Аристотелево представление о характере не слишком совпадает с принятым

в новое время. К примеру, он пишет, что действующие лица «необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различается или порочностью, или добродетелью)» (7, 43). В самом понятии «характер» у Аристотеля, таким образом, заключена этическая оценка. В другом месте он, правда, отмечает, что «действующее лицо будет иметь характер, если... в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было» (7, 87). Однако и здесь под «направлением воли» следует, очевидно, понимать не столько своеобразие воли, сколько интенсивность, определенность ее выражения. Недаром, продолжая свою мысль, философ специально оговаривает: «но этот характер будет благородным, если обнаружит благородное направление», возвращая «характер» в этическую сферу.

Все это тем более примечательно, что «Поэтику» Аристотель писал в последние годы жизни: по меньшей мере через семьдесят, если не почти сто лет после смерти Софокла и Еврипида, не говоря уже об Эсхиле, то есть когда великие времена греческой трагедии давно миновали. По отношению к классикам драматургии Аристотель был не теоретиком-единомышленником, как иногда кажется с нашей, непомерно далекой дистанции, но позднейшим исследователем, более отдаленным, чем Тынянов от Пушкина. Аристотель мог обозреть все тенденции классической трагедии и комедии, и все же он отмечает: «Из новых трагедий большая часть не изображает характеров» (7, 59). Примат характера им не только не утверждается, но и не опровергается сколько-нибудь целеустремленно. Видимо, вообще представление о примате характера сторонников в древности не имело.

Отсюда, понятно, не следует, что герои греческой трагедии — это персонафицированные абстракции. Напротив, и в самом общем, неиндивидуализированном персонаже мы обнаруживаем черты некоей «характерности», но только не персональной, а присущей социально-нравственной среде, которой он принадлежит. Законный интерес современных исследователей к сходству и совпадению легендарных героев разных народов нередко побуждает оставлять в стороне их существенные различия. Но уже герои Гомера и тем более греческой драмы опознаются как «особенные» рядом с героями иных старинных литератур, меж собой подчас более схожими, хоть тоже не вполне.

Мало того, роль характера меняется уже в самой греческой драме, движущейся от Эскила и Софокла к Еврипиду. Ни в «Просительницах», ни в «Персах» нет, по сути дела, ничего, кроме коллизии. Герои тусклы, они живут отраженным светом ситуации, в которой оказались. Этеокл («Семеро против Фив») или Прометей («Прометей прикованный») более значительны, но каждый из них — единственный такой персонаж в «своей» тра-

гедии, и, главное, значительность их проистекает не из объема души, но только из ее цельности. Этеокл, сын Эдипа, решил защищать Фивы и защищал их вопреки всему. Все прочее — отцовское проклятье, рок, тяготеющий над родом, ненависть к брату, атакуемому город, — сливается с этой его решимостью. Все, что делает Этеокл, можно обозначить единым словом — упорство. Своей однозначной теме он привержен целиком. Таков же и Прометей, свершивший свой подвиг до начала трагедии и теперь лишь упорствующий в нем.

Трагедии Софокла выводят ряды значительных персонажей, однако и там действие в большинстве случаев сводится к последовательному осуществлению намерений, с которыми герои вступают в пьесу. В трагических коллизиях Эсхила и Софокла общество как бы задает вопрос, который так или иначе задает себе каждый гражданин. Каков бы ни был ответ, задача драматурга — обнажить коллизию, вот он и нуждается в цельных натурах для своих героев, и напрасно мы принимаем подчас эту цельность за черту их характеров. С. Г. Бочаров пишет о трагедии Софокла: «По существу, никакого выбора трагедия не дает; если бы Антигона приняла путь примирения, подобно своей слабой сестре, это бы выглядело все равно как если бы богатырь на распутье поехал по другой дороге, не ведущей в Киев. Поведение, избираемое героиней, является для нее единственно возможным, другое же — внутренне неприемлемым» (94, 346).

Если бы Антигона подчинилась Креонту, трагедии в ее нынешнем виде, понятно, не было бы, но это вовсе не значит, что подчиниться Антигоне мешал ее особенный характер. Она сама выбрала свой путь. Софокл недаром рядом с Антигоной изображает Исмену, рядом с Электрой Хрисофемиду, он одновременно демонстрирует оба варианта выбора, сопротивление и примирение, ничем больше девушки меж собой не различаются, чувства их одинаковы. Но только крайняя позиция героя обнажает коллизию во всех ее последствиях. Вне крайней позиции в данной коллизии Антигона не обладает свойствами, которые сделают согласие с Креонтом в других обстоятельствах и по другому поводу все равно для нее невозможным. А вот Анна Каренина, даже если мысленно изъять из ее судьбы историю с Вронским, все равно так или иначе нарушит мир каренинского дома. Утверждая, что у Антигоны нет выбора, С. Г. Бочаров, перед тем резонно говоривший об историческом развитии изображения характера, незаметно для себя теряет ощущение эпохи. Так сильна наша привычка к тому, что всякий персонаж должен иметь полнокровный характер! Но между Антигоной и Анной — эстетическая пропасть. Антигона пришла в драму не сама собой, не как воплощение типических черт личности определенного склада, но лишь по потребности коллизии, чтобы осуществить в этой коллизии выбор и показать, каковы его последствия.

Роль, которую характер будет играть в новое время, обозначается у Еврипида. Кризис афинской демократии возбуждает интерес к личности вне пределов ее колеблющейся гармонии с обществом. Еврипида занимают не только высокие побуждения, но чувства и страсти героев, он углубляется в психологию, он заговаривает о любви. В «Медее» и «Ипполите» он изображает женщин совсем иного толка, нежели Антигона, — не хранящих, но преступающих общественные нормы, движимых не долгом, но порывом. Не зря в новое время именно Еврипид привлекал особое внимание, да и Аристотель, хоть Софокл явно больше приходился ему по душе, писал: «Еврипид, если даже в прочем и не хорошо распоряжается [своим материалом], оказывается все же трагичнейшим из поэтов» (7, 80). Заметим, однако, что самодвижение коллизии у Еврипида не столь целостно, возникают изолированные сцены, и запутанные драматические узлы разрушаются подчас пресловутым *deus ex machina*. Но и Еврипид живет прежде всего коллизией, его трагедии, подобно трагедиям Софокла и Эсхила, остаются трагедиями положения, а герои, хоть и достигают порой известной противоречивости, по преимуществу тоже носители одного чувства, одной задачи.

Если бы история драмы окончилась античностью, сопоставление ее с балетом оказалось бы не в пример проще, нежели сейчас. Сам по себе выбор как отличительное свойство драмы присущ в новое время и литературной, и балетной драме, нуждающейся лишь в уточнении тех особенностей структуры, которые сделают выбор очевидным. Но и примат положения над характером присущ балетной драме почти как античной. Жизель и Альберт предстают как характеры почти в той же мере, что и герои античной драмы, то есть обнажая и конкретизируя коллизию. Их характеры могут показаться «бедными» при сравнении с героями рождавшейся одновременно прозы Стендаля, но не с героями Софокла. Мало того, «общий человек» преобладает и в других жанрах балета, и в эпосе, и даже в лирике, выражающей не столько внутреннюю жизнь определенного характера, как, скажем, лирика Байрона или Лермонтова, сколько чувства, присущие всякому способному чувствовать. И это вовсе не особенное свойство балета, а общее с другими искусствами, в том числе и с драмой, хоть и не всех эпох.

3. В новое время мы привыкли противопоставлять характеры многоцветные — одноцветным и с восторгом повторяем пушкинские слова: «У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира — Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» (77, 516). Оно, конечно, так, но лишь покуда мы, подобно Пушкину, сопоставляем их вне контекста, самих по себе. Если же вернуть их в систему драматических отношений, окажется, что они и различаются-то прежде всего направленностью коллизий, в которые поставлены.

Гарпагон как будто и впрямь *только скуп*, но мысль эта возникает не потому, что он и в самом деле *только скуп*, он ведь собирается жениться на молоденькой, стало быть, ведомы ему, кроме скупости, и другие какие-то чувства. Но он *всегда скуп* — и думая о женитьбе, и пристраивая дочь, и приглашая гостей. При любом повороте событий он *прежде всего скуп*, это сильнее его. Других чувств не то чтобы нет, но они оттеснены скупостью. Мольеровская коллизия вынуждает Гарпагона решать свои жизненные проблемы, ни на йоту не поступаясь скупостью. Скупость его, в конечном счете, не страдает, но он только со своей шкатулкой и остается. Герой торжествует, и в этом его поражение.

Почтенная добродетель буржуа — бережливость доведена здесь до чрезмерности, и в этой чрезмерности она и оказывается бессмысленной. Мольера нисколько не смущает, что господин Ансельм тоже человек бережливый и уберег денежки вопреки превратностям судьбы. Он уберег деньги, чтобы пользоваться ими, а Гарпагон лишь затем, чтобы уберечь, и, уберегая от всех на свете, уберег их от себя самого. Мольер ополчается здесь не столько даже на скупость, сколько вообще на чрезмерность, всегда ему подозрительную: вспомним хотя бы чрезмерную добродетельность Тартюфа. Чрезмерность не только мольеровский метод изображения, не только сгущение свойств персонажа, его «типизация», но и предмет атаки. Мольер — поэт меры, ему по душе человек натуральный, то есть, по его понятиям, — гармоничный. И он берет банальнейший сюжет, в котором и надлежит вести себя банально, то есть в шестьдесят лет женить детей, выделять им долю на прожитие и радоваться их счастью, и бросает в него Гарпагона, с его чрезмерностью, с неспособностью сделать шаг без мысли о прибыли или хотя бы экономии. «Скупой» — пьеса о том, как место желанья жить гармонично заступает желание иметь средства к такой жизни, и эти средства в своей чрезмерности заслоняют понятие о цели. «Скуп и только?» Можно, конечно, и так его истолковать, ведь примером чрезмерности выступает скупость. Но сам Пушкин в следующей фразе определяет мольеровский метод точнее: «У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря». Тартюф, и по Пушкину, не только лицемер, хоть и всегда лицемер. Так и Гарпагон не «скуп и только», но всегда скуп.

Иное дело Шейлок. Скуп ли он вообще? Он дает Антонио деньги в долг без процентов, — у него, разумеется, есть другие соображения, но и они не доводы корысти. Узнав о бегстве дочери, его обокравшей, он желает ей смерти, а драгоценности, ею похищенные, готов зарыть в могилу вместе с ней. Немилосердно, что говорить, но корысти опять же никакой. И наконец, в час расплаты ему предлагают втрое против долга, он и тут

отказывается ради другого, бессердечного, но опять же бескорыстного интереса. Конечно, Шейлок скуп, но скуп, так сказать, профессионально, скуп, как ростовщик, как богач, не желающий тратить «лишнее» на содержание слуги. Но скупость не главное свойство его души, он легко без нее обходится. У него другая единая страсть. Но единая страсть есть и у него.

Шейлок входит в драму презренным существом, и не из-за одного лишь ростовщичества, но по принадлежности к презираемой расе. В этой связи исписано немало бумаги. Великого поэта изображали и гонителем, и защитником бесправного племени. И то, и другое легко опровергнуть. Суть расового конфликта ничуть Шекспира не занимает. Он берет этот конфликт как данность, как пример всякого. Интерес его в том, как конфликт преодолеть. Фигуры Шейлока и Антонио формируют коллизию преодоления, в «Венецианском купце» безрезультатного, что и придает комедии мрачноватый оттенок.

К презренному Шейлоку за деньгами обращается главный его гонитель Антонио. Прося денег, Антонио, однако, ничем не поступает, он спешит заранее сообщить Шейлоку, что и сейчас готов его оскорбить, и плюнуть на него, и пнуть ногой. Антонио не зол (к другим, напротив, добр) и не то чтобы по природе не способен одолеть расовую неприязнь и сказать Шейлоку доброе слово. Лишившись своих денег, он скажет ему: «Послушай, добрый (good) Шейлок!» Но по его понятиям их неравенство в порядке вещей, и свою принадлежность к высшей категории он почитает само собой разумеющейся. Нечего и думать, что произошло бы, попроси Шейлок денег у Антонио, оскорбив его при этом. Право унижать не последняя опора в самоутверждении обаятельного венецианского купца. Антонио зачинает коллизию бесчеловечностью, и Шейлок отвечает бесчеловечностью: давая деньги, он выговаривает в качестве неустойки фунт мяса кредитора. Конечно, сперва это шутка. А. А. Аникст прав: «Шейлок знал, что Антонио богат, что у него много друзей. Он не мог рассчитывать на то, что Антонио окажется неплатежеспособным. Наоборот, более вероятным было, что Антонио сумеет долг отдать» (6, 244). И все же шутка страшновата. А ведь Шейлок, по слову Пушкина, остроумен. Почему же остроумие его столь зловеще?

Антонио и Шейлок оба бесчеловечны друг с другом. Но различие все же есть. Антонио своей бесчеловечности не сознает и себя бесчеловечным не считает, ибо не видит в Шейлоке человека. Закоснелость в бесчеловечности приобретает для невнимательного наблюдателя более непринужденный и даже более невинный вид. Но Шейлок-то видит в Антонио человека, для Шейлока стать человеком и значит стать равным Антонио. Бесчеловечность Антонио Шейлок отчетливо ощущает на себе и в ответ хочет сравняться с ним в бесчеловечности. Зловещая шутка — попытка продемонстрировать Антонио их взаимоотно-

шения с непонятной тому позиции равенства. Отстаивая свое право быть человеком, Шейлок стремится внушить Антонио, что они могут поменяться местами. Но Антонио не хочет его понимать. Шейлока, возмнившего, что торговая сделка — залог равенства, он ставит на место. И Шейлок, равняясь на Антонио, антитезу их нынешнему неравенству включает в условия сделки, пусть покамест только на бумаге.

Но можно ли одолеть бесчеловечность, отвечая на нее бесчеловечностью? Вот в чем суть шекспировской коллизии! Когда у Шейлока похищают дочь — новая бесчеловечность! — он заходит в ответной бесчеловечности еще дальше и готов воистину совершить то, чем поначалу шутил. Мстя за несправедливые обиды, он собирается и в самом деле вырезать фунт мяса. Но на путях бесчеловечности он терпит полное поражение. Антонио и его друзья — Порция, дож — все равно в бесчеловечности сильнее. В борьбе с ними закон, на который полагался Шейлок, не защита. Закон — такая же сделка, и в ней заключено заведомое неравенство. И пренебрегают они законом не только во имя гуманности, чтобы спасти Антонио, но и для того, чтобы, вопреки всякому праву, расправиться с Шейлоком.

На юридическую несостоятельность доводов Порции при разбирательстве дела указывали давно (у нас А. А. Смирнов, А. А. Аникст и другие). Однако шекспировскую коллизию это ничуть не ослабляет и, напротив, подчеркивает, что совершается не суд, а расправа. Но не забудем, что расправой стало бы и удовлетворение иска Шейлока, пусть иск юридически «правилен».

Ни та, ни другая сторона в споре путей к справедливости и равенству не знает и не ищет.* Поэтому коллизия неравенства, воплощенная в униженном обаятельными венецианцами Шейлоке, демонстрируется, но не разрешается. О недосказанности «Венецианского купца» говорят нередко. Но недосказывает не столько драматург, сколько эпоха, не дающая ответов на вопросы, им поставленные. Трагедия Ромео и Джульетты тоже сталкивает два непримиримых клана, но нелепая в новое время средневековая вражда одолевается любовью и гибелью героев. Как будто и здесь виден тот же путь: Джессика, полюбив Лоренцо, входит в христианский мир, — обворовав, однако, ради этого отца, чем опять же ее новые друзья не смущаются. Хотя на первый взгляд симпатии Шекспира на стороне венецианцев, он уклоняется от окончательных суждений, и коллизия провисает неразрешенной. И все же именно она формирует многогранный характер Шейлока.

* И цель у них одна — обогатиться. Даже брака с Порцией симпатичный Бассанио добывается не из любви, но в погоне за богатым приданым. Подробнее см.: 6, 232—249.

Если он отстаивает свое право быть человеком, он и должен быть человеком, вот почему он «скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен», то есть противоречив, сложен, как подобает человеку. Но рядом с окружающими венецианцами, которым свое право быть человеком доказывать не надо, многогранный характер Шейлока — исключение из правила. Сравни Пушкин кого-нибудь из них, Бассанио, Антонио, кого угодно, и не с Гарпагоном уже, а, скажем, с Дон Жуаном, привычное противопоставление «у Мольера... — у Шекспира» показалось бы куда менее убедительным. Может быть, Л. С. Выготский чересчур категорично писал: «Герои трагедий Шекспира, которые почему-то считаются трагедиями характера по преимуществу, в сущности говоря, этого характера не имеют» (17, 140), но основания для полемиического запала у него, несомненно, были.

Многообразие характера внедряется в драму, как и вообще в литературу, не из абстрактного стремления к полноте отображения мира, согласно которому объемные характеры всегда и везде заведомо «лучше» плоских героев, наделенных одним каким-нибудь свойством, но потому, что возникает новое, невозможное в античности представление о характере как предпосылке к коллизии. Мысль о неодинаковости людей, значимой при решении встающих перед ними проблем, могла утвердиться лишь с Возрождением, когда и в жизни особенные качества становились существенными. Драматургия осваивала это новое свойство жизни довольно медленно и специально разрабатывала методы, которыми могла его выявить. Удвоение коллизии, выведение в одной пьесе двух аналогичных коллизий (за убитого отца мстят и Гамлет, и Лаэрт, страдают от детей — и впрямь, и в воображении — и Лир, и Глостер и т. п.) вполне подобно параллельному изображению двух героинь у Софокла. Но герои Шекспира различаются уже не только интенсивностью своих чувств, не только решимостью или кротостью, хотя по-прежнему демонстрируют два варианта поведения. Гамлет и Лаэрт уже в гораздо более широком смысле — разные люди, с разными духовными мирами и разными идеалами, что обильно проявляется вне пределов основной коллизии, но и в ней оказывается решающим. У Шекспира индивидуальные свойства человека сами становятся вполне вероятной причиной коллизии и последующего выбора. Коллизионную значимость характера Шекспир утверждает и подчеркивая — почти столь же настойчиво, сколь позднее Мольер, хоть и с иной целью, — небывалость такого героя, как Отелло, и обнаруживая в этой небывалости залог невозможной при другом характере коллизии.

Отмеченные покамест черты драмы — и прежде всего коллизия и взаимодействие различных характеров — присущи и балету. Эти фундаментальные свойства, при всем различии их проявлений в двух искусствах, еще не возводят меж ними не-

проходимой стены. Не зря Шекспира так часто влекут на балетную сцену, а Мольер и сам не одно свое сочинение задумывал как отчасти балет. Характер, не как всеобщая норма для всех персонажей, но как коллизийная причина, живет и в балетном театре, хоть часто ищет здесь, чтобы выявиться, дополнительную коллизию. Различие между Мехмене и Ширин — уже различие характеров в шекспировском, а не античном смысле. Одна способна сострадать и жертвовать собой, хоть и привыкла распоряжаться чужими судьбами, другая не только не способна к самопожертвованию, но не может его даже оценить. Без этого различия характеров коллизия «Легенды о любви» свелась бы к банальному треугольнику. Именно оно формирует специфическую коллизию, говорящую отнюдь не об одной любви и даже не о любви по преимуществу, если, конечно, не именовать любовью нравственные отношения между людьми.

4. Мало-помалу многослойный характер из исключения становится в драме правилом. «Общий» человек обретает индивидуальные психологические качества. Это расширяет диапазон коллизий. Островский, по-разному сочетая от пьесы к пьесе сходные типы характеров, уже этим создает новые коллизии. Они становятся детализированной и сложней, все более обособляя драму от балета, которому без слова и не обозначить столь разнообразные обстоятельства. При этом стержнем драмы остается коллизия. Ее неперемнное главенство, напряженность выбора по-прежнему отличают драму и от эпоса, и от лирики. Концентрированность и острота коллизий в повествовательных сочинениях побуждают говорить об их драматизме. Но в усложненности коллизий реалистической драмы отчетливее видны и особенности драмы как вида искусства.

Сопоставляя, скажем, балет Сен-Леона «Конек-горбунок», поставленный в 1866 году в Московском Большом театре, с поставленной тогда же на другой стороне Петровки, в Малом театре, пьесой Островского «Пучина», легко было бы убеждать себя и других, что различие балета и драмы коренится в различии «общего» персонажа и индивидуализированного характера. При выходе за пределы простого соседства, в свете истории не только балета, но и драмы, видно, что эти различия временные. Альтернативность, сосредоточение на ситуациях выбора — тоже общее свойство драматического жанра, проявляющееся и в литературной, и в балетной драме. Но связи между этими ситуациями и взаимодействие выступающих в них персонажей в литературе и в балете неодинаковы, и особенности литературной драмы — это, прежде всего, особенности построения.

Еще Аристотель писал: «Самое важное, чем трагедия увлекает душу, суть части фабулы — перипетии и узнавания» (7, 59). Словом «перипетия» (по-гречески — поворот) философ называет «перемену событий к противоположному», словом «узнавание» — «переход от незнания к знанию», происходящий или

в результате перипетии (как у Эдипа, желавшего узнать, чей он сын, чтобы избавиться от тягостных мыслей, и узнающего от вестника ужасную правду), или сам по себе, по примете, догадке или воспоминанию. В перипетиях и узнаваниях как раз и обозначается предстоящий герою выбор. Поэтому перипетия, как пишет Ю. Н. Давыдов, «оказывается способом осмысления трагической случайности, точнее: способом внесения смысла в эту трагическую случайность — осмысляющим просветлением ее» (30, 227).

Покамест античная драма ограничивается одной перипетией, одним узнаванием, можно вместе с Аристотелем делить драму на две части — завязку и развязку, считая завязкой все происходящее до начала перипетии (переход от счастья к несчастью или от несчастья к счастью), а развязкой все, начинающееся с этого мгновения (7, 97). Тут видовое своеобразие драмы еще прячется за жанровым, не бросается в глаза. Так может строиться и балетная драма. Но в новое время, отчасти в связи с новым значением характера, количество перипетий и узнаваний, больших и малых, возрастает. Отличительной чертой драмы становится само количество перипетий. Они образуют цепи, в которых уточняются обстоятельства коллизии и устремления действующих лиц, и герои чаще оказываются вынужденными действовать, то есть выбирать. Драматическое действие — не простое следствие внутренних побуждений героя. Чаще его вынуждают действовать, оставляя лишь возможность предпочесть тот или иной путь. И вынуждают именно перипетии и узнавания. Поэтому структура драмы и образуется сочетанием и последовательностью перипетий и узнаваний.

Ревизор начинается с узнавания: «К нам едет ревизор!», за ним второе узнавание: «приехал и денег не платит», затем мнимая перипетия: предполагаемый ревизор приглашен в дом горничного и все как будто оборачивается наилучшим образом. Но тут новое узнавание: почтмейстер приносит письмо, и тем самым новая перипетия, на сей раз истинная — все возвращается к прежнему и оказывается куда хуже прежнего, а там опять узнавание и перипетия: «ревизор требует вас к себе». Можно указать и на иные, более частные перипетии и узнавания. Движение гоголевской комедии — цепь обвалов, свержающихся и преодолеваемых. В этих обвалах со всей ясностью открываются и задачи, сваливающиеся на героев, и обстоятельства, побуждающие их эти задачи решать, и особенности их характеров, накладывающие печать на окончательное разрешение. Тут и формируется структура драматического произведения.

Наличие в пьесе такой структуры обозначают обычно как «сценичность», видя в ней как бы дань двойственной природе драмы, не только литературной, но и театральной. Б. Томашевский даже разумел под «драматическим родом» «такие произведения, которые предназначены для осуществления их в форме

спектакля, т. е. произведения, которые непосредственно связаны с театром и живут, собственно говоря, театром» (100, 506). Л. И. Тимофеев подчеркивает, что драматический образ «осуществляется не только при помощи языковых средств, но и при помощи средств, которые предоставляет драматургу сцена... драматург располагает и вещами, и звуками, и светом, и, самое главное, голосом, внешностью, жестами артиста» (96, 356). Разумеется, структурный драматизм особенно очевиден в ходе спектакля. И все же фундаментальная драматическая структура не внешняя оболочка, а внутренняя суть литературного произведения, совершенно так же, как структура стиха. При чтении вслух последняя тоже выступает отчетливее, и лирика тоже не была прежде достоинством единенного читателя, но исполнялась рапсодом или менестрелем.

Сценическое, а точнее, фундаментально-драматическое начало принадлежит литературе не меньше, нежели диалоги и монологи, которые, кстати, тоже трансформируются на сцене, что предъявляет и к ним специфические сценические требования. Крупные театральные явления, как правило, выросли из освоения театром новых черт драмы, конечно, учитывающей возможности сцены, подле нее подчас и рождающейся, однако же входящей в литературу не только текстом реплик и ремарок, но и самим драматическим построением. Так полагал уже Аристотель, писавший: «Трагедия и без движений (то есть без сценического воплощения. — П. К.) исполняет свою обязанность так же, как и эпопея, ибо посредством чтения становится ясным, какова она» (7, 137). Свести драматический фундамент к одному из средств сценической выразительности значило бы сузить его смысл, весомый вне сценического воплощения и до него, да и содержание диалогов в полной мере открывается лишь во всей целостности структуры, в которую заключено.

Уже в древности понимали, что текст драмы неоднороден и разные его слои выполняют разные функции в драматической структуре. Прежде всего, он дает информацию, из самой структуры не ясную, напоминающую о предпосылках драмы, хотя античные зрители и знали мифы, на которые драма опиралась. В то же время структура драмы проступает в определенном построении ее текста: речью, как поступком, зачастую исчерпывается драматическое действие. Наконец, иные элементы текста как бы подымаются над структурой, подчас даже отвлекаются от нее, выражая суждения и побуждения, вроде бы выходящие за пределы данной коллизии, но, в сущности, и они с ней сопряжены, с ней взаимодействуют и принадлежат ей, хотя иные отвлечения и кажутся порой лишними или ходульными. Текст диалогов и сам двойствен: то действен, то как бы отвлекается от действия, и в полной мере структура драмы проявляется в отношениях этого двойственного текста

с действенным драматическим фундаментом, также сокрытым в тексте.

В любопытной книге «Содержательность художественных форм» Г. Д. Гачев, размышляя об эпосе, лирике и театре (а не драме!), пишет: «У Шекспира — россыпи изречений, но игровых; фразы у него заступают за стих (enjambement), и не обязуется он им, сентенциям, верностью. А литературный театр — Корнель и Расин, Шиллер и Гете — словно присягнул на верность красноречию, самостоятельности словесной мысли» (18, 270). Но, помилуй бог, сопоставлять Шекспира по внутреннему строению стиха мы все же вправе главным образом с Шиллером, много писавшим пятистопным ямбом. Корнель и Расин с их неизменным александрийцем остаются за гранью возможного в этом аспекте сопоставления. Гете поддается ему лишь отчасти. Но у Шиллера множество enjambement, у Шекспира же полно риторических перлов, несколько его не порочащих и лишь подтверждающих, что и Шекспир был поэтом «самостоятельной словесной мысли». Шекспир принадлежит литературному театру не меньше Шиллера или Расина. Сколь ни важны различия меж ними, нельзя упустить из виду общие свойства литературной драмы, существенные при ее сопоставлении с балетом.

Природа драмы дает основание искать ее первоэлементы в самих по себе поступках действующих лиц, сказывающихся на ходе действия, в том, что В. Я. Пропп в своих классических исследованиях по морфологии сказки называл функцией (76, 23). Однако если в сказке поступок оставляет достаточно широкий простор последующим поступкам, обусловленным теми или иными мотивировками (так В. Я. Пропп называет причины и цели персонажей), то в драме всякий поступок сужает возможности последующих и в этом отношении становится их мотивировкой. Причина здесь преобладает над целью, драма по природе каузальна, в отличие от телеологической лирики.

Сузив пределы дальнейших действий персонажа, предшествовавший поступок все же непременно оставил ему какой-то выбор. Когда выбора не остается, драма как раз и кончается. Всякому поступку персонажа, таким образом, надлежит создать некую альтернативную ситуацию, лишь в этом случае мы сочтем его поступком драматическим, а не просто житейским. Драма и все ее известные этапы обретают при этом ступенчатое строение, становятся цепью последовательно обуславливающих друг друга причин.

Но лестница драмы не исчерпывается последовательной причинностью. Первопричина исходного поступка остается за пределами данного сочинения. Экспозиция открывает драму готовой альтернативной ситуацией, предшествующей кругу поступков, совершаемых на наших глазах. Лестница перерастающих друг в друга причин стоит не в безвоздушном простран-

стве, а на земле исходных причин, продолжающих действовать параллельно с ими порожденными. Альтернатива всякой новой ситуации явно или тайно соотнесена с исходной альтернативой, и в мере этого соотнесения проступает мера драматической напряженности.

Но запредельные, лежащие далеко от данного драматического сочинения предпосылки к нему не замещают собственное строение, собственное действие драмы. Мнение Е. Холодова (106, 53): «Драматическое действие начинается задолго до того, как впервые поднимается занавес, и продолжается еще долго после того, как он в последний раз опускается» — нуждается в существенной оговорке. Жизнь, конечно, существовала до драмы и будет существовать после нее, эта жизнь создала предпосылки и даже причины драмы, но вправе ли мы всегда и во всех случаях называть предшествующее и тем более следующее за драмой действие драматическим? Думается, что искать драматическое действие за пределами драмы имеет смысл лишь тогда, когда отдельные ее элементы сознательно отнесены в прошлое, с тем чтобы открыться в последующем действии, как это часто бывает у Ибсена. Обычно же действие, предшествующее драме и тем более следующее за ней, не является собственно драматическим, и, называя его так, мы затуманиваем суть истинно драматического действия. Предпосылки «Ромео и Джульетты», конечно, заключены в родовой вражде двух семейств, и все же сама по себе эта вражда драмы еще не составляет, покада Ромео и Джульетта не полюбят друг друга. До этого опасность упереться в пределы родовых отношений существует для героев и их родственников лишь теоретически, и они с ней уживаются. Возникновение любви подвергает эти пределы испытанию, и возникает альтернатива, пронизывающая шекспировскую трагедию: верность роду или верность себе. По окончании трагедии действие ее тоже, видимо, продолжится, и старики родители примутся за установку обещанного золотого памятника, однако эти их действия тоже ни в какой мере не будут уже драматическими, драматическое исчерпывается обещанием этот памятник поставить и примирением над трупами детей.

Нечеткое различие понятий «действие» и «драматическое действие» — едва ли не главное упущение теории драмы. Драматическим действием стоит, видимо, называть лишь совокупность усилий действующих лиц по осуществлению выбора и преодолению альтернативной ситуации, произвольно ввергающих в новую альтернативу. Разумеется, эти переходы, этапы, ступени так или иначе бывают аспектами коренной альтернативы драмы, однако они и сами по себе должны быть альтернативами, пусть частными, порой незначимыми на вид. Когда последняя из них разрешается или, напротив, демонстрирует свою неразрешимость, вместе с ней разрешается или

остаётся неразрешимой коренная альтернатива драмы. Здесь внешний и внутренний ток драмы сопрягаются в последний раз, и сочинение себя исчерпывает. Таким образом, анализ драматического фундамента должен, прежде всего, стать анализом сменяющих друг друга внутри драмы положений, ситуаций, в которые люди поставлены и в которых должны действовать или бездействовать сообразно с необходимостью, долгом, взглядами или характерами.

Конечно, размежевание драмы на ситуации (положения) и диалоги грубо. Конечно, оно отвлекается от взаимодействия и взаимопроникновения этих ее основных слоев. Однако понимание диалогического слоя, то есть текста драмы в его прямом словесном выражении, требует, прежде всего, способности вычленил из диалога информацию о фундаментальном, ситуативном слое («изложение событий») и на его фоне рассмотреть собственно диалоги («словесное выражение» и «риторику»). Процесс этот труден потому, что один и тот же текст, одна и та же фраза и даже слово служат сплошь и рядом одновременно и верхнему, и фундаментальному слою драматической структуры. И все же осознание фундамента — необходимое условие постижения драмы.

Уже в фундаментальном слое проявляются особенности литературной драмы. Слой ситуаций и положений сам не целостен, в нем наиболее четко различаются два уровня — исходные (экспозиционные) ситуации, которые вводятся в драму с начала или по ходу ее как данность, и производные (динамические) ситуации, возникающие от той или иной реакции действующих лиц на исходные (экспозиционные) ситуации. В драме как жанре «экспозиционность» не ограничивается начальным этапом, ее элементы могут вноситься в драму чуть ли не до самой развязки. Драма-воспоминание, драма-расследование обыкновенно продлевают свою экспозицию очень далеко. Но даже и там экспозиция — лишь первотолчок действия, хотя и непрерывно возобновляемый. Истинное движение и такой драмы, в конечном счете, определяется параллельным экспозиции смещением драматических ситуаций. Драмы Ибсена в большинстве своем живут прошлым героев («Привидения», «Дикая утка», «Кукольный дом», «Росмерсхольм», «Ион Габриэль Боркман» и др.). Это прошлое как бы заново переживается, заново оценивается и, сообразно с нынешним его восприятием, определяет нынешние поступки героев. Параллельность экспозиции и драматического движения в фундаменте пьесы, быть может, главная отличительная черта ибсеновской драматургии.

Но даже у Ибсена это больше способ информации зрителя о построении драмы, чем самого ее построения. Пересказав события ибсеновской драмы в их реальной временной последовательности, легко убедиться, что в двух-трех, а то и в одном

экспозиционном положении (пусть дробно доходящем до зрителя) заложены все причины последующих динамических ситуаций пьесы. В этом отличие ибсеновских развязок от греческого *deus ex machina*, который тоже был проявлением экспозиции в развязке, однако вводил в действие обстоятельства, опущенные первоначально, что и дает нам повод почитать его за проявление драматургической слабости.

Драмы античности и классицизма противостоят ибсеновским, обычно сразу знакомя зрителя со своими исходными причинами. Шекспир в этом отношении стоит как бы посредине между классицизмом и «ибсенизмом». Однако, как бы литературная драма ни строилась, преобладание динамических ситуаций над экспозиционными следует, видимо, все же признать ее непременным свойством. Рассмотрим, к примеру, «Эмилию Галотти» Лессинга.

Мысли принца Хетторе Гонзаго, властителя вымышленного итальянского государства Гвасталлы, заняты охватившей его любовью к девушке неаристократического происхождения, дочери полковника, Эмилии Галотти. Такова *начальная экспозиционная ситуация* (Э₁). Половина первого действия посвящена ее демонстрации, главным образом в беседе с художником Конти, эпизодическим лицом, никакого участия в последующем действии не принимающим. В ходе этой демонстрации обозначается и существенный элемент *позднейшей динамической ситуации* (Д₃): прежняя любовница графиня Орсина не только оставлена, но стала ненавистна влюбленному принцу, даже портрет ее вызывает у него раздражение.

Все же никаких предпосылок к драме экспозиция покамест не дает. Они возникнут лишь во второй половине акта, когда в беседе принца с его наперсником Маринелли откроется *вторая экспозиционная ситуация* (Э₂): в Эмилию не менее принца влюблен благородный граф Аппиани, свободный от сословных предрассудков и с честными намерениями, не далее как сегодня они с Эмилией венчаются, навсегда едут в пьемонтские владения графа и Эмилия, в которой принц предполагает найти свою очередную любовницу, потеряна. В беседе принца с Маринелли возникает *первая динамическая ситуация* (Д₁), замышляется заговор: графа отправить посланником в Массу, к невесте принца, и, главное, так или иначе, захватить Эмилию по дороге к месту венчания. Тут же следом принц, не полагающийся целиком на Маринелли, замышляет встретиться с девушкой, обыкновенно посещающей в эти часы церковь, и склонить ее к желаемому. Так намечается *вторая динамическая ситуация* (Д₂), текущая параллельно первой.

Второе действие сообщает о разрешении второй динамической ситуации и существенных этапах к разрешению первой, экспозиционно обогащаемой не слишком значительными для драматического движения подробностями,— о связи бандита

Анджело, которому поручено похищение, со слугой дома Галотти Пирро. Гораздо важнее здесь зачатки *четвертой динамической ситуации* (D_4), открывающейся в беседе родителей Эмилии, где отец впервые узнает о «благосклонности» принца к его дочери.

Встреча принца с Эмилией происходит за кулисами, и о последствиях второй динамической ситуации мы узнаем из рассказа Эмилии матери. Домогательства принца Эмилия отвергает, тем самым усиливается значение первой динамической ситуации — заговора, к которому теперь неотвратимо тяготеет действие. Однако ситуация этим не исчерпывается, из нее для Эмилии растет вторичная динамическая ситуация (D_2^2) — побуждение рассказать о случившемся жениху, под влиянием матери преодоленное. И это существенно. Граф, тут же появляющийся, так и не узнает о посягательстве принца на его невесту. Он будет довольствоваться лишь смутным ощущением тревоги, возникшей при встрече с Эмилией и затем с Маринелли, намеревающимся, в развитие первой динамической ситуации, уговорить его ехать в Массу, отложив венчание. Не зная ничего толком из того, что он мог бы узнать от Эмилии, граф не предпринимает никаких мер предосторожности, и его бездействие составляет как бы неосуществленную драматическую ситуацию на пересечении первой и второй ($НД_{1+2}$). Отказ от предложения ехать в Массу и, тем самым, от «мирного» разрешения первой динамической ситуации (D_1^2) как раз и напрягает драматическое действие.

Третий акт и приносит сообщение о разрешении первой динамической ситуации: граф убит, Эмилия доставлена бандитом, изображающим ее спасителя, в загородное поместье, где ее дожидается принц (D_1^3). Мать следует за дочерью, и поскольку она, подозревая — не без подсказки покойного графа, — что свершилось убийство, твердо стоит на своем, ей удается пройти к дочери. К тому же Маринелли полагает, что матери будет приятно увидеть дочь любовницей государя (D_1^4). Заметим, что нападение и убийство, подобно встрече принца с Эмилией, происходят за сценой.

Итак, все свершилось по задуманному, даже убийство графа, отчетливо не обусловленное, предполагалось как возможность, и полемика принца с Маринелли по поводу ответственности за него, открывающая четвертый акт, для действия значения не имеет. Путь к осуществлению желаний принца открыт. Здесь, однако, в действие вступает прежняя любовница, графиня Орсина. Она еще не понимает нового отношения принца к себе, но ей известно как об убийстве графа Аппиани, так и об утренней встрече принца с Эмилией. Услыхав от Маринелли, что принц «принимает участие» в невесте убитого, находящейся в его покоях, и что невеста эта — Эмилия Галотти, графиня тотчас представляет себе происходящее, а заодно и свое новое

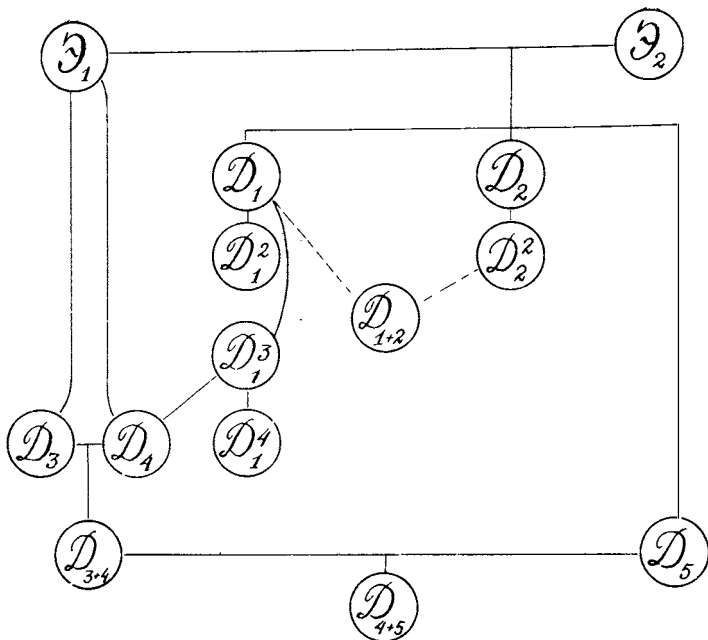
положение. Из своей *динамической ситуации* (D_3) она выходит готовая делиться обнаруженным с первым встречным.

Им оказывается Одоардо Галотти, которого весть о нападении бандитов и спасении жены и дочери тоже привела в замок. Маринелли не хочет оставлять графиню с Одоардо наедине, но, поскольку, прежде всего, он все же вынужден предупредить принца, они беседуют с глазу на глаз, и графиня открывает старику истинное положение вещей, вручая ему еще и кинжал, в надежде, что он отомстит за них обоих. Одоардо, мысль которого сразу устремляется по иному пути, нежели подсказываемый Орсиной, отправляет из замка вместе с графиней свою жену, как будто для того, чтобы она прислала за ним и дочерью карету.

Пятый акт расчищен для развязки. Принц и Маринелли перебирают варианты поведения Одоардо: он может, хоть об этом нет и речи впрямую, поднять руку на принца, может запереть Эмилию дома, упрятать в монастырь. Среди этих вариантов нет лишь того, который затем осуществится. Прежде всего, Одоардо, исходя из ситуации, в которую он угодил после беседы с графиней (D_{3+4}), требует дочь. Ему, однако, не дают ее увести под предлогом будущего допроса, надобного, чтобы выяснить, не был ли жених убит соперником, пользующимся благосклонностью невесты. Отец добивается лишь кратковременного свидания с дочерью, по расчетам принца, ничем не грозящего. В ходе свидания открывается *последняя динамическая ситуация* пьесы (D_5). Хоть Эмилия и не хочет уступать принцу, она страшится соблазна и не ручается за себя. Чтобы противостоять соблазну, она готова умереть, и, в согласии с дочерью, отец ее закалывает (D_{4+5}), «срывая розу прежде, чем буря унесла ее лепестки». Одоардо готов нести наказание, а принц обнаруживает, что, при всей своей власти и всех уловках Маринелли, на сей раз он не удовлетворил свое желание.

Схематически смена ситуаций трагедии (не охватывающая, понятно, всего ее содержания) выглядит так (см. схему на с. 44).

Различие экспозиционных и динамических ситуаций очевидно: первые входят в пьесу как непреложность. Эмилия, понятно, могла не быть невестой графа Аппиани, однако то, что она ею стала, заранее решено автором и дано как условие задачи, тогда как, быть или не быть ей любовницей принца, выясняется лишь в ходе решения задачи. Все динамические ситуации подвижны, они могут возникнуть и не возникнуть, действующим лицам оставлена не только свобода поведения в них, но и свобода в их создании. Таким образом, и судьба, и характер героя проявляются не только в том, как он ведет себя в тех или иных ситуациях (экспозиционных или динамических), но и в том, в какие ситуации (динамические) он позволяет себя вовлечь.



Персонаж не морская свинка, помещенная в заданные условия, альтернативность его поведения проявляется не только в разрешении ситуаций, но и в их формировании, которое составляет важнейшую сторону драматического действия. Понятно, что такое формирование далеко не всегда происходит осознанно, подчас оно даже произвольно, однако в той мере, в какой наличествует альтернативная возможность, само возникновение ситуации принадлежит драматическому действию.

Уже возникновение в предложенной экспозиционной ситуации двух параллельных динамических ситуаций содержательно. Влюбленный принц в одной из них выступает как государь, пользующийся для достижения своих любовных целей принадлежащей ему властью, в другой — как обыкновенный человек, и бесплодность усилий во второй из этих ситуаций весьма осмысленно сосредоточивает наше внимание на первой.

Исследователь творчества Лессинга В. Р. Гриб полагал, что принц не лишен «даже некоторых привлекательных качеств», «но он — принц, и в этом все зло». Исходя из такого толкования, В. Р. Гриб (28, 131) считал неудачей писателя изображение Одоардо Галотти, поскольку последний «заносит кинжал на Эмилию, а не на принца». Между тем у нас нет оснований утверждать, что Лессинг отрицает право принца на власть. Речь идет скорее о противоположном, о том, что принц пренебрегает своим государственным долгом, что свое положение государя

он использует исключительно как орудие достижения личных целей. Уже в первой картине мы находим подтверждение такому пониманию пьесы и в ее диалогической части: принц тяготеет к разбору жалоб, оказывает внимание лишь подписанной некоей Эмилией, напоминающей о любимой им Эмили, он без раздумья готов подписать смертный приговор, поскольку торопится увидеть возлюбленную, и т. п. Однако наиболее глубоко мысль эта внедряется в наше сознание несомненно тем, что первая динамическая ситуация — заговор, убийство жениха и похищение невесты — может безнаказанно осуществляться, коль скоро она отвечает желаниям верховного правителя. Верховная власть не охраняет законы, ею установленные, но сама преступает их в угоду прихотям лица, этой властью наделенного.

Уже в фундаменте пьесы заложено препятствие к осуществлению этих прихотей. Лессинг и здесь чуток не только к достоверности, но и к значимости возникающих драматических ситуаций. Весьма примечательно уже то, что граф Аппиани так и не узнает об опасности, грозящей его браку, что Эмилия не посвящает его в посягательства принца на ее честь. Каковы бы ни были мотивы ее умолчаний (Лессинг объясняет их советами матери, предостерегающей от внушения излишних опасений будущему мужу), главное в том, что, зная граф об угрозе наперед, возникла бы новая динамическая ситуация, и, как бы он себя в ней ни повел — поторопился бы увезти Эмилию, или убил бы принца, — помешай граф принцу пользоваться властью, трагедия была бы низведена до уровня происшествия, она бы лишь внушала надежды на возможность избежать козней власть имущих с помощью власть имущих, хоть и не столь высокого ранга.

Лессинг отлично понимал, что трагедия, воплощающая его идеи, нуждается в том, чтобы принц мог воспользоваться своей властью в полной мере и от недостатка власти не страдал. Противостоящие воле принца гнев Орсины и оскорбленное достоинство Одоардо растут из тех же экспозиционных ситуаций, что и поведение принца, однако развиваются совсем в ином направлении и, не умаляя и не отрицая власть принца, делают ее, в конечном счете, бесплодной.

Развязка «Эмили Галотти» — убийство дочери отцом, откровенно заимствованное из римской истории, — вызывала нарекания и у современников, и у позднейших исследователей. Даже Франц Меринг считает ее уязвимым, хотя и единственно уязвимым, местом трагедии. Смягчая вину своего любимого Лессинга, Меринг лишь замечает: «Бюргерский поэт, который задумал написать бюргерскую Виргинию в тогдашних условиях, не мог найти трагически-примирающей развязки» (66, 44). Следуя за Мерингом, В. Р. Гриб идет дальше и утверждает: «... что Лессинг — историк времени выигрывает, то Лессинг-художник проигрывает. Гибель Эмили, возмущающая наше нравст-

венное чувство, противоречит закону трагической справедливости: ведь Эмилия ни в чем не виновна» (28, 132). Как было уже указано, он обличает Одоардо, который «заносит кинжал на Эмилию, а не на принца» (28, 131).

Слов нет, радикальное разрешение изображенной Лессингом общественной ситуации возможно лишь с ликвидацией феодального строя или даже всякого классового строя. Никто не мешает сделать из трагедии Эмилии Галотти и такой вывод. Лессинг, во всяком случае, наперед ему не возражает. Однако еще Энгельс писал: «Писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» (3, 333).

Историческая верность и художественная верность не противостоят, как думал Гриб, но поддерживают друг друга. Предположить, что художественное совершенство возможно лишь в те минуты истории, когда общественные конфликты получают или хотя бы намечают свое разрешение, значило бы отрицать историю как процесс, третировать всю жизнь человечества за вычетом его роковых свершений как внеисторическую. Против этого, по сути дела, и возражает Энгельс. Любое мгновение истории существенно для потомков и тем более для современников, и задача писателя не в том, чтобы угадать, как в конце концов разрешатся современные ему общественные противоречия, но в том, чтобы углядеть эти противоречия, как они есть в жизни, понять эту жизнь, людей, их мораль и идеалы и определить, как же надлежит поступать в тех конкретных обстоятельствах, которые приносит сегодняшний день, бесконечно далекий от благополучного и удовлетворяющего наше нравственное чувство торжества справедливости. Такие ситуации в истории человечества складываются очень часто, если вообще не преобладают, и сила Лессинга как художника проявилась и в том, что он сумел найти этот путь, опережая не только свое время, но провидя нравственные принципы, которые возрождались в аналогичных ситуациях и в позднейшие времена.

Поведение Одоардо и Эмилии в безнадежных обстоятельствах мы вправе назвать трагическим стоицизмом. Они и впрямь не бросаются в атаку на явно превосходящего их силами деспота, но они и не сдаются ему. Эмилия торопится уйти из жизни, опасаясь, что у нее не хватит стойкости долго противостоять натиску. Гете полагал, что эта неуверенность — знак тайной любви Эмилии к принцу. Но Меринг справедливо возразил на это, что «если бы Эмилия втайне любила принца, то старый Одоардо не был бы трагическим героем: тогда бы он убил свою дочь, чтобы спасти ее анатомическую невинность или вырвать из рук принца верную добычу, и Лессинг благоразумно вкладывает в уста отца в последнем монологе слова о том, что если бы эта парочка действовала по взаимному согласию, то дочь была бы недостойна пасть от кинжала отца» (66, 43). Однако

и Меринг считает недостатком развязки то, что герои не обнаружили никакого другого средства спастись от произвола деспота, хоть и признает, что исторически его не было. Между тем и то, что Эмилия, провидя возможность собственной слабости, не только не прельщается этой возможностью, но, напротив, стремится предупредить ее, торопя собственную гибель, следует рассматривать как знак силы ее духовного сопротивления. Пожалуй, Лессинг потому и приводит Эмилию к роковому решению через ощущение собственной слабости, что вопрос, его занимавший, состоял отнюдь не в том, как следует поступать тому, кто силен, вооружен и способен нанести угнетателю ощутимый удар, но в том, как поступать тому, кто слаб, беспомощен и, может быть, почти никакого ущерба своему угнетателю причинить не способен. Именно такими людьми была полна Германия в пору Лессинга, именно их призывал он не поддаваться произволу, но именно они отказались признать убедительной развязку «Эмилии Галотти», именно им смерть героини казалась бессмысленной, ведь и впрямь восстания и социального переворота она, в отличие от своего римского прообраза, не вызвала. И все же смерть Эмилии была не только отказом от соучастия в убийстве жениха и грехе. Смерть героини преградила путь желанию принца, то есть обозначила предел его власти, до этого, казалось бы, беспредельной. Именно здесь оправдывается мысль о том, что сопротивление не напрасно.

Основные элементы содержания трагедии видны сквозь ее текст, из одного только ее строения, составляющих ее ситуаций и их динамики. Из словесного текста мы покамест черпаем лишь указания на эти ситуации, а это, понятно, отнюдь не единственная его роль.

Взявшись инсценировать «Эмилию Галотти» для балета, мы, видимо, начали бы действие еще с того момента, когда Орсина была счастливой любовницей принца. Затем показали бы, что она оставлена; дальше по ходу спектакля должны бы произойти и встреча принца с Эмилией в церкви, и убийство графа Аппиани людьми принца, о которых нам тоже заранее было бы известно, чьи они люди, и соответственно все прочее. Допустим, что, выстроив все ситуации пьесы в прямой причинной последовательности, нам удалось бы сделать движение спектакля понятным без слов. Но тут бы нас и настиг каверзный вопрос: а довольно ли этого, чтобы считать наше новое сочинение основой для балета? Является ли различие в построении драмы и балета чисто технологическим, то есть при надлежащей ловкости преодолимым, или перед нами преграда, коренящаяся в различии фундаментальных свойств двух искусств? Если очевидность в балете коллизий, пусть иных, нежели в драме, наглядна, если присутствие в балете характеров, пусть по-иному выраженных, подтверждается множеством сразу приходящих на ум примеров, то столь же уверенно утверждать, что и самое построе-

ние драмы и балета однотипно, у нас нет никаких оснований. Выяснение этого вопроса, сравнение внутренней организации драмы и балета составляет предмет нашего исследования, которое ниже будет продолжено анализом построения балета «Жизель».

Однако считать динамическое построение фундаментальным свойством драмы мы вправе и до выяснения того, как обстоит дело в балете. Во всяком случае, отказ от самодвижения динамических ситуаций явно разрывает с традиционным представлением о драме. Наглядным примером такого разрыва стал в наши дни эпический театр Брехта, открыто противопоставивший себя традиционному театру, который Брехт объявил Аристотелевым. У Брехта самодвижение действия, присущее традиционной драме, прерывается и нарушается самыми разными средствами — от способа актерской игры до текстов на плакатах и зонгов, ради комментирования происходящего. Но включение в действие комментария к нему как постоянного *deus ex machina* вело к усилению экспозиционного начала и его преобладанию над динамическим. Как ни расценивать новации Брехта, нельзя не признать, что они коснулись фундаментального свойства драмы, которое определяет и ее словесный текст, и ее сценическое воплощение.

II

СЛОВО В ДРАМЕ

*Слово не имеет сейчас того значения
в драматическом искусстве,
которое оно имело когда-то.*

ПИТЕР БРУК (15, 22)

1. В наши дни общепризнано, что слово в драме — род поступка и речь — разновидность действия. Так оно во многом и есть, но и в самой бытоподобной драме, где без труда можно сообразить, почему автор, не довольствуясь поступками, заполняет промежутки между ними словесным действием, нельзя не задуматься — только ли действием, только ли поступком выступает слово. Слово хоть и действие, да не столь все же реальное, не столь необратимое, не столь окончательное.

Едва ли не первый парадокс театра состоит в том, что, создав ситуацию, побуждающую героя действовать, автор тормозит его действие уже тем, что подменяет поступки словами, то есть поступками лишь отчасти, и зрителю подчас кажется, что герой и вовсе бездействует. Гете и Гегель могли счесть характером Гамлета слабавольным, пассивным, рефлектирующим характером лишь потому, что промежуток между возникновением ситуации и совершением поступка, то есть вся пьеса, и впрямь заполнен словами, и, хоть все это слова-поступки, хоть Гамлет как бы наперед проживает едва ли не все динамические ситуации, возникающие на пути к его реальным поступкам, и даже многие из тех, что за ними последуют, — он выглядит бездействующим. В той или иной мере это происходит в любой пьесе. Сведенная к реальным поступкам, вырванная из рефлектированности словесных поступков, она теряет смысл, столь отчетливо, казалось бы, прочерченный ее ситуативным движением. Слово — и поступок, и примерка поступка, и уклонение от него, и, так или иначе, его аналитический след. Оно даже и как поступок больше принадлежит душевному миру, нежели жесткому рационализму ситуаций. Словесный мир пьесы больше сообразуется с пестрой поверхностью, тогда как ситуативный — с глубинными закономерностями реальности.

Даже весьма рациональная «Эмилия Галотти» полна открытых выплесков чувства, пусть и не столь патетичных, как позднее у Шиллера. Но прозаическая бытоподобная пьеса Гольдони, Дидро или Лессинга («Натана Мудрого» тоже написавшего стихи) вплоть до второй половины XIX века больше исключение, нежели правило. Лишь в последние сто лет проза стала явно господствовать на сцене, а начиная с греков, трагедия которых выросла из хоровой лирики, и затем опять у романтиков преобладала драма стихотворная. Отчетливое членение стихотворных фрагментов, смена размеров в античных пьесах, так же как разнообразие типов театрального стиха, рифмованного или нерифмованного, в позднейшие времена, составляет эмоциональную партитуру драмы, состоящую с ее ситуативным слоem в отнюдь не линейных отношениях. Достаточно сказать, что в театре классицизма словесная ткань — прямой противовес его рациональной природе, и, может быть, только стих и удерживает здесь логическую схему в пределах искусства. У просветителей, выглядевших порой даже сверх меры чувствительными, и еще больше в XX веке и прозаические пьесы содержат в себе далеко не однородную эмоциональную партитуру.

Прежде чем задуматься над природой этой партитуры и ее устройством, стоит удостовериться в самом ее существовании, вовсе не общепризнанном. Уверенность в служебности слова, в его, с одной стороны, объяснительном, с другой — чисто действенном характере, либо определяющем ситуацию, либо вытекающем из нее, ведет к третированию не сводимого ни к тому, ни к другому слова как литературного, чуждого театру и его природе, а в конечном счете, чуждого и реальной жизни, которая за пьесой стоит.

Известные нападки Льва Толстого на Шекспира интересны именно в этом отношении. Неприязнь Толстого к Шекспиру, столь показательная для теории драмы, редко привлекала исследователей, словно и впрямь была старческим чудачеством, оправданным тем, что заодно с Шекспиром Толстой отвергал и едва ли не всю европейскую литературу, в том числе и собственные сочинения. Александр Блок еще в 1907 году писал: «Мы не имеем сил разрешить ни толстовского, ни шекспировского вопроса — и только слагаем их в сердце» (14, 170). Новейшие комментаторы селятся лишь сгладить неловкость от раздора на литературном Олимпе, где всем положено любить друг друга, и сопровождают публикации толстовской статьи свидетельствами того, что великий писатель земли русской не всегда обличал Шекспира и даже признавал его драмы выше сочинений своих современников — декадентов (99, 432—433).

Временами толстовскую позицию отождествляли с позицией крестьянина, считающего искусство ненужной и вредной бессмыслицей. Шекспир, герои которого по преимуществу из правящего слоя, выглядел подходящей мишенью, а Толстой — бор-

цом за истинную народность искусства, которое действительно принадлежит не одним лишь образованным классам общества. Но и Шекспир — не поэт для избранных. Ему при жизни куда больше, чем Толстому, доставалось за то, что он пишет в угоду простолюдным. При всех трансформациях понятия о народности дело тут не в ней, и не стоит сводить атаку Толстого на Шекспира к общему пафосу отрицания искусства, охватившему яснополянского старца. В ней, напротив, очевидны художественные идеи, владевшие Толстым в ту пору, когда он еще ощущал себя художником в самом традиционном смысле. Сходство его пересказа «Короля Лира» с описанием оперы в «Войне и мире» разительно: «Люди стали махать руками, а в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то железное и все стали на колена и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей» (97, 363). Стоит задуматься, почему, ратуя за верность искусства не только жизни, но и формам жизни, Толстой особенно резко напал на театр, искусство как раз по форме самое жизнеподобное.

Не будем застревать на явных несправедливостях. О мировоззрении Шекспира Толстой судит не по тому, что пишет сам Шекспир, но по тому, каким его мировоззрение представляется Генриху Готфриду Гервинусу, немецкому автору известной в свое время монографии о британском драматурге. Приводя слова Глостера о причинах его склонности к незаконному Эдмунду, Толстой замечает: «Не говоря о пошлости этих речей Глостера, они, кроме того, и неуместны в устах лица, долженствующего изображать благородный характер». Непредвзятому читателю легко увидеть, что Шекспир стремится изобразить в Глостере не благородный характер, но лишь пробуждение благородства, прозрение и, чтобы изобразить прозрение, сперва изображает слепоту. Таких придилок много, но они все же, думается, не источник, а следствие толстовского гнева.

Примечательнее нападки на шекспировские ситуации. Они кажутся Толстому не вытекающими из естественного хода событий и характеров лиц — начиная с того, что восьмидесятилетний Лир несет на руках мертвую Корделию. Сопоставляя шекспировскую трагедию со старинной драмой «Кинг Леар», Толстой пишет: «Старая драма кончается также более натурально и более соответственно нравственному требованию зрителей, чем у Шекспира, а именно тем, что король французский побеждает мужей старших сестер и Корделия не погибает, а возвращает Лира в его прежнее состояние» (99, 315).

Здесь обнаруживается существенное расхождение двух классиков. Толстого страшит шекспировское неблагополучие, траги-

ческая неразрешенность изображенного. Не менее трезво изображая жизнь, Толстой словно бы втайне уповает на возможность благополучного разрешения ее противоречий, и именно в этом смысл его противопоставления религиозного, то есть ненадеживающего, искусства беспощадному Шекспиру. Лучше кого бы то ни было изобразив неизбежность грядущих катаклизмов, став «зеркалом русской революции», Толстой все силы души тратил на то, чтобы предотвратить становящееся неизбежным, и Шекспир был ему, конечно, помехой.

И все же не ситуации вызывают у Толстого наибольший протест. То тут, то там мы читаем, что сцена «могла бы быть сильною, если бы она не была пересыпана самыми нелепо напыщенными, неестественными и, сверх того, совершенно не идущими к делу речами» (99, 295), или — «Герцог Альбанский, единственное лицо с человеческими чувствами... теперь решительно заступает за Лиру, но выражает свои чувства такими словами, которые подрывают доверие к его чувствам» (99, 299), или — «Слова эти, выражающие верное чувство, могли бы быть трогательны, если бы сказано было только это; но слова эти теряются среди длинных высокопарных речей, которые не переставая совершенно некстати произносит Лир. То он призывает почему-то туманы и бури на голову дочери, то желает, чтобы проклятия пронзили все ее чувства, то обращается к своим глазам и говорит, что если они будут плакать, то он вырвет их, с тем чтобы они солеными слезами пропитали глину, и т. п.» (99, 292).

И вот общий вывод: «У Шекспира отсутствует главное, если не единственное средство изображения характеров, «язык», то есть то, чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру, языком. У Шекспира нет этого. Все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди» (99, 310). И далее: «Но мало того, что все лица говорят так, как никогда не говорили и не могли говорить живые люди, они все страдают общим невоздержанием языка. Влюбленные, готовящиеся к смерти, сражающиеся, умирающие говорят чрезвычайно много и неожиданно о совершенно не идущих к делу предметах, руководясь больше созвучиями, каламбурами, чем мыслями» (99, 310).

Здесь нападки Толстого уже вполне сообразуются с реальными качествами шекспировского слова, пусть неверно толкуемыми. Об этих качествах говорил не только Толстой, но и многие из тех, кого он никак не желал бы признать единомышленниками. Гегель, к примеру, писал: «Заставлять действующие лица говорить много метафорами, образами, сравнениями, когда они погружены в бурю чувств в устремлении действовать, совершенно неестественно в обычном смысле слова, и потому

такая манера драматического автора должна рассматриваться как мешающая зрителю». И далее: «...образы и сравнения у Шекспира часто неуклюжи и слишком нагромождены» (20, 425—426).

Все герои Шекспира действительно говорят особым шекспировским языком, более того, все они говорят по преимуществу стихотворным языком, и, разрушая по обыкновению форму отрицаемого им произведения, Толстой, пересказывая стихи Шекспира прозой, даже умаляет это единство языка. Конечно, М. М. Морозов был прав, говоря, что у Шекспира каждому герою свойствен не только свой язык, но даже свои, именно для него характерные метафоры (70, 179—223). Но все это различия внутри единого шекспировского языка.

И этот язык, и продолжительность речей шекспировских героев, и безмерная их насыщенность сравнениями не сообразны с бытовым правдоподобием, которым их проверяет Толстой. Несобразность эта, однако, вполне умышленная. И у Шекспира, и у других драматургов, не исключая Толстого, в пьесах звучит не реальное, жизненное, а особое, театральное слово.

В театральном слове больше, нежели в ситуациях, наряду с подобием жизни, реальностям быта, бытовым положениям, бытовым речениям, обнаруживается явное несоответствие и тому, и другому, и третьему. Несответствие намеренное: герои, не претендующие, чтобы их считали поэтами, говорят стихами да еще пересыпая свою речь диковинными метафорами, а если переходят на прозу, то и она неидентична бытовой речи. Разумеется, можно показать, что шекспировские метафоры не так нелепы, как уверял Толстой, но полны глубокого смысла, изложенного шекспироведами понятным каждому языком. Этим, однако, не снимается недоумение — почему же сами герои Шекспира не излагают этот смысл столь же просто и понятно.

Соотнося искусство с жизнью, Толстой поражается, что между ними не только нет полного соответствия, но выстроены нарочитые барьеры, словно бы специально это несоответствие подчеркивающие. Толстой и в собственных пьесах, максимально приближенных к обыденной реальности, к формам самой жизни, ощущает неполноту соответствия, которая раздражает его у Шекспира. Поэтому размышления Толстого существенны не только для понимания разницы между его поэтикой и поэтикой Шекспира, но и вообще для понимания природы искусства, и в особенности театрального искусства, как самого «правдоподобного».

2. Театр — самый наглядный пример искусства, понимаемого как подражание жизни. Однако и в театре, и в самом слове *правдоподобие* ощутимо, что театр — не жизнь, а ее подобие и лишь в силу этой своей «нарочности» способен что-то сказать о жизни, находящейся вне его. «Нарочность» театра не исчерпывается сознанием того, что актеры, убитые по ходу

спектакля, благополучно возвратятся к своим семьям или даже отправятся пить водку. Это меткое наблюдение не столь существенно, как тот бесспорный факт, что, рыдая по ходу спектакля над невинно убиенной Дездемоной, зритель отчетливо сознает, что на самом деле, «в жизни», никакого убийства не произошло и все же оно как бы произошло. Зритель «обливается слезами над вымыслом» и, не утирая слез, продолжает глядеть на сцену, хотя ему, как правило, отлично известно, что ожидает теперь мавра, и Эмилию, и коварного Яго.

Обильные дискуссии, в которых одни нападают на жизненность, правдивость театра, а другие, напротив, на его театральность, порой упускают из виду, что суть театра и искусства вообще заключена именно в этой двойственности, в том, что театр одновременно и жизнь, и не жизнь, и правда, и вымысел, и одно от другого неотделимо. Как только театр становится только жизнью, только правдой, он уже не театр и ничего о жизни, находящейся за его пределами, сказать не может, как не говорят о ней трамвай или больница, в которых тоже случается много чего примечательного. Как только он становится лишь театром, лишь вымыслом, он уже не жизнь, и сколь бы занимателен он ни был, серьезного интереса не представляет. Эта двойственность театра и искусства вообще, которые и впрямь то, за что себя выдают, и одновременно нечто совсем иное, когда похуже, а когда вовсе даже и непохуже на то, за что они себя выдают, и составляет главную особенность искусства, и театра в частности.

Даже там, где как будто никаких особых художественных приемов нет, где изображаются обыденные события и слова употребляются в их прямом значении, художественное произведение двойственно. Есть много возможностей удержаться на острие этой двойственности, даже при самом дотошном приближении к реальности. Простейшее средство — авторская речь, противостоящая речи персонажей. У Толстого ее роль особенно велика. Между тем именно о сочинениях Толстого нынешний литературовед говорит: «И автор, показавшийся было вначале, тоже исчез, ушло даже — парадоксально — и произведение, которое мы взяли в руки: осталось окно в жизнь, распахнутое единым усилием идеи, факта и воображения» (74, 9).

Речь персонажей Толстого, в отличие от шекспировских, обычно и впрямь подобна обыденной разговорной речи. Но, как справедливо заметил Виктор Шкловский, «она не является способом прямого выражения психологии действующих лиц. Толстой считает, что человек и не осознает себя до конца, он подбирает слова, приблизительно соответствующие его сознанию, связанные с обычным состоянием людей того же круга, но это не является выражением, прямым отображением внутренней жизни героя» (113, 126). Почему же нам, читающим Толстого, внутренняя жизнь его героев, проступающая в их речах столь

же скупое, как в жизни, предстает как бы совершенно раскрытой, почему мы постигаем ее с несвойственной нам в жизни проникательностью? Да потому, что она все время освещена авторским прояснением происходящего, разумеется, не лобовым, но открыто обращающим внимание читателя и на происходящее, и на не происходящее, упущенное действующими лицами. Толстой и в самом деле распахивает окно в жизнь, но только сам он при этом никуда не исчезает, а, наоборот, безотлучно сопровождает каждый наш взгляд, поясняя увиденное и указывая, куда смотреть: «Люди считали, что священо и важно не это весеннее утро, не эта красота мира божия, данная для блага всех существ,— красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священо и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом» (98, 8). Или в другом месте: «Никому из присутствующих не приходило в голову того, что все, что свершалось здесь, было величайшим кощунством и насмешкой над тем самым Христом, именем которого все это делалось. Никому в голову не приходило того, что золоченый крест с эмалевыми медальончиками на концах, который вынес священник и давал целовать людям, был не что иное, как изображение той виселицы, на которой был казнен Христос именно за то, что он запретил то самое, что теперь его именем совершалось здесь...» (98, 158). Подобные авторские суждения, пусть и не столь иностранные, но брошенные одним-двумя словами, пронизывают всю толстовскую прозу.

Изъяв из толстовской прозы авторскую речь, оставив одни лишь речи персонажей, в высшей степени отвечающие тем требованиям характерности языка, которые Толстой предъявляет к драме, мы немедленно разрушим толстовское сочинение и переменим его смысл чуть ли не на противоположный, как это во многом и происходило в известном спектакле Художественного театра «Анна Каренина» и тем более в созданном по его подобию балете «Анна Каренина». Напротив, замечательное мхатовское «Воскресение» удалось прежде всего потому, что в спектакле присутствовало лицо «от автора», без стеснения вмешивавшееся в ход пьесы, бродившее среди персонажей, как бы не замечаемое ими. Здесь театр сохранил самую суть толстовской поэтики. Зритель, подобно читателю, все время соотносил авторское и совершаемое персонажами и постигал смысл соотношения. Ради этого В. И. Немирович-Данченко, по примеру Толстого, не смущаясь разрушал им же самим созданные предельно правдоподобные картины суда или тюрьмы. Картины жизни на сцене демонстрировали свою двойственную природу и двойственную природу Толстого — художника и проповедника, явно отступая от рекомендаций Толстого — теоретика драмы.

В толстовских пьесах не менее, чем в прозе, ощутима его необычайная способность влить в речи героев человеческий

характер, и все же отсутствие авторской речи мешает Толстому достичь в пьесах, при всех их достоинствах, той невероятной шекспировской силы, которой он владеет в прозе. Толстой и сам это ощущал. Над пьесами он не только долго и трудно работал, но и, завершив их, медлил с постановкой. Пытаясь компенсировать невозможность непосредственно комментировать ход действия, Толстой не только вводил героя, призванного дать близкий авторскому сердцу комментарий (Аким во «Власти тьмы», мужики в «Плодах просвещения» и др.), но и заострял ситуацию, выводя ее далеко за пределы правдоподобия. В «Плодах просвещения» богатый барин не только дает себя обмануть деревенской девчонке, но соглашается нести убытки, продолжая признавать правдой уже раскрывшийся и доказанный обман. В «Живом трупе» Толстой изменяет события, имевшие место в действительности, когда самоубийство и впрямь было инсценировано супругами Гимер по взаимному соглашению, и сочиняет немыслимо самоотверженный поступок Федора Протасова, задуманный в одиночку и без всякой надежды на чью-либо помощь впоследствии.

В свое время С. М. Михозэлс заметил, что «Толстой, который считал, что Шекспир бездарен, что в «Короле Лире» бешут выдуманные, бутафорские страсти, что отказ Лира от короны и раздел королевства ничем не обоснованы, сам, достигнув возраста Лира, ушел из дому, от богатства и довольства, сел в вагон третьего класса, попытался навсегда порвать со своим прошлым» (68, 102). А после смерти Толстого осталась пьеса «Живой труп», где герой также уходил от богатства и довольства, совершал поступок не менее нелепый, чем король Лир, и пагубный не только для себя, но и для тех, кому он, казалось бы, желал одного только блага. Да и само название «Живой труп» с позиций реальности нелепо: ежели труп, то не живой, ежели живой, то не труп, но никто, к счастью, с толстовских позиций Толстого не рассматривает, всякому понятно, что это метафора, которой Толстой, подобно Шекспиру, пользуется. Важно, однако, не только изловить великого писателя на отступлении от провозглашенных им принципов, но уловить своеобразие принципов, как принятых, так и отвергнутых им.

Многokrатно описано вторжение речи персонажей в авторскую в форме несобственно прямой речи или сказа, где торжествуют драматические принципы речесложения. Не менее интересен, однако, и обратный процесс дополнительного проявления авторского начала в речи персонажей. Последнее в особенности существенно для драмы, где, собственно, авторской речи, если не считать ремарок, не остается вовсе.

Наглядный пример такого проявления — лирика, где неполнота совпадения авторской личности и личности, встающей за стихами, привела к возникновению понятия «лирический ге-

рой». А ведь в драме все персонажи так или иначе лирические герои автора, и его присутствие в них, не только косвенное, но и прямое, неизбежно и необходимо.

Кажется, что присутствие автора прежде всего заметно в формировании поступков героя и ситуаций, в которые тот попадает. На деле именно в ситуациях отражается преимущественно объективная реальность, изменить которую автор, однажды ее выбравший, не слишком волен. Речь персонажей допускает его вмешательство в гораздо большей степени. Подобно тому как поэт, не смущаясь обвинениями в неправдивости, пишет стихами и насыщает свой текст тропами, драматург не просто создает своим персонажам некое подобие подходящей к случаю обыденной речи, но и незаметно вторгается в их речь, как бы «от себя». Если авторский комментарий Толстого к речам героев его прозы носит внешний, хоть и неотделимый от них характер, то аналогичный комментарий Шекспира входит в текст речей его персонажей. Шекспир не просто создает героев и выставляет их характеры на обозрение; посредством метафорической и общей поэтической «невоздержанности» он сопровождает их обыденные речи вросшим в них авторским комментарием, не смущаясь тем, что внешнее правдоподобие и обыденный вид при этом нарушаются. Когда Толстой обрушивается на неправдивость и нарочитость Шекспира, он выступает против внутреннего, вросшего в речи персонажей и трансформирующего их в сравнении с мыслимой натурой авторского акцентирующего голоса.

Двойственность пьесы как знак ее принадлежности к искусству проявляется во взаимодействии автономных персонажей, наделенных речью и поступками, с автором, присутствующим и в их речах, и в поступках. Взаимодействие это, конечно, проявляется не только в словесном, но и в ситуативном слое пьесы и в их соотношениях между собой. Однако ощутимей оно все же внутри самого словесного слоя, который, таким образом, отнюдь не ограничен действительными задачами. Изучение текста пьесы необходимо не только для выявления ситуаций и характеров, в нем проступивших, как некоего сколка жизни, но и для понимания авторского освещения этих характеров и ситуаций. Подчас это освещение совершается автологически, устами персонажей, становящихся рупорами авторских идей. Однако, не говоря уже о неполноте, относительности и неокончателности автологического освещения, позиция автора часто выражена иным, внутренним способом.

В самом общем смысле можно сказать, что картина жизни, созданная художником, отличается от жизненной реальности прежде всего тем, что она определенным образом ориентирована. Даже если автор нигде как будто не выходит за пределы правдоподобия, что-то из реальности непременно упущено, а главное, внутри правдоподобия что-то особенно бро-

сается в глаза, особенно подчеркнута, отчего картина и обретает смысл. Эта интенсификация картины, доходящая подчас до полного отказа от внешнего правдоподобия, и составляет суть художественности, суть выразительности, даже и при максимальном соблюдении правдоподобия, которое ведь никогда не может стать и не становится исчерпывающим.

Это свойство всякого художественного текста особенно заметно в тексте стихотворном, даже лишенном каких-либо тропов. При максимальном соответствии стихотворного текста обыденной речи, как в лермонтовском «Завещании», представляющем словно бы реплику «лирического героя», самые простые строки:

Наедине с тобою, брат,
Хотелось мне побыть,
На свете мало, говорят,
Мне остается жить! —

обретают в стихе дополнительную определенность, которой не станет, если изложить их в любом другом порядке, скажем, так: «Хотелось мне, брат, побыть с тобой наедине, мало мне, говорят, остается жить на свете!» Не прибавлено и не убавлено ни слова. Грубый смысл как будто уцелел, но легко заметить, что прозаическая фраза оставляет большой простор разнообразию интонаций, с которыми ее можно произнести, тогда как стихотворная это разнообразие ограничивает. Уже интонационная направленность, заданная стихотворным текстом, — важнейшее проявление авторского начала.

Современный театр, как правило, не считается с авторской стихотворной интонацией. Актеры интонируют стих, приближая его к прозе, словно бы преодолевая нарочитые неудобства стиха ради естественности речи. Такое актерское чтение нельзя рассматривать только как упущение или недостаток того или иного актера или даже как отсутствие поэтической культуры у многих. Здесь, прежде всего, проявляется общее пренебрежение к слову, свойственное современному театру, пренебрежение к автору, задавшему не только лексический набор, составляющий текст пьесы, но и сверх того его художественное истолкование, в котором конкретизация интонаций стихотворного текста — лишь первая ступень.

Всего ощутимей эта конкретизация становится там, где достигается специфически поэтическими средствами. В том же лермонтовском стихотворении:

Соседка есть у них одна...
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно
Ты Расскажи всю правду ей... и т. д.—

слова «Расстались!» и «Не спросит» благодаря переносу (enjambement), то есть тому, что они возникают на стыке ритмической заданности и синтаксической естественности, обретают особую выразительность, в потоке обыденной речи невозможную. Еще отчетливее проявляется особая выразительность в рифме. Так, в стихах:

Поедешь скоро ты домой;
Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен... —

вынесение слова «очень» на конец стиха и напряженно-осмысленная рифма к нему «никто не озабочен» сразу подчеркивает, что речь идет не о простом равнодушии к герою домашних, как получилось бы, напиши автор прозой: «Моей судьбой никто, по правде сказать, очень не озабочен». В следующей строфе прямо говорится, что родители опечалятся, но по распределению акцентов мы понимаем, что герой нуждается не в обыденном сострадании, а в сильном чувстве к себе, жаждет такого особенного чувства, а его-то как раз и нет.

Уже столь простое наблюдение за лирическим стихотворением, строящимся как разговор, как фрагмент ненаписанной драмы, подтверждает, что драма отнюдь не случайно стала и на протяжении веков оставалась стихотворной. Стих давал драме могучее средство интенсификации текста, просветления в речах персонажей авторской позиции. Этой цели отвечают, понятно, не только указанные здесь простейшие примеры поэтической выразительности, но вся совокупность сложных фигур поэтического синтаксиса, различные инверсионные формы и разнообразные риторические обороты, весьма далеко отступающие от норм обыденной речи, однако же как раз и сообщающие стиху дополнительную, иначе не достижимую выразительность.

Этой же цели служат тропы, которыми особенно насыщена поэтическая речь, по природе своей открыто художественная и тем откровенно неправдоподобная, создающая естественную среду для смелого и свободного перенесения значений, для выявления в словах иных, нежели обыденные, значений, не сразу заметных, но очевидных. Известно, что поэт не просто сообщает о свойствах, присущих тому или иному явлению, и когда он говорит «белый снег», этим обычно не подразумевается, что снег мог бы быть зеленым, оранжевым или малиновым, а вот в данном случае оказался белым. Предполагая, что мы и сами знаем, какого цвета снег, поэт по известной ему причине находит нужным подчеркнуть белизну как свойство снега, в данном случае существенное. У Блока первые строки: «Двенадцати» — «Черный вечер. Белый снег» — сразу ввергают в атмосферу открытого столкновения несовместимых начал, и

любопытно, что никто не вспоминает, что в природе под вечер и снег не так-то уж бел.

Здесь можно бы сказать, что, коль скоро мы и сами знаем, что снег белый, а вечер черный — пусть осознание последнего требует чуть больше усилий, — Блоку достаточно было написать «Вечер. Снег». Однако без акцентирующих нужные поэту свойства вечера и снега эпитетов «черный» и «белый» все рушится. Поэт вынужден напоминать очевидное, что снег — белый, при том что метафора вошла в язык и есть слово «белоснежный». Поэтическая речь становится тавтологичной, и можно, подобно Толстому, заговорить об «общей невоздержанности» поэтического языка, не только шекспировского. Но это значило бы отвлечься от того, что целью кажущейся неестественности поэзии как раз является естественность восприятия: одновременное, хотя и как бы замедленное, восприятие и предмета, и его толкования, невозможное и недостижимое там, где изображение и объяснение предмета заведомо разделены.

Если в аналитической прозе Толстого близкий эффект достигается простым чередованием изображения и толкования, то там, где кроме изображения ничего нет, как в театре (или в живописи), метафоризация и вообще поэтизация текста — естественнейший путь проявления авторского отношения к изображенному. Не случайно великие драматурги прошлого: Эсхил, Шекспир, Расин — для нас прежде всего поэты. Само широкое использование сложных тропов в драме (а тем самым замедление действия) активизирует воображение воспринимающего, что в шекспировском театре, гораздо больше жившем воображением, нежели нынешний иллюзионный, было еще важнее. Не менее существенно — к этому мы еще вернемся, — что в сравнении или переносе значения изображаемое событие выходит из рамок своей единичности и обретает не просто художественный, но и реальный контекст.

3. Не только Шекспир, еще отец трагедии Эсхил подвергался нападкам за чрезмерную метафоричность. Ведь и его поэтика, по слову современного исследователя, «как горный поток под ярким солнцем, искрится всеми цветами спектра и ни в какую формулу не укладывается» (80, 31). Любопытно, однако, что «разоблаченную» Толстым нарочитость Шекспира, то есть его поэтический язык, не только современники, но и поздние потомки порой принимали за совершенную естественность. Мало того, Шекспир как создатель иллюзии реальности противопоставлялся другим поэтам, которым такой иллюзии не доставало. Стендаль противопоставил Шекспира Расину и, объясняя, чем нехорош Расин, писал: «Одним из самых непреодолимых препятствий для наступления... моментов иллюзии является восхищение красивыми стихами в трагедии...» (93, 14).

Шекспиру воздаются похвалы за то, что он таких препятствий не выдвигает! И ведь не только Стендаль отвлекался от

необыкновенно красивого, звучного, богатого шекспировского стиха, не только критики и шекспироведы его упускали из виду. Значительная часть сценической жизни шекспировских пьес, во всяком случае последнее столетие, прошла под знаком отвлечения от стиха. Один из величайших английских актеров, Джон Гилгуд, сам мастерски читающий Шекспира и в своих печатных выступлениях не раз подчеркивавший важность стиха у Шекспира, проницательно писал: «Хороший актер должен быть достаточно искусен, чтобы уметь согласовать свои выразительные средства с качеством и требованиями текста, над которым ему предстоит работать. Я думаю, что, когда Генри Ирвинг, по выражению Шоу, играл Шекспира «между строк», он достигал столь потрясающих результатов ценой утраты поэзии» (24, 235). Думается, что и Стендаль, упустивший из виду, что у Шекспира стих не менее, хоть и по-иному, красив, нежели у Расина, воспринимал английского драматурга «между строк».

Хотя и сам Расин ратовал за правдоподобие и считал, что «только правдоподобие трогает в трагедии», Стендаля не занимает различие в понимании правдоподобия у Шекспира и Расина, которому он просто отказывает в правдоподобии. Отчего же неестественный, обильно насыщенный метафорами слог Шекспира показался Стендалю более естественным, нежели чистый, стройный слог Расина? Сам ли по себе шекспировский слог определил такое восприятие? Или дело было в сообразности того и другого слога с новым, третьим пониманием естественности, которое принес романтизм? Прямое рационалистическое самораскрытие расиновских героев явно противоречит романтическим представлениям о натуральности. С ними гораздо лучше уживался смутный, метафорический, загадочный слог Шекспира, герои которого не столько говорили о себе, сколько проговаривались о том, что в них бушевало. Герои Расина словно бы поручили говорить за себя автору, и он говорит за каждого больше, чем человек способен за собой заметить, а единообразно прекрасный стих словно бы помогает принять как должное то, что все герои говорят одним голосом. Герои Расина словно бы проступают сквозь автора. У Шекспира, наоборот, автор проступает сквозь героев, мы вольны по-разному объяснять их речь в разные эпохи, думать, что она близка к обыденной речи улицы в XVI веке, или находить частные оправдания каждому герою по отдельности; в XIX веке могли думать, что Лир безумен и Гамлет безумен. Можно и просто принять метафорическую речь, как мы это делаем в XX веке, за вполне допустимую.

Но и ощутив этот язык как естественный, мы нередко видим одних лишь героев, авторский голос как бы скрыт, и мы как бы добираемся до всего сами, воображая, что угадываем то, что автором сказано.

Толстой сетует, что «Лир ходит по степи и говорит слова, которые должны выражать его отчаянье: он желает, чтобы ветры так дули, чтобы у них (у ветров) лопнули щеки, чтоб дождь залил все, а молнии спалили бы его седую голову, и чтоб гром расплющил землю и истребил все семена, которые делают неблагодарного человека. Шут подговаривает при этом еще более бессмысленные слова» (99, 296). Вот как выглядит начало этой сцены в близком к оригиналу переводе Б. Пастернака:

Буря продолжается. Входят Лир и шут.

Л и р

Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!
Лей дождь, как из ведра, и затопи
Верхушки флюгеров и колоколен!
Вы, стрелы молний, быстрые, как мысль,
Деревья расщепляющие, жгите
Мою седую голову! Ты, гром,
В лепешку сплюсни выпуклость вселенной
И в прах развеяй прообразы вещей
И семена людей неблагодарных!

Ш у т

Да, дяденька, святая вода светского общенья в сухом доме куда приятнее этой дождевой вне ограды! Вернемся, дяденька, назад и попросим у твоих дочерей отпущения грехов. Такая ночь не разбирает ни дураков, ни умных.

Л и р

Вой, вихрь, всюю! Жги, молния! Лей, ливень!
Вихрь, гром и ливень, вы не дочки мне.
Я вас не упрекаю в бессердечье.
Я царств вам не дарил, не звал детьми,
Ничем не обязал. Так да свершится
Вся ваша злая воля надо мной! *и т. д.*

На первый взгляд не только в словах Лира, но и во всем обмене реплик никакого смысла нет, король и шут как бы говорят о разном. Это различие демонстрирует две реакции на сложившуюся ситуацию. Слова шута бессмысленны, как диалог с Лиром: с ним теперь явно не сговоришься. Но сами-то по себе они как раз полны очень трезвого, очень плоского смысла: королевство потеряно, ничего не поделаешь, придется считаться с реальностью, мириться с дочерьми, не стоять же за дверью под проливным дождем. А реплики Лира, хоть и полны отчаяния, не его прежде всего выражают, а нежелание с обнаружившейся реальностью считаться. Он принимает непредвиденные последствия им совершенного, но от совершенного не отступается. Диалог шута с Лиром не просто пример взаимо-

непонимания. Мы вправе даже допустить, что трезвые прозаические речи шута лишь ирония, что он-то Лира отлично понимает и недаром от него не отступает. Но и при этом условии диалог их — демонстрация не столько разных характеров, сколько разных возможностей вести себя в данной ситуации.

Сцена в степи — ключевая не просто потому, что здесь Лир глубже всего понимает происходящее, но еще больше потому, что понимание ничего не меняет в его поведении. Вздорный, взбалмошный, капризный король остается верным себе и без трона, и без королевства. Лишь этим возбуждается наше сострадание к Лиру. До сего мгновения зритель мог даже злорадоваться, а литературовед размышлять о том, что трагедия демонстрирует различие в поведении наделенного властью и обделенного ею. Между тем само это различие постигается лишь благодаря «негибкости» Лира, его неспособности примениться к обстоятельствам. Если ценности, о которых поначалу не было речи, но которые явно подразумевались, ничего не стоят, то мир людей — это мир чудищ, а картина бури как раз этих чудищ и изображает. Вот ветер и олицетворяется, и должен дуть, пока не лопнут щеки. Метафора — не средство уточнить сказанное, она выводит мысль за пределы непосредственно созерцаемого, дает ощутить реальность неочевидную. «Негибкость» Лира выявляет циклопическую жестокость вселенной. Согласись он на жалкую жизнь при дочерях, трагедия не дошла бы до вторжения чужих разбушевавшихся стихий. Но следует ли считать эту «негибкость» лишь чертой характера старого короля? Это, сверх того, и особенность поэтической, метафорической драматургии, один из важнейших приемов которой — заострение, акцентация обнаруженного в мире. Поэтическая речь в пьесе никак не претендует на то, чтобы ее считали формой обыденной речи, несколько причесанной для сцены, и не хочет, чтобы ее этой обыденной речью проверяли. У поэтического диалога своя логика, лишь отчасти совпадающая с логикой обыденной речи, это логика выявления выходящего за пределы сознаваемого героями, логика авторского прояснения изображенного.

Авторская оценка ситуации не выражается лишь в самом поступке героя, напрямую из ситуации вытекающем, она живет и в альтернативности мысли, проявляющейся, в отличие от поступка, не в одном лишь, но во всех возможных вариантах, чтобы быть понятой. Драма живет и альтернативностью ситуации, побуждающей к выбору, и альтернативностью мысли в разных ее вариантах. Словесный слой не ограничивается обслуживанием и прояснением ситуативного, но и сам по себе значим и проливает дополнительный свет на значимость ситуативного слоя. Поэтический диалог, лишь в опорных пунктах продиктованный общей логикой ситуации, не сводим ни к обыденной речи, ни к действию. Его сложная природа, быть может,

лучше всего выражена Герценом, который как раз по поводу Расина говорил: «Диалог часто убивает действие, но он изыщен, он сам действие» (23, 53).

Впрочем, у Шекспира и прозаическая речь неадекватна обыденной, хотя, скажем, у Фальстафа она к ней максимально приближается, характеризуя героя и в обычном смысле. Однако это не единственное и не главное назначение прозы у Шекспира. Ведь и проза его полна метафор, риторики и каламбуров, и его иронические прозаические диалоги предвещают позднейшие диалоги Уайльда и Шоу, Жироуду и Дюрренматта, которые тоже не сводятся к воссозданию обыденной речи.

А ведь и в поэтической речи драмы авторское начало не ограничивается акцентированием. Сплошь и рядом в объективном жанре драмы автор жаждет прямого выражения, прямого суждения о происходящем, и тогда рождаются герои, призванные непосредственно изложить авторскую мысль. Маркс считал это недостатком Шиллера и следовавшего его примеру Лассалю: «Ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени» (2, 484). Среди таких духов времени драматургу удобно втиснуть свой дух и выговориться впрямую, как лирику. Однако нередко двойник автора действует и среди жизнеподобных персонажей, то просто в виде резонера, то даже становясь, подобно Чацкому, участником действия. Прозаическая пьеса, не имея присущих стиху средств интенсификации текста, поначалу особенно дорожила прямым выражением авторской мысли, и рядом с поныне живыми Простаковой и Скотининым у Фонвизина были Стародум и Правдин.

Постепенно героя-резонера теснят. Прозаическая драма XIX века все ближе к жизненной обыденности, и слово в ней все ближе к обыденному разговору. Начинает казаться, что автор лишь отбирает предметы для изображения. Скажем сразу, в большинстве случаев это лишь кажется. Даже у Островского, признанного бытописателя, авторское начало дает себя знать. Однако нарочитые акценты Шекспира сменяются чуть ли не тайными. А читатели и зрители нередко избавляют себя от разгадывания авторских интонаций и принимают изображенное за простую копию жизни. А. А. Лебедев (51), исследуя смену суждений критики о величайшем русском драматурге, обратил внимание на долго замалчивавшееся расхождение в оценке Островского Чернышевским и Добролюбовым. Чернышевский считал, что «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» — неудачи талантливого автора «Своих людей». Причину неудач он видел в том, что «ошибочное направление губит самый сильный талант. Ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже в чисто художественном отношении» (108, 240). Для Добролюбова, всего через несколько лет выступившего со статьей «Темное царство», в комедиях Островского, «независимо от теоретиче-

ских понятий автора, есть всегда художественные достоинства... Не отвлеченные идеи и общие принципы занимают художника, а живые образы, в которых проявляется идея. В этих образах поэт может, даже неприметно для самого себя, уловить и выразить их внутренний смысл гораздо прежде, нежели определит его рассудком. Иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам же изображает; но критика и существует затем, чтобы разъяснить смысл, скрытый в созданиях художника» (35, 70) .

Это расхождение классиков революционно-демократической критики любопытно, однако, не только в общетеоретическом смысле, в котором оно обстоятельно исследуется в книге А. А. Лебедева, но и в интересующем нас более узком. Позиция Добролюбова выглядит не в пример привлекательнее, она как будто объективнее, она учитывает сложные пути художественного творчества и не сводит с неумолимой прямолинейностью ценность сочинения к взглядам его автора. Добролюбов следует принципам «реальной критики», о которых А. А. Лебедев пишет: «Согласно этой теории критик призван на основе художественного произведения, «воспроизводящего» определенные явления жизни, судить о самих этих явлениях» (51, 97). При тонкости художественного чутья Добролюбов воспринимает произведение, прежде всего, как «воспроизведение жизни». Между тем для Чернышевского, как мы знаем, оно непременно и «объяснение жизни», и «приговор». «Реальная критика» присваивает себе и «объяснение», и «приговор», оставляя сочинителю лишь начальную часть создания произведения, в окончательном виде словно бы создаваемого или хотя бы досоздаваемого критикой.

Отнюдь не впадая в прямолинейность Чернышевского, в данном случае оценившего Островского не столь проникательно, как Добролюбов, следует все-таки признать за Чернышевским часть истины и возвратиться «объяснение» и «приговор» художнику. Конечно, Добролюбов прав, говоря, что «поэт может даже неприметно для самого себя уловить и выразить» смысл и значение изображаемого, и наперед перечеркнуть все, что родилось из ошибочного направления, значило бы уничтожить львиную долю литературы и искусства. Однако же, хоть и «неприметно для самого себя», не выразить себя, не распределить свои акценты в изображенном художник не может. Наивно воображать, что это мы извлекаем великую мудрость из изображенного Шекспиром, Пушкиным или Толстым, а бедный Шекспир, или бедный Пушкин, или бедный Толстой, с их уязвимым мировоззрением, ничего такого не понимали. Говоря о жизни, изображенной художником, и, естественно, переходя к нуждам и проблемам реальной жизни, едва ли стоит совсем уж пренебрегать тем взглядом на вещи, который «неприметно для себя» внес в свое изображение художник.

В интересующей нас связи расхождение между Добролюбовым и Чернышевским особенно существенно. Сводя балет к «воспроизведению жизни», отняв у него «объяснение» и «приговор», мы сразу обрекаем его на второсортность. В «воспроизведении жизни» балету нелегко угнаться за реалистической драмой. Стремление добиться «воспроизведения жизни», подобного тамошнему, и ограничение этим означает для балета самоликвидацию, отказ от присущих ему качеств и выразительных средств. Иное дело «объяснение» и «приговор» — ничто не мешает воплотить их вместе с «воспроизведением» определенных, проступающих в балете моментов жизни сообразно с его природой и его специфическими средствами. Поэтому балет ждет, что мы будем смотреть на него, как Чернышевский, а не как Добролюбов.

Реалистической драме, пожалуй, более всего свойственна неприметность намерений художника. Не случайно понимание реалистических драм так многозначно и так спорно. Их герои изображаются как бы просто «по натуре», и слова их просто «натуральны». Но автор учитывает принятые его современниками нравственные нормы, и несоответствие им уже отчасти дает зрителю ощутить авторскую точку зрения. Пьесы Островского, как правило, построены таким образом. К ним вполне приложима характеристика А. Скафтымова: «Конфликт слагается на почве нарушения нравственных норм, когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности» (83, 420). Нередко замысел и впрямь сосредоточен в самом по себе изображении, и часто изображается обман, который, выходя на поверхность, сам себя разоблачает, и этим расставляются нравственные и одновременно авторские оценки. И все же склонность к нравственной проблематике так или иначе побуждает автора толкать своих героев на открытое изъявление понятий о морали, соблюдаемой или преступаемой ими. Любопытно, что признанная нравственная норма оказывается часто общей, как бы ни соотносилось с ней поведение героев. Самые закоренелые проходимцы эту норму знают и признают, пусть полагая, что ее довольно почитать за видимость. Изготовитель фальшивых векселей Клавдий Горецкий, беседуя со своим дядей, Вуколом Наумычем Чугуновым, столь же отпетым мошенником, может сказать: «Да кто у нас в родне святые-то? Вы, что ли? В кого путным-то уродится?» Кляшк Горецкий откровенно признает и даже афиширует свою «беспутность» и в другом месте прямо просит: «Глафира Алексеевна, прикажите какую-нибудь подлость сделать!» Хотя на вопрос Лыняева: «Вы знали когда-нибудь разницу между хорошим делом и дурным?» — он ответит: «Нет, хорошенько-то не знаю», на самом деле, как видим, разница эта ему известна, и именно из этого исходит оценка собственных поступ-

ков. А вот правдоподобие высказыванием этой самооценки явно разрушается. Итак, даже эпизодическому персонажу свойственна избыточность нравственного самораскрытия в слове. Эта избыточность присуща большинству героев Островского, от Жадова до Глафиры. Все они «говорят лишнее», признаются, то своим собеседникам, а то и напрямую зрителям, в том, в чем признаваться «не следует», разъясняют свои нравственные стремления, когда разъяснять их нет нужды. Дело доходит до совершенно прямых, шиллеровских высказываний Несчастливцева. Таким образом, и реалистическая пьеса не ограничивается уподоблением сценического слова житейскому. И здесь авторская «избыточность» в самых разных формах проникает в жизнеподобный диалог.

4. Уже столь беглый взгляд на словесную ткань драмы убеждает, что граница между нею и эпосом — не глухая стена. Хоть драма и «лишена речи повествователя» (96, 359), скрытый от нас повествователь так ошутимо трансформирует по сравнению с натурой речь выводимых им персонажей, что и сквозь нее мы слышим его голос. Распространившаяся эпизация драмы опирается на свойства, присущие ей всегда, покамест слово в ней преобладало. Но именно эти свойства драмы находят соответствие в балете. Если динамизм ситуативного ряда — ее видовая особенность, то замедленность действия, избыточность высказывания, сгущенность акцентов, взаимодействие интонаций, метафоризм, присущие словесному языку драмы, в особенности стихотворной, в не меньшей степени свойственны музыкально-хореографическому языку балета.

Было бы упрощением устанавливать здесь конкретные аналогии. Уже то, что слово условно и, стало быть, художественные структуры словесного текста, вопреки широко распространенному мнению, соотносятся с реальной действительностью не менее, а может быть и более сложно, нежели структуры балета, предопределяет существенные различия. И все же, как это ни парадоксально, покамест драма живет преимущественно стихом, она полна аналогий с балетом. Число таких аналогий, однако, резко сокращается, когда слово начинает мыслиться лишь как часть драмы, в полной мере осуществляемой только на сцене. Именно становясь частью, оно теряет и стихотворность, и метафоричность. Поэтому, скажем, чеховское слово, в отличие от шекспировского, противостоит балету.

Сам Чехов говорил: «По моему мнению, пьесы можно печатать только в исключительных случаях» (110, 382). Популярный ныне взгляд на пьесу как на полуфабрикат, лишь на сцене обретающий законченность, восходит к Чехову.* Но перемена

* Пьесы античных авторов, равно как и Шекспира, Мольера, Шиллера, Островского и самого Чехова, все же гораздо чаще читаются, чем смотрятся в театре. Тиражи их достигли миллионных, что уже само по себе доказывает, что издаются они не для одних актеров, режиссеров и театроведов.

взгляда на пьесу параллельна перемене взгляда на театр, который эту пьесу должен воплотить. Не случайно пьесы Чехова в прежнем театре почву обрести не могли и нашли ее только у Станиславского. Пьесы эти жили уже не самостоятельностью слова, а неразрывным союзом слова с возникавшим тогда режиссерским искусством, принимавшим на себя вместе с драматургом авторство спектакля.

Избыточность авторского вторжения у Чехова, хоть и не исчезает вовсе, ощутимо сокращается, и его реплика предельно близка к реальной. Отказ от избыточности в слове, понятно, сам по себе не означал отказа от традиционного для реалистической драмы соотношения авторской позиции с принятыми нравственными нормами. А. Скафтымов тонко анализирует авторское отношение к героям «Вишневого сада», беря за исходный пункт авторских оценок лакея Яшу, единственное лицо, обрисованное без всякого сочувствия. Но ясность чеховской оценки все же держится на том, что его читатель и зритель, подобно ему, явно отвергал Яшину нравственную тупость, эгоизм и бессердечность. Там, где такой однозначности не было, и оценки теряли отчетливость, как например, чеховское отношение к Пете Трофимову. По мнению исследователя, «там, где Трофимов говорит о неустроенности жизни, о ее бедности, нечистоте... где зовет людей к ниспровержению эксплуататорских порядков, к построению новой, светлой жизни на основе всеобщего труда и гуманности, здесь всюду Чехов с ним» (83, 373). Действительно, вне контекста пьесы речи Пети вызывают сочувствие. Другие высказывания в пьесе им не противопоставляются. Однако это вовсе еще не значит, что «высказывания Трофимова... нигде и никем не снимаются» (83, 373). Сам же Скафтымов пишет: «Но Чехов не верит, что люди, подобные Трофимову, будут в состоянии изменить жизнь, не верит, что Трофимовым действительно удастся разломать устоявшиеся твердыни господствующих жизненных форм» (83, 374).

Способность Пети говорить о справедливости и неспособность ее добиться могут быть поняты и как противоречивость этого образа — по Скафтымову, и с не меньшим основанием как нравственная характеристика — по Горькому: «Дрянный студент Трофимов красно говорит о необходимости работать и — бездельничает, от скуки развлекаясь глупым издевательством над Варей, работающей не покладая рук для благополучия бездельников» (109, 707). В пьесе нет решительно никаких свидетельств ни против скафтымовского, ни против горьковского толкования. Она идеальна для «реальной критики» — сама жизнь без «приговора». К тому же и театр, ставший чеховским, прибавлял к его тексту не столько акценты, как в поэтической драме, сколько натуральность интонаций. Сложные отношения МХАТа с Шекспиром и Островским, не говоря уже о десятилетия немислимом там Шиллере, предопределя-

лись мхатовским отношением к слову, его особой натуральностью, которую мы еще слышали у Москвина, Тарханова и других старых артистов. Мхатовская натуральность слова противостояла слову Малого театра, равно естественному и в стихе, и в прозе, и в прямом обращении к залу, слову потому и «сочному», что оно всегда было словом аффектированным, акцентированным.

Можно, конечно, обсуждать меру соответствия чеховского замысла его воплощению в Художественном театре. Известно, что постановка «Вишневого сада» автора не удовлетворяла. Но автор и театр все равно оставались в одной выразительной системе. Слово отказывалось от собственной двухмерности, чтобы тем убедительней вписаться в многомерную картину жизни, мыслимую театром как ее подобие. В чеховских спектаклях МХАТа театр достиг, может быть, максимального за всю свою историю сближения с жизнью. Создавалось впечатление, что действительно нет уже ни автора, ни самого театра, что зритель незримо присутствует при чужой жизни. Не составит труда показать, что и здесь совпадение не было абсолютным, но важнее понять, что здесь оно достигало предела и сами отступления от жизнеподобия казались чем-то пережиточным.

В чеховской драматургии слово менее всего выступало поступком, действием. Поступок все разнообразнее и обильнее пропитывал актерскую игру по режиссерской партитуре, а слово выдавало настроение героя, состояние, в котором он пребывал. Современники справедливо именовали чеховские пьесы драмами настроения. Чеховский театр — театр состояний. Скафтымов прав, говоря: «Не события, не исключительно сложившиеся обстоятельства, а обычное, повседневное, бытовое состояние человека внутренне конфликтно, — вот эта мысль и дала то иное, что определяет и составляет в основном главную новизну чеховской драматургии» (83, 378).

Часто вспоминают чеховские слова о ружье, которое, если висит на стене, должно выстрелить, но забывают, что в собственных пьесах Чехова ружье главным образом висит и внимание сосредоточено на том, что оно висит, и на том, как именно висит. Когда же оно, наконец, выстреливает, как пистолет Ивана Петровича Войницкого, выясняется, что от выстрела в реальных отношениях решительно ничего не изменилось, отпали лишь видимости, и «ружье» надо опять вешать на стену, часто на то же самое место, где оно висело прежде. Это свойство чеховской драматургии тоже проявление повествовательности, эпического начала, при том что повествователь избегает прямых оценок, излагает все «как есть».

Чеховский театр, конечно, подготовлен всем движением мысли второй половины XIX века, начиная с нового понимания места науки в жизни человечества. В этом смысле существенно, что Чехов был врачом и занимался медицинской практикой.

Его пьесы напоминают истории болезней, по преимуществу неизлечимых, но врач, бессильный помочь, внимателен к больным и добросовестно описывает их состояние, авось пригодятся его описания другому врачу, который будет смотреть их после. Такая позиция часто представлялась простым равнодушием, и Чехова винили даже в отсутствии мировоззрения. Между тем мировоззрение Чехова было мировоззрением ученого, сознающего, что точность исследования — долг перед коллегами и остальными людьми. Чехов сопрягал отдельного человека не прямо с вечностью, космосом и богом, как Достоевский и Толстой, но гораздо больше с людьми, его окружающими. Речь у него идет о спасении не столько своей души, сколько чужих жизней. Чехов был самым демократическим русским писателем, и не зря мера его успеха в зарубежных странах явно соотносится с мерой демократичности общественного строя в них. Объективность, иллюзионность изображения, стремление к слиянию слова и сцены — тоже формы проявления чеховского демократизма. Чеховская драма — совершенно особая эпоха в жизни драматического театра. Это его величайшее расхождение с балетом, при том что осваиваются близкие балету духовные сферы.

Однако натурализация слова не только еще больше отдала драматический театр от балетного на практике, но и оказала весьма существенное воздействие на теорию драмы. «Именно понятие «поступок» (а не слово) следует считать первоэлементом, лежащим в основе современного реалистического театра» (44, 81), — пишет А. Карягин, один из самых последовательных в наши дни ниспровергателей «словесной» концепции театра (44, 66).

Стремясь опровергнуть известное горьковское положение, что «действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами» (27, 595), А. Карягин ссылается на Б. Захаву, который говорит, что «образы пьесы» возникают в нашем воображении с подробностями, о которых «у автора, может быть, ровно ничего не сказано» (44, 71). Б. Захаву, в свою очередь, следует примеру отношений автора и режиссера, преподанному Чеховым и Станиславским. Действительно, в их театре действующие лица создавались не только речами; режиссерское искусство, сложившееся в конце XIX — начале XX века, расширяло и углубляло авторский текст. К сожалению, эту бесспорную истину и сегодня приходится еще доказывать; поэтому позиция А. Карягина вызывала бы даже сочувствие, если бы он сам не был сверх меры категоричен и не возводил описываемый Б. Захавой театр во всеобщую и обязательную норму. А ведь и не принимая горьковской категоричности, не стоит выплескивать вместе с водой ребенка. За горьковским суждением стоит большая история драматургии и театра. И хотя сам он, конечно, во многом опирался на толстовское

понимание слова, его суждение в особенности приложимо к стихотворным пьесам, к театру шекспировского, поэтического слова, а тем самым и к более близкому к нему, нежели к театру поступков, хореографическому театру. Строго говоря, в самом по себе стихотворном тексте, с его отчетливо обозначенными акцентами и интонациями, мы обнаруживаем предвзвешенность режиссерского искусства. С точки зрения театральной авторы «Гамлета» или «Федры» выступают отчасти и как режиссеры своего текста. Точно так же балетмейстер выступает одновременно как автор и как режиссер своей хореографии. Различная мера внутренней, «режиссерской» организованности и самостоятельности слова в драме предопределяет и различные формы ее сценического бытия. Из того, что Чехова не надо играть, как Шекспира, не следует, что Шекспира надо играть, как Чехова, и тем более не следует, что балет надо играть, как Чехова. Считая метод театрального творчества, разработанный Художественным театром, высшим достижением мировой театральной культуры, А. Карягин всю историю театра рассматривает в гегелевском духе, как неуклонное стремление к этой высшей форме, и всех своих оппонентов винит в антиисторизме (44, 76—80). Однако историзм состоит не в том, чтобы выискивать в прошлом тенденции, приведшие к торжеству той формы, которую мы сегодня считаем высшей, но в том, чтобы выяснить закономерности многообразия форм и их смены, в свете которых и полюболюбившаяся нам неизбежно окажется преходящей.

Непреходящее значение великих успехов Художественного театра не должно заставить нас забыть, что уже в его недрах, и тем более за его пределами, в особенности после Октября, наметились тенденции к восстановлению авторского театра и возрождению двойственной природы театрального слова, его денатурализации. Тенденции эти были разнообразны, противоречивы, порой плодотворны, порой бесплодны и даже пагубны для рождавшихся из них спектаклей. Однако тяготение драмы к самостоятельной внутренней организации словесного текста нельзя считать ни случайностью, ни злым умыслом.

А. Карягин подчеркивает уязвимые стороны новаций Бертольта Брехта, признавая его достижения лишь там, где они не новы и близки к натуралистическому театру. Но, как ни относиться к брехтовскому театру, нельзя не видеть, что смысл его новаций, его «эпической» драмы состоит в восстановлении акцентов, в открытом выражении отношения к изображаемому. Этому служат и прологи, и эпилоги, и зонги, и самый принцип отчуждения, как раз и заключающийся в восстановлении издавна присущей театральному слову двойственности, при которой словесная фактура драмы, как, впрочем, и вся она в целом, не просто суррогат жизни, но и отчетливо выраженное отношение к этой жизни. Конечно, и брехтовская система не исчерпывает и не завершает развития театра. Но Брехт не зря так

часто обращается к опыту Шиллера и так часто его подхватывает. Хоть он и третирует существующий вокруг театр как аристотелев и сам со своим эпическим театром хочет выглядеть дерзким новатором, на самом деле именно в аристотелевом и даже доаристотелевом классическом греческом театре авторское отношение было непременной частью литературной основы спектакля. Едва ли не вся новая драма — во всяком случае и Чехов, и Брехт — обозначила тенденцию к эпосу, и недаром в ней ослабевают пружины динамического самодвижения. Но и эпический театр совмещает в себе различные, даже противоположные тенденции, то полностью уничтожая в словесном тексте всякие следы повествователя, то, напротив, открыто демонстрируя его присутствие. Брехт выглядит новатором лишь рядом с ближайшими предшественниками, в отношении к слову он глубоко традиционен. По отношению к чеховскому эпическому театру, превыше всего ценившему натуральность, Брехт был, строго говоря, восстановителем традиций, укреплявшихся и Шекспиром, и классицизмом, и просветителями, и даже романтиками.

Двойственная природа драматического слова, совмещение в нем отчужденной от автора речи персонажей и отчужденных от персонажей авторских акцентов этой речи, разумеется, проступает лишь в соответствующей драматической ситуации, которая, как мы видели, сама двойственна, альтернативна. Однако двойственность слова и двойственность ситуации неидентичны. Альтернативность ситуации, создающая предпосылки поведения героев, в том числе и словесного, может воплотиться и в натуральной картине жизни. Двойственность слова, напротив, эту натуральность разламывает на изобразительную, в том числе и информационную, и сверхизобразительную сферы. Поэтому смысл драмы проступает лишь во взаимодействии альтернативной ситуации и двойственного слова. Ни ситуационная, ни словесная ткань драмы по отдельности ее не только не исчерпывают, но даже еще не составляют. Взаимодействие ситуации и слова сразу оказывается драмой. Поэтому драма могла веками жить, выдвигая на первый план звучание стиха, и в актерской игре искусство стихотворной речи могло составлять основу, а мимика, жест и вообще все зримое — по преимуществу аккомпанемент.

Освобожденная от избыточности слова, сведенная к поступкам, очевидным глазу, и к тому же — и в режиссерском искусстве, и в актерской игре — все полнее вторгаясь в сферу пластической выразительности, драма как будто приближается к балету, но на самом деле тут-то они дальше всего и расходятся. Сводя драму к поступкам, мы и в балете ставим поступки во главу угла, и неожиданно оказывается, что для танца в таком балете уже нет места; задуманный как драматический, балет поступков на практике лишается драматического смысла. Ка-

жется, что беда в несовершенстве балета, в том, что обыденное слово, условное средство общения между людьми, никак не заменить музыкально-хореографической тканью. Порой хореограф не без успеха создает относительно понятные аналогии бытовой речи, оправдывая их сходство с языком глухонемых особыми «условностями» балета, хоть и не вспоминая об условности словесного языка, то есть наперед признавая заведомое несовершенство балета рядом с драматическим театром. Но если бы художественный язык балета лишь уступал обыденному словесному языку, балетный театр давно бы погиб. В том-то и дело, что, явно лишенная многих свойств словесного языка (и прежде всего, его условной семантичности), хореография не уступает даже и художественному словесному языку, а порой и превосходит его как поэтический язык, как язык метафор и выразительных акцентов. Литературный театр для балета не только копилка сюжетов, но опыт драматически выраженного поэтического слова. Именно поэтическому слову драмы, а вовсе не поступкам ее героев и адекватна более всего музыкально-хореографическая плоть балетного театра.

III

ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА

*Сцена — это место,
где можно увидеть невидимое.*

ПИТЕР БРУК (15, 83)

*Станиславский исходил из очень важного,
меняющего все привычки театра предположения,
что театр не есть вторичное,
только исполнительское искусство.
Театр, по Станиславскому, создает впервые и заново,
как литература, музыка или живопись.*

*А самостоятельность театра
черпается из того обстоятельства,
что он состоит в собственных своих
оригинальных отношениях с действительностью.*

Н. Я. БЕРКОВСКИЙ (13, 250)

1. Балет существует только на сцене. Даже музыка, не говоря уже о сценарном проекте, сама по себе не образует балета, лишь некоторые предпосылки для него. Драма, напротив, — полноценный литературный жанр и уже в этом качестве, как мы видели, содержит в себе существенные параллели балету. Однако и драма живет прежде всего на сцене. Последние сто лет она особенно жаждет прибавить к слову изображение, и здесь открывается еще одна сфера сопоставления с балетом.

Возникает вопрос о смысле сопровождения слова изображением и о сказывающемся на драматическом спектакле (а значит и на сопоставлении его с балетным) соотношении изображения со словом. Это соотношение исследовалось главным образом вне связи с театром.

Для Н. А. Дмитриевой (31) различие произведений литературы и изобразительных искусств прежде всего в том, что в первых воспринимающий «имеет дело с материалом, уже вполне переработанным мыслью писателя, а в «молчаливых искусствах» мысль художника, не высказанная словами, затаена и как бы слита с самим изображенным объектом» (31, 50). В другом месте прямо сказано: «Изобразительное творчество не удаляется от сферы чувственного созерцания, в этой сфере оно

зарождается и ею заканчивается, тогда как искусство слова само по себе не чувственно, а интеллектуально» (31, 69). Но антитеза интеллектуального слова и чувственного изображения не выведена Дмитриевой из реального сопоставления искусств, а принята априорно, и слово лишь проверяется на способность послужить заменой изобразительному искусству.

Отправной пункт рассуждений Дмитриевой — анализ изобразительности в слове. С большим остроумием на самых разных примерах — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Чехов, Блок, Маяковский, «Песнь о нибелунгах», «Илиада» и т. д. — убедительно показано, что слову не свойственна изобразительность, какой живет изобразительное искусство, что зримость, наглядность словесных описаний достигается не столько собственно изображением, сколько передачей впечатлений от зримого, апелляцией к личным впечатлениям читателя и его воображению. Безупречно доказав, что возможности слова в изображении видимого достаточно скромны, Дмитриева убеждена, что с изобразительностью и чувственностью слова покончено навсегда, и прямо утверждает: «О писателе нельзя сказать, что он «подражает действительности», потому что он вообще не создает ее чувственных подобий» (35, 57).

Между тем действительность состоит не только из предметов, конечно же с особой полнотой запечатлеваемых изобразительными искусствами, но еще и из процессов. Временные искусства, и литература вообще, и драма в частности, и музыка, и балет уделают процессам не меньше, если не больше внимания, нежели предметам, и заняты не только их интеллектуальным освоением, но и созданием их чувственных подобий. «Создание чувственных подобий жизни», в котором Н. А. Дмитриева справедливо видит почву искусства, отнюдь не исчерпывается изображением зримого. Не менее усердно, хотя, разумеется, уже не в обычных «изобразительных» искусствах, создаются подобия незримого, если можно так выразиться, изображения невидимых процессов. Статический характер живописи или скульптуры не налагает запрета и на интерес к динамике видимого, доступный театру.

Не умаляя значимости интеллектуальной деятельности писателя, как, впрочем, и не видя нужды отрицать ее у живописца, следует все же сказать, что если бы словесное искусство сводилось к «вполне переработанному мыслью писателя», то существенной разницы между писателем и публицистом, между Л. Н. Толстым и, допустим, Г. В. Плехановым, не было бы. Более того, преимущества оказывались бы на стороне Плеханова, поскольку он подчас вернее и точнее постигал смысл происходившего в жизни. Между тем даже и справедливые суждения Плеханова, войдя в обиход интеллектуальной жизни, стали общими местами, известны в этом качестве задолго до того, как мы обращаемся к книгам почтенного философа и пропаганди-

ста, и, увы, особой горячности уже не вызывают. А даже заведомо ложные суждения Льва Толстого, вросшие в плоть его прозы, на какое-то мгновение все равно захватывают чувственной силой, которая их пронизывает.

Дмитриева, конечно, права, говоря, что это не сила изображения, свойственная живописи. Мы не видим изображенное Толстым так, как видим изображенное Рембрандом. И все же это чувственные подобиya, мы ведь чувственно ощущаем и смятение Катюши, бегущей за поездом, в котором едет Нехлюдов, и смятение Анны, едущей на станцию железной дороги. Само собой, речь идет об опосредованном восприятии, но ведь и картину мы воспринимаем не как подлинный предмет. Говоря об изобразительных искусствах, Дмитриева тонко ощущает и сама демонстрирует это различие. Да, перед нами не слепой отец, в колени которому уткнулся вернувшийся после долгих и тяжелых странствий сын, а всего лишь холст и нанесенные на него краски. Мы вполне отдаем себе в этом отчет. Но точно так же, как эти краски на этом холсте создают подобиya людей и предметов, слова, условные знаки, напечатанные на бумаге в определенной последовательности, воспринимаются как подобиya чувств, охватывающих потерявшуюся женщину. Можно, разумеется, сказать, что мера подобиya в том и в другом случае различна, и если бы Дмитриева ограничилась утверждением, что в изобразительных искусствах она больше (хотя это и не всегда так), дело было бы лишь за частными уточнениями. Но и в прозе, и в стихе, и в драме, и в музыке, и в балете нас захватывает способность автора к обнажению чувственных подобиya тех буйных страстей, тех пылающих, а может быть, напротив, угасающих процессов, которые протекают в душах его героев и в его собственной. Как часто читатель стихов запоминает не слова, не фабулу, но именно эмоциональное движение, запечатленное в стихе. Нередко сами по себе истины, сообщаемые поэтом, банальны, очевидны, и не было как будто нужды подавать их в столь сложном «оперении», обряжая рифмами и выдерживая размеры. Но у истинного поэта банальности перестают быть банальностями, как известное признание Пушкина, что мы «предполагаем жить, и глядь — как раз — умрем». Выстроенные в ряд, воспроизводящий своим движением мучительное самоощущение, владеющее поэтом, слова его не претендуют быть научным открытием, однако важны как осознаваемая поэтом в конкретной эмоциональной связи истина.

Н. А. Дмитриева тонко подмечает: «Когда во время демонстрации фильма происходит неполадка в будке кинемеханика, лента обрывается и на экране вдруг предстает застывший неподвижный кадр — он поражает нелепостью своего вида. В этом случайно остановленном моменте движения есть нечто глубоко противоестественное и отталкивающее, как будто живое создание внезапно превратилось в труп. Ведь в жизни динамическая

непрерывность воспринимается цельно, в сплошном потоке, не разъятом на отдельные моменты. В натурном кино остановить мгновение целостного зрительного потока — значит исказить изобразительную правду, нарушить чувственную достоверность» (31, 80). Со свейственной ей чуткостью Дмитриева воспринимает погрешность изобразительного ряда, вполне сознавая, что сама по себе остановка мгновения не превращает кинокадр в картину. Но ведь совершенно то же самое происходит, когда мы останавливаем стих, разрываем его на строчки или даже попросту начинаем «прокручивать» в несвойственном ему темпе, — в кино даже у плохого механика такие нарушения невозможны, но они и в кино возникают, когда старую ленту, рассчитанную на иную скорость, «прокручивают» на современном аппарате и уже этим разрушают изобразительную правду и чувственную достоверность.

Если картина — подобие неподвижности, пусть мгновенной, то стих — подобие движения. Любопытно, что даже приводимое Дмитриевой как «собственно пластическое» «уподобленное картине» стихотворение Пушкина:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою — полубогиня грудь
Младую, белую, как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала... —

запечатлевать не столько картину, сколько движение. Нереида предстает взору, но запечатлена не так она сама, как процесс ее явления, оттого и лирический герой «сокрыт меж дерев» и «едва смеет дохнуть». Но еще отчетливее движение самого стиха: начав тремя строками александрийца, с выдержанной цезурой, Пушкин, переходя к явлению богини, отказывается от ударения перед цезурой, нарушая равномерность и уравнишенность повествования, и протяженное далеко за ударение слово «влагою» создает подобие прозрения.

Различие между словом и изображением не в том, что одно интеллектуально, а другое эмоционально, но в том, что слова, по своей условной природе, легче, нежели непосредственные изображения, выстраиваются в последовательные смысловые ряды, запечатлевающие динамику жизненных процессов. И все же тяготение к освоению жизненных процессов присуще и изображению. Создание изобразительных рядов свойственно и собственно изобразительным искусствам. Да и возникновение театра было, по существу, попыткой воплощения жизненных процессов в динамике изображения, пусть долгое время изобразительный ряд в театре лишь сопровождал словесному.

2. Синтетичность театра, объединяющего изображение и слово, кажется залогом их равноправия в нем. Мы ссылаемся на

первобытную синкретичность игр, обрядов и ритуалов, к которым возводим театр. Но первобытные игры, обряды и ритуалы не были театром по той простой причине, что не знали разделения на исполнителей и зрителей и совершались участниками для самих себя. Это лишь предыстория театра, при всей ее важности. История европейского театра начинается все же с Греции, как издавна ее и начинают. А начиная с Древней Греции и до XIX века изображение и слово не были в театре равноправными. Первенствовало слово. Декорации сперва и вовсе отсутствовали, а позднее носили достаточно отвлеченный характер. Но даже изобразительная сторона актерской игры долгое время уступала первенство звучанию голоса и прямо пению. Маска закрывала лицо греческого актера и упраздняла выразительность мимики, костюмы были единообразны. Греки без раздумья заменяли по ходу спектакля одного актера другим, когда роль требовала определенных голосовых качеств, певческого мастерства. Таким образом, даже единообразие облика героя на протяжении спектакля, обязательное условие современного театра, греками не соблюдалось. Конечно, уже греческий театр пользовался выразительным жестом, выразительными были движения актера, да и маски одной роли не раз менялись сообразно с душевными переменами. Нельзя утверждать, что изобразительность в современном понимании вообще ничего не значила в греческом театре, и все же она явно отступала перед звуковой выразительностью. Сам по себе музыкальный характер греческого театра — свидетельство форсированности звукового воздействия на зрителя.

Развитие греческого театра, начиная с введения Феспидом гипокрита и до появления у Софокла третьего актера и увеличения числа диалогов, шло на фоне устного бытия лирики и эпоса, и можно полагать, что смысл происходившего состоял в персонификации голосов, а это, в свою очередь, сосредоточивало действие в настоящем времени, разрывая с прошлым как сферой эпического повествования.

Нараставшая изобразительность — а персонификация голосов толкала, разумеется, к ней — носила вспомогательный характер, и сценическое воплощение служило интерпретации драмы, ее истолкованию, но первенство словесного текста оставалось неоспоримым. Искусство акцентирования и было, прежде всего, искусством акцентирования слова.

С течением веков элементы изобразительности в театре накапливались, драматический театр нередко пользовался для этого танцем (а не только балетный — словом и его заместителями). Но хоть рост театральной изобразительности и шел неравномерно, интерпретаторская функция сцены, понимаемая подчас как простое воплощение литературного сочинения, по сути дела, не менялась. Звучащий голос актера оставался важнейшим фактором сцены, при всех различиях, какие бросаются в глаза,

между искусством декламации французского классицизма и бытовой сочностью речи на жаждавших реализма сценах.

Лишь в конце прошлого века характер сценической интерпретации стал изменяться. Изобразительность начала резко возрастать и приводиться в некую активную систему, параллельную звучащему тексту и взаимодействующую с ним. Это была пора возникновения режиссуры как самостоятельного искусства. Именно режиссер, а отнюдь не драматург, как кажется Л. И. Тимофееву (96, 356), располагает и вещами, и звуками, и светом, и, точно так же, внешностью артиста, да и голос его тоже подчиняет себе.

Режиссура определяется как «искусство создания единого, гармонически целостного художественного произведения театрального искусства с помощью творческой организации всех элементов спектакля» (38, 564). В основе своей это определение справедливо. Но разве до появления режиссуры спектакли не были целостны? Разве не были они целостны в античном, в шекспировском театре, в театре Расина, в театре Островского? Все, понятно, согласны, что были. Непосредственное участие драматурга в подготовке спектакля, его прямое руководство актерами служило залогом цельности сценического произведения, базирующейся, прежде всего, на самом тексте пьесы и соответствующем авторским намерениям его акцентировании, осуществляемом актерскими голосами, которым мимика и жест лишь помогали.

Появление рядом с драматургом режиссера как создателя и организатора сценической жизни означало не простое утверждение принципа цельности спектакля, но решительную трансформацию составляющих этот спектакль частей, возвышение прежде незначачих или не слишком значачих и отсюда немислимое прежде соотношение частей и немислимую прежде роль их цельности. Обратимся ли мы к опыту мейнингенцев, или Художественного театра, или труппы Антуана, везде бросается в глаза совершенно новый подход к оформлению сцены и воспроизведению жизненной реальности. Легенды о подлинных вещах, добывающихся для сцены, о чудесах звукоподражания сверчку или водопаду, строенные павильоны, в которых и впрямь недоставало лишь четвертой стены, и чудеса искусной актерской игры спиной к зрителю — все это проявления верности натуре, с которой началось режиссерское искусство, и утверждалась эта верность прежде всего в изобразительной сфере. Сцена заполнялась множеством предметов, да и душевные процессы, на ней протекавшие, все больше опознавались по внешним бытоподобным проявлениям да по игре с бутафорией. Первым союзником режиссера с момента его прихода в театр становится художник. Не случайна и связь нового режиссерского театра с искусством натурализма, связь А. Антуана с Э. Золя ил. О. Брама с Г. Гауптманом.

Стремлением к изобразительной целостности предопределялось не только оформление сцены, но и рисунок роли, актерское исполнение, и в результате проблема взаимоотношений режиссера с актерами, которые теперь становились исполнителями его воли, выдвинулась на первый план. Поныне считается, что «основной вопрос творческого метода режиссуры — взаимоотношения между режиссером и актером» (38, 566). Не менее существенные взаимоотношения между режиссером и драматургом остаются в тени, хотя именно здесь происходят коренные перемены.

На первых порах режиссер выступал лишь истолкователем драматурга, но само по себе прямое обращение к реальности, находящейся за стенами театра, рост вовлекаемых в спектакль зримых впечатлений выводили театр из литературной сферы. Режиссура превратила театр в поистине синтетическое искусство, где ситуация и слово не просто взаимодействуют друг с другом, но и вместе и порознь вступают в отношения еще одним участником возникающей при этом новой, более сложной системы.

Расширение и обогащение сценических средств, от актерской пластики до декораций, вне зависимости от изначальных намерений режиссуры, создают пласты иной художественной ткани, обладающей в системе спектакля своим смыслом, не всегда предусмотренным текстом пьесы, и соответствие ее этому тексту, равно как и соответствие ему целого спектакля, который в результате складывается, отнюдь не самоочевидно.

В дорежиссерском театре постановка состояла в истолковании пьесы, в акцентировании тех или иных моментов ее текста, и возможные различия постановок явно ограничивались пределами единого текста. В режиссерском театре истолкование и акцентирование уже не единственное занятие, и главное — оно выступает не только как прямое интонирование текста. Режиссерский театр — всегда зримое прибавление к авторскому. А в свете режиссерских прибавлений проблема истолкования приобретает иной характер. Сценически-изобразительный ряд, прибавляясь к ситуационному и словесному как способ их акцентирования, не говоря уже о его прямом смысле, безмерно раздвигает смысловую емкость литературного текста, не исключая даже смыслов, прямо противоположных предполагавшемуся драматургом. На этой почве возникают бурные споры. Формально обе стороны правы: драматург, естественно, отрекается от спектакля, чуждого его намерениям, а режиссер столь же естественно отвечает, что он не изменил в тексте пьесы ни единого слова. Важно, однако, понять, что сложные взаимоотношения со словесным текстом коренятся в самой природе режиссерского театра как театра трехмерного, в отличие от прежнего, по существу все же двухмерного. Недаром конфликты возникали уже на самых ранних этапах режиссерского театра, в пору,

когда взаимоотношения режиссера с литературным текстом казались идиллическими.

Чехов неоднократно высказывал недовольство постановкой своих пьес в Художественном театре. По поводу «Вишневого сада» он писал: «Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы» (111, 533). Предоставим историкам театра и литературы выяснить, кто и в чем тут был прав. Нам важно лишь отметить, что замечательная цельность мхатовских спектаклей, достигнутая режиссерами, далеко не отвечала намерениям драматурга. При всем пиетете перед ним великие основатели МХАТа были убеждены в своей правоте. «Когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу выкинуть целую сцену — в конце второго акта «Вишневого сада», — рассказывает Станиславский, — он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил: «Сократите!» И никогда больше не высказывал нам по этому поводу ни одного упрека» (91, 309). В первом издании книги великий режиссер еще высказывал предположение, что атака на авторский текст вызывалась неспособностью театра его воплотить, «и за наше неумение поплатился автор» (91, 514). В последующих изданиях оговорки были сняты и остались лишь похвалы Чехову за готовность предоставить режиссуре делать что ей угодно. В. Э. Мейерхольд не зря говорил, что чеховская «дружба со Станиславским и Немировичем-Данченко вовсе не была такой идиллической и безоблачной, как об этом пишут в отрывных календарях. Он со многим в театре не соглашался, многое прямо критиковал» (25, 302).

Сам Мейерхольд обращался с авторским текстом еще свободнее, чем Станиславский. Сценическое воплощение пьесы было ему важнее ее собственно словесной ткани. Но именно тут Мейерхольд был вернейшим учеником и продолжателем МХАТа, ибо утверждал открытую Художественным театром значимость изобразительной стихии спектакля. Нужды нет, что Станиславский эту изобразительную стихию создавал с художником В. А. Симовым, последовательным «передвижником», старательно воспроизводившим на сцене натуру, а Мейерхольд довольно скоро стал искать союза с мирискусниками, изменяя и характер актерской игры, и общие принципы построения спектакля. По-своему складывались эти принципы у связанного с МХАТом Е. Б. Вахтангова, у шедшего своим путем А. Я. Таирова. Но так или иначе, все они подхватили выдвинутую у нас МХАТом задачу создания в спектакле собственно сценического текста, существующего наряду со словесным, сказываясь, понятно, и на его интонационной ткани как некая параллель. Этот сценический текст заключал в себе отныне большую долю смысла и уж во всяком случае определял акценты спектакля.

Итак, в конце века на смену традиционно интерпретаторскому актерскому театру приходит режиссерский театр, прибавляющий к словесному тексту сценический текст собственного сочинения. Этот изобразительный текст, включающий в себя все, что зритель видит на сцене, — от декораций и бутафории, до мимики, жестов и самого облика артистов — представляет собой как бы новый вид изобразительного искусства. Но это уже не остановленное мгновение, запечатленное на холсте, а движущееся динамическое изображение. Как раз в пору рождения режиссерского театра такое изображение обретает техническую опору, и возникает кинематограф. Оба новых искусства — и режиссерский театр, и кино, по самой своей динамической природе, естественно, входят в ряд временных искусств. Между тем изобразительное временное искусство уже существовало. Это был балет — первое и старейшее из таких искусств. Режиссерская драма, равно как и кино, так или иначе это учитывала. Станиславский, сравнивая драму с балетом, считал нужным оговорить, что в драме «иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движение» (91, 117). Кино, еще только рождавшееся и не сразу осознавшее свои отличия от театра вообще и от балета в частности, пыталось опереться и на его опыт. «От балетных актрис и актеров, которые часто снимались тогда для экрана, «великий немой» требовал прежде всего пластической техники», — отметила В. М. Красовская (49, 176). Со временем, однако, и кино ощущает свои, в том числе и пластические, отличия от балета и устремляется собственным путем. В общем подъеме искусств динамической изобразительности, начавшемся в конце XIX века, каждое из них утверждало нечто особенное, и балет, провозвестивший самое их рождение, не только не растворился, но, напротив, расцвел одновременно с другими, сохраняя свои отличия.

3. Во всех искусствах динамической изобразительности ситуационный ряд сохранял свое значение. Для режиссера ситуационный ряд, как правило, и представлял собой пьесу. В самых разнuzданных атаках театра на драматургию последняя все же не упразднялась полностью: ситуация уцелевала как повод к спектаклю. Ситуационный ряд давал театру не просто «из жизни взятое», а осмысленное в существенных ракурсах направление, определяя этим характер актерской деятельности. Вне каких-то ситуаций, вне бурлящих в них альтернатив актерское творчество теряло себя и оборачивалось поверхностным копированием. Примечательно, что режиссерский театр, столь ошутимым образом потеснивший актера, питал особую любовь к легенде о театре, состоящем единственно в актере, расстелившем на земле коврик. Всякое упоминание о том, что же играет этот маг и чародей театра, в легенде исчезало, а между тем актер — на коврике, в античном театре, в комедии дель арте, в театре «Глобус» или в старом здании МХАТа — разыгрывал нечто и от-

дельно от него существовавшее, была ли это фольклорная притча, мифологическая трагедия, сценарий Карло Готци, пятистопные ямбы Шекспира или психологическая драма Чехова. Актер всегда нуждался в пьесе, играл пьесу. Так было столетиями. Режиссерский театр не изменил основы этих отношений, но он изменил ткань пьесы, из ситуационно-словесной сделал ее ситуационно-изобразительно-словесной. С того мгновения, как выразительные детали, жест, мимика и т. п. всех актеров составили нечто целостное, несущее самостоятельный смысл и в тех случаях, когда слова продолжали говорить свое, сказанное отеснялось или хотя бы оттенялось изображенным.

Самостоятельная значимость сценического ряда далеко не сразу была оценена публикой, привыкшей видеть на сцене лишь площадку для воплощения пьес. Новшества режиссеров казались внешними, обстановочными. О Мейнингенской труппе, где едва ли не впервые начали утверждать себя новые театральные тенденции, зрители и пресса как в России, так и в других странах, где труппа гастролировала, говорили, что все их новации сводятся к бутафории. Режиссер Л. Кронек имел основание воскликнуть: «Я привез им Шекспира, Шиллера, а их заинтересовала лишь мебель. Станный вкус у этой публики!»

Станиславский вспоминает об этих словах Кронек с сочувствием и далее пишет: «Кронек был прав, потому что дух Шиллера и Шекспира жил в труппе. Мейнингенский герцог умел чисто режиссерскими, постановочными средствами, без помощи исключительно талантливых артистов, показывать в художественной форме многое из творческих замыслов великих поэтов» (91, 159). Станиславский подробно описывает сцену из «Орлеанской девы», завершающуюся так: «Несчастный король отдает унижительный приказ, оскорбляющий его достоинство, придворный, принимающий распоряжение, пытается перед уходом сделать этикетный поклон. Но, едва начав его, он останавливается, колеблется, выпрямляется и стоит с опущенными глазами, — слезы брызнули у него, и он, забыв о ритуале, бежит, чтобы не расплакаться при всех. Плакали с ним и зрители, плакал и я, так как выдумка режиссера сама по себе дает большое настроение и говорит о существе момента» (91, 160).

Порой говорят: сам Станиславский тут же отмечает, что «режиссер может сделать многое, но далеко не всё», и с досадой признается, что и в Художественном театре «за неимением готовых актеров должны были отдавать все во власть режиссера, которому приходилось творить одному, при помощи постановки, декорации, бутафории, интересной мизансцены и режиссерской выдумки» (91, 160). В пору писания книги, то есть через тридцать с лишним лет после того, как ему довелось видеть спектакли мейнингенцев, Станиславский, обладавший к тому времени гигантским опытом режиссерской работы, вполне сознавал место актера и в режиссерском театре. Однако он не напрасно

сетует, что у него не было «готовых» актеров. Талантливых актеров тогда было много, но не было актеров для нового, изобразительного театра. Самый же принцип изобразительного театра, принцип значимого сценического ряда, Станиславский и в позднейшие годы ни в малейшей мере не подвергает сомнению. Его размышления посвящены прежде всего тому, как добиться органического участия актеров в создании целостного изобразительного ряда.

Через двадцать лет после мейнингенцев, встретившись с Гордоном Крэггом, уже не как зритель, но как сопостановщик, Станиславский с восхищением описывает задуманные Крэггом мизансцены и сетует на примитивность сценической техники, не позволявшей эти мизансцены осуществить. Можно, конечно, сказать, что «приглашение Крэга оказалось случайным эпизодом в истории МХТ» (91, 518). Однако нельзя объявить случайностью, что Станиславский писал о встрече с ним так: «Я понял, что в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей». И далее: «Познакомившись с Крэггом, я разговорился с ним и скоро почувствовал, что мы с ним давнишние знакомые. Казалось, что начавшийся разговор являлся продолжением вчерашнего такого же разговора. Он с жаром объяснял мне свои основные любимые принципы, свои искания нового «искусства движения» (91, 375—377). Разумеется, не следует отождествлять принципы Станиславского и Крэга и закрывать глаза на существенные расхождения между ними. Станиславский мог бы и не встретиться с Крэггом, не сотрудничать с ним. Это и впрямь лишь эпизод в его огромной жизни. Но он и сам как до встречи с Крэггом, так и после нее был занят прежде всего исканиями нового «искусства движения». Он и сам был одним из наиболее ярких родоначальников этого нового искусства на мировой и уж во всяком случае на русской сцене.

Поскольку Станиславский был первооткрывателем, творцом нового, сценического ряда, он острее, чем его последователи, ощущал, что перед зрителем в каждой ситуации возникает уже не один словесно-звуковой, но два параллельно текущих выразительных ряда. Мысль о цельности не только внутри изобразительного ряда, но и в его отношениях со словесным, о цельности двух параллельных ручьев — слова и сцены — была для него бесконечно важной. Из заботы о ней выросли и методы воспитания актера, и стремление к искусству переживания, которое, он надеялся, должно органично соединить сценически-изобразительную картину со словесно-семантической. Станиславский был убежден, что органическое переживание актера в ходе самого спектакля обеспечит органичное, как бы импровизационное единство звуковых и пластических интонаций, хотя речь шла

уже о целом ансамбле, а не просто об одном актере, у которого изобразительный аккомпанемент прежде был сугубо индивидуален и который общими требованиями, за исключением известного единства стиля, не слишком связан.

Но сценический ряд, даже и совпадая со звуковым в тональности, в настроении, мог теперь содержать в себе иные, отличные от вырастающих из словесно-ситуационных отношений, смыслы. Само непосредственное обращение каждого из двух надситуационных рядов к действительности как к источнику и арбитру толкало их к разладу и диссонансу. Не зря МХАТ оставался прежде всего театром современным, ставил пьесы современных драматургов — Чехова и Горького. И стихотворная речь была трудна художественникам не столько технологически, сколько прямой своей несообразностью с натуральностью, которую они утверждали в сценическом ряду.

И все-таки разлад сценического и словесного рядов вовсе не был неминуем. Напротив, гений Станиславского-режиссера подчас создавал в заданных пьесой ситуациях такой выразительный и стройный сценический ряд, что первоначальный смысл пьесы оттеснялся, вперед выступали иные герои, а самая оттесненность первоначальных обращалась в некую краску. Оригинальное истолкование автора дал один из самых ярких мхатовских спектаклей — «Горячее сердце» (1926). В центре его стояли составлявшие прежде лишь фон действия Градобоев (М. М. Тарханов) и Хлынов (И. М. Москвин). О последнем Б. И. Ростокский точно писал: «Это было олицетворенное воплощение самой стихии самодурства — тупого, пьяного, безобразного, готового ни с чем не посчитаться для своей утехы, для утоления любой своей прихоти» (73, 212). Находившаяся в центре авторского замысла Параша (К. Н. Еланская) довольствовалась наименьшим злом, выходя за так и остававшегося нелюбимым Гаврилу. Талантливую актрису упрекали в недостатке социального протеста, но самая приглушенность ее исполнения была несомненно частью блестящего режиссерского замысла, созидавшего некую фантазмагорию всеильного самовластия, не желающего знать ни ограничения, ни пределов. Станиславский вышел из сражения с Островским явным победителем, и было бы чистейшим педантством нападать на этот воистину великий спектакль за смещение авторских целей, задач и акцентов. Но столь же нелепо было бы делать вид, что все высказанное и провозглашенное гениальным создателем сценического ряда в таких именно соотношениях уже наличествовало в пьесе Островского. Точно так же нелепо было бы утверждать нечто подобное о «Мещанах» Горького у Г. Товстоногова или о «Женитьбе» Гоголя у А. Эфроса. И «Горячее сердце», и «Мещане», и «Женитьба» — триумфы режиссерского театра, тем более значительные, что и в том, и в другом, и в третьем случае режиссеры отнюдь не ставят своей задачей опровержение автора. Нередко такая грань

переступается. И все же одного этого еще не довольно для вынесения спектаклю смертного приговора. Пьеса, в конце концов, напечатана, и ничего ей не сделается от того, что однажды ее сценическое воплощение вызовет у автора возражение, раз уж такие возражения вызывали у великих драматургов спектакли, почитаемые ныне за идеальное воплощение авторской воли. Различие авторского и режиссерского начала в современном театре необходимо видеть вовсе не затем, чтобы в каждом без исключения случае одергивать режиссера и винить его в своеволии, но затем, чтобы, осознав самостоятельную значимость сценического ряда, понимать содержание спектакля, не отождествляя его с содержанием пьесы.

Речь идет о необходимости читать не один только словесный, но и сценически-изобразительный текст спектакля. Размышляя о творчестве Станиславского, Н. Я. Берковский заметил: «В театральном искусстве нет ничего, что было бы только внешним и не могло бы вдруг оказаться чем-то внутренне значащим» (13, 232). В другом месте он подхватывает ту же тему: «На сцене люди стоят лицом к лицу. Будь это не живые, реально присутствующие люди, а два корреспондента, связанные перепиской по почте, тогда один другому мог бы дать понять, как он любит его, только усилением слова, метафорой. А здесь один перед другим воочию, они имеют в своем распоряжении жест, интонацию, взгляд, средства более эмотивные, чем слово» (13, 258). Едва ли эти суждения можно принять как всеобщую норму. У Шекспира подчас и на сцене именно метафора оказывается высшим выражением эмоции. Но о режиссерском театре, о театре с изобразительным сценическим рядом и в особенности о театре Станиславского Н. Я. Берковский судит справедливо.

4. Станиславский однажды заметил: «Смысл творчества в подтексте. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста. Если бы было иначе, зритель бы стремился бы в театр, чтобы смотреть актера, а сидел бы дома и читал пьесу» (92, 85). Как явствует из слов «подтекст — от артиста», слово «подтекст» Станиславский понимает по-своему, и это помогает постичь, что он понимает под словом «текст». Обыкновенно «подтекстом» именуют комплекс мыслей и чувств, неявно содержащихся в тексте, но никак не привносимых туда извне. По точному слову Л. Озерова, «подтекст — это глубина текста» (72, 17), и вдумчивый читатель доходит до глубины. Утверждая, что «подтекст — от артиста», Станиславский подчеркивает, что, читая пьесу дома, человек не имеет шансов добраться до подтекста. Станиславский явно имеет в виду не столько подтекст пьесы как литературного текста, сколько подтекст спектакля как сценического текста, который и в самом деле читающему пьесу дома никак не откроется. Если подтекст литературного сочинения, то есть неявное содержание высказывания, постигается по соотноше-

ниям явно высказываемого с речевой ситуацией и общим контекстом, то, видимо, подтекст сценического текста, то есть неявное содержание изображенного на сцене (разумеется, вместе со словесным текстом), следует постигать по соотношению изображенного с ситуацией и общим контекстом динамики сценического изображения. Точно так же в кино подтекст возникает в результате монтажа. При таком понимании подтекста ясно, почему Станиславский именно в нем видел «смысл творчества». Если литературный текст, в конце концов, до известной степени содержателен и без подтекста, в пределах явного высказывания, то сценический текст, в особенности при соблюдении верности натуре, столь для Станиславского важном, без подтекста остается лишь имитацией реальности, имитацией, лишенной содержания. Только подтекст вырывает изобразительный сценический текст из сферы плоского натурализма. Место, отводимое Станиславским подтексту, как раз и указывает, что создатель сценического текста отнюдь не был лишь натуралистом.

Более того, обнаружив, сколь важное место в театре Станиславского занимает подтекст несловесного текста, следует внимательней взглянуть в такую существенную часть системы Станиславского, как метод физических действий. В обычном представлении это метод психотехники актера, способ ввести актера в те именно переживания, каковые, по мысли режиссера, в том или ином месте роли необходимы. Подготовка роли, по Станиславскому, представляет собой тщательнейшую конкретизацию составляющих ее физических действий, вплоть до мельчайших движений. В. О. Топорков рассказывает: «Работа была длительная, кропотливая и касалась пока что только физического поведения: как притаиться около стола, чтобы партнер вас не видел, а вы могли бы за ним наблюдать, сидя, однако, почти спиной к нему; как ошеломить партнера, чтобы он остановился на всем ходу, как искусно все время преграждать ему путь к выходу; как умело, чтобы никто не видел, всучить ему взятку и т. д. Текста мы пока не касались» (101, 87). Из подробных описаний репетиционной работы Станиславского, которые В. Топорков дает в книге «Станиславский на репетиции», явствует, что подготовка роли представляла собой, прежде всего, подготовку определенных физических действий, определенных движений, которые затем соединялись в единую цепь движений. «Вот вы теперь научились делать ряд физических действий, — говорил Константин Сергеевич. — Соедините их в одну непрерывную линию, и получите схему физических действий пролога», — вспоминает Топорков (101, 87). А ведь эта схема физических действий, выстроенная в одну непрерывную линию, и составляет нить изобразительного текста актера и одну из нитей изобразительного текста данной сцены и целого спектакля.

Многие последователи Станиславского оговаривают, что работа по методу физических действий не сводится к подбору

движений, которые потом механически выполняются актером. Они подчеркивают действенное начало в каждом движении и ощущение цели, к которой движение действующего лица направлено. Оговорки эти резонны, и было бы вульгаризацией сводить задачи актерского исполнительства к созданию совместно с режиссером своего изобразительного сценического текста. Однако столь же странно закрывать глаза на то, что текст этот все же возникает, что именно его видит зритель, воспринимающий его отнюдь не просто как подсобное средство психотехники. Кстати, сценический текст актера составляется не только из сугубо бытоподобных движений, поощряющих верное жизненное самочувствие, но включает в себя, и подчас весьма обильно, гротесковые движения, далеко выходящие за рамки натуральности. В «Горячем сердце» Москвин в роли Хлынова исполнял даже острогротесковый танец.

Движенческие партии отдельных героев соединяются в единую партитуру целого спектакля и образуют сценический текст, вместилище того «подтекста», который и в самом деле открывается лишь в театре. Но и этот подтекст не постороннее прибавление к видимому. Он живет внутри изобразительного текста, точно так же как литературный подтекст живет в тексте литературного произведения. Исследователь литературного подтекста Т. Сильман писала: «Подтекст, для того чтобы быть объективным фактором развития действия, так или иначе обязательно должен быть заранее подготовлен, должен иметь свою основу в прошлом, уже бывшем, в ранее звучавшем мотиве или ситуации. Назовем условно этот первичный мотив или ситуацию, на которые опирается последующий текст, «мотивом-основой» или «ситуацией-основой», а опирающуюся на них ситуацию, в которой и возникает подтекст, — «вторичной» или «повторной»... Дистанцированное столкновение двух сходных отрезков текста — ситуации-основы и ситуации-повтора — привносит совершенно новые оттенки в восприятие однажды виденного и слышанного, мешая полной идентификации того, что когда-то имело место, с тем, что происходит сейчас, и погружает читателя в атмосферу смутных ассоциаций и смысловых переключений, из которых и рождается явление подтекста. В плане структурно-композиционном подтекст есть, таким образом, не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, более глубокий смысл. Такова самая общая структурная схема образования подтекста. Но чаще всего подтекст состоит не из двух вершин — основы и повтора, а из целой цепи повторяющихся и перекликающихся звеньев, образующих подспудную сюжетную линию, по-своему окрашивающую и цементирующую те события, которые проходят на поверхности повествования» (82, 92—94). Как видим, подтекст создается не только недоговоренностями, но и целой системой

повторов и других переключек, составляющих как бы дополнительный текст, углубляющий первичный. В поэзии роль такого подтекста обычно больше, чем в прозе.

Временной изобразительный текст еще более сосредоточивает содержательный груз в подтексте, при достаточно скромной прямой значимости изобразительного покрова. В соотношении ситуации-основы и ситуации-повтора раскрывается смысл: описанной Станиславским сцене из «Орлеанской девы» с отсутствием поклона и нарушением ритуала преданным королю придворным предшествует сцена, в которой «щупленький, жалкенький, растерянный король сидит на громадном, не по его росту, троне; его худые ножки болтаются в воздухе и не достают до подушки. Кругом трона — сконфуженный двор, пытающийся из последних сил поддержать королевский престиж. Но в момент крушения власти этикетные поклоны кажутся лишними» (91, 159). Этикетные поклоны в этой печальной картине заданы как основа, они входят в память зрителя, на ее фоне «являются английские послы — высокие, стройные, решительные, смелые и до ужаса наглые» (91, 160), и преданный королю придворный не находит после этого сил совершить положенный поклон, начинает рыдать и убегает. И тем, что зритель видел положенные поклоны, отсутствие поклона теперь подчеркнуто.

Уже у мейнингенцев постановочные приемы не сводились к обстановке, но опирались на строго продуманную и выверенную систему первичных и вторичных изобразительных мотивов, из их взаимодействия и вырастал смысл. В еще большей мере эти методы использовались Станиславским и Художественным театром, а вслед за ними пестрым множеством режиссерских течений. Станиславский не напрасно протестовал, когда МХАТ «однажды и навсегда объявили театром быта, натуралистических и музейных подробностей и внешней обстановки» (91, 246). Уже в первых мхатовских постановках, принадлежащих так называемой историко-бытовой линии, различимы продуманные системы изобразительных построений, и, казалось бы, в чисто изобразительных картинах проступает весьма глубокий подтекст.

Вспомним описанную Станиславским сцену из трагедии «Смерть Иоанна Грозного», когда царь, отрекшийся от престола, ожидает в опочивальне бояр, приходящих умолять его вернуться на трон. Перед их приходом «царь торопливо раздевается и в одной рубашке ложится в постель, притворяясь умирающим... Бояре окружают со всех сторон лежащего царя, тихо опускаются на колени, кланяются, стучаясь лбом о землю, и лежат недвижно распростертые на полу... Капризный царь долго отнекивается, потом соглашается на страшных условиях. Изпод одеяла высовывается его худая, белая голая нога. Он с трудом подымается с постели. Ему помогают, его одевают, потом облачают в царские платна, в бармы, надевают корону, дают державу и скипетр — и на глазах у всех из изможденного, едва

живого высохшего старика вырастает Грозный — страшный владыка с орлиным носом и глазами... Царская процессия чинно шествует в собор на молитву. Твердо и властно позади всех ступает один из самых умных и жестоких владык и царей — Иван Васильевич Грозный» (91, 245). Картину становления самодержавия Станиславский рисует как картину облачения царя, от наготы и, сообразно с ней, смирения до полного царского вида — и уже неограниченной власти. Облачают царя бояре, те самые, над которыми он в следующее мгновение вновь возвысится. Не слова проясняют происходящее — слышны лишь реплики Годунова и Шуйского, молящих Ивана вернуться на царство, да возгласы бояр: «Да здравствует наш царь Иван Василич!» Сцена подсказана Станиславскому двумя скромными ремарками: «надевает Мономахову шапку, надевает царское облачение», но это его режиссерское сочинение. Такое было в одном из самых ранних мхатовских спектаклей!

Через пятьдесят с лишним лет мы увидели аналогичную сцену в спектакле театра «Берлинер ансамбль» «Жизнь Галилея», где Бертольт Брехт уже как автор, сочиняя беседу папы Урбана VIII с кардиналом-инквизитором, предусмотрел, что «во время аудиенции его облачают». Папа, не желающий сперва ни по личным своим симпатиям, ни по дипломатическим соображениям отдавать Галилея инквизиции, постепенно отступает перед доводами кардинала-инквизитора, и в миг, когда он уже полностью облачен, то есть действует как папа, а не просто некто Барберини, он уступает. Сцена эта была великолепно построена режиссером Брехтом, отлично была сыграна актером Фурманом роль папы, и критика оценила все по заслугам. Сцена стала примером могущества режиссерского театра. Никто, однако, не вспомнил, что почти такая же сцена существовала в старом Художественном театре и была описана его создателем.

Станиславский — воспитатель актеров и психолог творчества заслонил нам гениального режиссера, родоначальника нового театра, более того, новой театральной стихии. Конечно, сам Станиславский в своих писаниях больше внимания уделяет артисту, его подготовке, нежели собственно режиссерским задачам, которые были ему яснее и решались не рассуждением, а гениальным дарованием. Разочаровавшись в организованной совместно с В. Э. Мейерхольдом новой студии, первой среди многих, которые потом возникали на мхатовской почве, Станиславский писал: «Еще раз я убедился в том, что между мечтаниями режиссера и выполнением их — большое расстояние и что театр прежде всего для актера и без него существовать не может, что новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой. Раз что таких актеров в студии не было, печальная участь ее становилась мне ясна. При таких условиях можно было бы создать студию режиссера и его постановочной работы.

Но к тому времени режиссер интересовал меня лишь постольку, поскольку он оказывает помощь творчеству артиста, а не постольку он прикрывает его несостоятельность» (91, 326). Под сомнение ставится не направление режиссерской работы и не методы ее, но лишь способность актеров соответствовать новым задачам театра. Отныне все больше и больше Станиславского захватывает воспитание актеров. Снова и снова не удовлетворенный одними артистами, он начинает работать с другими, которых воспитывает по-иному, по системе. В конце концов, как известно, он оставил МХАТ и работал лишь с небольшой группой его артистов. Но режиссерскую работу продолжали и с несовершенными актерами. Ее еще долго продолжали и сам Станиславский в Художественном театре, и многочисленные его последователи в других театрах. Подтекст изобразительного текста, система изобразительных лейтмотивов становились у Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова и многих наших современников важнейшими средствами создания спектакля. В этом и состояла новизна нового театра.

Новая сценическая атмосфера, расцвет сценической пластики не могли не сказаться на отношении к звучащему, словесному слою спектакля. Станиславский стал приводить актеров к авторскому тексту не сразу, а на достаточно позднем этапе проработки действенной линии роли. До этого они обходились собственными словами, и авторский текст начинал звучать лишь тогда, когда были подготовлены необходимые спектаклю интонации. Они росли не из авторского словесного текста, но из общего режиссерского замысла спектакля и оказывались для Станиславского не менее значимы, нежели слова в их прямом смысле. Таким образом, и словесный ряд основательно пополнялся режиссерскими дополнениями и усложнялся. В результате целостность спектакля не исчерпывалась сообразностью последовательно выступавших его частей, но предполагала и сообразность разных потоков, параллельно текущих сквозь намеченные драмой ситуации, — словесного в его не одном лишь семантическом, но также интонационном аспекте и сценически-изобразительного.

Такой полифонический многомерный спектакль не возникает, однако, из простого слияния ручейков (не говорю уже о декорациях и музыке, соответственно вливающихся в изобразительный и интонационный ручьи) в единое русло. И это, конечно, бывает, но лишь как одна из возможностей. Все сильнее утверждает себя искусство режиссерского контрапункта, искусство осмысленного переплетения разных потоков, предполагающее не только согласие, но и осмысленную разноголосицу.

Динамическая изобразительность кино вообще не знает ограничений в выборе материала или какой бы то ни было его предварительной систематизации. Режиссерская драма, связанная условиями сцены, в выборе материала до известной степени ограничена, однако и она не систематизирует его **наперед и**

с успехом меняет язык своей изобразительности — от натурального до символического. Между тем балет не только еще более ограничен в прямом отображении действительности, но — и это главное — его изобразительный язык наперед систематизирован: это, прежде всего, язык классического танца, так или иначе вовлекающий в свою орбиту и все другие элементы организованной пластики и заведомо подготовленный, чтобы создавать изобразительные повторы как вместилища подтекста.

Обстоятельства, вызвавшие к жизни режиссерскую драму и кино, сказались и на балете и способствовали его популярности. Если Станиславский видел единомышленницу в Дункан, то В. И. Немирович-Данченко считал себя «отставшим от передового достижения русского балета — «Петрушки» (48, 377). Указав на последнее, В. М. Красовская продемонстрировала глубоко изобразительные устремления автора «Петрушки», М. Фокина, и подчеркнула, что «главенство живописно-драматического начала, объединяя, при всех различиях, хореографию Дункан, Горского и Фокина, объективно отменяло симфонизм этой хореографии» (48, 48). В интересующей нас связи это наблюдение существенно. Не забудем, что симфонические построения классического балета тоже зрительны, однако, в противовес «живописному» драматизму программных балетов Фокина, их изобразительность создается из абстрагированных и упорядоченных движений танца, соединение которых на музыкальной основе в единую ткань создает высокоорганизованную систему зримых соотношений и перекличек. А системы «живописных» построений Фокина, идя навстречу режиссерской драме, оказывались хоть и свежее, но проще. Опираясь на трехсотлетний опыт первого искусства динамической изобразительности, Фокин добился здесь выдающихся результатов, поразивших жаждавший подобного искусства мир. Но тут он все же в большей мере использовал опыт балета, нежели обогащал его.

Различие между режиссерской драмой и балетом не исчерпывается тем, что звуковая сторона драмы содержит условно-семантический словесный ряд, одновременно становящийся интонационным, а звуковая сторона балета принадлежит одной лишь музыке с присущей ей значимостью интонаций. Мы говорили уже и о параллели между поэтической структурой звучащего слова драмы и зрительной стороной балета. Роль интонирования в слове и в сопровождаемом музыкой танце также во многом близка. Но объяснительный жест, единственный в балете прямой аналог слову драмы, занимает в нем подсобное, а в идеале даже сходящее на нет место. И поскольку значение условной семантики в звуковой стороне драмы громадно, а в зрительной стороне балета весьма скромно, различие между ними все же преобладает над сближением.

Однако зрительная сторона балета сопоставима и непосредственно со зрительной стороной режиссерской драмы как ис-

куства динамической изобразительности. И обнаруживающиеся здесь различия как раз и являются, на наш взгляд, наиболее существенными для постижения самобытности балета.

Изобразительный текст драматического спектакля вместе с содержащимся в нем подтекстом конструируется режиссером всякий раз заново, для данного случая, и средства, из которых он конструируется, могут никак не использоваться в других спектаклях. Не существует единой системы режиссерской изобразительности, ни малейшей заданности средств, которыми режиссеру надлежит пользоваться и мыслить.

Совсем по-иному в балете. Изобразительный текст конкретного спектакля создается в своей основе из разработанных вне и до него идеально мыслимых движений, образующих некую универсальную область выразительности. Разумеется, и в балете имеет место свободное, подобное режиссерскому, создание приемов, однако они не случайно зачастую тут же по-иному используются в других спектаклях. Разумеется, и в балете имеет место изобретение новых, неведомых движений, однако они не случайно тут же входят в систему неуклонно расширяющего свой лексикон классического танца как постоянная его принадлежность или специфическая окраска.

Зрительная сторона балета — изобразительный текст — образует в нем отчетливо автономную часть — хореографию, самое сочинение которой становится, подобно сочинению другой автономной части балета — музыки, особым видом художественной деятельности, тогда как в драме и сочинение изобразительного текста, и интонирование словесного текста осуществляются под руководством одного и того же лица — режиссера. При немислимой для драмы экспрессивности как хореографически-изобразительной, так и музыкально-интонационной сторон балета они образуют неразрывное единство, в котором хореография становится главным вместилищем содержания. И поскольку содержание здесь живет прежде всего в хореографии, все остальные элементы балетного спектакля, так или иначе имеющие аналоги в спектакле драматическом, ориентированы на нее и обретают совершенно особые, специфические черты.

IV

СИТУАЦИЯ В БАЛЕТЕ

*Чтобы здраво судить о балете
или о картине, надо их видеть.*

Ж.-Ж. НОВЕРР (71, 90)

1. Если в драме ситуация постигается прежде всего по слову, по рассказам и недомолвкам действующих лиц, то балет, лишенный средств косвенного обозначения ситуации, этим заведомо скован. Уловки и ухищрения плохо помогают, и сама нужда в них показывает, сколь он ограничен в выборе ситуации, а стало быть, и в выборе сюжетов и тем, если отождествлять их с сюжетами и темами драмы, сводя различия к чисто техническим. Но именно последнего и не следует делать. Важно увидеть своеобразие балетных ситуаций, и прежде всего своеобразие меры их динамичности.

Балет Петипа — Глазунова «Раймонда», указуя на либретто Л. Пашковой, со дня премьеры критикуют за крайне слабую драматургию. Однако балет прожил восемьдесят лет и живет поныне. Объяснять это только бесспорными достоинствами музыки и хореографии, сразу же признанными, едва ли справедливо. Хореография Льва Иванова в «Щелкунчике» с музыкой Чайковского из-за несовершенного сценарного плана забыта так прочно, что ее уже и не восстановить. А «Раймонда» живет.

Думается, причиной тому не в последнюю очередь, при несомненной наивности сценарного проекта Пашковой, тот реальный сценарий, который в спектакле возник и, при всех перделках, в основе своей цел и в «Раймонде», идущей ныне.

Этот реальный сценарий менее всего похож на драму. Балет открывается сценами в замке графини, у Пашковой — тетки, а теперь — матери Раймонды. Идут картины прекрасного безделья, отданного играм и танцам. Прежде графиня Сибилла корила молодых людей, теперь она этого не делает, но действия не было прежде и нет теперь. Прежде, впрочем, был еще рассказ графини о Белой даме, покровительнице рода Дорис, над которым молодежь посмеивалась, но и это не

только не вносило в ситуацию динамики, но и самую ситуацию едва обозначало. Потом появлялся посол от рыцаря Жана де Бриена; сообщавшего невесте, что он скоро придет. Теперь вместо посла с письмом приходит отец рыцаря с его портретом, что несколько проясняет экспозицию, но за ее пределы не выводит. Следом появляется сарацин Абдеррахман, изъясняющий Раймонде свою любовь. Уединившись с друзьями и впад от обилия впечатлений в состояние задумчивости, Раймонда засыпает. Прежде тут появлялась Белая дама и уводила девушку к себе, теперь Жан де Бриен сам оживает на гобелене, уводит Раймонду в мир грез, и картина этих грез длится долго. Очарованная рыцарем, девушка в мечтах простирает к нему руки, но вдруг обнаруживает перед собой зловещего Абдеррахмана и просыпается. Как видим, весь первый акт посвящен исключительно экспозиции, демонстрации отдельных, достаточно слабо связанных друг с другом, картин реальной и возможной жизни. И рыцарь, и сарацин являются дважды: сперва как бы называя себя (рыцарь даже в виде портрета), потом развернуто изъясняя склад своей души и свои чувства. Картины эти и эмоциональны, и впечатляющи, но до прямого действия еще далеко.

Второй акт, начавшись с торжественного танцевального выхода Раймонды, с новой силой пленяющей Абдеррахмана в *pas d'action*, в значительной части отдан танцам его свиты. При большом желании здесь можно усмотреть какое-то подобие действия, но достаточно скромного. В *pas d'action*, по верному слову Б. В. Асафьева, «властный араб созерцает красоту Раймонды» (10, 95). Затем, особенно в нынешнем спектакле, Абдеррахман проявляет некоторую активность, выводя то испанцев, то сарацин на авансцену. Но танцы их — те же отдельные картины, тоже весьма существенные, если рассматривать их в рамках поэтики сопоставления, однако за рамки этой поэтики в прямое действие все же не выходящие. Лишь когда в финале общего танца Абдеррахман с помощью свиты похищает Раймонду и дорогу ему преграждает подоспевший Жан де Бриен, начинается очевидное действие, но оно-то происходит лишь на гребне танца и тут же оканчивается. В поединке христианский рыцарь, конечно, побеждает мусульманина (прежде рыцарю помогала Белая дама, ослеплявшая Абдеррахмана, теперь он справляется сам), и руки молодых соединяются:

А в третьем акте и претензий на действие нет. Происходит свадьба, и в центре ее знаменитое большое венгерское классическое па, тоже представляющее собой самостоятельную танцевальную картину.

Если бы весь интерес балета состоял в изображении внешнего действия, «Раймонду» не спасла бы даже прекрасная музыка Глазунова. Ее слушали бы в концертном зале. А в ба-

лет зритель все же приходит прежде всего смотреть. Но давно уже было замечено, что в «Раймонде» противостояние трех цепей картин, трех сюит — классической, характерной и полухарактерной — создает полную смысла систему отношений. Именно о «Раймонде» Б. В. Асафьев писал: «Сплетение сюит может представляться в балете случайным набором разнохарактерных танцев (дивертисмент). Но для тех, кто считается не с видимостью и рассказом (сюжет), а с динамикой развития действия, свойственного данному роду художественной концепции (оно иное в опере, иное в балете, иное в словесной драме), — значение сюитности выступает в ином плане: в плане сопряжения воздействующих на течение внутреннего действия импульсов» (10, 94). Здесь многое выражено еще наброском. В балете нельзя не считаться с видимостью, хотя необходимо постоянно учитывать, что смысл видимого постижим не прямолинейно, но сообразно со слышимым здесь же и видимым в других сценах. Не всегда стоит в балете говорить и о непрерывном развитии действия. Но асафьевская мысль о «сопряжении воздействующих на течение внутреннего действия импульсов» и о своеобразии динамики развития действия в балете глубока и дальновидна. Подходя с ней к «Раймонде», можно убедиться, что и додейственная картина сна, и последейственная картина свадьбы там не привески к сюжету, не украшения, а вместе с сюитой характерных танцев главные составляющие балетного сюжета.

В. М. Красовская писала о финале второго акта: «Драматическое действие балета заканчивалось. Но музыкально-танцевальное действие еще продолжалось и было еще далеко от завершения» (47, 323). Это, конечно, правильно, если под драматическим действием разумеется подобное происходящему в драме. Если же иметь в виду драматическое действие балета, то оно как раз продолжается музыкально-танцевальным действием и отдельные его картины не менее, а нередко, как здесь, и более значимы в целостной драматургии спектакля, чем краткие эпизоды прямого действия. Венгерское классическое па, где, как верно писала сама же В. М. Красовская, Петипа «снял противопоставление классической и характерной музыкально-хореографических сюит, сплетая их в неразложимом единстве» (47, 323), выступает как разрешение коренной коллизии балета. Это катарсис, картина примирения, совмещение высочайших идеалов и реальной жизни, выражение веры в возможность сохранить приверженность прекрасному не только в мечтах, но и в повседневном бытии. Но, коль скоро это осмысленная картина, а не очередная балетная свадьба, мы не можем отказать ей в драматургической роли и вправе лишь в приложении к ней и ко всему сочинению в целом говорить о специфическом типе драматургии, свойственном балету, особенно наглядном в балете недраматическом.

Соотнесение относительно обособленных балетных картин (Раймонда с женихом в мечтах, Раймонда среди обольстительной нечисти, насылаемой Абдеррахманом, Раймонда с женихом на свадьбе) значимо не только в спектаклях сюитного построения, подобных «Раймонде». И в более целостных симфонических сочинениях отдельные балетные ситуации сохраняют относительно обособленность, при том что соотнесенность их усложняется и возрастает.

Балетная ситуация отчасти подобна изображенной на картине. Конечно, она не запечатлена навсегда и не длится одно лишь мгновение. Но ведь, как верно заметила Н. А. Дмитриева, и полотно, созданное художником, «вбирает в себя несколько разновременных стадий» (31, 87) и этим именно отличается от моментальной фотографии. Совершенно так же поэт — и сходным образом композитор и балетмейстер — явления, происходящие в жизни одновременно, но не всегда поддающиеся одновременному воспроизведению, часто изображает как последовательные, вновь и вновь возобновляя каждое, и тем создает эффект их параллельного, то есть одновременного протекания. Расширение временной емкости в балете само по себе не ведет к разрушению ситуации; не становясь статичной, она остается устойчивой, отношения, в ней выступающие, сохраняются на всем протяжении танцевальной картины, при том что герои балета танцуют, двигаются по сцене, изменяют взаимное расположение и даже вносят этим в ситуацию обогащающие оттенки. Эти оттенки, подробности, детали выступают часто в определенной временной последовательности, но и это не разрушает картинного характера ситуации. Часто идет лишь время нашего знакомства с ней, а не собственного ее развития. И тогда время становится, в сущности, аналогом пространства, в котором мы просто не в силах охватить все подробности ситуации в единый миг. Если в драме устойчивые (экспозиционные) ситуации существуют по преимуществу как исходные и их роль невелика, а ситуации производные (динамические) преобладают, то в балете как раз наоборот, роль динамических ситуаций уменьшается, а роль экспозиционных возрастает. Динамические ситуации балета, при многих отличиях, близки динамическим ситуациям драмы. Устойчивые ситуации балета от драмы далеки, они гораздо ближе к картине, к сюжетному полотну.

Запечатленное мгновение предполагает скоротечность и неизбежно наступающие последствия. Запечатленная устойчивая ситуация сосредоточивается на внутреннем своем содержании и как бы обособляется, чтобы лучше себя ощутить. Н. А. Дмитриева права: «Есть разница между трактовкой одного акта движения и трактовкой, так сказать, многоактной цепи событий. В первом случае предшествующий и последующий моменты изображенного должны восприниматься зрителем как неотъемлемый и необходимый элемент самого изображения, хотя мы

их и не видим: «разночтения» здесь неуместны. В восприятие «Дискобола» включается и представление о самом броске, а не гольке о подготовке к нему. Когда же речь идет о веренице развивающихся событий и сюжет картины или статуи представляет собой какое-то звено этой цепи, то это звено как бы изолируется от других, допуская лишь приблизительное представление о начале и конце. Количественное различие переходит в качественное» (31, 95). Исходя из этого, Н. А. Дмитриева считает, что «„фабула“ в точном и строгом смысле этого слова не передается средствами изобразительного искусства» (31, 95) и, если художник хочет, чтобы временное развитие, фабула, определялось с полной четкостью, ему ничего не остается, как представить серию полотен или графических листов или совместить разные изображения в пределах одного холста» (31, 97). Создание серии — форма перехода статического искусства в динамическое, изображение времени как некоей последовательности в пространстве.

Соображения Н. А. Дмитриевой весьма существенны для балета, где имеет место не только перерастание динамических ситуаций одна в другую, как в драме (понятно, и в драме отдельные моменты динамики опускаются и о них узнают из слов героев), но куда чаще простая последовательность устойчивых ситуаций, где пропускаются как раз важные, соединяющие их динамические ситуации, а фабула развертывается как бы совсем не в тех ракурсах, в каких она развернулась бы в драме. Скажем сразу, уже поэтому перенесение фабулы из драмы в балет имеет смысл *только ради рассмотрения ее в других ракурсах.*

Фабула, распространяющаяся в пространстве, запечатлеваемая изображением ее этапов, не может не отличаться от фабулы, простирающейся во времени. Вглядимся же в пространственно-изобразительный рассказ, в праздничный чин Софии Новгородской, где двенадцать икон, согласно канону, изображают жизнь Иисуса и его матери: «Благовещение», «Рождество», «Сретение», «Богоявление» («Крещение»), «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Воскресение с сошествием в ад», «Вознесение», «Пятидесятница» («Сошествие св. Духа»), «Успение».

Жизнь Марии и Иисуса известна была каждому, посещающему собор, и, глядя на иконы, всякий мысленно восстанавливал биографии героев. Но, видимо, не только поэтому связи между отдельными ситуациями носят иной характер, чем в сюжетах драмы. Между первыми ситуациями можно восстановить причинную связь и обнаружить некоторую динамику: благая весть, приносимая на первой иконе, непосредственно осуществляется на второй — Мария рождает Иисуса. Но иные ситуации драматических связей с предшествующими и последующими не имеют. Воскрешение Лазаря лишь в самом общем

смысле связано с предшествующими сюжетами, в нем демонстрируется лишь божественная природа Иисуса. Однако присутствие такой ситуации в общем ряду все же необходимо, ибо она бросает свой свет, хотя уже не в чисто причинных категориях, на последующее. Воскресение и вознесение того, кто воскресал других, перестает быть случайностью и закрепляет представление о сверхъестественной природе главного героя фабулы. Связь между изображаемыми ситуациями очевидна, однако это не каузальная связь драмы, и поэтому в самих ситуациях важны не столько динамизм, не столько смещение к дальнейшему действию, сколько, напротив, сосредоточение в себе. Это сосредоточение предполагает, однако, соседство других ситуаций в едином фабульном ряду. Стремление к такому ряду ведет к созданию иконостаса — удивительного открытия русского искусства средних веков. То же стремление к фабульности проявляется в клеймах, окружающих икону и рассказывающих чаще всего о жизни святого, на иконе изображенного.

Подобное имело место и в западноевропейском искусстве, как религиозном, так и светском. Последовательно возникавшие ситуации нередко, вопреки внешней логике, срастались в единое изображение. Так происходит в клеймах знаменитых третьих дверей флорентийского Баптистерия, воспринятых в Казанском соборе. Уже в первом из них — «Изгнании из рая» — одновременно изображены и сотворение Адама, и сотворение Евы, и грехопадение, и изгнание из рая. Здесь, казалось бы, скульптору ничего не стоило выстроить каузальный ряд, а он явно пренебрегает этим и свободно, как будто бы по чисто декоративным соображениям располагает ситуации внутри своего горельефа. Он акцентирует две важнейшие — сотворение Адама и изгнание из рая, изображенные соответственно в левом и правом углах, как бы более крупным планом и впереди. В центре, но в некоторой глубине предстает сотворение Евы и лишь в левом верхнем углу картина райского сада с пресловутым яблоком, составляющим ключ к драматическому действию. Л. Гиберти этот ключ как бы отстраняет и углубляется в ситуации не столь действенные, но итоговые.

В многочастных композициях изобразительного искусства есть «фабула, определяющаяся с полной четкостью» (31, 97), но от литературной фабулы она все равно отличается, поскольку ей свойствен не непрерывно-динамический характер, как в искусствах временных, но резкие и решительные, подчас как бы даже и беспричинные, переходы от одной ситуации к другой с сосредоточением на каждой. Беглой фабуле временного искусства противостоит вязкая фабула искусства пространственного.

Во временном искусстве, в обыкновенной пьесе, трудно выбрать сцену, которая и вне спектакля произвела бы равноценное

впечатление. В лучших случаях на большую пьесу найдется две, много три сцены, которые выдержат извлечение из драматического потока. И это понятно: ведь все сцены пьесы — динамические ситуации, вне перетекания в последующие сцены они теряют значительную часть своего смысла. В пространственном искусстве, напротив, отдельная ситуация легко извлекается из ряда, в который она вовлечена по замыслу художника, и живет обособленно, как живут в Третьяковской галерее или в Русском музее иконы, извлеченные из иконостасов, для которых они создавались. Утраты есть, конечно, и тут, однако они несопоставимы с утратами при извлечении сцен из пьес, и ведь извлечь можно любую из икон.

2. Отдельная ситуация в пространственном искусстве столь значима, что стремление составить из них цепь почитают наивным, хотя серии изображений, листов и даже полотен, связанных единой фабулой, продолжают появляться поныне. Конечно, значимость ситуации не во всех жанрах изобразительного искусства одинакова, она больше в бытовом и историческом жанрах, сложнее выявить ее в натюрморте, пейзаже и даже портрете.

Значимость отдельной ситуации проявляется и в странной, на первый взгляд, приверженности разных художников к сравнительно узкому кругу излюбленных ситуаций. Объяснение этому ищут в служебном назначении живописи: европейские художники работали по заказу церкви и, естественно, изображали главные евангельские и библейские мотивы, начиная с мадонны и младенца. Это, однако, лишь часть правды. Прославленные мадонны Рафаэля и знаменитая Сикстинская, в частности, с точки зрения строго религиозной — сочинения еретические. Живая конкретность этой женщины, ее реальные тревоги делают картину выражением «номинализма», того направления средневековой мысли, которое полагало, что общие понятия (в конечном счете и понятие божества) — суть одни только названия, имена и не существуют реально. Церковь с этим, как и с другими уклонами религиозной жизни, порой мирилась. Влияние художников и церкви было по меньшей мере взаимным, и художники могли, если бы хотели, и в пределах Библии выбирать сюжеты куда разнообразнее. К тому же устойчивость в выборе сюжетов проявлялась и за пределами религиозной тематики, в мифологических темах. «Даная» писали и Корреджо, и Тициан, и Рембрандт. Старые ситуации часто привлекают тем, что доказали свою пригодность для художника, подтвердили присущую им естественность остановки и сосредоточения.

Жизнь в картине остановлена не где попало, не по произволу, но там, где самый ход ее как человеческого действия замедлился или остановился. Пусть остановился на время, но сама эта остановка, как бы коротка она ни была, остановка не механическая — механическое движение может на картине

даже как бы и продолжаться, но остановка души и разума, их сосредоточение, обращение вовнутрь себя.

Глядя на Рембрандтову «Данаю», можно припомнить предсказание оракула, побудившее царя Аргосского Акрисия запереть дочь, чтобы не родился у нее сын, которому надлежало убить деда, можно припомнить, как сын этот, Персей, родился, как победил Медузу Горгону, спас Андромеду и какие еще свершил славные деяния. Однако Рембрандт к этому не побуждает. На картине даже и золотого дождя, в виде которого Зевс проник к Данае, не заметишь. Зевс, видимо, появится из-за раздернутой служанкой портьеры. Угадать, что действие происходит в подземелье или, по другой версии мифа, в медном замке, тоже нет никакой возможности. Исследователям творчества Рембрандта подчас кажется, что от сюжета в обыденном смысле в картине ничего не осталось. Но ушли только повествовательные элементы сюжета, а драматическая основа, коренная ситуация, не только уцелела, но как раз и создала ощущение необычайного эмоционального подъема и вызвала живописное богатство, свойственное картине. Созерцая картину, мы видим: сейчас свершится то, чему назначено свершиться, чему естественно свершиться; этому препятствовали неумолимо, а природа взяла свое, и в том именно и состоит счастье, написанное на лице Данаи, что природа сильнее преград, которые ей воздвигают. Вот что говорит художник. Оттого-то вроде бы и некрасивое тело Данаи выглядит прекрасным. Но ведь сам Рембрандт сделал это тело «некрасивым», а прекрасным сделал «выражение тела», как говорят — «выражение лица», наделив его радостной устремленностью навстречу судьбе. Мы сказали «устремленность», но ведь Данаи неподвижна, она всего только ждет, лишь рука ее протянута, да и то робко, навстречу грядущему.

Нельзя сказать, что свершается действие, однако ситуация открыла готовность героини к нему, не в том только смысле, что она обнажена, но в том, что она открылась внутренне и душа заговорила всем телом. Само собой, Рембрандт создал идеальную композицию, нашел тончайшие цветовые соотношения, без которых и ситуация была бы не вполне ясна. Но существен и самый выбор ситуации, зоркое ощущение мгновения, которое можно остановить, чтобы смотреть на него часами. Если бы, скажем, Рембрандт вздумал потом изобразить Данаю с сыном в ящике, влекомом бурными морскими волнами, ему не было бы нужды досказывать подробности сюжета и сообщать, как именно Акрисий бросил дочь и внука в море; страстное ожидание, изображенное на эрмитажном полотне, не малость, а событие и может повлечь за собой любые последствия.

Рембрандт более всякого другого художника мастер не просто композиции, но психологической ситуации. Она проступает и в сравнительно ранней «Данае», и в более поздней кар-

тине «Ассур, Аман и Эсфирь». Опять же, мы можем знать историю отношений трех персонажей, описанную в Библии, знать о намерении Амана и дерзком решении Эсфири вступить за единоплеменников, а можем и не знать. Художник и здесь пренебрегает повествовательным слоем литературного первообраза, но тем глубже воспринимает его ситуативный слой, переводя его на свой живописный язык. Сумрачная красота шероховатого, на первый взгляд, полотна с меняющимся каждое мгновение, в каждой точке цветом создает ощущение необычной трагической важности, драгоценности свершающегося на картине. Но взглянемся в изображенных людей, взглянемся, как обращается с ними живопись. Их трое. Сидящий в центре мужчина — явно старший, не только потому, что сидит посредине, что в руке у него жезл, а над чалмой небольшая корона, что он массивней и нарядней другого мужчины, но и потому, что он погружен в раздумье: следующее слово явно за ним. Каким оно будет, мы не знаем. Ощущение, что будет оно добрым для женщины, сидящей слева и ближе к нему, и худым для мужчины, сидящего справа и чуть поодаль, едва уловимо. Уверенности, что будет так, нет. Он, однако, третье лицо, судья. Ситуация — отношения между женщиной и другим мужчиной, но оба они во власти первого, оба сидят со склоненными головами и ждут. Видимо, только что что-то произошло. Видимо, это был разговор, и говорила последней, видимо, женщина: ее пальцы еще сохраняют импульс нервного движения, а губы едва замерли; мужчина же, напротив, как-то заблаговременно съезжился, точно спрятался, ушел в себя, размышляет, что делать. Не зная сюжета, мы не можем знать, что именно сказала женщина. Это, однако, не самое важное. Гораздо важнее, что она здесь зачинательница, и золотой плащ, спадающий с ее плеч, как крылья, несущие вперед. Картина тонет во мраке, фигуры словно бы выступают из тьмы; сперва кажется, что свет, вырывающий их из тьмы, идет с одной стороны, ведь освещена только левая половина картины, но, взглядевшись, мы различаем более сложное соотношение. Женщина освещена прямым светом, идущим как бы от нас, она открыта, она вся на виду, ничего не прячет, даже страх перед возможными последствиями. Отблески этого света падают и на царя, но на него падает и какой-то другой свет, нависший над ним, и от этого царского света отблеск ложится на лицо и на шею второго мужчины. Художник не изображает освещение, он пользуется светом по своей прихоти, для создания осмысленной композиции. Открытому, яркому и опасному порыву женщины противостоит прячущаяся во мраке, живущая чужим светом фигура. И вдруг мы понимаем — она обличила его, она сказала о нем правду, сказала о том, что он делал во мгле, втайне от царя, и теперь царь думает, как с ним поступить, ведь это его человек, живущий его светом, иначе не сидел бы он

с ним за одним столом с чашей в руках. Чем дольше вглядываться в картину, а на нее хочется смотреть долго, тем больше обнаружится живописных деталей, подтверждающих, что так оно и есть. Эта женщина — человек, сказавший правду с риском для себя, и мы сочувствуем ей, хотя не знаем, что за правду она сказала. Конечно, современникам Рембрандта было проще воспринимать картину, коль скоро они знали подробности библейской ситуации и даже знали, что царь Ассур приказал казнить слишком далеко зашедшего Амана. Но и не зная ничего этого, мы не просто любуемся красками, не просто отдаемся тревоге, которой они дышат, но постигаем смысл отношений этих трех человек, постигаем ситуацию, переложенную на язык живописи. Порой ситуация обозначается в картине не одним лишь живописным путем, изображение включает в себя подробности, ее проясняющие, кажущиеся подчас чисто литературными. Но и у Рембрандта, от таких литературных подробностей почти отказавшегося, ситуация существенна для понимания того, что говорит нам художник, и он не напрасно ищет ей живописные ассоциации.

Так и балетмейстер, обнажая ситуацию, ищет хореографические ассоциации отношениям своих персонажей.

3. Принцип иконостаса, принцип клейм, принцип изобразительной последовательности лежит в основе балетного сюжетосложения. Принцип этот не исключительная особенность изобразительного искусства. Литературный жанр, живущий на сходных началах, обозначается словом, происходящим от того же итальянского *ballare*,* означающего «танцевать», «плясать», что и балет. Это — баллада. В литературоведении нет единого понятия о балладе. Возникла она в средние века и была изначально хороводной песней с обязательным рефреном, песней, связанной с плясом. Во французской балладе сюжет представляется несущественным, подчас его как будто и вовсе нет. Зато она отличается определенностью структуры, и в частности закономерностью повторений: три большие строфы и заключительная малая, именуемая послылкой, оканчиваются, как правило, одинаковой строкой, и во всех строфах повторяются рифмы. Связь с танцем очевидна в повторяемости фигур, существенно и само членение на фрагменты. В этих фрагментах как будто бы повторяется одна и та же ситуация, сразу обозначенная, однако каждая новая строфа не повторение предыдущей, но освещает ситуацию еще с одной стороны. Нередко этой другой стороной оказывается продвижение во времени, и сопоставляются взгляды из разных времен. Так происходит, в частности, в «Балладе повешенных» Вийона:

* Мы указываем на итальянский глагол, поскольку нынешний европейский балет родился в Италии. Баллада, тогда же и даже раньше распространившаяся в Италии, пришла из Прованса, ведя там свое название от глагола *ballag* с тем же значением «плясать».

О люди, братья мы зываем к вам:
 Простите нас и дайте нам покой!
 За доброту и жалость к мертвецам
 Господь воздаст вам щедрою рукой.
 Вот мы висим печальной чередой,
 Над нами воронья глумится стая,
 Плоть мертвую на части раздирая,
 Рвут бороды, пьют гной из наших глаз...
 Не смейтесь, на повешенных взирая,
 А помолитесь господу за нас!
 Мы — братья ваши, хоть и палачам
 Достались мы, обмануты судьбой.
 Но ведь никто — известно это вам?—
 Никто из нас не властен над собой!
 Мы скоро станем прахом и золой,
 Окончена для нас стезя земная,
 Нам бог судья! И к вам, живым, зывая,
 Лишь об одном мы просим в этот час:
 Не будьте строги, мертвых осуждая,
 И помолитесь господу за нас!
 Здесь никогда покоя нет костям:
 То хлещет дождь, то сушит солнца зной,
 То град сечет, то ветер по ночам
 И летом, и зимою, и весной
 Качает нас по прихоти шальной
 Туда, сюда и стонет, завывая,
 Последние клочки одежд срывая,
 Скелеты выставляет напоказ...
 Страшитесь, люди, это смерть худая!
 И помолитесь господу за нас.
 О господи, открой нам двери рая!
 Мы жили на земле, в аду сгорая,
 О люди, не до шуток нам сейчас,
 Насмешкой мертвецов не оскорбляя,
 Молитесь, братья, господу за нас!
 (Перевод Ф. Мендельсона)

В первой строфе качаются недавно повешенные и трагичность ситуации очевидна, но Вийон и во второй говорит о неминуемом обращении мертвецов в прах и золу, давая понять, что участь эта ждет и взирающих на них, а в третьей строфе качаются уже скелеты. Горечь событий нарастает с течением времени, открывающим в ситуации ее глубину и всеобщность. Нередко, однако, и в строгой форме баллады происходит движение событий и смена ситуаций от строки к строке и от строфы к строфе. Так, скажем, у Клемана Маро в «Балладе на ту, что была его любимой»:

Лишь раз я написал любимой,
Что в ней привязанности нет.
Она тотчас же нетерпимый
Мне сгоряча дала ответ:
Пошла к ханже держать совет,
К охотнику до темных дел,
И прямо навела на след:
Хватай его, он мясо съел.
Шесть гадов, грех карая мнимый,
Меня схватили за колет,
И я в тюрьму, как подсудимый,
Был брошен, к довершенью бед,
Меня в дому моем нашед,
Сказал раскормленный пострел:
Вот — чтоб его! — Клеман, поэт,
Хватай его, он мясо съел!
Так отомщен неумолимый
Мой враг, любви моей предмет.
Я мстить не собираюсь,— мимо!
Но лишь подумать: мне во вред
Как ум ее был разогрет,
Как ловко он, хитро сумел
Так, в голос, выкрикнуть навет:
Хватай его, он мясо съел!
Принц, кто любовью не задет,
Ее огнем в душе не рдел,
Не завопит на целый свет:
Хватай его, он мясо съел!

(Перевод С. Шервинского)

Уже баллада Вийона — основание для трех балетных картин, аналогичных строфам баллады, хотя они и будут соединены лишь общностью мысли, но не сюжетом. В балладе Маро очевидна последовательность ситуаций: гнев возлюбленной, оскорбленной обвинением в недостатке любви, жестокое наказание и, наконец, новое ощущение поэта, понимающего, что гнев, его настигший, был выражением той самой пылкой страсти, на недостаток которой он жаловался. Уже в канонической французской балладе соединение последовательных картин доходит порой до прямой сюжетности. Сильней проявляется эта тенденция в балладе германских и славянских народов с ее меньшей, формальной строгостью и открытой событийностью. Английская, шотландская баллада — всегда стихотворное повествование.

Резкое противопоставление двух типов баллад, сводящееся порой к полному отрицанию какой-либо общности между ними, затуманивает свойственное и тому и другому типу картинное строение, явно связанное с плясовым, изобразительным происхождением баллады. Недаром и в шотландской балладе мы

встречаем рефрены, повторяющиеся на каждом новом этапе повествования. В знаменитой шотландской балладе о мельнике, отрывок из которой перевел Пушкин, эти рефрены отбросивший, мельник трижды возвращается домой и трижды обнаруживает — сперва коня, потом мундир на стене, потом сапоги под кроватью, и всякий раз между ним и женой происходит совершенно однотипный разговор, и жена единообразно отвечает, что это присланные матерью подарки. Точно так же единообразными рефренами сопровождаются строфы не менее знаменитой баллады «Эдвард» и многих других. Еще существеннее, что в шотландской, английской, немецкой или русской балладе, представляющей собой, в сущности, драматическую стихотворную повесть, точь-в-точь как во французской балладе, повествование дробится, даже не выходящее к тому формальными требованиями, на отдельные эпизоды. Уже Гердер отмечал, что связь между отдельными частями баллады такая же, «как между деревьями и кустами в лесу, между скалами и пещерами в пустыне, между отдельными сценами самого происшествия» (22, 54), и указывал как на главную ее особенность на скачки и броски (*Sprünge und Würfe*). Современный исследователь русской баллады Д. М. Балашов пишет: «Важная особенность композиции баллады — прерывистость. Балладный рассказ как бы перескакивает через спокойные, повествовательные моменты действия, останавливаясь на узловых драматических моментах сюжета. В этих драматических моментах чаще всего появляется диалог, входящий в ткань баллады стремительно, без вводных слов, вроде тех, которые встречаем в былинах...» (11, 9).

Баллада, впрочем, подчас перескакивает и через иные важные эпизоды сюжета, останавливаясь на более спокойных картинах, если в них проявляется нечто существенное для ее понимания. В знаменитой балладе «Иванов вечер» Вальтер Скотт лишь вскользь упоминает о главном действии — сражении между смальгольмским бароном и рыцарем Ричардом Кольдингамом, описывая сборы барона на войну и его возвращение. В рассказе паж о происходившем в отсутствие барона изображены три беседы, в которых баронесса убеждает рыцаря прийти к ней в отсутствие мужа. Здесь-то барон и «проговаривается» — рыцарь не мог прийти, он уже три дня как мертв. Барон возвращается к жене, рассказывает ей о победе шотландцев, но под утро в спальню барона является убитый Ричард, и читателю сообщается, что и барон, и жена его замаливают ныне грехи.

В совсем иной по построению балладе Гете «Лесной царь» основное — тяжелая болезнь младенца и тщетные усилия отца, кстати сказать, вовсе не старика, как в переводе Жуковского, его спасти — также лишь как бы проступает сквозь текст. Даже не сообщается, куда это так поспешно несется отец с сыном, где надеется его спасти. Главное в балладе — трижды, хотя и в иной тональности, повторяющееся обращение лесного царя,

завлекающего и наступающего младенца, повторяющиеся обращения ребенка к отцу, повторяющиеся успокоительные слова отца. В каждом из обращений нарастает сила, но побеждает лесной царь, в последний раз отец и не отвечает, только скачет еще быстрее, и все же ребенок умирает. В этой необычайно стремительной балладе, насквозь пронизанной предельно наглядным действием — яростной скачкой, внутреннее движение, подтекст, создается повторяемой и отвергаемой картиной «блаженства» в чертогах лесного царя.

Действенность баллады, ее явный драматизм, очевидный уже в обилии диалогов, не состоит в непрерывной динамике. Напротив, баллада включает в себя яркие изобразительные картины, а динамика создается их чередованием. Прерывистость оказывается средством сблизить картины, придать их соотношению динамический характер. Баллада — прообраз соединения балетных ситуаций и литературный прообраз балета. Единое происхождение наименований не случайность.

Баллада при этом явное подобие драмы, даже сгущенное, сосредоточенное и уплотненное. Сюжет баллады, народной или литературной, непременно роковое событие, катастрофа. Поступки героев баллады совершаются в ситуации выбора, иногда обозначенного прямо: смальгольмский барон едет не на общую войну, а на собственную войну с рыцарем Ричардом Кольдингамом, он не примиряется с возникшей было ситуацией. Но и жена его не примиряется с новой ситуацией, лишившей ее любимого, и оба кончают век в монастыре. Здесь драма в обычном смысле очевидна. В балладе Гете отец тоже не желает мириться с неминуемым, но терпит поражение.

Исход выбора и борьбы бывает в балладе самым разным. Подчас баллады, повторяя одну ситуацию, разрешают ее по-разному. В народной немецкой балладе «Свидание с мертвым женихом» мертвый солдат, ложась в землю, прощается с невестой, ибо «лишь мертвых земля приемлет в объятия могил своих, но не берет живых». В датской балладе о рыцаре Оге и йомфру Эльсе, напротив, через месяц после прихода рыцаря, «лежавшего в земле сырой», уже и сама «тихая йомфру Эльсе лежала в земле сырой». В знаменитой «Леноре» Бюргера погибший солдат точно так же увлекает к себе в могилу и ожидавшую его невесту. Существен не столько тот или иной исход, сколько сама ситуация: как быть невесте, которая, не став женой, обречена на вдовство.

Одним из самых плодovitых авторов баллад был Фридрих Шиллер. Исследователь его творчества пишет: «Само обращение к жанру баллады свидетельствовало о том, что... субъективно-лирический элемент уступает место эпическому и в особенности драматическому» и далее: «В пределах одного, сравнительно небольшого стихотворения действие подразделяется как бы на акты... Баллада «Ивиковы журавли» четко распадается

на пять драматических актов, из которых третий является кульминационным. Первое событие — смерть певца Ивика, убитого в лесу разбойниками в то время, как он шел на праздник в Коринф. В момент гибели Ивика над лесом пролетала стая журавлей; умирающий певец призывает птиц отомстить за его смерть. Затем мы видим греков, собравшихся на праздник и узнавших о гибели Ивика. Всех охватывает скорбь и жажда возмездия за гнусное убийство, и вместе с тем всем очевидно, что виновников смерти невозможно найти. Третий, кульминационный акт — появление на сцене хора эриний (то есть богинь мести), которые поют:

Блажен, кто незнаком с виною,
Кто чист младенчески душою!
Мы не дерзнем ему вослед:
Ему чужда дорога бед...
Но вам, убийцы, горе, горе!
Как тень, за вами всюду мы,
С грозой мщения во взоре,
Ужасные созданья тьмы.

Грозное песнопение эриний пробуждает страх в душах виновников убийства Ивика. Наступает четвертый акт: над собравшимися пролетает стая журавлей. Один из убийц, вспомнив предсмертные слова Ивика, взывавшего к журавлям, думает, что это те самые журавли, и выдает себя восклицанием: «То Ивиковы журавли!» Преступление отягчает совесть человека, и, как бы он ни старался, ему не подавить память о нем; черные дела не могут не всплыть на свет, и в самом преступлении заложено зерно кары за него. Наступает развязка — пятый акт; убийц схватывают, они сознаются в своем преступлении, их судят и казнят» (112, 269—272). К этому обстоятельному изложению следует добавить, что пятиактной драме предшествует пролог: Ивика, идущего в Коринф, провожают журавли и, беседа с ними, он сравнивает свою судьбу с их судьбой.

Журавли, таким образом, являются трижды: провожая Ивика, созерцая его убийство и, наконец, напоминая убийцам об их злодеянии. Но журавли всякий раз являются как статическая картина, они никак не действуют. Более того, и эринии тоже ведь никак не действуют. Они тоже лишь являют картину присутствия божества мести, и если это кульминация, то лишь кульминация напряжения, а не действия.

Драматическое действие, то есть смещение альтернативных ситуаций, течет своим ходом: убийцы, совершив преступление, незаметно скрываются в народной толпе, но с драматической неизбежностью себя выдают. Однако отличие драматического движения баллады от движения драмы в том, что толчком к переменам оказывается не развитие драматической ситуации, но новая, чисто экспозиционная ситуация, вторгающаяся в собы-

тия независимо от балладного действия. Новые экспозиционные силы укрупнены и, вторгаясь извне, разрешают альтернативу баллады.

Если в драме имеет место непрерывное временное движение, пусть не совпадающее с бытовым временем и свободно варьирующее напряжение разных своих стадий, то в балладе совмещаются как бы одновременные моменты действия, и собственно драматические, аналогичные временному движению драмы, и статические, изобразительные, представляющие мгновение, растянутое во времени, чтобы быть глубже осознанным. Эти растянутые мгновения как раз и становятся зеркалом внутренней жизни героев, подчас отраженной весьма опосредствованно, но они-то и движут действие, они-то и обозначают стоящие перед героями альтернативы.

Балету свойствен балладный тип драматургии, это его отличительная особенность. Задача балетного драматурга не в преодолении бессловесности — это лишь ремесленная и не самая существенная часть дела. Балет становится драматическим, когда, подобно балладе, сосредоточивается на существенных факторах альтернативы, взятых укрупненно. Но и эпос, и лирика в балете отмечены чертами балладности. А переложение пьесы в балетный сценарий или драматического спектакля в балетный, при котором лишь соблюдена последовательность событий, понятно объяснено происходящее действие и музыкально-хореографический аккомпанемент вторит настроениям оригинала, — еще не балет.

Балет постигает не столько само движение, сколько факторы движения. Термин «танцевальность», столь ныне популярный, обозначает не количество танца, которого и в балетах непрерывного действия хоть отбавляй, но качество танца, его способность остановить мгновение и взглянуться в него. Танцевальность — свойство балетной драматургии и лишь потом хореографии.

Сосредоточение на отдельных картинах, отдельных ситуациях, в противовес их непрерывному перетеканию друг в друга, свойство отнюдь не формальное. Античная драма исходит из присущего античности целостного восприятия мира, в котором выдвинутые альтернативы так или иначе решаются; даже трагическое их разрешение подтверждает существующий миропорядок. Когда же усугубляется мысль о разорванности мироздания, о прерывистости существующих в нем связей, обозначение альтернативы становится существенней, чем ее разрешение. Повторяемое чеховскими тремя сестрами «В Москву! в Москву!» не более реально, чем фантастический мир, изображаемый в балете; никогда они в эту Москву не уедут. Но в балете фантастичность открыто изображается, а не скрывается в подтексте. В балете вообще подтекст становится сутью текста еще в большей мере, чем в режиссерском театре.

В чеховской драме решающие факторы бытия вросли в ткань сочинения как данность, как обстоятельство, существующее независимо от событий, происходящих в описываемом случае, и мы угадываем их по результатам. Балет — прямой антипод чеховской драмы и жаждет прямого выявления решающих факторов бытия. Он вытаскивает на свет умалчиваемое, подразумеваемое и этим уже в пределах эпизода восстанавливает космическую целостность.

4. Время, отводимое искусством изображению тех или иных событий, не соотнобразится с их реальной продолжительностью. Между длительностью событий и длительностью описаний нет соответствия, хотя такая цель не была бы недостижимой. Но искусство почти никогда ее перед собой не ставит и о ней даже не задумывается. Автор по своему разумению сокращает и продлевает описание событий, не считаясь с тем, сколько они могли бы продолжаться в действительности. Но внутри сочинения временные принципы всегда сознавались как важнейшие и не сводились к изменению длительности событий или смещению их темпов.

В «Ивиковых журавлях» заметны и более сложные временные отношения. При встрече Ивика с журавлями Шиллер отводит им двенадцать строк, в момент убийства — семь, при решающей встрече журавлей с убийцами — всего пять. Значимость появления журавлей тут обратно пропорциональна длительности: если в первый раз они не то деталь пейзажа, не то просто существа, подобные герою, то во второй раз их явление обретает уже сюжетное значение, а в третий — именно они определяют исход событий. Эта возрастающая значимость опирается на накопление присутствия, и художественная значимость длительности не совпадает с ее действительной значимостью. Пять решающих строк ничего бы не значили без предварительных семи и двенадцати. Значимость времени действия опирается на прояснение действующих сил в их бездейственности, когда и способность к действию за ними не предполагалась.

48 строк из 184, более четверти баллады, посвящены выходу эриний. Какому реальному времени соответствует этот выход? Пока речь идет о выходе эриний на сцену античного театра, то есть о реальном хоре из реальных артистов, выяснение реальной длительности большого смысла не имеет. Любопытно, однако, что в переводе Николая Заболоцкого, в остальном очень близком к оригиналу, исчезло упоминание о театре, в котором появляются эринии, имеющееся у Шиллера и сохраняющееся в переводе Жуковского. Но существенно ли отклонение Заболоцкого от оригинала? Ведь явление эриний на сцене и у Шиллера — как бы подлинное их явление, недаром оно ведет, в конечном счете, к осуществлению цели «реальных» эриний — мщению. Протяженность изображения эриний в балладе Шиллера не просто описание их прихода: в отличие от журавлей, они как

бы постоянно присутствуют, а время их описания — лишь время, когда они открываются чужому зрению.

Уже когда мы смотрели на маленькую картину «Ассур, Аман и Эсфирь», висящую в Московском музее изобразительных искусств, глаз наш не стоял на месте, но двигался, как бы ощупывая каждого из героев, хотя и остальные не выпадали между тем из поля нашего зрения. Когда мы подходим к большому полотну, даже и очень крепко связанному единой композицией, приходится переводить взор с одного персонажа на другой, чтобы рассмотреть каждого, оставив на миг остальных. В картине Александра Иванова «Явление Христа народу» мы внимательно разглядываем изображенных на первом плане вылезавших из воды старика и мальчика, и будущих апостолов, и Крестителя, и раба, и дрожащих мальчика и мужчину. Хотя при общем взгляде на картину мы как будто видим их всех, они все же входят в наше сознание еще и обособленно рассмотренные, и время, которое мы тратим на это рассмотрение, не раздвигает время, изображенное на картине, оно лишь способ освоения существующего в пространстве одновременно. Подобно тому как в горельефах Гиберти пространство было способом воплощения времени, здесь время становится способом освоения пространства. Время описания эриний тоже способ освоения пространства, оно сосредоточивает наш взгляд, как автор счел нужным.

Именно это происходит при постижении ситуаций балетного театра, где по преимуществу время вовсе не означает времени действия, но лишь время развертывания предстоящего зрителю пространства, время его обозрения зрителем. Друг за другом, а подчас и чередуясь друг с другом, нам демонстрируются лица, существующие в изображаемой картине как бы одновременно. Экспозиционная, живописная, пространственная стихия балета предшествует действенной, динамической, временной. Время обозрения отличается от времени действия. Они по-разному исчисляются и по-разному заполняются балетмейстером. Одно и то же астрономическое время кажется коротким, если понимать его как время развертывания, и длинным, если понимать его как время действия. Здесь две стихии балета, изобразительная и драматическая, сталкиваются, но ни одна из них не может взять верх окончательно и упразднить другую, ибо это значило бы уничтожить балет. И различия в их отношении ко времени обнажают природу и смысл балета.

Эстетические теории XX века испытывают к категории времени особый интерес. Он, конечно, связан с новыми научными представлениями, сложившимися после появления теории относительности и других открытий. Но хоть новое понятие о времени в теории складывается лишь в XX веке, сами по себе наблюдаемые ныне явления существовали в искусстве задолго до их осознания. Так было в силу эмпирического характера искус-

ства, его непредвзятости в отношениях с жизнью и способности улавливать те ее свойства, которые могли быть упущены более строгой и последовательной наукой. Ньютоново понятие о линейном времени, направленном и равномерном, систематизирует и схематизирует понятие о времени, выдвинутое иудейским и развитое христианским сознанием, полагавшими смысл времени в движении от сотворения мира через явление мессии (Христа) к всеобщему спасению. Не говоря уже о том, что само это представление явилось неким растянутым циклом — от изгнания из рая до возвращения в рай, с ним уживались пережитки античных циклических и других представлений о времени.

Преобладание циклических процессов в жизни античного и средневекового человека, главным занятием которого было земледелие, подчиняло его жизнь природной цикличности, и неизменное повторение одних и тех же явлений запечатлевалось в сознании как постоянное их существование и даже постоянное присутствие. С этим связана глубокая приверженность средневековья к традиции и его принципиальный «антимодернизм». Средневековый человек жил одновременно в двух временах. Как христианин, он сознавал, что время движется к намеченной цели, и верил, выражаясь современным языком, в прогрессивность этого движения. Как земледelec, он исходил из того, что время не движется, то есть движется по кругу, стоит на месте. Понятно, идеологическая система и конкретный опыт не могли совершенно не соотносываться, и в итоге складывалось представление, кажущееся нам сегодня нелепым, алогичным, но соединявшее в едином мировоззрении питавшие его противоречивые начала. Понятие о постоянстве и вечности в принципе освобождало историческую мысль от конкретности, от верности фактам. Иисус и Мария для средневекового человека были отнюдь не персонажами случившегося некогда происшествия, палестинскими евреями первого века нашей эры. Они продолжали существовать и потому могли изображаться в Италии как современные художнику итальянцы, а в России как современные художнику русские. Это не промахи художников и не ограниченность их опыта и знаний, а выражение их понятий о мире и времени. Традиционализм средневекового мышления уживался, выражаясь нынешним языком, с антиисторизмом, а «принципиальный антимодернизм» с такой же неизбежностью становился одновременно неограниченным «модернизмом», понятно, в пределах своей эпохи, свойства которой абсолютизировались. В сознании средневекового человека разные понятия о времени совмещались задолго до возникновения теории относительности.

Исследователь средневековой культуры А. Я. Гуревич обнаруживает в рыцарском романе и в средневековой лирической поэзии два разных понимания времени: «Первое — статическое

время, в котором покоится стилизованная и возвышенная современность, не знающая становления и изменения; это «вечный день», который всегда длится. Второе понимание — динамическое: время приносит изменения и служит переходной стадией к вечности. В последнем случае повествование пронизывается болезненным сознанием невозвратности времени, протекающего настолько быстро, что его не может охватить разум» (29, 122). А. Я. Гуревич наглядно показывает, как различия в представлениях о времени вытеснялись с изобретением механического отсчета времени, переходом господства над ним из рук церкви в руки городского магистрата и дальнейшей унификацией времени. В конечном счете, прибавим от себя, все это укрепило общественные предпосылки для Ньютонова понимания времени. Однако, мешая развитию общественного производства, сложные представления средневекового человека о времени не мешали развитию искусства и в нем запечатлены. Знакомство с ними помогает понять многие свойства современного искусства, считающиеся подчас новациями, а в действительности глубоко традиционные.

Балет в этом отношении особенно нагляден. Драма, в средние века не напрасно безмолвствовавшая (хоть и не только из-за сложного понимания времени), отлично согласуется с Ньютоновым понятием о равномерном, линейном времени: она — вырванный из жизни кусок времени, но благодаря слову способна сохранить связь и с предшествующими, и с последующими его этапами, и с явлениями, продолжающими течь параллельно, и с постоянно действующими факторами жизни.

Балет — здесь проявляется его изобразительная природа — постигает только существующее в настоящем времени. Но живопись или скульптура, останавливая время, схваченное ими, уже одним этим переводят его в разряд «вечного», и в этом смысле содержательны не только человеческие отношения, запечатленные в каких-то ситуациях, но и блеск бокалов, сверкание медной посуды и кожа лимона на старинных натюрмортах. А в балете настоящее время как таковое утекает, и, понимай мы его лишь по-ньютоновски, различай мы в нем лишь равномерное течение событий, балет, сведенный к текущему мгновению жизни, отрезанный от прошлого и будущего, обречен на незначительность и не стоит внимания, если не увлечься тем, что именно в данное текущее мгновение балетные виртуозы совершают движения почти невозможные.

Другие искусства, не сводимые к словесному обозначению в них происходящего, испытывают похожие сложности. Их испытывают даже сами словесные искусства. Ритм и рифма не зря существуют в поэзии как важнейшие конструктивные элементы, ведь именно ими сопрягаются разделенные временем события, мысли и чувства, ими преодолевается скоротечность, невозвратность и необратимость времени и запечатлеваемое

обретает устойчивость. Сложны временные отношения и в кино. В. В. Иванов отмечает, что «в новейшем западноевропейском кино (в частности, у М. Антониони, экспериментирование которого со временем, показываемым в реальном масштабе, особенно очевидно в минуте молчания на бирже в «Затмении») все чаще используется возможность остановить мгновение, превратив остановленный кинокадр в фотографию. Тяготение к повторяющейся статичной картине парка, как к пределу, обнаруживается и в фильме Рене «Прошлым летом в Мариенбаде», темой которого является ирреальность движения времени и субъективность памяти. Соотношение между неподвижностью картины (или фотографии) и развитием фильма во времени меняется в сторону преобладания статического над динамическим там, где фильм передает не столько движение, сколько отсутствие развития во времени» (41, 64). В балете тоже и с давних пор проявляется взаимодействие времен, как и вообще соотношение непрерывного и прерывистого, и оно особенно остро, поскольку должно осуществляться в настоящем времени данного сочинения, для которого и прошлое, и будущее существуют лишь внутри его собственных пределов. Поэтому уже в самой основе своей структуры, в ситуативном слое, балет, в отличие от поэзии или звукового кино, связан временными отношениями. И это не просто техническая сложность, которую надлежит преодолеть теми или иными приемами, но коренное и неотъемлемое свойство его природы, вне которого она просто непонятна.

Ситуация драмы укладывается в Ньютоново время, не только заполняя его действием, но и разбрасывая по нему существенное для себя с помощью слова. Самая возможность передвигаться от одной альтернативы к другой, то есть осваивать коренную альтернативную ситуацию драмы методом смещения, обусловлена, сверх всего прочего, непосредственной связью внутридрамного времени с внедрамным, додрамным, которое хоть и осталось за стенами театра, но стало побудительной предпосылкой к происходящему на сцене. Отсекая додрамное время, ограничивая внимание отрезком, открытым взору зрителя, мы не просто сужаем связи драмы с жизнью в широком смысле, но подрубаем корни внутридрамных причин для действия и причинной связи событий вообще. Балет, понимаемый как такая обрубленная драма, уже по одному этому не в ладах с причинностью, но и уцелевающие причинные отношения здесь проступают в одной только пластике. При всей важности пластического ряда в режиссерском театре, он все же слово не упраздняет, но сохраняет за ним пластике не поддающееся. Балет, гонясь за драмой, пользовался костылями. Но по мере своего становления он отказался от взаимодействия со словом, а затем и с его заменителями, такими, как условный объяснительный жест. А отказ от всякой дополнительной знаковой системы, со-

средоточение в пластике, то есть в танце и пантомиме, все более укрепляет приверженность балета настоящему времени.

Но, весь обращенный к настоящему, балет вовсе не отрекается от прошлого, а вводит прошлое в настоящее, занимается прошлым (и даже будущим) в силу и в меру его присутствия в настоящем. В драме прошлое плодит последствия, присутствует в мыслях героев или терзает их совесть. В балете само это прошлое непосредственно врывается в настоящее. Он потому и полон духов и привидений. Это не пристрастие к мистике — существам сверхъестественным легче переступить рамки прямолинейно развертывающегося времени. Балет не отвергает прошлое, но актуализирует его, ставит на одну доску с событиями, свершающимися ныне, коль скоро последствия этого прошлого все еще дают себя знать. Балет и есть искусство актуализации, искусство, сосредоточивающее в текущем мгновении не только непосредственно свершающиеся в нем события, но и все в нем сказывающееся. Вот почему выплескивается в балете живущее в подсознании. Балет не отвергает полностью каузальность драмы, но переводит ее из рационально-логического в эмоциональный план. События прошли, прямых поводов заниматься ими вроде бы уже нет, но чувства уцелели, и эти чувства в балете актуализируются. Даже Р. В. Захаров во втором издании своей книги согласился с тем, что для балета существенны не только действия, но еще и чувства, и заговорил о «драматургии чувств» (40, 150). Слабый, слабейший, уже почти не существующий, но продолжающий жить в чувстве след минувшего вдруг вырастает в своем значении и актуализирует былое, в котором это чувство было рождено. В балете актуализируется не только вчерашний день, предшествовавший поднятию занавеса, но все непреходящее, постоянно действующее, кажущееся вечным или в самом деле подчас являющееся таковым. Привычное нам текучее, линейное время, предполагаемое сюжетом, то и дело сталкивается и сплетается с временем словно бы неподвижным, и в этом суть балета. Совмещая в себе временное и вневременное восприятие действительности, балет отдает большую дань вневременному, сосредоточиваясь не столько на смещении ситуаций, как драма, сколько на предстоящем в них комплексе взаимодействующих сил, сжатом в один пласт.

В. В. Иванов в цитированной работе упоминает «традиции индийского балета, где, в отличие от европейского танца, одна и та же поза сохраняется в течение какого-то времени, после чего неподвижный «кадр» сменяется другим» (41, 40). Тут и впрямь преодолевается диахроническое движение балета. Подобные примеры можно найти не только в древнеиндийских, но и в сугубо современных хореографических сочинениях, никак с этой традицией не связанных: хотя бы горельефы в балете Л. Якобсона «Спартак». И все же реальная неподвижность на

балетной сцене — лишь крайний случай. Если бы место актуализированного, «вечного» в искусстве танца ограничивалось чистой статикой, это место было бы ничтожно. Но балетная статика не означает неподвижности.

Ссылаясь на французского исследователя Ф. Менара, изучавшего проблему времени в романах Кретьена де Труа, А. Я. Гуревич пишет, что в этих романах «общего времени нет, для каждого героя оно протекает по-разному. Тогда как для свинопаса ничто не меняется и он живет в неподвижности, для выполняющих подневольный труд ремесленников время тянется долго и гнетет их, рыцари, живущие в атмосфере подвига и поиска приключений, находятся как бы в совершенно ином времени. Время подвига «разрывает» ход обычного времени в романе, момент приключения неповторим, это время, когда герою представляется единственный шанс проявить себя» (29, 123). Вдумается: приключение неповторимо, а уход за свиньями повторяется с настойчивой регулярностью, время рыцарей движется, время свинопасов — неподвижно, то есть движется время там, где оно складывается из моментов неповторимых, а там, где возвращается ветер на круги своя, время не движется. Этим именно и различаются линейное, Ньютоново, иудеохристианское время со свойственной ему идеей прогресса, пусть чисто духовного и состоявшего лишь в приобщении к богу, и циклическое, античное время, пронизанное безысходным пессимизмом. Линейности и цикличности как проявления подвижности и неподвижности времени сосуществуют и в балете. Линейное время действия, подобного драматическому действию, сосуществует с циклическим временем актуализированного прошлого, с изображением постоянства. Цикличность построения танца, повторяемость его фраз, его, как принято говорить, «дивертисментность», как раз и есть выражение статичного, то есть непреходящего, и соотношение дивертисментного* и действительного начал балета следует понимать как соотношение разных его времен. Поскольку отличительной особенностью балета мы считаем актуализацию, выражение в настоящем, наряду с мимолетным, непреходящего, то непреходящий дивертисментный танец в балете содержательно значим и обязателен.

5. Балет начался с дивертисментного танца, и его история — история развития дивертисментного танца. Однако она весьма

* Говоря здесь и далее о «дивертисментности» танца, мы, не желая вводить новые термины, пользуемся термином «дивертисмент» за неимением лучшего. Несоввершенство его очевидно: и буквальный смысл — развлечение, и связанность с сюитными танцевальными построениями могут вызвать справедливый упрек в узости и приблизительности термина. К сожалению, не менее приблизителен и другой возможный здесь термин — «танцевальность», которым мы также пользуемся: им нельзя определить танец, отличный от действительного, и он непомерно широк. Предпочитая термин «дивертисментность» и пользуясь им чаще, мы употребляем его шире, чем принято, называя так всякий танец-состояние, не запечатлевающий внешнее действие.

разнообразна, и временами это даже история борьбы за уничтожение дивертисментного танца. Именно такой борьбой полна вторая половина XVIII века. Луи де Каюзак, Гаспаро Анджелини и, пожалуй, более всех Жан-Жорж Новерр утверждали и отстаивали права действенного танца. Новерр выражался без обиняков: «Я разделяю танец на два вида: первый — танец механический, или технический, второй — танец пантомимический, или действенный. Первый — говорит только глазам и очаровывает их симметрией движений, блеском па, разнообразием темпов, элевацией тела, равновесием, твердостью, изяществом поз, благородством положений и личной грацией. Все это представляет только материальную сторону танца. Вторым, обычно называемым «действенным танцем», является, если мне будет позволено так выразиться, душой первого; он придает ему жизнь, выразительность и, обольщая глаз, пленяет сердце и наполняет его трепетным волнением; это то, что обособляет искусство» (71, 70).

«Технический»* танец, который он в других местах прямо именуется «дивертисментным», Новерр не щадит: «Публике необходимо показать интересный сюжет, а отнюдь не скучный дивертисмент, составленный из мертвых танцев» (71, 93). И не то чтобы Новерр не замечал отмеченной выше роли дивертисмента как остановки действия, позволяющей глубже взглянуть в его причины и участников. Но его влечет иное, и он призывает «отбросить те части, которые могут замедлить развитие сюжета» (71, 92).

Утверждение действенного танца в противовес дивертисментному, разумеется, было связано с конкретными обстоятельствами жизни балета в конце XVIII века, преобладанием среди тогдашних дивертисментов мертвых, бессодержательных танцев и распространенным отношением к балету как развлечению, против чего и выступали реформаторы, защищавшие балет как высокое искусство, не хуже всех других. Пафос действенного танца и разного рода действенных композиций несомненно служил развитию и самоутверждению балета. Однако правота по отношению к конкретному дивертисменту своего времени вовсе не означает правоты по отношению к дивертисменту на все времена. Да и сам Новерр не был на практике столь же решителен, как в декларациях, и дивертисмент присутствовал в его собственных балетах. Так или иначе, дивертисмент в балете

* Следует подчеркнуть, что Новерр, говоря о «техническом» танце, имел в виду всю совокупность техники, включая в нее и грацию, и благородство движений, а отнюдь не одно лишь выполнение того или иного сложного комплекса движений, к которому подчас сводят технику танца в наши дни, когда восхищаются техникой танца того или иного виртуоза, и впрямь совершающего немислимое, и сокрушаются лишь, что у него нет грации и благородства. Для Новерра это значило бы, что у него нет и техники, что техника его несовершенна.

реформаторы не уничтожили, только благодаря этому и утвердился позднее дорогой им действенный танец.

Нельзя не задуматься и о том, почему балеты Новерра не долго прожили и не была ли причиной тому недооценка им содержательного дивертисмента. Действенный танец, живший у реформаторов преимущественно декларативно, — ведь и спектакль порой бывает больше художественной декларацией, чем художественным явлением, — позднее, у Перро и Петипа, утвердил себя, вступив в союз с дивертисментным, опираясь на него. Вопреки Новерру, мы рискнем сказать, что два вида танца, дивертисментный и действенный, в балете живут не как пасынок и сын (один — дурной, другой — хороший), но как сиамские близнецы, связанные так тесно, что смерть одного пагубна для другого. Нелепо в наши дни отказываться от завоеваний действенного танца и превращать все балеты в сплошной дивертисмент. Но пожалуй, еще более нелепо абсолютизировать действенный танец. Излишества, понятные у реформаторов, его впервые утверждавших, в более поздние времена оказались вовсе не безобидны. Абсолютизация действенного танца, утверждение действительности как единственно важного качества балета, отождествление балетного драматизма с драмой практически изгоняли стабильное и непреходящее из балета и обрекали его на поверхностность. Дивертисментный танец при отождествлении ситуации балета с ситуацией драмы оказывается вытесненным за пределы ситуации. Он становится не органической частью балета, а непонятым и необязательным привеском. Между тем отличие балетной ситуации от драматической в том, что в ней олицетворенными участвуют непреходящие факторы.

Не знающий другого материала, кроме человеческого тела, балет предполагает персонификацию, олицетворение едва ли не любого выступающего в нем начала, временного или вечного, воплощение его в виде одного или множества поименованных или безымянных танцующих персонажей. Это ведет к предельной конкретизации ситуации в балете. Олицетворение продолжается в овеществлении, когда свойства танцующих персонажей переносятся на принадлежащие им предметы: шпага Альберта и отдельно от него — знак аристократичности.

Ситуация в балете конкретна до полной вещественности своего выражения, она — в наглядных отношениях между персонажами или заменяющими их предметами. Ситуация драмы лишь сопоставляется с постоянно действующими факторами, о которых говорят персонажи. Только изредка является статуя Командора, как в мольеровском «Дон Жуане», — драма занята по преимуществу текущим. В балете настоящее и прошлое, мгновенное и постоянное уравниваются, воплощаясь в конкретных лицах и предметах. Они стоят рядом и образуют единую схему отношений конкретизированных сил, будут ли это люди, или отдельно от них персонифицированные душевные свойства,

или силы природы, или социальные обстоятельства. Конечно, сюжет всегда и везде интересен взаимодействием мгновенного и постоянного, но то, что в драме раздроблено и угадывается, в балете становится цельным и наглядным.

При этом он все время экспозиционно обогащается. Если драма развивается из экспозиционных ситуаций в динамические и живет по преимуществу ими, то в балете производные ситуации гораздо больше и чаще пополняются экспозиционными включениями, и лишь к финалу, да и то не всегда, балет сосредоточивается на чисто динамических ситуациях. Кстати, не случайно финалы балетов часто самое уязвимое их место. Привыкший к экспозиционности балетмейстер с трудом от нее отступается.

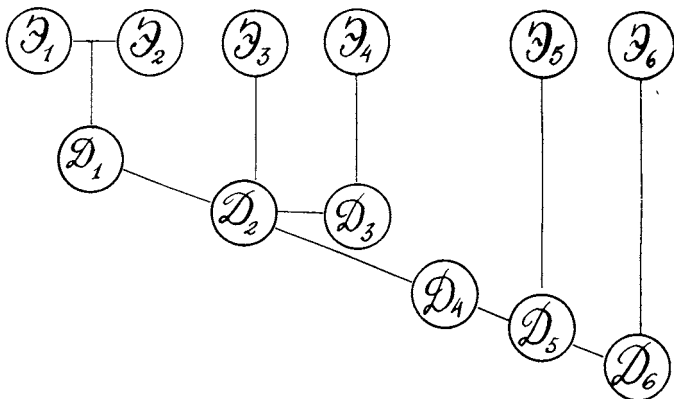
«Жизель» похожа на «Эмилию Галотти». Это тоже история оболочения девушки владетельным феодалом, пусть по-иному истолкованная. Но ситуации ее развиваются совсем иначе. По очереди появляются граф Альберт с оруженосцем и лесничий Ганс.* Затем следует дуэт-объяснение Альберта и Жизели (\mathcal{E}_1), прерываемый Гансом (\mathcal{E}_2), который предостерегает Жизель, не имея в нынешней постановке других доводов, кроме собственного чувства к ней. Появляются крестьяне, мать Жизели. Альберт тем временем исчезает, сцена пустеет. Итак, мы узнали, что Альберт и Жизель любят друг друга, а Ганс любит Жизель. Все происходившее до сей поры носило экспозиционный характер.

Ганс проникает в дом Альберта. Между тем на сцену выходит герцог с дочерью Батильдой, невестой Альберта. Две девушки сообщают друг другу о предстоящем замужестве (\mathcal{E}_3). Опять экспозиция. Если мы догадывались об аристократическом происхождении Альберта и полагали, что он обманывает Жизель, теперь можно догадаться, что у него есть еще и невеста, которую он тоже обманывает. Появляется Ганс со шпагой Альберта, экспозиционные намеки проясняются, и во время сельского веселья Ганс бросает Альберту обвинение. Вот, по существу, первая производная ситуация (\mathcal{D}_1). Продолжая свои обвинения, Ганс трубит в рог, вызывает герцога и его дочь, которые тут же появляются. Здесь, по существу, и завершается экспозиция: в конце первого акта все известное порознь благодаря Гансу связывается в единый узел и Жизель, узнав истину, сходит с ума и умирает. Это вторая производная ситуация (\mathcal{D}_2).

* В постановке парижской Оперы они появлялись в обратном порядке — сперва Илларион, затем Лойс, за которого выдает себя Альберт, но это несущественно. Не слишком существенно и то, что ныне Альберт сперва появляется в одежде аристократа и лишь затем, уйдя в свой дом, переодевается и выходит крестьянином. Ведь в первоначальном варианте он выходил с оруженосцем, и Иллариону, а вместе с ним и зрителям было ясно, что Лойс не простой крестьянин.

Второй акт начинается с появления Ганса на кладбище; можно считать это третьей производной ситуацией (D_3), но преследующий Ганса рой вилис продолжает экспозицию (\mathcal{E}_4). В первом акте о существовании вилис зритель не подозревает, хоть в первоначальной постановке существовал рассказ о вилисах. На кладбище появляется Альберт. Он вспоминает о Жизели, любовь к ней воскресает в нем. Это четвертая производная ситуация (D_4). Вилисы между тем преследуют и губят Ганса, мы узнаем, что они мстительницы (\mathcal{E}_5). Экспозиция продолжается. Вилисы преследуют Альберта, но Жизель его защищает (D_5). И она, и Альберт говорят вилисам о своей любви. Вилисы по-прежнему безжалостны, но слышен колокол, занимается заря — утром вилисы должны вернуться в свои могилы (\mathcal{E}_6). Экспозиция продолжается до конца спектакля, и Альберт спасен (D_6). Он прощается с Жизелью, навсегда безутешный. В первой постановке спектакль завершался появлением сопровождаемой свитой Батильды, уводившей Альберта с кладбища. Последняя ситуация была динамической, но вытекавшей из дальней экспозиции.

При самом беглом сопоставлении с «Эмилией Галотти» видно, как мало здесь динамических ситуаций, при том что экспозиционных больше и они продолжают возникать до окончания балета. Но и сами динамические ситуации проистекают здесь не просто одна из другой или двух других, но всякий раз поддерживаются новыми экспозиционными посылами. Перед нами драматургия совершенно иной, нежели в драме, природы.



Если драматический сюжет выстраивается как цепь перерастающих друг в друга ситуаций, побуждающих персонажей к выбору, то балетный сюжет, напротив, прерывист, и смысл этой прерывистости в пополнении новыми экспозиционными данными, новыми вводимыми в оборот стабильными или длительными факторами, которые порой поначалу даже не предполага-

ются, как не предполагается в первом акте «Жизели» существование вилис.

Драматизм драмы определялся решениями персонажей в альтернативах, с которыми они сталкивались изначально и в которые попадали в результате собственных решений. В балете, даже и сюжетном, такой драматизм явно ослабевает и подпирается экспозиционными дополнениями. Они-то как раз и вносят часто не временные, но постоянно действующие субстанциальные факторы: это и вилисы, это, в конце концов, и невеста Альберта — знак слоя, к которому он принадлежит и выйти из которого не может. Нередко субстанциальные состояния выступают вне всякой действительности и сюжетности, как бы просто последовательно демонстрируются. По инерции понимания балета как временного искусства мы часто ищем за последовательностью внутреннюю связь, ждем перерастания одних состояний в другие, некоей подспудной действительности, и сетуем, если ничего этого не обнаруживается. Между тем это последовательная демонстрация факторов, действующих рядом.

Уже самая простая последовательность сюиты дивертисментных номеров, с которой, собственно, и начинался балет, дает ощутить некую если не прямо противоречивую, то разностороннюю ситуацию, опосредованно отображающую какую-то жизненную ситуацию. Смена фрагментов может носить столь резкий характер, что воспринимается как прямая альтернатива. Уже в бессюжетном балете нередко различимы существенные альтернативы если не реальных происшествий, то возбужденной ими эмоциональной жизни.

С этого балет начинается, и, двигаясь к самостоятельности, он соединяет, подчас довольно простыми средствами, запечатленные картины в единое течение, в котором возникает если сперва не действие, то взаимодействие. А затем, как в «Жизели», где и ситуации обретают альтернативность, с разрешением которой перерастают одна в другую, проявляется и собственно драматическое действие. Однако и оно своеобразно прямою своей субстанциальности.

Венцом балетного драматизма считается, и вполне справедливо, так называемое действенное па (*pas d'action*). Это, в сущности, параллельное течение тех субстанциальных начал, которые балет чаще демонстрирует последовательно. Каждый из героев действенного па входит в него со своей пластической темой, своим набором пластических мотивов. Действие как таковое, поступок как таковой образуют лишь узел, связывающий действенное па, да и не всегда такой поступок совершается, часто дело ограничивается чисто эмоциональными всплесками. Параллельное течение разных пластов делает их взаимозависимостью и взаимовлиянием еще более наглядными, и Ю. И. Слонимский, конечно, прав в своих похвалах этой форме балетного драматизма (84, 179), хотя подобных похвал заслуживало бы

всякое параллельное течение разных субстанциальных начал балета, какое, к сожалению, наблюдается довольно редко. Однако, обнаруживая драматизм в действенном па, мы должны согласиться, что тот же самый драматизм, пусть не столь концентрированный, проявляется и при последовательной демонстрации субстанциальных начал, коль скоро они альтернативны, и уже этим ведет к поступку или хотя бы эмоциональному смещению.

Балету, конечно, свойственна и драматичность, тяготеющая к открытой сюжетности, и нельзя согласиться с теми, кто истинный балет видит лишь в противостоянии драме и вообще вне сюжета. Бессюжетное в балете есть, по существу, нечто из сюжетного, гипертрофированное и уведенное в сторону от драмы — к эпосу или лирике. Однако столь же очевидно, что природа драмы, не говоря об эпосе и лирике, в балете совсем иная, чем в драматическом театре. Неверно отождествлять драматическое начало балета с литературой вообще, это пагубно уже для построения ситуативного сценарного ряда. Связь балета с литературой, а связь такая порой, как в балладах, оказывается очень тесной, побуждает помнить о различиях, о трансформации ситуации литературной драмы в драме балетной. Самая надежда на сценарий, построенный по законам литературы и затем осуществленный на сцене по законам балета, обречена на провал. Бесплодно не только прямое перенесение литературной первоосновы как программы в балет, но и частные ее приспособления к возможностям балета, предвосхищаемые уловками сценария. Повторяю, драматическая основа будущего балета, его сценарий, с самого начала сочинение не литературное, а балетное, и не только потому, что в нем предполагается участие музыки и хореографии, но прежде всего по самой его драматической природе. Она же проявляется в ситуациях, где открыто выступают, пусть даже не параллельно, а друг за другом, стойкие или постоянные субстанциальные начала, с которыми и будут взаимодействовать конкретные персонажи, их чувства, мысли и поступки. Задача не в том, чтобы «по-балетному» переложить, пересказать балетным языком уже наличествующую в драме, поэме, романе структуру, но в том, чтобы извлечь на свет то, что драма содержит в подтексте, и предусмотреть в создаваемой структуре балета новую почву, на которой словесный подтекст сможет превратиться в хореографический и музыкальный текст.

V

ХОРЕОГРАФИЯ КАК СРЕДСТВО

*Иная пластика, иная грация,
иной ритм, жест, походка, движение.
Все, все иное.*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ (91, 117)

1. Расцвет режиссерского театра создал предпосылки к осознанию коренных различий сценической плоти драмы и балета. По иронии судьбы предпосылки эти остались в пренебрежении и два искусства, напротив, усердно отождествлялись под крылом системы Станиславского. Сам Станиславский тут ни при чем. Уже в начале своей работы он думал: «Балет — прекрасное искусство, но... не для нас, драматических артистов». В балете не нашлось своего Станиславского, отважившегося сказать столь же прямо: «Драматический театр — прекрасное искусство, но... не для нас, балетных артистов».

Недоверие к собственным возможностям балета, уже достигшего между тем блестящих вершин, долго владело весьма широкими кругами, и еще в тридцатые годы выдающийся критик И. И. Соллертинский утверждал, что «балет есть танцуемое действие, танцевальная драма» (89, 122), а «балетмейстер в первую очередь и есть режиссер танцевального спектакля» (89, 91).

Балетмейстер потому, конечно, уподоблялся драматическому режиссеру, что тот уже мыслился сочинителем сценически-изобразительного текста, занявшего в драматическом спектакле важнейшее место. Коренных отличий хореографии, сценически-изобразительного текста балета, от сценически-изобразительного текста драмы словно бы не замечали. А бессловесность балета выглядела лишь техническим неудобством. Соллертинский так и писал: «Для драматурга проблема балетного сценария — в том, чтобы освободить драматическую фабулу от слова, построив ее на сравнительно элементарных эмоциональных (и потому особо податливых выражению танцем и пантомимической речью) основах. От привилегий словесного материала современный драматург сумеет отказаться: это он уже доказал, идя в кино писать сценарий» (89, 48).

Однако «освобождение драматической фабулы от слова» отнюдь не техническая операция. «Освобождая» драматический театр от слова как традиционного условного знака, мы до основания разрушаем его природу, ломаем его внутреннее единство и подрываем фундамент его сценической изобразительности. Сколь бы значительно ни было ныне ее место в драматическом театре, она там по-прежнему несамостоятельна и живет в постоянной и непрерывной связи со словесной тканью драмы.

Спектакль, идущий на неведомом языке (если это, конечно, не «Гамлет» или не «Проделки Скапена», которые, точь-в-точь как балетную программку, можно предварительно прочесть в переводе, обеспечив себе необходимый минимум понимания), остается все же непонятен. Как бы ярка ни была его изобразительная ткань, оторванная от словесной, вырванная из художественной целостности, она для зрителей, не знающих языка, превращается в цепь зарисовок, быть может и впечатляющих, однако непостижимых во всей своей полноте.

Но не один ведь балет бессловесен. Вот и в скульптуре, как верно отмечает Н. А. Дмитриева, «все идеи, какими бы они ни были, реализуются как пластические идеи, то есть в той мере, в какой они способны выражаться на языке пластических телодвижений» (31, 126). Дмитриева не напрасно пользуется словом «телодвижение», говоря о неподвижной скульптуре. Неподвижность — тоже способ выявить содержание телодвижения, сделать отчетливыми, доходчивыми, постижимыми содержащиеся в речи телодвижений пластические идеи.

О балете, как и о скульптуре, можно сказать, что его идеи — прежде всего пластические идеи. И если в драматическом театре пластические идеи сплетены с выраженным словом, то лишеному слова балету важна не столько сама по себе понятность сюжета, и впрямь достижимая, если свести его, как советует Соллертинский, к элементарным эмоциям, сколько доходчивость живущих в сюжете пластических идей.

Переход от литературной драмы к пластической состоит не только в том, что пропадает слово, но и в том, что, перестав быть частью целого, отдельное движение теряет конкретность, обретенную в контексте данного драматического спектакля, и выражает лишь некое присущее ему самому по себе обособленное свойство. А утрачивая реальные связи с целостной картиной и свое место в ней, движения и позы становятся абстрактными, поскольку обособление жизненного явления, рассмотрение его в его собственной, исключительно ему присущей и оттого односторонней значимости и есть превращение его в абстракцию.

Гегель писал: «Ведут на казнь убийцу. Для толпы он убийца — и только. Дамы, может статься, заметят, что он сильный, красивый, интересный мужчина. Такое замечание возмутит толпу: как так? Убийца — красив? Можно ли думать столь дурно, можно ли называть убийцу — красивым? Сами небось не

лучше!.. Это и называется «мыслить абстрактно» — видеть в убийце одно только абстрактное — что он убийца и названием такого качества уничтожать в нем все остальное, что составляет человеческое существо» (19, 391—392).

Созерцая драматический спектакль как целое, мы и его героя воспринимаем как целостное существо, одновременно замечая, что он убийца и что он красив, что он богат и что он горбат. Когда же спектакль распадается, остаются лишь отдельные обособленные свойства, и в убийце мы порой видим лишь то, что он красив, в горбуне лишь то, что он богат. Право же, подобный взгляд может показаться толпе, хотя и другой, чем описанная Гегелем, ничуть не менее безнравственным. Но само рассмотрение обособления, абстракции с позиций нравственности, естественных для целого, заставляет вспомнить о том, кому не показывают половину работы. В спектакле абстракции «убийца» и «красавец» соединены в некую конкретность, открывая простор нравственным суждениям и даже морализации. Точно так же соединены в нем и более частные абстракции отдельных движений и поз, составляя целостную пластическую ткань, единую со словом в драме, и совсем другую, единую без него, в балете. Сообразно с этим проблема состоит не в том, как освободиться от слова, а в том, как без него достигнуть осмысленного художественного единства.

В процессе творчества абстракция — часто исходный, а вовсе не конечный пункт воплощения реальности. В науке эта истина давно общепризнана. Маркс начинает «Капитал» не с 24-й главы, повествующей о первоначальном накоплении, но с 1-й, исследующей товар как абстракцию, как противоречивое единство потребительской и меновой стоимостей. Из этой абстракции он и выводит структуру социальных отношений.

В театре, привыкшем иметь дело с целостными картинами жизни, начальный абстрактный элемент зачастую упускается из виду. Драматическому театру это не страшно, ибо в нем синтез абстракций в конкретную художественную ткань аналогичен синтезу их в реальной жизни, где пластика и слово тоже едины. Однако в бессловесном кино, в пантомиме или в балете соединение пластических абстракций в конкретную целостность обретает специфические для каждого искусства черты, жизнью лишь подсказанные, но в буквальном виде ей не присущие. Создавая конкретное сочинение, понятностью событий, ясностью сюжетного движения и эмоциональной примитивностью ситуаций тут не обойдешься.

Прежде всего специфические черты обретает сама пластика. Р. Арнхейм признает, что «движение танцора может быть более широким, чем у актера, для которого движение играет подчиненную роль, лишь сопровождая его речь. По тем же причинам роль жестов уменьшилась, когда в звуковых фильмах появились диалоги» (8, 372). Но движение танцора и вообще иное,

чем у актера драматического, разве что в сцене бала или вечеринки пользующегося лексиконом танца, притом самым упрощенным. Да и с появлением звука в кино изменилось не только количество, но и пластическое качество жестов. Однако каждому искусству присущи еще и свои специфические способы конкретизации соединяющихся в целое абстрактных поз и движений, и сами эти способы сказываются, в конечном итоге, на характере ситуаций и развитии сюжета в данном искусстве.

В немом кино движения и позы близки к театральным. Мало того, «великий немой» пользовался случаем посылать зрителю записки, титры, что упрощало уподобление театру. И все же Гриффит, Эйзенштейн и другие великие режиссеры начальной поры создали множество специфических, более всего именно кино присущих методов соединения пластики в конкретную художественную ткань. С этого, а не с технического изобретения братьев Люмьер началась история кино как искусства. Крупный план, ракурс, наезд подвижной камеры и объединяющий все киноновации монтаж во всех его видах формируют из отдельных движений и поз (и одновременно из предметов и пейзажей) художественную конкретность фильма.

Подчас монтаж в немом кино оставался «невидимым» и двигался лишь по сюжетно-драматическому руслу, словно бы предвкушая вскоре изобретенную звуковую дорожку, еще больше увеличивающую возможность сближения кино и театра. Однако и в «невидимом» монтаже заметны композиционные приемы более откровенных его форм, а главное, нельзя не признать, что, и обрета звук, а затем и цвет, кино как искусство не уподобилось театру, не свелось к «невидимому» монтажу, а продолжало и весьма усердно продолжает, хоть и не без корректив, использовать свои специфические возможности, открытые, когда оно было еще немым.

Пантомима как самостоятельное искусство ищет иные пути формирования конкретной образной ткани. Она даже чаще, чем немое кино, использует субституты живой театральной речи и пусть не шлет записок (хотя в иных современных пантомимах плакат — существенная часть представления), но пользуется выразительным жестом, как знаком, заменяющим слово. Пантомима смелее немого кино преобразует натуральный жест, на котором как будто выросла, преувеличивает его или трансформирует. Строясь на драматическом фундаменте, пантомима не просто излагает свой сюжет понятными обыденными жестами, но, напротив, формирует экспрессивно-заостренные пластические знаки, составляя из них осмысленную цепь. В пластических знаках пантомимы абстрактные свойства отдельного жеста сплошь и рядом сплавляются со столь же абстрактными свойствами других жестов, конкретизируя уже отдельный знак, хотя нередко пантомима пользуется и обособленными абстрактными знаками, утрируя их абстрактные свойства.

И кино, недолго остававшееся немым, и пантомима, существующая тысячи лет, но по преимуществу довольствующаяся ролью подсобного средства в цирке, балете или драматическом театре, живут собственным художественным содержанием, и никто этого не оспаривает. Балету же в таком содержании зачастую вообще отказывали. На балетный театр бросало тень родство с бытовым танцем, незамысловатым развлечением.

Слово и в жизни посредник между людьми, и понятно, что театр, едва возникнув, стал театром словесным. Танец же не столько средство общения, сколько форма проявления чувства. В этом качестве он, как известно, проникал и в обряды, и в ритуалы, был важным элементом дионисийских празднеств, театру предшествовавших, да и в театре оставался у греков орнаментом. Если в жизни слово всегда возникало для других, танец большей частью и поныне заводят для себя. Не говоря о народных танцах, возникающих по случаю самых разнообразных торжеств, на танцплощадку собираются специально, «чтобы потанцевать». Известная доля танцевального общения — лишь узаконенный способ знакомства и прелюдия к последующим отношениям мужчины и женщины. Однако сплошь и рядом танцуют две женщины, как принято говорить, «шерочка с машерочкой». Так танцуют на вечеринках, где и мужчин-то нет, собрались одни женщины. И все же эти женщины танцуют, танцуют для себя.

Если слово ориентировано на общение и потому при всей своей условности выразительно по природе, а художественная выразительность лишь обостряет и определенным образом ориентирует эту изначальную, то выразительность танца надлежит выявить, иначе ничего, кроме самого факта экспрессии, зритель в танцевальном театре не узнает. Именно поэтому танец издавна служил орнаменту, окраске, нагнетанию эмоций, но в течение веков в Европе и речи не было о самостоятельном танцевальном театре.

Да и поныне о танце, составляющем самую суть хореографии, пишут: «Танец подчиняется особым законам пластики и нередко является демонстрацией ловкости и силы, не имеющей ничего общего с выразительностью движений, жестов и поз» (78, 6). Вот он и воспринимается как антитеза драме, и по поводу одного из балетов Лопухова Соллертинский говорил: «Само действие лежит вне танца, ибо современный балет еще не создал формы хореографического речитатива по образцу оперного» (89, 22).

Танец выглядит препятствием к драматической осмысленности балета. По другому поводу Соллертинский писал: «Весь вопрос заключается именно в преодолении бессюжетного танца. Выразительный танец мыслится нами прежде всего как сюжетная пантомима, которая, в отличие от простой драматической пантомимы, не только разыгрывается, но и танцуется» (89, 44).

Без этого танец якобы должен «выродиться в своей сценической осмысленности, навсегда обрекая себя на страдательную роль пустого театрального орнамента, по существу, лишнего» (89, 46—47). Теперь мы знаем, что произошло такое как раз от чрезмерно усердного отождествления танца с сюжетной пантомимой. Но ведь к этому звал не один Соллертинский. В 1940 году, когда плоды пантомимической драматизации балета стали уже явственны, Ю. И. Слонимский, активнее других ратовавший за возрождение балета в традиционном его понимании, все же писал: «Надо снять противоречие между танцем и игрой, содержанием и танцем, танцем и действием» (84, 73). Противоречие между танцем и действием продолжало беспокоить, и казалось, что лучше всего его «снять», преодолеть или упразднить. Никто не задумывался над смыслом этого противоречия и содержательностью танца вне действия.

2. Между тем танец — самая последовательная и всеобъемлющая форма сценической пластики. Опираясь на танец, балет создает самобытный язык, сводит к минимуму словоподобие, в идеале и вовсе освобождается от заменителей слова, а жизненные движения и позы использует не в натуральном виде, но разложенными на обособленнейшие и абстрактнейшие, образующие целые системы идеально мыслимых движений, и самая стройная и завершенная из них — всем известный классический танец.

По Соллертинскому, классический танец должен сохраняться в театральном образовании «лишь потому, что классический экзерсис продолжает оставаться непревзойденной тренировочной дисциплиной» * (89, 59). В действительности, однако, классический танец лишь в повседневном быту актеров сводится к экзерсису, эстетически же это прежде всего — упорядоченная система абстрактных, то есть предельно обособленных в своей экспрессивности, движений.

Возникновение такой упорядоченной системы и тем более осознание ее как таковой было делом долгим и непростым. Арнхейм говорит, что «акт восприятия подразумевает схватывание общих характерных черт, то есть постижение всеобщностей», и подчеркивает, что «восприятие начинается не с частных (которые потом превращаются посредством интеллекта в абстракции), наоборот, его исходной точкой является всеобщность» (8, 158). Хореография, сосредоточенная в сфере зрительных впечатлений, не довольствуется ни копированием природы, ни

* Стоит вспомнить, что одновременно И. И. Соллертинский писал: «Классический танец бесповоротно развенчан. Сейчас вряд ли кто — за исключением разве каких-нибудь заштатных старичков балетоманов, вздыхающих по нетленной красоте, да двух-трех архивных юношей из породы «советских эстетов» — вряд ли кто взвалит на себя непосильную задачу защищать актуальность классики в наши дни. Это — музейный инвентарь» (90, 8). На почве «развенчания» классического танца и формировался драмбалет.

схватыванием ее частных или преобразованием их в абстракцию, но жаждет схватить всеобщности. Эти всеобщности, то есть «общие характерные черты», однако, менее всего абстрактны, и схватить их, обратить их в хореографию — означает запечатлеть нечто конкретное. Но конкретное-то слагается в хореографии из изобразительных абстракций, и, лишь овладев последними как палитрой красок, балет способен собственными средствами создавать осмысленные структуры, адекватные реальному миру и его отображающие.

В спорах о природе отдельных движений классического танца не напрасно ломались копыя. Здесь определялось одно из важнейших свойств балета. Движения в тренировочном классе кажутся бессодержательными, как абстрактные оттенки красок в коробках. Они вроде бы действительно там бессодержательны. Совсем иное дело — на холсте или в танце. Анализируя вариацию Эсмеральды, Ю. И. Слонимский восклицает: «Одни глissады, сиссоны, па-де-баски, прыжки, па-де-бурре на пуантах и т. п. Что в этом от человеческого горя? Ничего. А между тем оно звучит в каждом па» (84, 207).

Заклучено ли это звучание в самих по себе движениях, вне зависимости от дарований исполняющих движения артистов? Р. В. Захаров следом за И. И. Соллертинским решительно такое отрицает, утверждая, что «все позы и движения классического танца — арабеск, аттитюд, тур, жете, шене, па-де-бурре, фуэте и др., исполненные формально или, как иногда говорят, в чистой, голой классической форме, являются лишь упражнением — экзерсисом» (40, 208), а окраску им придает актер.

Противоположного взгляда держались А. Л. Волинский и позднее Ф. В. Лопухов, который прямо писал, что «движения имеют свою собственную значимость и мысль» (55, 306). Ту же позицию отстаивает в наши дни Г. Н. Добровольская (34, 48—52).

Драмбалет стремится преодолеть абстрактность движений классического танца, не зря они зачастую используются там как аналоги движений бытовых и соответственно окрашиваются. В балете Петипа движение классического танца, напротив, может быть освобождено от всех национальных или стилистических черт той сферы, из которой выхвачено, и, однако, само по себе остается краской.

Абстрагировать движение до предела вовсе не значит лишить его решительно всех собственных свойств. Это, напротив, означает лишить всех, кроме одного, которое как раз концентрируется как особая краска, особый оттенок экспрессии. Но это все же только краска, только оттенок, не дорастающий до мысли. Потому-то мы, как правило, и не можем словами выразить абстрактную краску, заключенную в данном движении, «перевести» его на язык мысли и внятно сказать, что означает глissад, а что аттитюд.

Оттенок этот оказывается существенным, когда мы ставим отдельное движение рядом с другими движениями, повторяем его в той или иной последовательности, в том или ином соседстве. Тогда оттенок накапливает красочность и в определенной структуре становится неотъемлемым элементом ее смысла.

Даже слово, не говоря о букве, не содержит в себе мысли — она заключена лишь в предложении. Но в предложении нельзя произвольно менять слова и даже буквы, не рискуя изменить смысл. Точно так же цвет сам по себе не выражает определенной мысли, но если он поставлен в картине в определенные соотношения с другими цветами, цвет обретает смысл, который прежде присутствовал в нем лишь как возможность, наряду с другими возможностями.

Г. Н. Добровольская отвергает представление о контекстуальной значимости движений, независимо друг от друга высказывавшееся многими, в частности В. М. Красовской и мной (34, 49). Однако она сама отмечает, что смысл движения меняется от изменения сопутствующих ему движений: «Первый *agabesque*, например, может вызвать представление о полетности, о восторженной отрешенности, о вдохновенной высокой мечте. Но достаточно голове и кистям рук танцовщицы чуть-чуть опуститься, «поникнуть», как в том же *agabesque* усилится лирическая нота, появится поэтическая меланхолия или мягкая, светлая печаль» (34, 50). В другом месте, справедливо указывая на выразительность позы *à la seconde* в монологе Мехмен-Бану, Добровольская оговаривает, что «поза *à la seconde* здесь осложнилась и художественно обособилась своеобразным положением рук, а также теми движениями, которые ей предшествовали, и теми, которые за ней последовали» (34, 52). И указывает на «совсем иное звучание» той же позы в номере Г. Алексидзе «Сиринок».

Да, именно так, о том и речь, что в отдельно взятом движении нет законченного, конкретизированного смысла и тем более мысли, но есть некоторые задатки смысла, и потому возможность «окраски» движения актером или использования его балетмейстером не безгранична. Изменение строения цепи, включение в нее других движений, с другими задатками смысла, дополнение ее параллельными цепями создают другую систему ассоциаций, другую конкретность и другую мысль, потому и приходится возражать против замены одного движения другим.

Вспоминая, что я не вижу в отдельных движениях «законченного смысла», Добровольская подчеркивает слово «законченного» и все же утверждает, что я «отрицаю значимость движений», словно бы не замечая, что я отрицаю в них именно законченный смысл, но вижу незаконченный, потенциально возможный, простиупающий в контексте. Потому ее и удивляют мои возражения против «изменения, исключения или замены в балете одних пластических мотивов другими». Но возражения эти как

раз и вызваны твердой убежденностью в том, что задатки смысла, имеющиеся в отдельных движениях, обретают окончательность лишь в определенной хореографической структуре, и замена одного движения в ней меняет смысл всех остальных и всей структуры в целом.*

Спор о природе отдельных движений не случайно ведет к вопросу о принципах их соединения в единый текст. Пластические абстракции в балете выступают не просто каждая сама по себе, но без словесных и иных подпорок создают определенную упорядоченную совокупность. В такой совокупности расширяется, сужается или трансформируется обособленная значимость каждой абстракции как знака особого хореографического языка. И как во всякой упорядоченной системе, служащей средством коммуникации и пользующейся знаками, здесь необходимо видеть, что происходит со знаком, когда он занимает свое место в определенном сообщении, данном в рамках этой упорядоченной системы. А возможности системы сами зависят от природы знака.

Если природа слова как знака обыденного языка условна, почему и существуют разные языки, то знаковая природа пластических абстракций, обособленных движений иконична. Пластический мотив танца прямо или косвенно изображает реальные или потенциальные движения человеческого тела (об этом подробнее: 43,13—15). Да и не только балет, но всякое искусство, формируя свои знаки, так или иначе «подражает» жизни. Разумеется, иконичность знака не всегда так непосредственна, как в балете или изобразительных искусствах. В литературе она носит явно опосредствованный характер. Еще сложнее природа знака в музыке. Однако и роль опосредствованных знаков литературы не сводится к доведению до адресата содержащихся в них задатков смысла. Значима и сама фактура знака. В художественном тексте, в отличие от обыденного, замена одного только слова на другое, вполне ему синонимичное, решительно меняет, а то и разрушает смысл, как в силу стилистической окраски, так и просто длительности или звучания слова.

В «Онегине» вместо строки: «Ты пьешь волшебный яд желаний» — невозможно поставить «Ты пьешь волшебную отраву желаний» уже потому, что разрушается строй стиха, прямо иконизирующие составляющие его условные знаки. По той же причине в стихотворении «К. А. Тимашевой» невозможно вместо: «Я пил отраву в вашем взоре» — сказать: «Я пил яд в вашем

* Справедливости ради надо признать, что я все же дал Добровольской повод, хоть им она и не воспользовалась, винить меня в недооценке значимости отдельных движений, когда, сказав, что «па танца отчасти подобны звукам музыки» (43, 16), тут же не объяснил, почему они подобны лишь отчасти и чем друг другу не подобны. Конечно, по сравнению с отдельными звуками музыки па танца более непосредственно «подражательны», более значимы, но от этого ни их подражательность, ни их значимость все же не становятся абсолютными и роль контекста не умалется.

взоре». Даже там, где иконичность знака далеко не столь наглядна, как в балете, заменить один знак другим невозможно, при том что значение слов «отрава» и «яд» здесь практически одинаково. Тем более невозможно в балете, не искажая текст, заменить одно движение на другое.

Мало того, в балете сплошь и рядом значимой оказывается индивидуальная фактура артиста, исполняющего то или иное движение. Дело тут не просто в его таланте, в его самобытной трактовке партии. При том что талант, несомненно, прибавляет к тексту свое толкование, мы и с талантливым, и с посредственным танцовщиком должны бы читать один и тот же хореографический текст, подобно тому как один и тот же текст предстает в рукописных каракулях и в печатной книге. Однако параллель получается все же неполная. Сказывается более непосредственная иконичность балета, изобразительного по природе, и индивидуальные особенности артиста, участвовавшего в создании спектакля, накладывая на сочинение столь неизгладимую печать, что замена артиста порой воспринимается как замена знака, хотя другой артист исполняет точно те же движения.*

Графический характер партии Хозяйки Медной горы в балете Ю. Григоровича «Каменный цветок» сложился в работе с первой исполнительницей Аллой Осипенко, манера танца которой вообще графична. Когда в Большом театре партию исполнила Майя Плисецкая, не уступающая Осипенко по дарованию, но обладающая совсем иными пластическими данными, графика оказалась размытой, зато громче зазвучали иные возможности роли. Если Хозяйка — Осипенко представляла таинственным, сверхъестественным существом, лишь на мгновение выдававшим себя как страстно любящую женщину, то у Хозяйки — Плисецкой именно это начало первенствовало, а черты таинственности и сверхъестественности отступали на задний план. Вне зависимости от того, что думали актрисы и как они различали свои толкования партии, различие в толковании было предопределено различием их пластических данных.

Партия Хозяйки, построенная на классическом танце с элементами акробатики, очень отчетлива по рисунку, и потому и у Осипенко, и у Плисецкой она все же, при всех частных различиях, сохраняла свой характер и смысл, заданный балетмейстером. В творчестве Л. Якобсона опора на индивидуальные свойства исполнителя играла еще большую роль. Его балет «Спартак» был собранием сшитых по индивидуальному покрою партий, начиная с исполнителей главных ролей — А. Макарова, А. Шелест, И. Зубковской до выступавших в эпизодах —

* Нечто сходное испытывает писатель, перечитывая свою рукопись в машинописи, а затем напечатанную типографским способом, однако в балете такие различия куда ощутимей.

А. Сапогова, Ю. Григоровича и др. Когда с течением времени все эти актеры оставили сцену, спектакль во многом потерял первоначальный смысл. И не потому только, что ни на одну роль не нашлось актера столь же одаренного, как в первый раз. Для того чтобы новым исполнителям в равных условиях соперничать с первыми, и для них партии должны бы быть сочинены сообразно с их индивидуальной пластикой. Сделать такое мог бы, конечно, только сам Якобсон, но и он, перенося спектакль на другие сцены, этого избегал. Может быть, поэтому его спектакли в Большом театре всегда производили меньшее впечатление, чем в Театре имени Кирова, где были сочинены.

При всей важности фактуры артиста для смысла балета, невозможно все же сказать, что фактура артиста «имеет собственную значимость и мысль». И значимость фактуры тоже дорастает до определенной мысли, лишь проявляясь в определенных движениях, находящихся в определенных соотношениях с другими движениями артиста и его партнеров, и вообще в контексте спектакля.

И все же значимость фактуры — лишнее подтверждение уникальности иконического знака, состоит ли он в балете из одного движения или из нескольких, осмысленно соединенных в пластическую тему. Но и смысл пластической темы живет не в обособленном комплексе движений, а в сопряжении с контекстом. Добровольская верит, что хореографическая тема «может становиться авторским раздумьем, сомнением, обращаться не только к чувствам, но к отвлеченным представлениям» (34, 57). Взваливая на хореографическую тему столь тяжкий груз, Добровольская стремится оторвать ее от пластических мотивов первого порядка, отображающих движения, встречающиеся в обыденной жизни, и отождествить с пластическими мотивами второго порядка, каких в обыденной жизни нет, искренно убежденная, что таким образом она в самом деле придаст «хореографическим темам отвлеченного плана» желанные значения.

Здесь тоже, хоть и по-иному, проявляется пренебрежение контекстуальной значимостью движений. Справедливо считая, что в балете могут быть выражены и авторское раздумье, и сомнение, и «не только чувства, но и отвлеченные представления», Добровольская возлагает задачу их выражения непосредственно на движения, взятые по отдельности или сплавленные в особую хореографическую тему.

Поскольку нигде не объяснено, каким все-таки образом в тех или иных движениях и темах, взятых по отдельности, выказывается авторское раздумье или отвлеченные идеи, остается думать, что Г. Н. Добровольская верит, будто подобная значимость может быть им придана условно, и мы имеем дело уже не с иконическими, а с конвенциональными знаками. Но ведь не говоря уже о сомнительной доходчивости идей, выраженных таким образом, конвенциональными, условными балетными дви-

жения были и для Р. В. Захарова, который, в противоположность Добровольской, отказывал движениям в собственной значимости и прямо называл «условные движения — па, жесты, позы и мимику, посредством которых исполнители выражают переживания своих героев и мысль, заложенную в данном танце», «текстом-орнаментом» (40, 197).

Как видим, и у Добровольской, и у Захарова балет — это вереница обособленных знаков, в лучшем случае последовательных частных сообщений: по Добровольской, они заключены в самих движениях, по Захарову, напротив, в окраске движений актером, в его попутных действиях. Однако ни та, ни другой не видят взаимозависимости единичных знаков и частных сообщений, их единства в целостном сообщении, которое и становится конечным носителем смысла. При наглядной противоположности понимания значимости движений у Добровольской и Захарова, оба они абсолютизируют эту значимость, хоть ищут ее в разных сферах. Но абсолютизация значимости знака неизбежно умаляет и в конце концов сводит на нет значимость структуры, которая из таких знаков составляется.

Между тем Лопухов, настаивая на значимости отдельных движений, не упускал из виду их связей в целом спектакле и говорил о хореографической ткани не как об орнаменте, не как о форме, в которую актер изольет свое видение жизни, но именно как о тексте, как о непосредственном носителе содержания балета, поэтому у него отождествление движения с мыслью мы вправе счесть полемическим преувеличением, обмолвкой. К тому же Лопухов и как хореограф, сочиняя текст, придавал отдельным движениям в контексте столь глубокую значимость, что создавалось впечатление, будто значимость эта присуща данным движениям самим по себе. Даже в последней его работе — замечательной сцене «Быдло» («Картинки с выставки») — присядки, образуя ступень перехода исполнителей от передвижения на коленях к прыжкам, полны неизбежности предстоящего бунта, но это все же не значит, что они вообще выражают бунт и что это бунтарство проявляется в народном танце, когда мужчина идет вприсядку перед плывущей лебедью женщиной, хотя и здесь проявляются пружинящие свойства присядки, которые Лопухов трактует в созданном им контексте как бунтарское начало.

Исследование балета во всех его аспектах, кроме, и то лишь отчасти, технологии исполнительства, нуждается в понимании текста как значимой художественной структуры, и прежде всего в понимании специфически балетной, хореографической части этой структуры. Необходимость соединения знаков в целостную структуру ограничивает меру подражательности уже при формировании знаков. Иконичность вовсе не означает зеркального воспроизведения реальности во всех ее проявлениях, но ограничивается минимумом характерных особенностей. Даже

говоря о живописи, Арнхейм замечает: «Подобное ограничение часто означает «обнажение сущности», так что упразднение некоторых характерных черт способствует более легкому опознанию образов. Однако верно и то, что при воспроизведении только некоторых характерных черт объекта предоставляется большая свобода для упрощения и обогащения композициивне зависимости от требований самого объекта. Тем самым образуеться модель, которую трудно опознать, если зритель незнаком с данным стилем изображения» (8, 130). Тем более так обстоит дело в балете.

Но выяснение природы языка и здесь не сводится к инвентаризации лексики. Поскольку балетная лексика, как, впрочем, и всякая вообще, вполне осмыслится лишь в тексте, необходимо осознание грамматических принципов, на которых этот текст строится, принципов, по которым абстрактные движения конкретизируются как элементы художественной структуры.

Ю. М. Лотман справедливо заметил: «Мы можем рассмотреть все возможные балеты как один текст (так, как мы обычно рассматриваем все исполнения данного балета как варианты одного текста) и, описав его, получим язык балета...» (57, 23). Беда только в том, что все возможные балеты нам не известны и не могут быть известны уже потому, что они еще не созданы. А едва ли не всякий подлинный художник, стремясь к главной своей цели, попутно создает собственные художественные грамматики, не говоря уже о лексиконах. И все же уяснение различий в принципах построения балета и смысла существования в нем разнородных пластов необходимо. Недаром балетоведение давно об этом задумалось.

3. Уже в 1940 году Ю. И. Слонимский указывал на то, что «прошлое знало два типа балетов, два жанра (если игнорировать многочисленные промежуточные), соответствующие двум различным подходам к образной системе искусства танца» (84, 85). Различие между двумя типами Слонимский видел в «иллюстративности», с одной стороны, и «внутренней образности» — с другой (84, 88). Слонимский защищал права внутренней образности, попиравшиеся «драмбалетом», жившим по преимуществу иллюстративностью. На права иллюстративности он не посягал и тем более не утверждал, как Лопухов за двадцать лет перед тем, что право на существование в балете имеет только внутренняя образность. Он лишь отстаивал право последней существовать наряду с иллюстративностью. Пафос Слонимского был своевременен, однако заведомо оборонительная позиция мешала уточнить природу «внутренней образности» и «иллюстративности» в балете.

Над двумя тенденциями балетного театра позднее задумалась В. М. Красовская, обозначившая их как изобразительность и выразительность, не отождествляя, однако, изобразительность с иллюстративностью, а выразительность с внутренней образ-

ностью. По Красовской, внутренняя образность может присутствовать и в изобразительном, и в выразительном танце, при том что второму отдано предпочтение. Красовская прослеживает историю двух тенденций балета. Вспоминая их трактовку Новерром, она подмечает, что «Новерр признавал выразительным только танец, рожденный изобразительным началом» (46, 135), и отказывал в выразительности танцу, очаровавшему «симметрией движений, блеском па, разнообразием тела, равновесием, твердостью, изяществом поз, благородством положений и личной грацией», то есть как раз тому танцу, который сделали выразительным мастера романтического и академического балета и который уже в наши дни отвергали возвратившиеся к изобразительному танцу М. Фокин или Л. Якобсон. Еще менее, чем Слонимский, Красовская склонна абсолютизировать какую-либо из рассматриваемых ею тенденций и наперед оговаривает, что речь идет лишь о том, «что в данном произведении преобладает либо изобразительность, либо выразительность, поскольку одна не существует без другой» (40, 122).

Г. Н. Добровольская, наоборот, отождествляет противоположность изобразительности и выразительности с противостоянием хореографической драмы и хореографической симфонии (34, 6). Создается впечатление, что выразительность — принадлежность одной лишь симфонии, а балетная драма и знать не может ничего, кроме изобразительности, или, если воспользоваться определением Слонимского, иллюстративности. Добровольская резко восстает против монополии балетной драмы и отстаивает право иного балета на существование. Она категоричнее своих предшественников атакует драмбалет. О другом балете, именуемом ею симфоническим, она задумывается всерьез и глубоко, а балетной драме оставляет быть такой, какая она есть, и легко соглашается с тем, что драмбалет — это и в самом деле балетная драма.

В аспекте интересующих нас проблем между позицией Захарова, для которого сюжетность — основа основ, и во всем остальном резко противостоящей ему Добровольской, интересы которой вообще не опускаются до сюжетности, нет большой разницы. Сводится ли балет к иллюстрированию драмы или вообще выводится за ее пределы, проблема взаимоотношений драмы и балета все равно снимается.

Но балету, при самом критическом отношении к его недавним драматическим опытам, невозможно отказать в драматическом содержании, за которое он ратовал почти с самого своего рождения и которое упорно утверждалось не только сочинениями Новерра или Фокина и тем более драмбалетом, но, может быть, еще настойчивее теми самыми балетами Перро и Петиля, которые сегодня так явственно противостоят драмбалету.

Противоречие изобразительности и выразительности не разрешается простым упразднением одной из сторон. Какую ни

упразднить, останется уже не балет, а нечто другое — то ли, в одном случае, — бессловесная драма, представление для глухонемых, то ли, в другом — внетеатральный танец, цирковой парад виртуозов. Выразительность балета проявляется прежде всего в сфере изобразительного и опирается на изобразительность.

Сцена сумасшествия в первом акте «Жизели» — несомненный пример выразительного танца. Актриса отнюдь не изображает безумие Жизели, как оно могло бы выглядеть в жизни. Ее выразительный танец строится на тех же движениях, на которых строился счастливый дуэт Жизели с Альбертом в начале акта. В сцене сумасшествия эти движения воспринимаются зрителем как элемент изображения былого счастья, но смещенные акценты и паузы и само исполнение этих движений Жизелью в одиночку придают изображению совсем иную выразительность. Сквозь искаженное изображение зритель ощущает происходящее в душе Жизели, ее неспособность примириться с утратой былого счастья. Но ведь без начального изображения этого былого счастья такая выразительность была бы недостижима. Недаром сцену сумасшествия, весьма эффектную в театре, не показывают на концертах: не увидав танца Жизели с графом, зритель не различит элементов изображения в сцене сумасшествия и не сможет в полной мере ощутить ее выразительность.

Но если высшие формы концентрированной изобразительности мы называем выразительностью, то, видимо, изобразительностью мы продолжаем называть лишь ее низшие сферы. Уже тут видна двусмысленность термина «изобразительность», но этим сложность не исчерпывается. Когда в балете Л. Якобсона «Спартак» Марк Красс изображен солидным человеком, не заходящим в танце далее немногочисленных поддержек, как это и подобало тучному и немолодому римскому триумвиру, мы относим его фигуру в выразительном исполнении Р. Гербека к чисто изобразительной сфере. Когда же в балете Ю. Григоровича «Спартак» Марк Красс танцует и даже, о ужас, вступает со Спартаком в поединок, которого, разумеется, никогда не было и быть не могло, мы склонны перевести эту роль в ярком исполнении М. Лиены целиком в сферу выразительности. Но правомерно ли это? Поединок Красса со Спартаком, пусть он и вымышлен, все же остается и у Ю. Григоровича в сфере изобразительности, хотя и совсем иного рода, чем у Л. Якобсона, где Красс выглядел так, как мог бы выглядеть в трагедии Шекспира. Там изобразительность была не специфически балетной, а здесь обрела сугубо балетные черты, ибо балет изображает не только внешность природы, но и внутреннее ее существо, и, коль скоро Красс вел со Спартаком фигуральный поединок, коль скоро их армии реально противостояли друг другу, фигуральный поединок может быть изображен в балете как реальный. Герои тут своей природы не меняют, не становятся,

скажем, символами империи и рабства, Красс по-прежнему именно Красс, а Спартак именно Спартак, и за пределы изобразительности они в своем поединке далеко не выходят. Другое дело, что само превращение Красса в танцующего героя позволяет форсировать его выразительность, и в частности дать ему в начале балета выразительный танец во главе римских легионов, возвышающийся над имеющейся в нем изобразительностью. Противостояние балетной и небалетной изобразительности ощущается постоянно. Изобразительность счастливого дуэта Жизели и Альберта балетна, лишь потому он и становится опорой последующей балетной выразительности в сцене сумасшествия.

Изобразительная тенденция полней и ярче всего проявляется в лексическом обогащении балета. Для изображения жизни балет нередко берет новые, неведомые прежде краски. Красовская отмечает, что в балетах Фокина «пластика каждого персонажа специфично конкретна, присуща только ему. Если отличие Авроры от других героинь балетов Петипа — в своеобразном обыгрывании аттитюдов, в особом, только этой партии свойственном сочетании общих для классического танца движений-формул, то пластика Балерины, Петрушки, Арапа придумана и годится только для них» (46, 170).

Пластически конкретизирует своих персонажей не только Фокин. Но балет не ограничивается однократным использованием движений, в первые присвоенных конкретному персонажу. Позднее эти новые движения, больше или меньше очищаясь от конкретизирующей их окраски, переосмысляются и входят в общий, расширяющийся таким образом лексикон.

Дело, однако, не ограничивается количественным накоплением лексики. Одновременно расширяется вся сфера изобразительности в балете. Красовская пишет: «Если Петипа хотел завоевать для танца права высоких обобщений симфонической музыки, то цель Фокина — сделать танец средством изображения разных исторических эпох, стилей, характеров» (46, 163) и подчеркивает, что «согласно правилам новой хореографии, пантомима не *рассказывала*, как раньше, а *показывала* характеры, типы, нравы, действия» (46, 168).

Как видим, изобразительность, по Красовской, противостоит не только выразительности, но и рассказу, повествованию. Так оно и есть. Пантомимический рассказ — дань, которую балет долго платил бессловесности, вытесняется показом состояний и особенно действий персонажей. Изложение сюжета переносится из внеобразительной, словоподобной сферы в изобразительную, порой даже чисто иллюстративную. Так развитие изобразительности ведет к преодолению балетом «комплекса неполноценности», к отказу от чужеродных подпорок, которыми он долго продолжал пользоваться, уже обретая художественную самостоятельность

●днако замена рассказа показом, расширение сфер изобразительности не снимает вопроса о балетном или небалетном характере изобразительности и отношении ее к выразительности. Красовская указывает на ситуацию, в которой «хозяином положения стал балетмейстер-режиссер. Для него ценность танца определялась не преобладанием изобразительного или выразительного начал. Он требовал с наивной убежденностью дикаря прямой конкретности каждого танцевального движения, подводя любой танец иного порядка под предосудительную в те поры категорию «дивертисментности» (46, 200). Почти сплошь небалетная изобразительность такого режиссера, состоящая в показе событий, демонстрации действия, практически совпадает с тем, что Слонимский называл «иллюстративностью». Но изобразительность и тогда к иллюстративности все же не сводится. Балетная изобразительность продолжает жить в приносимых на сцену народных танцах, и Красовская особо оговаривает, что В. М. Чабукиани в балете «Сердце гор» расширил «общепринятые тогда границы изобразительного танца в слиянии академических форм с национальной грузинской пластикой» (46, 203). Она подчеркивает, что именно на основе изобразительного танца Чабукиани «прорвался в «Лауренсии» к его выразительным правам» (46, 203).

В текущей критике движение Чабукиани от «Сердца гор» к «Лауренсии» оценивалось иначе. Оно воспринималось как попытное, притом отнюдь не только сторонниками драмбалета, но и теми, кто ратовал за внутреннюю образность танца. «Если «Сердце гор» смотрит в будущее, то «Лауренсия» в какой-то мере обращена к прошлому», — отмечал В. Голубов (26). Ю. Слонимский тогда же писал, что в «Лауренсии» Чабукиани «словно забывал свою миссию новатора» и влек «классический танец назад, к временам Петипа и Горского» (85, 6).

Слонимский, конечно, прав, говоря, что в «Лауренсии» Чабукиани приближался к Петипа. Однако свой балетмейстерский путь Чабукиани начал не с подражания Петипа, но больше ориентируясь на изобразительную стихию народного танца. Отдельные характеристики, данные танцами второй картины «Сердца гор», в конечном счете, срастались в сознании зрителя в общую картину народной жизни, к ней примыкал и знаменитый «хоруми» четвертой картины. И все же то была прежде всего последовательность танцев. А в танцах «Лауренсии», как верно подметила Красовская, «можно было проследить непрерывно нарастающее развитие образа народа — нарастание естественно приводило к кульминации действия» (45, 109).

Если в «Сердце гор» динамизм складывался из продуманной хореографом последовательности стабильных изобразительных картин, то во втором акте «Лауренсии» динамизм становился внутренним свойством изобразительных картин, сраставшихся в единое целое, сохраняя моменты стабильности как отдельные

этапы развития. Переходя от «Сердца гор» к «Лауренсии», Чабукиани на новой пластической почве как бы повторил историю балетного театра и, начав с опоры на народный танец, пошел потом на углубленную выучку к великому Петипа. Тут действовал старый закон развития: онтогенез повторял филогенез. Этим опыт Чабукиани весьма любопытен в интересующем нас аспекте.

Он еще с одной стороны показывает, что изобразительность в балете двойственна и отнюдь не сводится к иллюстративности, к показу действия, при всей правомерности такого показа как вспомогательного, связующего звена сюжетного балета, при всей предпочтительности его рассказу. Изобразительность сверх того — это стабильность зарисовки, демонстрация определенных устойчивых свойств. По отношению к такой изобразительности мы вправе понимать выразительность как динамизацию этих свойств, их внутреннее развитие, смещение, противоборство и тем самым их прояснение.

Но если так, то и выразительность, и изобразительность одинаково правомерные участники балетного спектакля, и тритировать неиллюстративную изобразительность как антидраматический балласт наивно и губительно для балета. Именно она — почва и зачаток выразительности. Граница между ними относительна, и мы постоянно наблюдаем переходы от одного к другому. Поэтому, обнаружив в балете противоборство двух тенденций, не следует упускать из виду их глубокое внутреннее родство и в некотором смысле даже единство противоположностей изобразительности и выразительности.

Если изобразительность, подымаясь над простой иллюстративностью, тяготеет обычно к соединению, сплаву различных движений, к окрашенным движениям и непосредственно к народному танцу в его натуральности, а выразительность к движениям более отвлеченным, к классическому танцу, это вовсе не значит, что только так оно и бывает. Выразительность сплошь и рядом достигается на базе экспрессивно окрашенных движений и даже непосредственно народного танца, тогда как неиллюстративная изобразительность зачастую строится на строгой классике.

Как мы видим, антитеза «иллюстративность» и «внутренняя образность», выдвинутая почти сорок лет назад Слонимским, сохранила свой смысл, однако существенно уточнилась. Внутри «внутренней образности» обнаружилось полюса выразительности и изобразительности, и в свете этого сама «иллюстративность» уже не начисто оторвана от «внутренней образности», во всяком случае, она оказалась в некотором родстве с ее изобразительным началом.

По сравнению с Соллертинским, отвергавшим то, что Слонимский позднее назвал «внутренней образностью», и ратовавшим за то, что Слонимский позднее назвал «иллюстратив-

ностью», Слонимский занял компромиссную позицию. Он справедливо считал, что истинный успех балета зависит от насыщения его «внутренней образностью», но соглашался с Соллертинским, что сюжетное и драматическое движение — дело иллюстративности. Он заботился прежде всего о «справедливых» пропорциях, о том, чтобы «иллюстративность», строя балетную драму, не вздумала обходиться без «внутренней образности». Конкретно-исторически он был прав. Компромиссная позиция оказалась плодотворнее радикальных. Спектакли, жившие одной иллюстративностью, не пережили своего времени. Но и спектакли, искавшие одной лишь выразительности, в ту пору плохо воспринимались. Теперь, в свете нового опыта, полнее видны причины недолговечности и тех и других.

Простого деления балета на желаемое добро — «внутреннюю образность» и неизбежное зло — «иллюстративность» уже недостаточно. Поскольку осознано эстетическое единство стихий изобразительности и выразительности, проясняется роль обеих этих стихий в формировании структуры балета на всех ее уровнях, начиная с жанрового и сюжетного. И здесь обнаруживается немало неожиданного.

4. Еще Ю. Н. Тынянов писал: «Законы развития сюжета в стихе иные, чем в прозе» (102,170). Тем более иные они в балете, да и в разных жанрах балета, видимо, неодинаковы. Согласно Р. В. Захарову, «современные советские балеты стали *балетами-пьесами*» (39, 34), и можно бы ожидать, что сюжеты их отвечают драматическому жанру. Однако жанровую природу даже собственных балетов Захаров определяет иначе. Он пишет: «Ставя «Бахчисарайский фонтан», я определил жанр спектакля как романтическую поэму...» (40, 138). «„Утраченные иллюзии“ — хореографический роман... Да, именно роман...» (40, 139); «определяя жанр «Кавказского пленника», я назвал свою работу социально-романтической повестью» (40,140); «балет «Медный всадник» может быть назван исторической повестью...» (40, 141); «спектакль «Тарас Бульба» мы назвали героической повестью» (40,142), и т. д. Не будем сейчас обсуждать, насколько точны эти определения, большинство их не вызывает возражений. Примечательно другое: страстный проповедник балета-пьесы, признанный апостол «драмбалета», к драматическому жанру относит единственное из своих созданий — «Под небом Италии», называя его «героической драмой» (40, 144). В остальном преобладают повести. Подчеркиваем, что речь идет не о литературных первоисточниках балета, но о самих балетах.

Итак, направление хореографии, сторонники которого на словах ратуют за драматический балет и которое часто даже именуется «драмбалет», на деле утверждает балет повествовательный. Сочинители его стремятся не к выявлению драматической коллизии, а к тому, чтобы возможно полней и непрерыв-

ней пересказать ход придуманных ими происшествий. Не мудрено, что такая повествовательность требует прежде всего иллюстративности — повествовать танцем и впрямь невозможно, вот наш повествовательный балет и сводит танец к минимуму, оставляя ему быть лишь эпизодом описываемых происшествий.

Любопытно, что не только сторонники, но и противники драмбалета принимали повествовательность за драматичность и даже, хоть с оговорками, отстаивали ее место в балете. Слонимский прямо писал: «Повествовательное начало в балете неизмеримо меньше повествовательного начала в опере, но его все же больше, чем, скажем, в программной симфонии. Соотношения двух начал (имеются в виду «эмоционально-выразительная сила танца и повествовательно-изобразительная пантомимы». — П. К.) в том или ином спектакле различны: это зависит от жанра, характера сюжета и образов. Так, лирический балет сводит к минимуму повествовательный элемент, драматический увеличивает его до максимума» (84, 226).

Неудивительно, что стремление отстоять хореографию как самостоятельную, а не иллюстративную только область искусства, отстоять ее «внутреннюю образность» толкало в противоположную крайность. Отрицание повествовательности, накрепко отождествленной с драматичностью, повело к отрицанию драматичности и даже вообще сюжетности. Добровольская пишет: «Сложность фабул в постановках Филиппа Тальони или Мариуса Петипа, обилие действующих лиц, сюжет в них — только повод для развертывания музыкально-хореографического действия» (34,10). И двумя страницами дальше: «Хореография спектаклей Григоровича неотделима от драматического действия, от сюжета. Однако музыкально-хореографическое содержание, которое несут его балеты, как и у Петипа, самостоятельно» (34,13).

Добровольской кажется, что «сюжет «Спящей красавицы», например, столь широко известен, что его инсценировка вряд ли может представить самостоятельный интерес для взрослого зрителя» (34, 11). Но совершенно так же можно сказать, что сюжет «Анны Карениной», история супружеской измены, «вряд ли может представить самостоятельный интерес для взрослого зрителя». Так, видимо, и думал Некрасов, когда писал:

Толстой, ты доказал с терпением и талантом,

Что женщине не следует «гулять»

Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,

Когда она жена и мать.

Давно уже ясно, что Толстой доказал иное и «Анна Каренина» не сводится к сюжету. Одноименный балет подтвердил, что при сведении романа к сюжету возникает нечто весьма от Толстого далекое. Однако вправе ли мы утверждать, что сюжет для Толстого — «лишь повод» к созданию романа, а не его органическая часть?

Точно так же и сюжет «Спящей красавицы» отнюдь не только повод, а фундамент, необходимый для того, чтобы музыкально-хореографический текст обладал смыслом и логикой. Разумеется, в балете смысл и логика постигаются через хореографию и музыку, и минуя их, пытающийся вывести смысл балета лишь из его сюжета, неизбежно приходит к вульгаризации. Отраднее, что фетишизация иллюстративно изложенного сюжета ныне преодолевается. Но, увы, сюжет по-прежнему сведен к своему иллюстративному выражению и, стало быть, «не нужен» самодостаточной хореографии. Между тем она в нем нуждается, и не только затем, чтобы как-то внешне сцепить свои разрозненные пласти. Самый характер их соединения определяет и смысл, и жанр хореографического сочинения.

Проблема балетного сюжета состоит вовсе не в том, как лучше этот сюжет пересказать хореографическим языком. Ни один сюжет на свете сам по себе в таком пересказе не нуждается. Не сюжету нужен балет, а балету нужен сюжет, и вовсе не как повод к представлению. Такой повод, вероятно, и впрямь был нужен в давние времена, когда балет еще только складывался в самостоятельное искусство, но к чему он в наши дни, когда балет завоевал сердца миллионов? Нет, сюжет для балета не просто повод к существованию, и чтобы понять, зачем он балету нужен, стоит задуматься, как балет обходится без него.

Бессюжетный балет обладает качествами, присущими бессюжетным текстам, о которых Ю. М. Лотман писал: «Они имеют отчетливо классификационный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство... Классификационная граница между противопоставляемыми мирами получит признаки пространственной черты — Леты, отделяющей живых от мертвых, адской двери с надписью, уничтожающей надежду на возвращение... Бессюжетный текст утверждает незыблемость этих границ» (57, 286—287). Любой балет в изобилии являет относительно самостоятельные фрагменты, которые, вырвав из текста, можно рассматривать как малые бессюжетные балеты: это и вальс цветов из «Спящей красавицы», и танцы характерной сюиты из «Раймонды», и народные танцы в новых советских балетах, не исключая помянутых уже народных танцев «Сердца гор», если брать их по отдельности. Любой дивертисментный, а точнее сказать, неиллюстративный изобразительный танец демонстрирует образец бессюжетного балета, самостоятельного мира, обособленного от остальных миров. Изображая эти миры по отдельности, балетмейстер ни о каком сюжете может и не помышлять. Но если он стремится преодолеть обособленность характеристик и замкнутую изобразительность танца, неизбежно возникает сюжет. Лотман продолжает: «Сюжетный текст строится на основе бессюжетного, как его отрицание. Мир делится на живых и мертвых и разделен непреодолимой чертой на две части: нельзя, оставшись живым, прийти к мертвым или, будучи

мертвецом, посетить живых. Сюжетный текст, сохраняя этот запрет для всех персонажей, вводит одного (или группу), которые от него освобождаются... Движение сюжета, *событие* — это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура. И далее: «...бессюжетная система первична и может быть воплощена в самостоятельном тексте. Сюжетная же — вторична и всегда представляет собой пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру. При этом отношение между обоими пластами всегда конфликтное: именно то, невозможность чего утверждается бессюжетной структурой, составляет содержание сюжета. Сюжет — «революционный элемент» по отношению к «картине мира» (57, 287—288).

Обнаружить в балете постоянное разделение на обособленные миры, в преодолении границы между которыми состоит сюжет, проще простого. Тут и «Жизель», и «Сильфида», и «Лебединое озеро», и «Спящая красавица», живущие открытым двоимирием. Оно дало основную схему романтического балета, которой следовал и академический балет. На этой-то основе и шло самое интенсивное развитие хореографии. Так что и открытая сюжетность балету была важна. Но еще важнее не упустить из виду «переход через границу» там, где он открыто не обозначен и совершается вне традиционного представления о сюжете.

«Хрустальный дворец» Д. Баланчина, поставленный на музыку юношеской симфонии Бизе, по общему мнению, — хореографический дивертисмент, в нем сюжета нет. Не связанные между собой танцы четырех частей для авторов театральных программ лишь «свидетельство об умении балетмейстера раскрыть средствами хореографии музыкальное содержание». В чем состоит это содержание, даже и в самом общем виде в программах не сообщается. Можно было бы показать, что хореография каждой из частей — они обособлены, в каждой своя балерина и свой первый танцовщик — не сводится к иллюстрированию музыки и обладает специфическим строением и содержанием. Но даже не входя во внутренний анализ каждой части, вспомним, что все их участники вновь возникают в финале симфонии. То, что было разделено, вдруг соединяется, и принадлежавшее обособленным сферам взаимодействует в единой. Конечно, было бы натяжкой искать в этом соединении завершённый сюжет, однако тенденция к сюжетности очевидна, и, толкуя о содержании сочинения, мы, как минимум, признаем, что разные судьбы, разные возможности жизни, изображенные в частях по отдельности, соединяясь в финале, ведут нас от мысли об единственности своего пути к постижению многообразия жизни.

Эта тенденция к сюжетности растет из самой хореографии. В этом соотношении разных ее пластов Баланчин воплощает определенный, пускай здесь еще подспудный смысл. Никакого сценариста, задающего сюжет, который балетмейстеру надлежит

иллюстрировать, нет и в помине. Но у подлинного балетмейстера и в бессюжетном по внешности сочинении сопряжение разных миров обретает сюжетоподобие.

Существенно и другое. Переход границы, возможность невозможного, означает иную меру экспрессии, с нее-то и начинается выразительный танец. Он живет уже там, где есть тенденция к переходу, его зарождение и нарастание, и даже замкнутые в своих обособленных мирах части «Хрустального дворца» принадлежат поэтому выразительному танцу. Здесь выясняются отношения понятия «выразительный» танец с популярным понятием «действенный» танец, и первое оказывается шире последнего, подобно тому как «изобразительный» танец оказывается более емким понятием, нежели «иллюстративный».

Современный действенный танец, в отличие от старинного *pas d'action*, обыкновенно следует за действием, часто входит в его мельчайшие детали. В описании Захарова действенный танец Заремы состоит в том, что она, «чтобы попасть в комнату Марии, должна перепрыгнуть через спящую у входа служанку. Сделать это она должна легко и неслышно, едва касаясь пола, чтобы не разбудить старуху... Перепрыгнув (па-де-ша), Зарема должна замереть, удостовериться, что старуха не проснулась. Убедившись, что она крепко спит, Зарема обводит взглядом незнакомое помещение (туры на арабеск), ищет в полутемной комнате Марию. Увидев ее, спящую на парчовом ложе, быстро направляется к ней и, сжав ее руку, говорит, приложив палец к губам: «Тише!» (40, 213). Оставим постановщику уверенность в том, что для Марии нашелся во дворце покой, до того неведомый первой и любимой жене хана Зареме. Описание танца примечательнее сюжетных несообразностей. Танец назван действенным, и Зарема действительно все время действует: то прыгает в комнату, то глядит на старуху, то ищет Марию, то прикладывает палец к губам. Но ведь прыгнуть можно иначе, не делая па-де-ша, так же как оглядеть комнату можно, не делая туров на арабеск, и все эти действия не утратят и малой толики своего смысла. Даже если согласиться, что па-де-ша и туры на арабеск придают движениям Заремы нужную здесь выразительность, хотя это тоже надо бы доказать, придется признать, что сами по себе, вне сопровождаемого ими действия, они никакого смысла не содержат. И такой действенный танец, стало быть, тоже иллюстративен. Его отличие лишь в том, что иллюстрирует он именно действие, а не обстоятельства.

Добровольская права, отмечая, что в таком действенном танце «почти исчезли *fouettés*, револьтады, сложные заноски, акробатические поддержки» (34, 70). *Cabriole* или *entrechat* для иллюстрирования конкретных действий в самом деле не очень-то годятся. И все же беда не в сведении действенности к конкретным действиям и даже не в сведении содержательности к сюжетности. Беда драмбалета, как, впрочем, отчасти и

драматической сцены, в сведении сюжетности к действительности. Сюжет в нем живет не противоборством с бессюжетностью, а ее отрицанием и отвержением. Момент перехода разрастается, дорожа всеми своими мимолетными подробностями, — как тут не проверить, крепко ли спит старуха, — но сферы, между которыми совершается переход, упраздняются все более решительно. В «Бахчисарайском фонтане», где танцевальные картины польской и гаремной жизни дают необходимые предпосылки сюжета, различие сфер еще живо, и, глядя спектакль, мы вольны опустить, как несущественные, детали, которым придает такую важность балетмейстер. Но движение от «Бахчисарайского фонтана» к более действенным спектаклям «Утраченные иллюзии» и «Медный всадник» и еще более действенным спектаклям «Дочь народа» и «В порт вошла „Россия“» — а именно так развивалось творчество балетмейстера Р. В. Захарова — наглядно показывает, что в балете упразднение значимой бессюжетности на практике ведет к обесмысливанию сюжетности.

Смысл хореографического сюжета восстанавливается вместе с восстановлением в балете тех разных миров, между которыми надлежит протянуть связующие нити. В самом по себе выходе за пределы одной краски, одного состояния, одного мира коренятся сюжетные потребности хореографии.

Рассматривая специфическую часть балета — хореографию, подобно другим искусствам, как средство отображения и постижения жизни, следует помнить, что внутри балета она уже не средство, а главная цель авторов и, напротив, все другие составляющие спектакля, сколь ни почтенны они сами по себе, служат ей. Не она средство воплощения сюжета (или музыки), а, напротив, сюжет (как и музыка) средство, помогающее ей говорить о жизни и быть понятой.

VI

ХОРЕОГРАФИЯ КАК ЦЕЛЬ

*Произведение живописи
или скульптуры является вещью,
исполнение же танца — это событие.*
Р. АРНХЕЙМ (8, 344)

1. Сюжет, становясь руслом, по которому устремляется хореография, конкретизирует рождающийся в ней смысл и тем завершает отдельное произведение. Однако конкретность хореографии, как и всякого искусства, адекватна не всей совокупной конкретности натуры, но лишь тем ее аспектам, к которым данное искусство обращено. Это сказывается уже на уровне хореографических сюжетов. Различение уровней сюжетности свойственно не одному балету. Историки литературы считают первые 126 сонетов Шекспира обращенными к другу, а последующие, до 152-го, — к подруге, «смуглой леди». Хотя никаких бесспорных фактов об этих персонажах до сих пор не обнаружено, отношения их с поэтом получали самое разное истолкование. Известно, в частности, что чувство любви, обращенное к другу в первых 126 сонетах, давало повод к кривотолкам. Отвергая их, А. А. Аникст справедливо указывает на то, что «гуманисты-неоплатоники видели в любви не столько форму взаимоотношений между лицами разного пола, сколько истинно человеческую форму отношений людей друг к другу вообще» (6, 321).

Обнаружились, однако, иные способы защиты Шекспира от ложных обвинений. При переводе сонетов на другие языки переводчик порой обращает наиболее пылкие и страстные из сонетов, считающихся обращенными к другу, — к женщине. Это облегчается тем, что английские формы глаголов и местоимений (кроме третьего лица в единственном числе) не имеют родовых форм и по чисто грамматическому смыслу стихи, где нет специальных указаний на пол адресата, могут быть в равной мере обращены и к мужчине, и к женщине. Маршак, переводя сонет 58, где таких специальных указаний нет, пишет:

Избави бог, меня лишивший воли,
Чтоб я посмел твой проверять досуг,

Считать часы и спрашивать: доколе?
В дела господ не посвящают слуг.

Зови меня, когда тебе угодно,
А до того я буду терпелив.
Удел мой — ждать, пока ты не свободна,
И сдерживать упрек или порыв.

Ты предаешься ль делу иль забаве,—
Сама ты госпожа своей судьбе.
И, провинившись пред собой, ты в праве
Свою вину прощать самой себе.

В часы твоих забот иль наслажденья
Я жду тебя, в тоске, без осужденья. . .

Обращение к женщине столь же явственно, как, скажем, в сонете 130 («Ее глаза на звезды непохожи. . .»), где оно присутствует и в английском оригинале (*My mistress' eyes are pothing like the sun*), в то время как в переводе сонета 90, так же как и 58, не содержащего подобных указаний, эту особенность оригинала Маршак передает:

Уж если ты разлюбишь,— так теперь,
Теперь, когда весь мир со мной в раздоре.
Будь самой горькой из моих потерь,
Но только не последней каплей горя!

И если скорбь дано мне превозмочь,
Не наноси удара из засады.
Пусть бурная не разрешится ночь
Дождливым утром — утром без отрады.

Оставь меня, но не в последний миг,
Когда от мелких бед я ослабею,
Оставь сейчас, чтоб сразу я постиг,
Что это горе всех невзгод больнее,

Что нет невзгод, а есть одна беда —
Твоей любви лишиться навсегда.

Если не придавать особого значения женскому роду русского слова «потеря», по переводу, как и по оригиналу, можно как решить, что сонет входит в число посвященных другу, так и, напротив, предположить, что он посвящен подруге. И в оригинале, и в переводе речь идет о грозящей утрате чувства близкого человека, без уточнений, что это за чувство и что за человек его испытывает. В переводе сонета 90 Маршак точно воспроизводит уровень сюжетности, а в переводе сонета 58 углубляет уровень ее выраженности. Но здесь ведь как раз невыраженность этой ступени сюжетности, обращение к адресату стихов как к человеку вообще, выдает гуманистические воззрения автора. На такой ступени сюжетности автор стоит вполне сознательно. Если бы

он хотел уточнить пол адресата, он мог бы по-английски сделать это ничуть не хуже, чем на любом другом языке, и, как мы видели, в сонете 130 Шекспир отлично пользуется этой возможностью.

Уровень сюжетности не случайный, но содержательный элемент сочинения. Высота этого уровня существенна и характерна как для сонетов 58, 90, 130 или для всякого вообще отдельного произведения, так и для того или иного искусства в целом.

Балет тяготеет к высоким уровням сюжетности, хотя и не всегда столь высоким, как в 58 и 90 сонетах. Балет редко говорит о человеке вообще, но очень часто о женщине вообще, о мужчине вообще, о крестьянке вообще, о графе вообще и т. д., то есть, конкретизируя свой сюжет, исходит из одного, двух, словом, крайне немногих свойств характера. Но сюжетность на таком уровне как раз и опирается на значимость этих немногих граней характера или, еще чаще, общечеловеческих свойств.

Проявляется сюжетность такого уровня, прежде всего, в самой композиции хореографической ткани. Когда Зигфрид во второй картине проходит вдоль линии лебедей, мы постигаем свершающийся переход от обыденной жизни к жизни душевной, в романтический мир. Этим дело, однако, не ограничивается. Вглядевшись в каждую лебедь, Зигфрид оставляет ее и переходит к следующей; он ищет единственную, явившуюся ему перед тем королеву лебедей Одетту. Здесь возникает тема единственности, исключительности чувства, как отличительной черты романтического мира. Не случайно в следующей картине, вернувшись в замок, Зигфрид, танцуя с невестами, тоже оставляет их одну за другой в ожидании явления той единственной, которую он сможет принять за Одетту. В анализе содержания важно, что лишь из темы единственности вырастает тема подмены избранницы. Но для нас сейчас важнее, что тот же композиционный мотив повторяется в иной структуре, иными движениями, ибо он содержит в себе ту же тему единственности.

Высокий уровень сюжетности предполагает сюжетную значимость композиции, даже сугубо танцевальной, лишенной каких бы то ни было пантомимических пояснений. Сюжетной значимостью обладают даже совершенно формальные, казалось бы, элементы композиции. Картина теней в «Баядерке» начинается с появления в глубине сцены, из тьмы, одинокой белой тени. Тень сдвигается на два шага вправо, и в опустевшей тьме появляется другая тень, и опять, и опять. Это происходит тридцать два раза, но дело, понятно, не в конкретном числе, а в настойчивой многократности явления теней. Выход их по заслугам почитается одним из самых сильных мест гениальной картины Пети-типа. Но что, собственно, поражает нас? Поза возникающей тени элементарно проста — арабеск. Движение цепи танцовщиц по сцене — тоже не слишком оригинальная находка. Между тем, изъязв из балета выход теней, выпустив танцовщиц целью из

кулис или открыв занавес, когда все они уже стоят на сцене, мы, несомненно, подорвем выразительную мощь картины.

Мощь эта заключена в сюжетной осмысленности выхода теней, в том, что они не являются как некие независимые от спектакля существа, а рождаются на наших глазах, начиная жить в небытии, куда они, подобно Никии, пришли из земного бытия. Они совершают тот самый переход из одной сферы в другую, который существует для понимания их природы на протяжении акта, где они действуют. Здесь сюжетно и то, что переход совершается каждой тенью по отдельности и ощущается как значимый каждый раз заново, независимо от того, что только что точно так же был совершен другой тенью. Истолкование этого повторения выводит далеко за пределы конкретных событий «Баядерки», напоминает о значимости для каждого существа каждого события его жизни, хотя, может быть, они и совершенно идентичны событиям жизни других существ, о значимости для каждого его смерти, хотя и все другие существа смертны.

Если угодно, здесь провозглашается столь существенная для мысли XIX века значимость каждой судьбы, и Петипа ощутил в сонме уподобленных друг другу в рядах классического кордебалета теней отдельную участь каждой тени, каждого человека. И говорит об этом одна только композиция.

2. Композиция обыкновенно так или иначе противопоставляется сюжету. Е. Добин в интересной книге «Жизненный материал и художественный сюжет» пишет: «Художник свободно строит сюжет. В сфере композиции эта свобода не ограничена. В сфере сюжетосложения... она заключена в некий круг необходимости. Здесь свобода художника детерминирована задачей проникновения в глубь законов реальной жизни, задачей воплощения причинных связей действительности» (33, 12). Отстаивая сообразность сюжета с законами действительности, Добин верит, что в композицию эти законы не проникают и определяют ее лишь «закон симметрии и равновесия масс», «гармоническая правильность распределения предметов», «соблюдение перспективы» и т. п. (33, 9).

Между тем композиция, если называть так внутреннее строение сочинения, тоже существует отнюдь не «безотносительно к воспроизводимой действительности» (104, 169). Она тоже определяется ее причинными связями, хотя соотносительность здесь отнюдь не линейна и много сложнее, чем у сюжета.

Сюжет — Добин отлично это показывает — выступает как довольно близкое, при всех смещениях, отображение реально сущего. Обособленность сфер жизни не выдумана сочинителями, социальные, географические и другие границы очевидны. Переход через них — жизненная реальность, сама по себе искусству не принадлежащая, им лишь обработанная, трансформированная, пусть подчас очень сильно. Сюжет по своей природе икони-

чен, даже в самых дерзких фантазиях в нем уцелевает некое жизнеподобие.

Однако уже в построении сюжета, в его жанре присутствуют авторские акценты. Достаточно сходная жизненная ситуация «Жизели» и «Воскресения», самый выбор которой тоже существен, толкуется авторами настолько по-разному, что в одном случае получается романтический балет, а в другом — реалистический роман. Называя сюжет «концепцией действительности», Добин мыслит сюжет как синтез возможного в жизни события с его авторским истолкованием, молчаливо предполагая, что достоинство истолкования — в открытии объективного содержания события, его истины.

Композиция, принадлежа исключительно искусству, не имея прямых подобий в жизни, разумеется, автономнее, нежели сюжет. Она еще больше, нежели сюжет, — проявление авторской воли. Ограничься Добин таким утверждением, он был бы абсолютно прав. Но воля автора и здесь не вполне свободна и не может отдаться «чистым» законам симметрии или гармонии. Она и в композиции связана ощущением действительности и местом, которое в ней занимает сам автор. Если есть смысл говорить о большей свободе композиции, то лишь затем, чтобы подчеркнуть, что здесь еще больше, чем в сюжете, художник выражает свое толкование изображаемого, вносит в образительность выразительность.

Создавая произведение, автор не ограничивается ни воспроизведением того, что можно из этой действительности воспроизвести, ни поисками того, что стоит воспроизвести в силу социальной значимости, занимательности и т. п., ни даже отбором из случайного и преходящего того, что свойственно действительности по самой ее сущности. Ограничивайся искусство этим, его рано или поздно смогла бы с успехом изготовлять машина.

Сообщение художника содержит не одну лишь информацию о явлениях действительности, но также информацию о понимании, толковании, оценке этих явлений художником. А поскольку художник сам принадлежит действительности, то его толкование и оценка также есть информация о действительности, при том что его толкования и оценки вовсе не обязательно исчерпывающе объективны, не говоря уже о том, что информация о самих явлениях тоже не обязательно в полной мере объективна и уже во всяком случае не абсолютна.

Объективная информация о действительности, да и сами границы отображаемого, самый предмет отображения открываются нам не просто из нарисованной художником картины, но из соотношения отобразившейся в картине действительности с истолкованием ее художником и с действительностью, определившей его истолкование.

Можно в теории говорить о двуплановости произведения искусства как целого, различая в нем изображение и изображае-

мое, но не стоит упускать из виду, что двупланово само изображение и оба его плана по-разному соответствуют изображаемому, а постигаемое нами, в конечном счете, результат взаимодействия обоих этих планов.

Моменту подражательности (реальности, объективности) в искусстве, и сюжету в частности, всегда противостоит момент толкования (художнический, авторский) — по отношению к сюжету это прежде всего и есть композиция. Она не просто подходящая к случаю форма изложения. Строя свое сообщение именно так, а не иначе, художник его определенным образом толкует. Толкование заметно и в большем или меньшем внимании к тем или иным элементам сообщения, и в избранной последовательности информирования, и в прямо высказываемых, где это возможно, авторских суждениях о сообщении в целом или какой-то его части, и в тех или иных средствах, избираемых для воплощения того или иного, или всех элементов сообщения, и в располотении этих элементов и всего сообщения в целом в определенных пространственных и временных проекциях и в определенном психологическом складе повествования и его героев и т. п.

В балете, как в театре вообще, и так же, как в кино и живописи, присутствие автора обозначено куда менее откровенно, нежели в литературе. Даже в сказках, авторы которых неизвестны, присутствует авторское «я», пусть преобразованное в «я» рассказчика с его характерным заключением: «Я там был, мед-пиво пил». В сочинениях Толстого, пусть они ведутся не от первого лица, мы в изобилии обнаруживали авторские сентенции. В театре, уже в силу его синтетичности, авторство неизбежно коллективное и уже из-за этого расплывается. Идут постоянные споры, кого считать автором спектакля — драматурга или режиссера. А в балете, как было уже отмечено, автором ныне считается не окончательный автор, балетмейстер, но автор одной лишь из частей балета — композитор. Все это, однако, не простая неразбериха. Замаскированность авторства, его показная незначимость — способ объективации авторских акцентов, отождествление их с самой реальностью. Свойство это присуще всем зрительным искусствам. Любопытно, что для обозначения соответствия искусства жизни выбран термин из зрительной сферы — отражение, и самый частый аналог искусства — зеркало.

Искусство, однако, не простое зеркало. Предметы и события, в нем отражающиеся, освещены взглядом автора, настойчиво побуждающего и нас разделить его взгляд. (Вопрос о том, в какой мере взгляды, выраженные в данном произведении, соответствуют общим взглядам автора, и вообще всю проблему авторской искренности мы оставляем в стороне, считая авторским взглядом тот, который запечатлен в произведении.) Адресату — зрителю или слушателю — его позиция так или иначе

навязана. Читая книгу, приходится следовать авторскому порядку изложения. На боярыню Морозову приходится глядеть вслед саням и невозможно заглянуть с другой стороны. Закреплена позиция зрителя и в театре.

Подчас это кажется недостатком театра. П. А. Флоренский писал: «Когда Шекспир в «Гамлете» показывает читателю театральное представление, то он пространство этого театра дает нам с точки зрения зрителей того театра — король, королева, Гамлет и пр. И нам, слушателям, не составляет непосильного труда представить себе пространство основного действия «Гамлета» и в нем — выделенное и самозамкнутое, не подчиненное первому пространству разыгранной там пьесы. Но в театральной постановке, хотя бы с этой только стороны, — «Гамлет» представляет трудности непреодолимые: зритель театрального зала неизбежно видит сцену на сцене *со своей* точки зрения, а не с таковой же — действующих лиц трагедии, — видит ее *своими* глазами, а не глазами короля, например» (104, 8).

Флоренский говорит лишь об одном слое смещения. Между тем оно многослойно. Уже у Шекспира театральное представление устроено лишь затем, чтобы, покамест король его смотрит, Гамлет смотрел на короля, и мы, зрители театральной постановки, должны бы видеть постановку глазами короля, а короля — глазами Гамлета. Понятно, что, толкуя пьесу в сфере собственного воображения, мы гораздо свободнее, чем в театре, зайдем позиции и короля, и Гамлета, и других участников действия, хотя и тут наша свобода не беспредельна, но ограничена шекспировским текстом. Однако этим доказывается лишь то, что в театре возрастает, а не умалется, как иногда кажется, авторское начало. Да оно и естественно — ведь с Шекспиром авторство разделяют режиссер, художник, отчасти даже актеры.

В известном смысле характер отношений авторов и адресатов составляет стержень развития искусства. Однако при любых переменах все запечатленные в произведении позиции так или иначе предстают в свете авторской. И реальность жизни выступает не зеркально запечатленной в какой-то одной из этих позиций (и не в одной, обособленно от произведения взятой, авторской) и даже не в простой их сумме, но в их сложном и непрерывном взаимодействии. Перед нами как бы снова стихии изобразительности и выразительности. Нарочитая объективность театра побуждает исследование к демистификации, к прояснению авторской позиции и даже позиций, поскольку и здесь, при всей стабильности отношений сцены и зала, характер выводимого на сцену и соответственно авторская (а с ней и зрительская) позиция меняются. Само собой, представляет интерес и прояснение частных позиций участников театрального действия. Но все они существенны не только и не столько порознь,

сколько в том композиционном единстве, в каком их предложено понять.

В балете мы не случайно не властны выбирать порядок созерцания, как можем выбирать его, стоя перед огромным иконостасом, хотя и осмысленно построенным, но отнюдь не настаивающим, чтобы наше восприятие шло в определенной последовательности. Никто не мешает нам глядеть сперва на Иисуса, или на отдельные картины его жизни, или на Иоанна Предтечу, или на богородицу, или на кого угодно. Общее расположение икон в иконостасе, общая схема мира потому и традиционны, что должны быть известны наперед воспринимающему отдельные иконы. В церкви миропонимание предполагается общим для всех присутствующих. В балете, напротив, предуказан самый порядок рассмотрения, но зато другой балет, на следующий день исполняемый на той же сцене, предуказано будет рассматривать уже в другом порядке, ибо порядок этот особый для каждого сочинения и часть этого сочинения. Порядок созерцания, даже если созерцаются относительно неподвижные и не связанные с действием фрагменты, приобщает зрителя к миропониманию автора, которое, в отличие от запечатленного иконостасом, индивидуально. Балетом словно бы завершается путь, начавшийся с индивидуализации взгляда живописца, с его обращения к частностям природы и отказа, понятно, лишь наружного, от осмысления изображаемого, с утверждения верности натуры как единственного назначения искусства. В балете само мировоззрение — главный объект искусства и именно оно индивидуализировано. Балет, понятно, религией не становится, хотя элементы ритуального поклонничества в нем не случайны (балерины и первые танцовщики подсознательно кажутся постоянному балетному зрителю жрецами с особой возлежащей на них благодатью), но более любого искусства он — область прямого выражения мировоззрения, и чем отчетливей и полней он зафиксировал реально сущие в мире противоречивые и противоборствующие начала, тем в большей мере мировоззрение совпадает с мироустройством и обретет объективность, воспринимаемую зрителем как художественная убедительность композиции.

В балете композиция — одна из важнейших сфер содержательности. Ощущением этого и вызван, конечно, пафос Г. Н. Добровольской и других защитников «самодостаточности» танца. Но, поверив, что в композиции нет ничего от сюжета, они, в противоположность Добину, отказывают в значимости сюжету. О втором акте «Жизели» Добровольская пишет, что средствам, которыми он создан, «нет аналогии ни в литературе, ни в драме, ни в живописи» (34, 105). Скажи она просто об их своеобразии, спорить было бы не о чем. Но это решительное «нет аналогии» — всего только аналогии! — все же вынуждает возразить.

Добровольская не случайно начинает анализ второго акта с выхода Мирты, повелительницы вилис. Акт между тем начинается с появления на кладбище Ганса. Ганс не только невольный и безутешный виновник смерти Жизели, он прежде всего живой человек, человек из мира живых людей, и вспыхивающие болотные огни, знак приближения иных сил, которым ночью принадлежит кладбищенская земля, побуждают его уйти с кладбища. Мирта возникает как властительница этих сил. Когда она вырастает из-под земли, зритель погружается в противоборство жизни и небытия, и вся огромная сцена выхода вилис тем и воздействует, что собирает, в противовес одинокому Гансу, силы небытия, а увенчивается она тем, что в ряды этих сил вовлекается восстающая из могилы Жизель. Уже здесь, наделяя Жизель движениями, присущими Мирте и другим вилисам, хореограф сохраняет за ней отличия, но дан еще только намек на возможный разлад с подругами. Жизель тоже становится вилисой, приобщается к ним и вместе с ними несется над землей и пропадает в лесу.

И снова на кладбище появляется живой человек, на этот раз Альберт. Опять в анализе Добровольской об этом ни слова. Медленно идет Альберт к могиле Жизели, и то, что при появлении Ганса было лишь предположением, теперь звучит явно: когда Альберт вступает в мир небытия, мир этот уже собран с силами.

И вот перед Альбертом возникает Жизель, отныне тоже дух небытия, но одновременно и прежняя Жизель. Добровольскую привлекают лексические характеристики. Она отмечает, что «*сarté* Жизели — это максимальное «раскрытие» тела, часто откровенное и незащитное, полное *effacée* фигуры, взрывающее холодное *soisée* вилис» (34, 107). Однако и здесь существенны композиционные детали: дуэт строится так, что Альберт присутствует на сцене безотлучно, а Жизель множество раз появляется и исчезает. И высшая точка дуэта там, где, появившись в очередной раз, Жизель танцует в согласии с Альбертом, их чувства едины. В отличие от всех своих подруг, она и в небытии сохранила то, чем жила, она единственная осталась принадлежащей обоим мирам, и значимость дуэта в том, что он это открыл и обозначил.

И снова появляется Ганс, преследуемый не просто болотными огнями, но всем хором вилис, и гибель его неотвратима. И снова появляется Альберт, его ожидает та же самая, уже показанная нам, судьба всего живого в этом мертвом мире. Но — и в этом смысл балета — мертвый мир не из одних мертвецов состоит. Повидав Жизель в дуэте, мы готовы в такое поверить, и вот она в самом деле бежит защищать возлюбленного. Борьба идет неравная, Мирта с хором вилис сильнее Жизели, и все же та стоит на своем. Па-де-де второго акта, начавшись с адажио, погружающего в по-прежнему владеющие героями живые

чувства, в вариациях громко кричит о них, о любви, то есть о жизни. Этому самораскрытию отданы все силы Жизели и присоединяющегося к ней наконец Альберта. Лишь когда он в изнеможении падает, выясняется, что время вилис прошло, настал рассвет, они исчезают, вместе с ними навсегда исчезает для Альберта вилиса Жизель, но он спасен, он может вернуться к жизни, сохранив память о живой Жизели.

Разумеется, такое понимание второго акта в немалой степени облегчено тем, что мы видели первый. Нам понятно, к примеру, почему Жизель не спасает Ганса: она не всякого спасает и не спасительница вообще, да и Альберта спасает лишь верностью самой себе, своему чувству, его в буквальном смысле нетленностью. И все же полнее всего проясняет отношения героев сама композиция акта в его целом, в соотношении его частей.

Сочтя «нетанцевальные» выходы Ганса и Альберта не стоящими рассмотрения, Добровольская стерла внутреннюю границу акта, границу между живым и мертвым, и способность Жизели пересекать эту границу, ее принадлежность двум мирам, не показалась уже достойной внимания. Вот композиция у нее и выглядит не связанной сюжетом. А композиция здесь как раз наглядно сюжетна. И вся до мелочей структура танцев, для анализа которой нужна бы отдельная работа, обретает смысл, именно сообразуясь с этим композиционно выраженным сюжетом.

3. Отрицающие сюжетность хореографических композиций любят отождествлять хореографию с музыкой. У двух искусств и впрямь много общего. Все же полной аналогии и тут нет и не может быть уже потому, что хореография — изобразительное искусство, к тому же ограниченное в своей изобразительности возможностями человеческого тела.

Хореография располагается как бы посредине между музыкой и поэзией, с которой ее роднит двойная ритмопластическая природа, в поэзии проявляющаяся опосредствованно. Хореография конкретней и однозначней музыки, и точно так же поэзия еще конкретней и еще однозначней, чем хореография.

Поэтому самый совершенный сценарный проект, изложенный словами, утратит в хореографии многие частные черты и обретет мифологическую сосредоточенность. Поэтому даже бессюжетная хореографическая композиция на не предназначенную для балетной жизни музыку вовсе не просто «выразит» или «раскроет» содержание музыки, а непременно конкретизирует, акцентирует, если угодно, сузит его, и от этого композиция чаще всего обретет более или менее явные черты сюжетности.

Ни в одной из четырех частей симфонии Бизе в музыке нет никаких указаний на то, что в центре каждой части должны быть героиня, герой и их дуэт. Это Баланчин истолковал их в таком ракурсе. Конечно, различие между дуэтами уже пред-

определено различиями музыки частей симфонии. Однако появление в центре каждой части балерины и танцовщика музыкой напрямую не продиктовано и вовсе не обязательно, хотя Баланчин блестяще доказал его возможность и правомерность.

Можно сказать, что хореографическое прочтение музыки есть прежде всего прочтение таящегося в ней, подчас едва уловимым намеком, возможного сюжета, иногда даже одного из нескольких возможных. Речь, понятно, идет с сюжетах балетных, сюжетах высшего уровня, а не о тех убогих детективах, которые порой навязываются балету в демонстративной борьбе за остающуюся мнимой содержательность.

А драматической сюжетность становится лишь там (и лишь в той мере), где переход из одной сферы в другую альтернативен, где обстоятельства оставляют хотя бы две возможности. Принц Дезире мог устоять перед дивным видением и не целовать спящую девушку, но в этом случае перестал бы существовать и самый сюжет. Это была бы не возможность поступить иначе, а просто уклонение от действия. Никакой драматической альтернативы у принца Дезире нет. А вот Жизели и впрямь обязательно было спасти Альберта, она могла бы поступить, как другие вилисы, и мстить. Это был бы, конечно, другой спектакль, но коллизия осталась бы прежней. «Баядерка» в какой-то мере и есть анти-«Жизель»: тень погубленной баядерки (вместо крестьянки) увлекает в мир теней, то есть побуждает к самоубийству (вместо того, чтобы спасти) возлюбленного военачальника (вместо графа), отказавшегося от нее ради дочери раджи (вместо дочери герцога).

Однако и драматичность существует в балете лишь постольку, поскольку альтернативность проявляется в композиции. То есть обе тенденции выбора должны обрести наглядное воплощение, зримыми должны стать либо силы, их порождающие, либо цели, их возбуждающие, либо любые другие олицетворенные причины того и другого варианта.

«Жизель» — поныне образец балетной драмы именно потому, что вся пронизана альтернативностью. Пути выражения альтернативности и здесь не всюду сугубо хореографические. В первом акте альтернативность обозначена средствами, не слишком отличающимися от литературной драмы: обрисована ситуация и очерчены характеры, а собственно балет почти не выходит за пределы изобразительности. Однако по мере развития отношений преобладают балетные аспекты альтернативности и выразительность набирает силу.

Альберт проходит по сцене и скрывается в доме. За ним наблюдает Ганс. Уже здесь, до выхода Жизели, не только появляются соперники — залог возможной альтернативы для девушки-невесты, но ясна и двойственная, сулящая неведомые повороты природа одного из них. Этот мотив освещает и первый дуэт Жизели с Альбертом, и первое вторжение Ганса в сцену

Жизели и Альберта с крестьянками,— не зря ни у кого не вызывает недоумения то, что Альберт стремится избежать встречи с охотниками. Лишь двойственность Альберта влечет Ганса в его дом, где обнаруживается графская шпага. Эта двойственность укрепляется появлением герцога и его дочери Батильды. Две девушки «говорят» о своих женихах, не подозревая, что «говорят» об одном и том же лице, но зритель-то уже об этом догадывается. Скрытая альтернативность доведена почти до предела, а появление Ганса со шпагой совсем ее обостряет. И вот, наконец, во время веселого крестьянского торжества, в котором участвует и Альберт, Ганс раскрывает тайну, бросает Альберту открытый упрек, демонстрирует его шпагу, вызывает Батильду и ее отца, словом, происходит всеобщее узнавание. Жизель, не в силах справиться с обнажившейся альтернативой, сходит с ума и умирает. Строго говоря, лишь танец обезумевшей Жизели вводит нас в сферу сугубо балетной альтернативности. Все происходившее до того можно рассматривать как драматический балет, хотя и весьма искусно построенный.

Во втором акте альтернативность ситуаций обнажена не столько интригой, сколько открытым взаимодействием различных начал. Композиция здесь чисто балетная. Танцы уже не просто изобразительны, как в первом акте,— вспомним хотя бы первый же дуэт с появлением и исчезновением Жизели. Балетны и прямые столкновения Альберта и Жизели с вилисами. Здесь альтернативные силы открыто соответствуют разным сторонам раздвоенного мира Жизели. Любопытно, что Ганс, своим участием во втором акте укрепляющий противостояние вилис и Альберта, которому он родственен как живое существо, с самой Жизелью ни разу не встречается.

Взаимодействие двух миров, борьба их за Жизель — воплощение открывшейся перед ней альтернативы. Это видно уже из последовательности сцен. Вступление Жизели в ряды вилис происходит до ее встречи с Альбертом, и дуэт с ним она ведет уже как вилиса, и потому видно, что она так и не стала вилисой, вполне подобной другим. Поменяй постановщик сцены местами, дай Альберту сперва помечтать о Жизели на ее могиле, встретиться с ее тенью и лишь затем введи ее в ряды вилис, смысл изменился бы коренным образом. Вступление в ряды вилис после свидания с Альбертом окажется чуть ли не изменой возлюбленному, чуть ли не отречением от него, тогда как теперь из дуэта с Альбертом видно, что вилисы не во всем властны над Жизелью, что, и вступив в их сонм, она осталась прежней.

Двойственность Альберта движет первый акт, двойственность Жизели — второй. Если первый подобен драме и представляет как бы объективное изложение событий, а потому изобразителен, то происходящее во втором в гораздо большей мере представляет собой выражение отношения к событиям, и акт

выразителен. Однако и здесь действие объективировано, как будто речь идет об имевших место событиях. Автора как бы и нет, и требуется известное усилие, чтобы о нем вспомнить.

Театральное объективирование авторства весьма сокращает возможности прямого «внехудожественного» выражения авторской идейной позиции, в особенности в лишенном слова балете. Сводятся к минимуму и возможности перемены авторской позиции, передачи повествования особому рассказчику или кому-то из действующих лиц. Даже там, где хореограф рассматривает эпизод глазами определенного действующего лица, картина все равно объективируется и уподобляется безлично авторским. Видение баядерок, предстающее как сон, который видит Солор, запечатлевающее преследующую именно его мысль о погубленной именно им девушке, не слишком-то отличается по своей роли в спектакле от картины вилис, преследующих Альберта и предстающих не только ему, но и Гансу как бы реально существующими.

И все же прямые авторские оценки обозначаются в балете порой с беспрецедентной откровенностью. Никто не примет фею Сирени за отрицательную героиню, а фею Карабос за положительную. Симпатии автора очевидны, даже вне самих по себе событий. Здесь авторская позиция проявляется в плане языковом: роль феи Сирени исполняет классическая танцовщица, а роль феи Карабос — мужчина. А классический танец (впрочем, и вообще балет) представляется порой языком, которого достойны только положительные герои. Ю. Слонимский писал: «Балет — искусство, говорящее преимущественно о красоте чувств, поступков, чаяний и устремлений. Наделяя даром высшего красноречия, каким обладает классический танец, он идеализирует своих героев» (84, 69). Сказано, пожалуй, чересчур категорично. Вилисы в «Жизели» не могут все же считаться идеальными героинями: симпатии авторов явно на стороне Жизели, им противостоящей. Тем более расширилась сфера применения классического танца в современном балете. И все же доля истины здесь есть. Поднимая танцовщицу на пальцы, романтический балет превратил ее в существо сверхъестественное, наделенное особо чуткой душой. Обладание такой душой в известной степени стало, во всяком случае в романтическом балете, критерием оценки. Романтическая традиция использования классического танца как идеализирующей окраски дает себя знать до сих пор.

Вместе с тем по мере развития балета как искусства выдвигаются иные тенденции. Авторская характеристика персонажей не довольствуется уже ограничением их избранной сферой хореографической лексики: пантомимой, характерным или классическим танцем. Уже и классический танец пропитывается определенной окраской, как большое классическое па в «Раймонде», пронизанное движениями венгерского национального танца —

венгерский здесь синоним европейского, победоносно христианского, в противовес как поверженному сарацинскому, так и идеально-классическому из сна Раймонды. На склоне лет Петипа воплощает дорогих ему героев уже не только в обобщенно «прекрасных» формах, и хотя жених Раймонды, Жан де Бриен, как и она сама, француз, Петипа, ради того чтобы придать им в финале контрастные по отношению к «классике» сна земные черты, хватается за то, что Жан де Бриен по сценарию Л. Пашковой служил под знаменами венгерского короля Андрея. У теней, являвшихся Солору в гораздо более ранней «Баядерке», не было никаких индийских черт. В «Раймонде» еще не идет речь об индивидуализации характеров и наделении каждого пластически своеобразной лексикой, как это будет позднее у Фокина, но сопоставляемые пласты классического танца уже по-разному пластически окрашиваются, обретая некую характерность.

Однако, наряду с тенденцией к характеристике, к преодолению чисто идеализирующей роли классического танца, возникает и совсем иная, даже противоположная тенденция. Классический танец, ставший среди других лексических средств хореографии главным языком душевной жизни, начинает, порой вопреки логике движения спектакля, оттеснять иную лексику, занимать непропорционально большое, подчас даже кажущееся несообразным, место. Таково разрывающее сцену бала в «Лебедином озере» па-де-де Одиллии и принца. Герои вдруг после танца принца с невестами, после сюиты характерных танцев, как бы заговорили на другом языке, на котором и говорят о другом. Если «Война и мир» с ее нарочитым двуязычием все же достаточно редкий случай в литературе, то в балете прошлого и нынешнего веков смешение языков — повсеместное явление, однако значение его иное. Это уже не просто прием изображения (104, 68). Авторская позиция проявляется здесь в ином плане. Врезая в более или менее бытоподобные (разумеется, не в буквальном смысле, но хоть как-то сопоставимые с реальностью) сцены классическое па-де-де или иные аналогичные формы танца, автор изменяет аспект рассмотрения предмета: переходит от объективного, от изложения фактов, к субъективному, к индивидуальному самораскрытию героев, переходит от внешнего к внутреннему.

Б. А. Успенский, глубоко исследовавший различия авторских позиций (точек зрения), и в частности их различие в этом плане, названном им психологическим, заметил, что оно неприменимо к драме (104, 133). В реалистической драме мы и в самом деле видим лишь объективное поведение персонажа и о внутреннем его состоянии судим по внешнему. Успенский полагает, что «те действия в драме, которые по своей природе относятся к субъективному плану поведения (и которые тем самым могут быть фиксированы только посредством описания «изнутри»), по необходимости переводятся в объективный план, то есть в план

внешнего поведения; иначе говоря, оба эти плана сливаются в драматическом произведении» (104, 133—134). До известной степени верно и это, однако лишь до поры, пока режиссер сознательно сохраняет целостность создаваемого им на сцене мира. Если, однако, он откровенно разрывает эти планы, как это часто происходит в современном театре, в том же театре Брехта, психологические планы взаимодействуют по-иному.

В балете такой разрыв осуществился задолго до нашего века, оба плана чередовались, при том что зритель сознавал переход от одного к другому, от демонстрации внешнего действия к показу его как бы «изнутри». По мере совершенствования психологических возможностей танцевального языка балет устремился к преодолению этого разрыва, не с тем, однако, чтобы вернуться к бытоподобию, а, напротив, чтобы целиком сосредоточиться на внутренних сферах, то есть целиком перейти на язык классического танца, преодолев лексическую разнородность балета.

К абсолютному господству классического танца стремились столь разные хореографы, как Баланчин, с его «бессюжетной» симфонической хореографией, и Григорович — убежденный сторонник сюжетного спектакля. При этом в балетах Баланчина преобладает «чистый», неокрашенный, пластически упорядоченный классический танец, хотя и тут есть исключения — хотя бы «Эпизоды» на музыку Веберна, тогда как у Григоровича классика пластически конкретизируется, как в «Легенде о любви», пронизанной параллелями с иранской миниатюрой и танцами народов Кавказа. Если у Баланчина авторская позиция, оставаясь единой, как бы вывернута и происходящее созерцается «изнутри», как бы впрямую обнажая авторский душевный мир, то у Григоровича она, сохраняя известную проекцию на внешние события, расчленена на позиции персонажей, самих себя изъясняющих. Наглядный пример — первый же дуэт Ферхада и Ширин, где, по сути, нет никаких событий, не вполне понятно, имеет ли даже в этот момент место реальная встреча героев, но сопряжены два внутренних мира, еще совершенно обособленных в реальной жизни, но ощущающих себя связанными «изнутри». При всем различии двух направлений, их изобрели не Баланчин и не Григорович: они родились в недрах академического балета.

4. Позиция автора, совпадающая с позицией зрителя, в современном театре как будто бы жестко закреплена. Само понятие о перспективе в ее классическом понимании, само появление в живописи линейной перспективы, открытой еще в древности, но господствующей лишь с Возрождения, нередко возводится к театру.* Здесь, однако, много преувеличений.

* Говоря о перспективе, обыкновенно имеют в виду систему передачи реального трехмерного пространства на двухмерной плоскости. Однако в театре, где, с одной стороны, трехмерное пространство видоизменяется и вос-

Прежде всего, театр сам достаточно поздно стал «перспективным». В Греции, как известно, он строился по принципу амфитеатра, действие происходило на оркестре (не забудем, что слово это означает «место для пляски»). И хотя уже в Греции театральные декорации обрели элементы перспективы, все же там она по роли своей имела мало общего с живописью Возрождения. Зрители все равно смотрели на актеров сверху и с противоположных точек, действие отнюдь не было ориентировано в одну сторону и не предполагало за собой пространство, как в нынешнем театре. Фоном его фактически был не задник, как теперь, а планшет оркестры, поздней планшет просцениума. Возникшая уже у греков сцена у римлян выдвигается вперед, ограничивая зрительский амфитеатр полукругом. Однако и это никакого скачка в области перспективы театру дать не могло. А средневековье, как известно, вообще не знало крупных театральных сооружений.

Между тем храмовые здания уже у греков вытянуты, уже при дорическом ордере храм делился на три нефа, и в глубине центрального стояла фигура божества, которую входящие видели с определенной позиции в определенном ракурсе. Такой тип храмового здания, существовавший и в Риме, был позднее воспринят христианством. Пожалуй, храмовые здания средневековья, вытянутые и стиснутые с боков, обращая взор прихожан к алтарю, в гораздо большей мере вели к возникновению перспективы в театре Возрождения, чем прежние театральные сооружения. Отчасти этому способствовало и свершавшееся в храме театрализованное литургическое действо. Можно возразить, что все это, однако, не привело к появлению перспективы в храмовой живописи средних веков. Но так или иначе, утверждение перспективы в театре — у Серлио, у Палладио и других — совпадает по времени с появлением перспективы в живописи. Это одновременный процесс, вызванный коренными причинами, изменившими характер искусства, и наиболее непосредственно переходом от «общей» точки зрения на мир, предопределяемой идеологизированным сознанием, к индивидуальному, личностному мировоззрению. Нельзя не согласиться с Флоренским, когда он объясняет прямую перспективу «индивидуальным усмотрением отдельного лица с его отдельной точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент» (105, 385), хотя вовсе не обязательно вместе с ним считать ее корнем «театральности» и тем более «нетрудовое, лишенное чувства реальности и сознания ответственности мирочувствие» (105, 387). Если прямая перспектива — результат усмотрения отдельного лица, театр, да еще

создается с помощью объемных деталей, а с другой — все же переносится на двумерные задники, неизбежно применение этого термина ко всей организации пространства.

античный, вряд ли мог быть ее существенным источником, хотя, конечно, театр и неподвижная позиция зрителя могут использоваться для навязывания зрителю определенной индивидуальной позиции. Однако самая мысль об индивидуальной позиции, не совпадающей с «общей», самая надобность в формировании единообразных индивидуальных позиций, внешне как бы не-идеологизированных, могла возникнуть лишь с реальным появлением таких индивидуальных позиций.

Любопытно, что уже приняв нынешнюю форму, театр со временем приложил немалые усилия к тому, чтобы вновь отдалить горизонт, расширить кругозор зрителя и, хотя бы в стесненных рамках, возродить старую традицию созерцания спектакля с некоторой высоты: создал ярусы, наклонил планшет сцены, наклонил навстречу ему партер. В лучших наших театральных зданиях взаимный наклон партера и сцены достаточно велик, чтобы, расширяя сферу обозрения, относительно приблизить к зрителю игровую площадку, превратив ее всю как бы в первый план огромного пространства, мыслимого на сцене и за ней. Актеры, хоть и рассматриваются в некоей более глубокой проекции, смотрятся отчасти как бы спроецированными на планшет сцены, видимой даже из партера. Этим как будто несколько ослабляется фиксированность зрительского, то есть направленность авторского, взгляда, которая свойственна храмовому зданию или живописи с линейной перспективой. В драматическом и в балетном театре и само это свойство, однако, используется совсем по-разному, во многом противоположно.

В драматическом театре, особенно в жизнеподобном, режиссер, художник и актеры создают на сцене некий аналогичный реальному мир, в котором идет своя, независимая от зрителя жизнь. Зритель Художественного театра смотрел его спектакли почти так же, как картины художника-импрессиониста. На картине Моне или Ренуара перед ним было одно лишь мгновение, специально для него остановленное, а в Художественном театре он смотрел на течение чужой жизни порой целый час до антракта. Раздвигалась четвертая стена, и мы видели словно бы для наших глаз и не предназначенное. И чем подлиннее был этот возникавший на сцене мир, тем меньше нужды было глядеть на него с другой стороны, с другой позиции, ибо — и это было самым существенным — избранная позиция заведомо не претендовала на то, чтобы казаться исчерпывающей, она была заведомо относительной, неполной, как бы случайной, оттого актер здесь, в отличие от старого театра, не боялся повернуться к зрителю спиной, более того, пользовался случаем это сделать. Сознание подлинности, натуральности было важнее всего, оно было непременным условием понимания того, что авторы хотели сказать, и заведомая неполнота взгляда, очевидная ограниченность зрительской, а вместе и авторской позиции была необходима как залог той же натуральности. Устройство сцены всего

лишь помогало лучше разглядеть то, что нам на ней показывали.

Иное дело балет. Его «неправдивость», его несоответствие обыденной жизни сразу очевидны. Как ни старались балетмейстеры учиться у Художественного театра, так они и не выучились, да и не могли выучиться главному — создать ощущение реальности виденного, подлинности происходящей на сцене жизни, хотя на сцене порой и бывало подлинное искусство. Дело не только в том, что самые скромные движения танца, простые арабески, тотчас напоминали, что зритель в театре. Он и в Художественном театре об этом помнил и тоже не покушался вмешаться в действие; однако мысленно он все же допускал, что показанное в театре может быть точно таким и в жизни, а в балете и на миг допустить такого не мог. И все потому, что балету присущ в принципе иной подход к отображению действительности, то есть более открытый аналитический характер, отличающий его от драмы примерно так же, как реалистическая литература отличается от реалистической живописи. Есть ирония в том, что изобразительный по своей природе балет в некотором смысле более «литературен», чем опирающаяся на литературную основу драма. Литературность здесь, однако, не в обилии сюжетных подробностей, которыми балет насыщает, но в аналитическом подходе к реальности и, наоборот с этим, в более подвижной, нежели в драме, системе авторских позиций.

Успенский указывает на существование наряду с синтетической, имеющей место в древней живописи, также и аналитической трактовки движения, где «непрерывный процесс движения аналитически разлагается на ряд дискретных компонентов, синтезировать которые предоставляется уже зрителю (читателю)» (104, 85). Балет и есть искусство аналитической трактовки движения, и в этом смысле умение смотреть балет — это прежде всего умение синтезировать зрительные впечатления. Нельзя сказать, что балет сложнее для понимания, чем, скажем, живопись, но он предполагает большую активность зрителя в сравнении с живописью, где львиная доля активности падает на плечи художника.

Конечно, известную активность зрителя предполагает и живопись, и она направляет эту активность. Арнхейм справедливо указывает, что «движение взгляда является важным с точки зрения композиции. Часто движение глаз в значительной степени содействует художественному эффекту от произведения искусства» (8, 88). Он приводит в качестве примера картину Питера Брейгеля «Слепые», где «последовательно изображены стадии одного и того же процесса: беззаботность, растерянность, тревога, заминка и, наконец, падение. Подобие фигур выражается не в строгом повторении предыдущего, а в постепенном изменении, и глаз зрителя вынужден следовать за направлением

этого процесса» (8, 89). Уже здесь, однако, существенно, что зритель может стоять перед картиной, покамест не уразумеет ориентиров, данных ему художником, и не пойдет по ним к пониманию. В балете, наоборот, не взгляд следует за танцем, а танец идет навстречу взгляду, предъявляя свои дискретные компоненты. Зритель не может вглядываться, покамест он что-то углядит, компоненты балета быстро сменяются, и важно, активно улавливая их, запечатлеть их в памяти, чтобы по мере развертывания танца застрявшее в памяти перекликалось с возникающим на сцене.

При этом, сохраняя свойственную драме закрепленность положения зрителя, балет резко меняет характер использования сцены и тем самым фактически как бы постоянно перемещает зрителя, хотя физически тот, естественно, остается на одном и том же месте. Уже при самом простом движении танцовщика справа налево, а затем, при сохранении тех же поз и движений, слева направо, имеющем место едва ли не в каждой достаточно развернутой танцевальной композиции, мы видим тот же танец с другой стороны, то есть как бы оказываемся с другой стороны сцены и видим происходящее на ее переднем плане со стороны ее глубинных планов. Отмеченное выше превращение реальной сцены в первый план некоего мыслимого за ней бесконечного перспективного пространства приобретает поэтому иное значение. Это уже не просто средство лучше разглядеть жизнеподобный объект, но, напротив, разлом примитивного жизнеподобия, поскольку изображенное на этом первом плане мы поочередно рассматриваем как бы снаружи (со стороны зала) и изнутри (со стороны глубинных планов сцены) и занимаем, таким образом, меняющуюся и, стало быть, в целом множественную позицию по отношению к предмету нашего рассмотрения.

С этих меняющихся позиций мы обозреваем все время один лишь первый план, никак не сопрягая его с глубинными, либо вовсе отсутствующими, там, где сцена перегорожена поперек, либо принадлежащими уходящей чуть ли не в бесконечность перспективе и не предполагающими появления персонажей. Поэтому совмещение двух планов, рассматриваемых с разных позиций, имеющее место в иконах, и связанное с этим явление «обратной перспективы» в балете не имеют места. Совмещение планов, напротив, служит здесь соотносению позиций.

Здесь есть, однако, и другое. Если в иконе наблюдаемое с разных позиций совмещается в едином изображении, с точки зрения классической перспективы деформированном, то в балете, в конечном счете тоже синтезирующем, как раз наоборот — наблюдаемое с разных позиций сохраняет обособленность. Если динамизм авторского взора в статической живописи ведет к динамизации изображения, то в динамическом балете он часто ведет к относительной статичности изображения. В живописи, чтобы передать динамику взора, нужно как бы привести в дви-

жение наблюдаемый объект. В балете созерцаемый объект и так все время движется, и, чтобы конкретизировать в нем нечто, обнаруженное авторским взором, его нужно пусть не остановить — что привело бы к превращению балета в чисто изобразительное искусство,— но задержать, притормозить.

Такая приторможенность состоит, однако, не в простом «замедлении действия», не в его, так сказать, «замедленной съемке», но в прекращении на какой-то период самого развития действия и демонстрации с разных позиций его статических моментов, рассмотрении созерцаемого объекта в разных ракурсах, либо достаточно долго демонстрируемых, либо, чаще, систематически возвращаемых, так что определенная цепь движений рассматривается последовательно в одних и тех же ракурсах по нескольку раз. Если суммирование разных позиций в одном изображении ведет в статическом искусстве к деформации изображения в его обыденном понимании, то раздельная фиксация разных позиций в динамическом искусстве ведет к деформации действия в его обыденном понимании. Именно это и происходит в так называемых дивертисментных танцах.

5. Совершенно так же, как старинных иконописцев еще недавно винили в неумелости, в недостатке «мастерства», причем чаще всего как раз там, где они особенно тонки и искусны, так и прежних, да порой и нынешних балетмейстеров корят за приверженность к дивертисменту. Но если термин «дивертисмент» не стал синонимом бессодержательности в музыке и многие старинные дивертисменты, по существу,— сонаты, считать его таковым в балете тем более нет оснований.

Именно в дивертисменте закладывались основы хореографической структуры, принципы хореографической композиции. Принцип непрерывного обзора с одной позиции (идет ли речь об общем обзоре всех героев или сосредоточении на одном или двух), хоть и поныне продолжает существовать в балете как правомерный, не составляет его исключительной особенности и заимствован у драмы и пантомимы. Специфическую особенность балета составляет противоположный принцип прерывистого обзора с переменных позиций, предопределенный фольклорным танцем и внесенный в балет дивертисментом. По тому же принципу, однако, строятся и так называемые *pas d'action* в «Эсмеральде», «Спящей красавице», «Раймонде», составляющиеся из переплетающихся цепей танцев участвующих в них героев или групп героев. Танец каждого, если вычленишь его из ансамбля, вовсе не подобие непрерывного действия, каким часто выглядит современный действенный танец, а прерывист и показан с разных позиций, как в дивертисменте. Г. Добровольская была близка к истине, когда писала: «По структуре своей *pas d'action* целиком подчиняется законам отвлеченных форм» (34, 111), имея в виду танцевальные формы, которые я бы только не называл отвлеченными.

В картине Брейгеля «Слепые» «принцип движущегося изображения применен... для согласования одновременных фаз в пространстве» (8, 89). Точно так же можно сказать, что в *pas d'action* или в таких формах, как *pas de deux*, движущееся изображение применено для согласования однопространственных форм во времени. Герои тут зачастую выступают поочередно, но это вовсе не отображение реальной очередности, наоборот, активное восприятие зрителя учитывает их взаимное воздействие, мыслимое как бы одновременным. Подчас балет подымается и до действительной одновременности и параллельности в изображении разнородных начал. Однако даже и действительная сценическая одновременность в такой же малой мере знак житейской одновременности, как вереница слепых Брейгеля — знак житейской одновременности разных фаз падения слепых. Мы сознаем, что несчастные слепцы могли пройти все изображенные художником фазы вместе, а изображение их как одновременных всего лишь форма осознания их последовательности, разновременности художником. Одновременность фаз тут сама — авторский прием, выражающий авторскую позицию, прозревающую будущее, и самая надобность в согласовании их в пространстве — выражение этой позиции. Точно так же и надобность в балетной одновременности или чаще попеременности — следствие авторской позиции, авторского понимания отображаемых жизненных отношений. Ибо однопространственность балетных персонажей, подобно «обратной перспективе», тоже авторский прием, выводящий нас далеко за границы реальной однопространственности.

Б. А. Успенский пишет, что «автор может совершать обзор людей, которые находятся в разных местах, не обозримых с одной точки зрения. Так, например, после приезда Анатоля Курагина в Лысые Горы для сватовства к княжне Марье, когда все разошлись по своим комнатам, Толстой дает последовательный обзор действующих лиц...», хотя они «не объединяются единым (реально обозримым) местом действия... автор как бы обходит одну за другой комнаты дома, заглядывая поочередно к каждому персонажу» (104, 83). Подобные последовательные обзоры имеют место и в балете, однако балет этим не ограничивается и от последовательного обзора разных пространств переходит к совмещению в одном пространстве реально разноразностных персонажей и согласованию их во времени.

Если при рассмотренном выше взгляде на движение то с одной, то с другой стороны одновременность превращалась в разновременность и как бы в последовательность, хотя и прерывающуюся в момент возвращения к исходной точке, то даже разновременные действия при совмещении их в одном пространстве превращаются в одновременные, как бы параллельные, обычно тоже прерывистые. Свободно сочетая дискретные пластические компоненты из различных сфер, балет строит компо-

зиции последовательного, параллельного и смешанного типа, в самых разных своих формах утверждая как основной для себя принцип прерывистого обзора с переменных позиций.

Этот балетный принцип явно противостоит принципу непрерывного обзора с одной позиции, свойственному драматическому театру. По мере перехода балета к принципу непрерывного обзора с одной позиции, хореографическая композиция распадается. Происходит то, о чем Л. Ф. Жегин писал: «Признаки организованности исчезают по мере того, как композиция утрачивает свои естественные границы, становится разомкнутой. Это происходит по мере нарастания глубины изображаемого пространства» (37, 66). Сосредоточенность балетной композиции на первом плане, в который обратилась вся сцена, связана с ее замкнутой строгостью, и не напрасно простое уменьшение наклона сцены, показ балета в заурядном клубе, немедленно ослабляет художественную силу хореографической композиции для сидящего в зале.

В драматическом театре, в особенности в старом Художественном, мы сознательно наблюдали часть бесконечного мира и по этой части до известной степени могли судить о мире в целом. Балет дает нам аналог мира как целого. Конечно, и тут на сцене появляются новые и новые персонажи, и можно думать, что они обитают где-то за обозначенными сценой пределами. Но фактически и появление нового персонажа на балетной сцене означает перерыв в действии, не зря так много места здесь занимают торжественные выходы и другие откровенно экспозиционные приемы. Особенный мир балета предстает не непрерывным, как частный фрагмент драматического мира, но серией прерывистых, хотя и на наших глазах переходящих одна в другую картин, перерывы между которыми могут не сразу сознаваться, однако при желании различимы. Если при переходе от одной иконы праздничного чина к другой скачок был явственен и мы властны были заполнять разрыв не отображенными тут же эпизодами жизни Иисуса, да и вообще речь открыто шла о переходе к другому, хотя и соседнему изображению, то в балете этот переход часто ужимается до минимума, один фрагмент перерастает в другой. Это вовсе не означает непрерывности действия, подобного драме, иначе можно было бы задать множество недоуменных вопросов по поводу любого балета, и зрители, незнакомые с прерывистостью балета как его существенным свойством, эти вопросы постоянно задают. Но как правило, вопросы обращены к несущественным для данной системы отображения частностям. А мир, созидаемый на балетной сцене, стремится быть верным действительности не столько в частностях, сколько в целом. Хотя в мире балета суммирование различных позиций возлагается на плечи зрителя и позиции эти лишь подаются художником в нужном порядке, а не запечатлены в сумме, как в мире древней живо-

писи, самый факт совмещения в обоих мирах нескольких позиций ощутимо уподобляет их друг другу.

Говоря об иконе, Успенский тонко замечает: «Соотносятся прежде всего не стол в жизни и стол в картине, а мир жизни и мир картины» (37, 17). Героиня балета Аврора, появляясь перед зрителем в короткой пачке и задирая при встрече с жеманностями ноги выше головы, выглядит отнюдь не так, как пристало бы, согласно понятиям большинства сидящих в зале, выглядеть чистому юному существу, и все же большинство сидящих в зале в свете общего соотношения мира балета и мира жизни воспринимает ее именно таким существом. Успенский далее пишет: «Можно было бы сказать, что система древнего искусства связана не с наложением какой-то своей (личной) схемы на изображаемый мир, но с приятием и постижением реальностей (сгустков бытия), как они есть» (37, 17). Балетный театр как раз и занят постижением сгустков бытия. Поэтому он сближается с миром древней живописи также и тем, что представляет собой замкнутое в себе пространство, поворачивающееся к нам то наружной, то внутренней своей стороной.

Не случайно и возникновение в балете многих конкретных черт, присущих древней живописи. «Многочисленная толпа в древнерусском искусстве изображается группой фигур, иногда всего лишь в три-четыре человека» (37, 54). Но и в классическом балете нет толпы, а есть ансамбль — двойки, тройки, четверки, малые лебеди, большие лебеди, да и кордебалет в целом всегда упорядочен. В древней живописи есть тенденция к уравниванию изображений, есть она и в балете, где всегда подбирают для ансамбля артистов одного роста. Мало того, поднимаясь на пальцы, танцовщица оказывается обычно одного роста с кавалером, и это, пожалуй, в адажио оказывается более существенным, чем само ее пребывание на пальцах, — при поддержке кавалера художественный эффект пальцевой техники уже, как правило, менее значим.* В известном смысле нимб на голове у святого тоже подобен тюнику или пачке классической танцовщицы; и в том, и в другом случае указывается на существо особого рода, отличающееся необычной духовностью жизни.

Развитие балета шло параллельно тому, как новая живопись разрывала замкнутость своего мира, все усерднее запечатлевая видимость реальности, вплоть до улавливания каждого ее мгновения импрессионистами и начавшими одновременно действовать фотоаппаратами. Балет же открыто антифотографичен и совершенствовал свою систему композиции, все более преодолевая одномоментность, все смелее соединяя и сталкивая разные позиции. Поворачивая композицию к зрителю другой сто-

* Бывает, конечно, что значимость этого эффекта нарочно подчеркивается соотношением с поддержкой, как в адажио с четырьмя кавалерами в «Спящей красавице».

роной, он повторял ход уже протекшего времени. В прерывистых обзорах он через время перескакивал. Так или иначе, он нарушал его плавный и последовательный ход. Шло все более глубокое размежевание с живописью.

Живопись, начиная с Возрождения, упрощала свои отношения с временем. Как заметил Арнхейм, «центральная перспектива располагает бесконечность в определенном направлении. Все это заставляет пространство казаться направленной струей, которая проникает в картину через ближние стороны и сходится где-то на расстоянии при своем выходе из картины. В результате происходит превращение пространственной одновременности во временное явление, то есть в необратимую последовательность событий» (8, 285). Это превращение ведет к восприятию всякой перспективы как арены линейного, Ньютонова времени со свойственным ему необратимым развитием и прогрессом и побуждает ожидать от всякой сценической картины драматического разрешения.

Балетная композиция, напротив, живет обратимой последовательностью событий, ибо стремится отобразить не поверхность, а прямо суть. Фрагменты пространственных композиций, подчас даже весьма экспрессивных, обретают здесь смысл тоже лишь в связи с предшествующими и последующими фрагментами, но представляющими уже не линейно текущее в сценическом пространстве время действия, но актуализированное воплощение иных пространств и иных времен. Содержательной становится не только собственная значимость того или иного фрагмента, но и его длительность и мера его повторяемости. Общие черты пространственной природы балета, и в частности его лексика, конкретизируются в произведении, опираясь на временную природу балета, и в этом главная предпосылка союза хореографии и музыки. Готовность хореографии к такому союзу, даже потребность в нем, как и потребность в сюжете, вырастает из ее собственной природы. Время существенно здесь не просто как независимая параллель пространству, но опять-таки как форма освоения пространства.

Противопоставляя живописи, конкретной в пространстве и неопределенной во времени, литературу, обычно конкретную во времени, но подчас совершенно неопределенную при передаче пространства, Успенский подчеркивает, что «языковое выражение переводит пространство во время» (104, 103), и даже предполагает за театром «более или менее одинаковую конкретность в обоих этих планах». Успенский обнаруживает в старом театре подобную литературу «разложение одновременных действий в последовательность». Нечто подобное, но в немислимых для драмы масштабах как раз и происходит в балете.

Балетное время вовсе не обязательно время действия, оно сплошь и рядом лишь время обозрения. Если в драме моменты обозрения влекут за собой частичное отключение других героев,

однако самый принцип непрерывности и необратимости действия не нарушается, то балет оперирует временем куда вольней. Не говоря уже о том, что время обозрения в целом оттесняет и сокращает время действия, оно проникает и внутрь его, изменяет его ход, и взаимодействие двух видов времени как раз и составляет основу балетной композиции. Она держится не только на последовательности моментов обозрения, не только на их взаимодействии с моментами действия, но дорастает и до открытой параллельности и борьбы моментов действия и обозрения. Когда различие пространственных характеристик подымается в их временном развертывании до альтернативности, балет приближается к драме, окончательно разрывая с драмоподобием.

VII

МУЗЫКА

*Я долго воображал, что много о сценичности нечего думать,
что музыка свое возьмет, несмотря на все недостатки либретто.*

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ (107, 118)

*Победа музыки грозит разрушением
целости балетных форм.*

Б. В. АСАФЬЕВ (10, 116)

1. Если хореография, аналог сценической пластики драмы, обретает в балете самостоятельный строй и смысл, то музыка, аналог звучащему слову драмы, утверждает свою автономию еще нагляднее. Параллели между речевыми (не только театральными) и музыкальными интонациями не новы. Их проводили уже французские просветители. О них думал Б. В. Асафьев, и советским музыковедением они признаны. Л. А. Мазель отмечал даже, «что существуют важные свойства и предпосылки, общие для речевого и музыкального интонирования» (61, 13).

Сложнее определить границу между тем и другим. Мазель основывает ее на том, что «речевое интонирование сопутствует смысловому значению слов», а «это значение понятно, вообще говоря, и без интонаций», в то время как «полное раскрытие смысла этих интонаций, логики их последования — полная реализация интонационной выразительности речи возможны лишь в связи со значениями слов». В противовес этому, «музыкальное интонирование является не сопутствующим элементом, а самостоятельным носителем музыкального смысла» (61, 15—16), и «если по природе и средствам выразительности музыкальная интонация во многом близка интонации речевой, то по роли и значению в мелодическом целом, по степени своей самостоятельной содержательности музыкальная интонация, как осмысленная частица мелодии, скорее допускает сравнение не с интонацией словесной речи, а со словом» (61, 23). Позднее Л. А. Мазель писал о том, что «мотив как бы одновременно служит и «интонацией», и «словом» (62, 35).

Автономность музыкальной интонации в сопоставлении с речевой, «сопутствующей» слову, неоспорима. Недаром музыкаль-

ные интонации слагаются в самобытную музыкальную форму, не нуждающуюся в помощи слова (хотя и взаимодействующую с ним в вокальных жанрах), точь-в-точь как не нуждается в помощи слова слагающаяся из абстрактных пластических мотивов хореография. Нельзя, однако, не заметить, что связь речевой интонации со словом куда глубиннее, чем в сопоставлении Л. А. Мазеля. Не только значение речевых интонаций не понятно до конца без слова, но и значение слова без интонаций вовсе не так, «вообще говоря, понятно», как это кажется Л. А. Мазелю. Мы ведь и при письме все-таки пользуемся знаками препинания, указывающими как раз на существенные черты речевой интонации. Тем более необходима она для понимания смысла устной речи. Речевая интонация — неотъемлемый элемент словесного языка.

Музыкальная интонация, в отличие от речевой, действует отдельно от слова, но не вместо слова и потому обретает смысл совсем в иных структурах специфического музыкального языка. Если бы музыкальная интонация была подобна слову, для того, чтобы понимать язык музыкальных интонаций, надо бы, видимо, их знать наперед, подобно тому как надо знать слова, чтобы понимать язык слов. Драматический спектакль на неведомом языке и в зримой-то части не слишком понятен, в звуковой же части непонятен совершенно, тем более что и речевые интонации специфичны в каждом языке. Между тем музыку, интонаций которой мы наперед не знаем, мы все же в состоянии воспринять. Недаром и новые сочинения наших современников, и давно не исполнявшиеся сочинения старых мастеров играют без того, чтобы предварительно снабдить слушателя интонационным словариком. Конечно, самая способность воспринимать музыку требует подчас известной подготовки, хотя бы в виде регулярного слушания музыки. Но если уж вы слушаете музыку, если вы достаточно усовершенствовались для этого свое ухо, сообщать вам наперед об интонациях, на которых строится имеющее быть исполненным сочинение, надобности нет, надо думать, вы это сочинение и так поймете.*

Музыкальная интонация, как и пластический мотив, обладает известной самопостижимостью, и уже этим отличается от слова. Можно указать на множество других отличий: на большую конкретность и вместе с тем ограниченность слова, на его условность и вторичность, на большую роль контекста в музыке, как и в хореографии. И все же контекстуальная

* Разумеется, понять не означает принять. Франция пережила войну буффионов и сражения глюкистов с пиччиннистами. Еще острее была порой неприязнь к новой музыке в Австрийской империи, что ощущали и Моцарт, и Бетховен. Но и борьба против Глюка, и отвержение Бетховена свидетельствуют, что их противники не остались равнодушны к их музыке и что отвержение — тоже, хотя бы отчасти, форма понимания.

самопостижимость музыкальной интонации и пластического мотива примечательнее всего.

В книге «О мелодии» Л. А. Мазель сопоставлял музыкальную интонацию со словом достаточно осторожно, утверждая лишь, что она «допускает сравнение» с ним. В более поздних работах, опираясь не столько на аналогии, сколько уже на анализ собственной природы интонации, исследователь приходит к тому, что «выразительность простейшей двузвучной интонации включает в себя как бы разные культурные слои: непосредственно опирающийся на элементарные психофизиологические предпосылки и дальнейшие «наслоения», которые связаны с соответствующими предпосылками более опосредствованно, основываются на свойствах, сложившихся в развитии самой музыки» (63, 49). Это наблюдение весьма пронизательное и важное.

«Самопостижимость» музыкальных интонаций находится, видимо, в прямой связи с их опорой «на элементарные психофизиологические предпосылки». Конечно, и в самой простой интонации, звучащей в музыке, присутствует условное начало, вносимое уже упорядоченностью высотных соотношений, и все же проявление в ней элементарных психофизиологических предпосылок становится гранью между музыкальной интонацией и словом, звучание которого имеет с его значением лишь условную связь. А у музыкальной интонации (как и у пластического мотива) явно есть и прямая, безусловная, как бы сложно она потом ни трансформировалась и как бы многообразно ни трактовалось ее значение.*

И если музыкальная интонация не может быть сочтена условным знаком, подобным слову, то связь ее звучания со значением дает основание видеть в ней, как и в пластическом мотиве, черты иконического знака. Нередко иконичность связывают лишь с изобразительными искусствами, с возможностью запечатлеть элементы зримой реальности, воспроизвести их, подражать им. К. Леви-Стросс настоятельно подчеркивает различие между живописью и музыкой, ссылаясь, в частности, на то, что «если цвета «естественно» существуют в природе, то музыкальные звуки существуют лишь случайно и мимолетно, в природе же есть только шумы» (52, 32). Это, несомненно, так. Но ведь и живописец не просто копирует цвета природы, но формирует из них определенный колорит своей картины. Композитор же, не располагая в природе прямо идущими в руки

* Речевая интонация, возникшая из тех же истоков, что и музыкальная, трансформирована конкретным языком, которому служит. В аналитических языках с жестким порядком слов ее роль возрастает, она зависит и от длины слов, и от многих других особенностей конкретного языка, что и лишает ее самопостижимости для не знающих этот язык. Однако знающие его не случайно многое черпают из интонаций, даже не слыша слов и тем более их слыша.

первоэлементами образности, начинает с противоположного конца, исходя, сознает он это или нет, из признания общей, раз и навсегда принятой человечеством аналогии между звучанием и жизнью, и опирается на вековую систематизацию звучаний, конечно, придавшую им в известной мере оттенок искусственности. И все же исходная аналогия не случайна, не просто придумана музыкантами, ибо никакой другой аналогии такого рода, на которой строилось бы столь влиятельное искусство, человечество никогда не выдвигало. Л. А. Мазель прав: «Чрезвычайно важно, что звук легко ассоциируется с представлением о живом существе. Предметы же (и явления) неживой природы, способные производить звуки (например, ручей, море, ветер), чаще других одушевлялись поэтической фантазией человека... А поскольку живое дает знать о себе преимущественно звуком, звук приобрел способность ассоциироваться с живым» (62, 28).*

Если всякий знак, построенный «по принципу обусловленной связи между выражением и содержанием» (57, 31), иконичен, иконично может быть обозначен не только предмет, но и процесс. Наша эпоха создает подобные знаки даже в обыденной жизни, вне всякого искусства: достаточно вспомнить кардиограмму — графическую запись работы сердца. Тем более естественно искусству взглянуть в жизненные процессы, да музыка и возникла-то, видимо, как непосредственный их участник и стимулятор.

Всякая музыкальная интонация в известном смысле слепок с какого-то первоэлемента психофизиологического процесса, протекающего в человеке. Разумеется, было бы нелепой вульгаризацией уподоблять такому процессу в целом какое-либо музыкальное произведение. Оно, конечно, имеет свой, особенный смысл. Ведь и смысл картины, даже если это натюрморт, не сводится к воспроизведению предметов. Речь идет лишь об общей ориентации музыки на отображение жизни как процесса.

Прямотой своих отношений с натурой музыка, как и хореография, сколь бы многослойны и сложны ни оказывались потом структуры их текстов, вместе с другими искусствами, начиная с живописи, противостоит художественной литературе, поэзии. Специфический язык поэзии по отношению к натуре

* Здесь можно вспомнить известные слова Маркса о том, что, по мере того, как предметная действительность в обществе становится для человека человеческой действительностью, «все *предметы* становятся для него *предметиванием* самого себя, утверждением и осуществлением его индивидуальности». И далее: «Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз...» (1, 593). Хотя Леви-Стросс выступает как несомненный материалист, Маркс проявляет здесь более глубокое понимание природы художественного языка и некоторых существенных семиотических закономерностей. Такова ирония развития эстетической мысли.

заведомо вторичен, поскольку опирается на обыденный язык, с натурой связанный не прямыми, а конвенциональными отношениями. Не стоит путать привычность нашего условного обыденного языка с первичностью языков музыки, живописи, хореографии, пусть и гораздо менее привычных.* Понимание поэзии начинается с различения двух ее языков, конвенционального, обыденного, и вырастающего над ним в поисках вторичной иконичности художественного. Стихотворению или роману ложное понимание, при восприятии читателем обыденного языка и игнорировании художественного, страшнее, чем непонимание. Музыка или хореографии, напротив, грозит не только непонимание в том или ином конкретном случае,—сплошь и рядом они вообще отрицаются как знаковые системы, несущие информацию: музыка и весьма глубокая кажется пустым бренчанием, а хореография — ловкой акробатикой.

2. Противодействие такому непониманию идет двумя путями. Одни апеллируют к старинным образцам, к фольклору, для музыки — к народной песне, для балета — к народному танцу. Однако драгоценные образцы песни и танца, сколь бы плодотворно ни было их вовлечение в укрепившие ныне свою самостоятельность стихии музыки или балета, не в состоянии сами по себе приблизить слушателя или зрителя к позднейшим художественным закономерностям. Оpozнание знакомой мелодии или знакомого движения вовсе еще не вовлекает в мир музыки или балета. И, чтобы облегчить туда доступ, часто избирается другой путь. Особенности художественной формы, проявляющиеся в определенную эпоху, зачастую воспринимаются как неотъемлемые свойства данного искусства, при том что в этих свойствах далеко не всегда различают какую-нибудь жизненную значимость.

К программам симфонических концертов прилагаются пояснения, подробно пересказывающие основы строения симфонии, сообщаящие, где какие инструменты вступают и где какая тема возобновляется,—то есть все то, что человек с элементарным слухом и сам различает при слушании,—но никак не поясняющие, в чем же смысл вступления тех или иных инструментов или возобновления той или иной темы и, более широко, всей структуры симфонии. Понятно, в чрезмерной прямолинейности таких объяснений есть риск вульгаризации, однако отказ от них ведет к вульгаризации не менее пагубной, к представлению об искусстве как явлении, лишенном жизненного смысла и обладающем одной только «красотой». Зритель, слушатель, читатель, тянущийся к искусству, сообразно с такой установкой изучает художественные формы, не проникая в их

* Примечательно, что обыденное словоупотребление «литература и искусство» уловило это различие. Все другие, столь разные искусства — это вообще искусство, а литература от них явно отличается.

смысл, и подобное восприятие распространяется даже среди исследователей, ограничивающих свою задачу инвентаризацией форм. Между тем, и сознавая преимущества художественной образованности, нельзя забыть, что всякое стоящее произведение уникально, то есть не сводимо к формальным правилам, и не может быть до конца формализовано, и главное препятствие этому — иконичность художественного языка.

Постижение этого языка в музыке, равно как и далеко не однозначной роли музыки в балете, вновь обращает к антитезе изобразительности и выразительности, в музыке еще более острой, чем в хореографии. Музыку мы только слышим, что-нибудь увидеть с ее помощью, конечно, затруднительно. И все же изобразительность музыки зачастую отождествляют с аналогичным свойством изобразительных искусств. Явную неспособность музыки с ними соперничать объявляют при этом ее слабостью: дескать, у каждого искусства есть сильные и слабые стороны. Но и в этой слабости винят не музыку, а скудость слуховых впечатлений (!), как будто различие между искусствами обусловлено лишь различиями органов чувств, их создающих или воспринимающих, и, подобно различию между серпом и косой, не слишком существенно перед лицом уборки урожая. В основе подобных представлений лежит непонимание способности культуры к дифференциации своих свойств, а шире — вообще разделения труда в обществе, уходящем от натурального хозяйства. А когда жизнь чересчур наглядно демонстрирует, что искусства неидентичны, отвечают, что различна лишь сила их идентичных свойств — ведь и мужчина с косой уберет больше, чем женщина с серпом. Анализ специфики каждого искусства, особенностей его связей с действительностью и его цели отступает перед сопоставлением силы (!) разных искусств, и Ю. А. Кремлев уверял даже, что «кино весьма уступает театру в силе эстетического воздействия» (50, 83).

Зато он верил в изобразительное могущество музыки и утверждал, что слух, хотя и уступает зрению, все же «путем цепкой связи с опытом других чувств способен давать нам более или менее целостные, более или менее точные представления о мире» (50, 197). А поскольку, по Кремлеву, «беспредметное искусство, обращенное лишь в мир духа, но не в мир материи, вообще невозможно» (50, 137), мы и в музыке имеем дело с миром материи, миром предметов, хотя Кремлев не мог отрицать, что «слуховые восприятия дают нам любой предмет только с его звуковой стороны» (50, 137). Ю. Кремлев, конечно, оговаривал, что, «воспринимая какой-либо предмет зрением, мы полнее постигаем его облик, его строение, форму и т. д., но слабее его внутреннее содержание, движение (последнее утверждалось без доказательств. — П. К.). Напротив, воспринимая какой-либо предмет слухом, мы получаем лишь смутное представление об его облике».

Однако Кремлев полагал, что слух дает зато «гораздо более ясное представление о характере его внутренней динамики» (50, 137). В целом же, коль скоро и зрение, и слух производят, по Кремлеву, один и тот же мир предметов, этот предметный мир, при всех различиях, должны воспроизводить и искусство для зрения — живопись, и искусство для слуха — музыка. Признавая, что о материальном мире «звуковые восприятия дают несравненно меньше данных, чем зрительные» (50, 138), Кремлев утешался тем, что «звуковые восприятия сильны своей активностью» (50, 138). При этом прежде всего он подчеркивал, что «интонация — есть звукопроявление предметного мира... Интонация — звуковыражение предметов и явлений» (50, 144), и верил в чуть ли не полную идентичность содержания слышимого и видимого.

Между тем окружающий мир, в столь большой мере доступный зрению, слуху доступен очень мало по той простой причине, что предметы и явления в подавляющем большинстве случаев не имеют звуковых проявлений, и даже там, где такие проявления возникают, рождаются главным образом шумы (тут Леви-Стросс абсолютно прав). Плохо пришлось бы человечеству, будь оно вынуждено постигать мир лишь по издаваемым этим миром звукам. Неживой мир, во всяком случае, сводился бы к миру звучащих предметов. Понятно, что последовательные и стройные, однако совершенно искусственные построения Кремлева особого успеха не имели.

Суждения более компромиссные выглядят убедительнее. Л. А. Мазель понимает, что, помимо неполноты и разрозненности представлений о внешнем мире, даваемых звуком, «музыка еще и сама очень ограничивает свои изобразительные возможности; она отбирает не только преимущественно тоны (а не шумы), но и лишь небольшое число интервальных (высотных) соотношений между тонами и создает в качестве своей специфической основы особую организацию, неизобразительную по своему существу» (62, 37). Однако и Мазель полагает, что «музыка отнюдь не лишена изобразительных возможностей» (62, 37), и при всех оговорках о том, что изобразительность достигается на путях мастерского преодоления ограниченности изобразительных возможностей музыки, рассматривает ее у Вагнера, Листа, Римского-Корсакова, Грига и Дебюсси по преимуществу как отображение предметного мира. Оспаривать возможности такой изобразительности, тем более что Мазель сам дополнительно очерчивает ее пределы, не приходится. Там, где мы обращаемся к звучащим предметам, к морю или лесу, и тем более живым существам, упорядочить их шумы до уровня относительной ассоциативной изобразительности, конечно, возможно, и Мазель, уже в силу меньшей категоричности, ближе к истине, чем Кремлев. Однако, точно определив место изобразительности в отображении звучащей реальности, он, к сожалению, лишь

вскользь говорит об изобразительности совсем другого рода, играющей в музыке несравненно большую роль.

Картина моря у Дебюсси, подобно живописной картине (не касаясь ассоциативности ее зрительности), находится с реальностью в прямых, первичных отношениях. Столь же прямой характер носит и отображение в музыке интонаций речи. И с тем, и с другим, видимо, согласился бы и Кремлев. Однако уже воспроизведение в музыке музыки другого типа, которое Мазель справедливо относит к изобразительности, создает иную, более сложную систему. Здесь изобразительность уже косвенна, вторична. Изображение скрипки, звучащей в руках сельского скрипача, или волынки в руках другого деревенского музыканта в мазурке Шопена в прямом смысле изображает лишь предметы, специально предназначенные для музыкального звучания. Но Шопен изображает эти предметы не просто как таковые, они для него принадлежность деревенской жизни, ее характерные черты. И такого рода изобразительность выходит в музыке далеко за пределы изображения звучащих предметов.

Ни один художник не состоит с миром в столь непосредственных отношениях, чтобы все происшедшее до момента их встречи ничего не значило для него и для тех, кто воспринимает его искусство. Мир и до встречи с данным художником так или иначе отражался в искусстве, и эти прежние отношения, даже если собственно художественный их смысл поблек и потускнел, вросли в мир, стали его частью, и в этом смысле сами стали предметом отображения. Вопреки Ю. А. Кремлеву, невозможно не беспредметное, а бездуховное искусство, обращенное лишь в мир материальных предметов, а не в мир духовной жизни. Понятно, искусство вбирает в себя окружающий мир и его предметы, однако лишь в той степени, в какой они уже стали нашей опредмеченностью, стали опредмеченностью художника. Именно потому, что такую опредмеченность художник постигает не как собственное только исключительное свойство, но как выражение коллективной, родовой, народной, классовой и всякой другой групповой опредмеченности, он с особой чуткостью вслушивается и всматривается во все прежние проявления художественного освоения действительности — от высочайших вершин до почти утративших для публики собственное художественное значение и вросших в быт. Это обнаруживается и в литературе, и в живописи, и в любом искусстве, но, может быть, более всего в музыке, в изобилии черпающей свой интонационный словарь из музыкального быта. Дело не сводится к простому заимствованию мелодий. В известном цикле Шостаковича «Из еврейской поэзии» фольклорных заимствований нет, однако не только в тексте, но и в музыке ощутим определенный колорит, ибо самый тип интонаций, хотя и вполне авторских, изобразителен ничуть не меньше, чем открыто всплывающий в Четвертой симфонии Чайковского мотив известной русской песни. Однако и

фольклор, служащий где национальной, где классовой характерности, отнюдь не единственный источник вторичной изобразительности. Не меньшую роль играет здесь уже существующая музыка, со всем вместившимся в нее ассоциативным грузом: от романса графини в «Пиковой даме», изображающего определенную историческую эпоху, давно умершую, что позволяет исполнением романса предвестить гибель самой графини, до переключек Чайковского с Шубертом в Шестой симфонии, возвращающих нас в мир романтизма, крушение которого и составляет одну из основных тем Чайковского. Изобразительно и столь свойственное Гайдну или Моцарту цитирование. Изобразителен и распространенный ныне коллаж, наименование которого не случайно заимствовано из живописи, состоящий во включении в произведение ранее известных фрагментов музыки, как чужой, так и собственной, или даже в простом их соединении. Изобразительны и вносимые в музыку речевые интонации.

Если вдуматься, то и занявшие в музыке столь большое место возобновления, в неизменном или несколько измененном виде, определенных мелодий, гармоний, тембров, связанных в данном сочинении с тем или иным персонажем, чувством или событием, именуемых обыкновенно темами или лейтмотивами, тоже изобразительны. Когда в операх Вагнера едва упомянут какого-нибудь героя, мы тут же слышим его тему, которую слышали при его появлении на сцене, звучание явно претендует на то, чтобы восстановить в нашей памяти изображение в буквальном, зрительном смысле. Не случайно лейтмотивность балетной музыки А. Адана, Л. Делиба, П. Чайковского толкала хореографов на поиски аналогичной хореографической лейтмотивности. Однако даже в инструментальной музыке, где подобных претензий на ассоциативное возобновление зрительных образов нет, возобновление уже известной слушателям музыкальной темы в ином контексте, чем в первый раз, осмысленно связывает определенные фрагменты музыки и придает единство произведению вне зависимости от того, насколько конкретизируется для слушателей сама эта тема, связывается ли она с определенным персонажем, реальным или вымышленным, определенными событиями или только каким-то чувством или стремлением. Если в опере лейтмотивы такого рода конкретизируются и непосредственно словом, и ситуацией, в которой звучат, и потому выглядят, конечно, конкретнее, то и в инструментальной музыке, даже не сопровождаемой программой или программным наименованием, чуткий слушатель, различая в новых фрагментах музыки услышанную перед тем мелодию или даже только тембровую окраску, осмысляет разные фрагменты как изображающие нечто связанное, хотя и в разных проявлениях, и задумывается как о природе такой связи, так и о характере происходящих перемен. Уже из беглого перечисления ясно, сколь многообразны в музыке виды косвенной изобразительности.

Итак, Л. А. Мазель прав в споре с Ю. А. Кремлевым, верившим в непосредственную изобразительность музыки как средство отображения предметного мира. Прямая изобразительность, свойственная музыке, на наш взгляд, более всего проявляется в изображении не предметов, как думал Кремлев, а процессов, и прежде всего духовных процессов. Однако неизобразительности основ музыки не преграда для косвенной изобразительности, занимающей в музыке большое место. Объявить музыку искусством чисто выразительным, терпящим изобразительность лишь на своей периферии, едва ли правильно. Выразительность музыки, как и выразительность хореографии, строится и развивается на основе изобразительности, хотя и совсем иного рода, чем в живописи или даже литературе. Только осмыслив природу косвенной музыкальной изобразительности, менее всего подобной простому подражанию натуральному звуку, можно осмыслить значимость музыкальной выразительности, вне которой музыкальная изобразительность свою содержательность как раз во многом утрачивает, и простое чередование народных песен или танцев не становится ни оперой, ни балетом, ни симфонией. Выразительность возникает в трактовке изобразительного, его окраске, оценке. Попытки понять тот или иной фрагмент музыки, тот или иной ее оборот вне контекста, без внимания к их месту в целом произведении ведут к нелепости, даже если свойства фрагмента или оборота угаданы чутко.

Такой трагической ошибкой было истолкование Львом Толстым «Крейцеровой сонаты» Бетховена, которую, по мнению Толстого, нельзя, оказывается, «играть в гостиной среди декольтированных дам». «Крейцера соната» создана композитором в пору работы над Героической симфонией и утверждает примат проявления личности в действии перед ее проявлением в размышлении или томлении. На наш взгляд, соната по общему своему смыслу близка известным словам Ленина: «Приятнее и полезнее «опыт революции» проделывать, чем о нем писать» (4, 120). Понятно, музыка выражает этот смысл в еще более общей форме: не только революцию, но и вообще все что угодно интереснее делать, чем только вздыхать и мечтать, гася в себе неосуществленные порывы. Можно, конечно, слушая сонату, думать и о любви и прийти к заключению, что реальная страсть значительнее, нежели безмолвная томность. Однако Толстой игнорирует бетховенскую антитезу, сопоставление двух возможностей. Для толстовского героя, с которым согласен и писатель, первое престо — «страшная вещь», вторая часть — «анданте с пошлыми вариациями», а третья — «совсем слабый финал». Но, не вдаваясь в споры об оценках, суть сонаты в том, что анданте звучит между двумя мощными престо, ее открывающим и завершающим. И если финал кажется толстовскому герою «слабым», то потому, что он и впрямь уводит от того

прочтения, которое послышалось ему в первом престо, ибо автор сонаты понимал ее шире и многозначнее. Толстовский герой рассуждает, как те, кто, прочитав первые главы «Анны Карениной», объявил ее романом «из жизни мочеполовых органов» и пренебрег волновавшей Толстого мыслью «мне отмщение, и аз воздам», страданиями Анны и ее гибелью, как те, кто видит лишь изображение, но не мысли автора об изображенном. Характерно, что именно в «Крейцеровой сонате» Толстой с похвалой говорит, что в «Китае музыка государственное дело», и призывает государственную власть взять под надзор не только общую направленность искусства, но даже отображение отдельных «нежелательных» сторон жизни, хотя бы в конечном итоге этим сторонам и было указано место, ничего катастрофического не сулящее. Здесь, конечно, обнажается трагедия Толстого, величайшего художника-реалиста, не желавшего мириться с реальностью, великого правдолюбца, порой страстно призывавшего молчать о правде, несовместимой с близкой и дорогой ему.

Вместе с тем здесь проступает и любопытный эстетический парадокс: попытка истолковать музыку вне целого произведения лишает эту музыку присущего ей смысла, ибо она выразительна, то есть осмысленна, именно в своей целостности, а части ее — лишь обрубки авторской мысли, сохраняющие, однако, свою изобразительную значимость. В данном случае перетолковывается прямая изобразительность эмоционального процесса, но также перетолковываются и косвенные изобразительные картины. Изобразительность — более стойкое и более доходчивое свойство музыки, нежели выразительность. Едва ли не каждый культурный слушатель опознает в «Классической симфонии» Прокофьева дух венской классики, в «Поцелуе феи» Стравинского — размышления о Чайковском, а в Одиннадцатой симфонии Шостаковича — мысли о революции. Но что именно думал Прокофьев о наших отношениях с классическим искусством, что думал Стравинский о Чайковском или Шостакович о революции, слушатель додумывает, к сожалению, гораздо реже, и не в последнюю очередь потому, что широкошумно объявляя музыку искусством чисто выразительным, мы принимаем за выразительность то, что на деле является изобразительностью, а до постижения истинной выразительности, а вместе с ней и духовного груза сочинения доходим гораздо реже.

Известное положение: «искусство — отражение действительности» — для большинства его повторяющих означает лишь «искусство — изображение действительности», и наличие такого изображения, имитации, подражания действительности сплошь и рядом кажется достаточным и авторам, и еще чаще слушателям и зрителям. Отсюда и торжество изобразительности над выразительностью как в самом восприятии искусства, так и

в теориях, подобных теории Кремлева. Гораздо реже сознается, что и выразительность — отражение действительности, однако совсем в ином смысле: слово «отражение» означает не только подобие, но и последствие, причинную связь.

Выразительность отражает действительность даже там, где она деформирует зеркальную изобразительность, и эта деформация не плод авторского произвола, — случаи такого произвола остаются за гранью не только искусства, но и художественного восприятия. Мнимый же произвол обусловлен наличием в действительности не сводимого к зеркальному изображению. Живописец изображает мир непохожим на его видимость не потому, что изобразить эту видимость ему не под силу, и не потому, что ему вдруг взбрело на ум изобразить ее непохоже. Предельная изобразительность импрессионизма, хотя и в нем по-своему продолжала жить выразительность, обернулась возрождением открытой выразительности, смысл которой точнее всего воплотился в известных словах Пикассо: «Я рисую мир не так, как я его вижу, а так, как я его мыслю».

Но Пикассо не первый, кто поступал так. Так поступали с древнейших времен. Изменялось лишь соотношение мысли о мире с его видимостью, хотя и в древности, и в наше время и видимость, и мысль так или иначе запечатлевались. Изобразительность была прежде всего отображением видимости, а выразительность, извлекая не лежащее на поверхности, прибавляла еще и отображение мысли или хотя бы чувства, вот мы и видим в выразительности субъективное авторское начало, хотя и оно, если перед нами подлинный художник, — отражение действительности, ее плод.

Художник, композитор, хореограф не просто мастера по преобразению реальности в искусство, по принципу: беру жизнь и творю из нее легенду. В таком преобразении к созерцанию видимости прибавляется постижение сущности. Именно глубина и необходимость такого постижения выделяют художника из толпы умельцев, не уступающих ему, а порой даже превосходящих его в «мастерстве» запечатления (хотя было бы нелепо делать отсюда вывод, что такое мастерство художнику и вовсе не надобно). Стоит закрыть глаза на прибавленное художником к очевидному, пренебречь такой «субъективностью» искусства — и оно теряет всякий смысл, ибо субъективность не следствие умысла автора, а плод его жизни и судьбы, позволяющей ему увидеть невидимое другими, и сказывается это как в намеренно, так и в ненамеренно им произнесенном.

3. В музыке субъективное начало дополнительно усиливается исполнением. Если актер в драматическом спектакле, даже таком, где действует один лишь персонаж, изображает как бы объективную реальность и субъективное начало в драматическом театре или в живописи проступает

подспудно, то музыкант за роялем или со скрипкой в руках, наоборот, прямой представитель автора, выразитель его воли, к которой он столь же открыто прибавляет свою волю истолкователя, тем лишь усиливая субъективность музыки и ее выразительность. Повторяю, в особенных акцентах, которые композитор придает народному мотиву, в особенных акцентах, которые музыкант придает сочинению композитора, тоже есть объективное начало, однако форма выражения его персонифицирована до ощущения субъективности.

Открытая субъективность музыки нагляднее всего воплощена в стоящей посреди оркестра фигуре дирижера, который ничего другого не делает, кроме как вовлекает всех прочих музыкантов, подчиняющих ему большинство своих проявлений, в собственное понимание оригинала. Достаточно указать хотя бы на гигантские различия в темпах у разных дирижеров при исполнении одного и того же произведения. Девятая симфония Бетховена длится 73.50 минут у Фуртвенглера, 64.40 у Караяна и 63.25 у Тосканини. При этом время исполнения отдельных частей не пропорционально общему. Если аллегро у Фуртвенглера длится 17.35, то у Тосканини оно занимает всего 13.15, зато скерцо, длящееся у Фуртвенглера 11.50, у Тосканини — 13.00, соответственно адажио — 19.35 и 14.05 и финал — 24.50 и 23.05. Тосканини почти уравнивает длительность трех первых частей симфонии, весьма различающуюся у других дирижеров. Сделано это вполне сознательно, скерцо он замедляет, в то время как все другие части играет быстрее остальных. Караян, напротив, ускоряет скерцо до предела, оно занимает у него всего 10.00 минут, однако у Караяна по сравнению с Фуртвенглером ускоряются и все другие части (69, 215).*

Все это оказывается важным при взаимодействии музыки с другими искусствами и в особенности при ее участии в составных искусствах. Музыкальный театр называют искусством синтетическим, оставляя без внимания меру и характер синтеза в разных жанрах. Конечно, и опера синтетична: она использует словесный текст, она предполагает сценическое воплощение. И все же музыка в опере властвует абсолютно. Слово, подчас высокое поэтическое слово, коверкается ради приспособления к музыкальному замыслу. Модест Чайковский или Мусоргский уродуют пушкинские стихи, и это не только не портит оперы Петра Чайковского и Модеста Мусоргского, но как раз и дает композитору возможность развить свои мысли,

* Попытки некоторых современных композиторов заранее указывать длительность частей в минутах и секундах не снимают возможности проявления индивидуальности исполнителя в своевольном перераспределении времени внутри части.

более чем компенсируя явные утраты в поэтическом тексте. Известно, что десятки и сотни прекрасных романсов написаны на посредственные стихи, в то время как истинные перлы поэзии редко обретают равноценное сопровождение в музыке, и циклы Шумана на стихи Гейне и Эйхендорфа скорее исключение, чем правило. Слово и музыка в опере не равны: музыка — явная хозяйка, а слово — явная служанка, хотя без нее не обойтись. Исполнение оперы или романса на том языке, на котором они написаны, на слушателей, не понимающих этого языка, часто производит большее впечатление, нежели исполнение их в переводе даже совершенно эквиритмичном. Звучание слова в синтезе с музыкой оказывается более значимым, нежели его условное значение.

Еще относительнее связь оперного сочинения и сцены. Разумеется, только в театре опера воплощается до конца. История байрейтских постановок Вагнера тому нагляднейший пример. И все же самое существенное мы воспримем и в концертном исполнении, и даже слушая радио или пластинку. Неравенство участников оперного содружества очевидно. Музыка, а не сцена прежде всего определяет успех оперы. Завоевавшие стойкую популярность оперы — это всегда музыкальные шедевры: сочинения Монтеверди, Глюка, Моцарта, Вагнера, Верди, Чайковского. Стойкая любовь зрителя тут не достанется композиторам вроде Минкуса, Пуни или даже Адана, написавшего более сорока опер, но известного лишь балетами. О музыке стойко живущей в репертуаре оперы не решатся сказать, что она имеет «прикладное значение», тогда как о балетной музыке такое говорят запросто. Все это понуждает думать, что опера, при всех своих уступках синтетичности, прежде всего музыка.

Иное дело балет. Уже приходилось говорить об особой, двойственной природе балетной музыки, представляющей собой и автономное образное воплощение существенной стороны балетного содержания, и сопровождение хореографии, определяющее ее строение (43, 66—80). Определенные элементы музыки, прежде всего метр, как правило, совпадают с хореографией и оказываются ее структурным сопровождением. Другие так и остаются принадлежащими лишь звучащей образности, не всегда и не во всем сливающейся с образностью зримой. Отношения музыки и хореографии в балете принципиально иные, чем отношения музыки и слова в опере. Двойственность балетной музыки — проявление двойственности самого балета, где, в отличие от оперы, нет единого хозяина, но непрерывно взаимодействуют два равноправных начала — зримое и слышимое, хореография и музыка.

История балета нередко ведет к сближению этих начал, и в XX веке все больше элементов музыкальной основы служит одновременно структурным сопровождением хореографии, и

все же полного слияния не происходит, да и не может произойти, поскольку само соответствие музыкальных и хореографических качеств достаточно относительно. Сопоставление круазе с минором, а эфасе с мажором, предложенное Ф. В. Лопуховым, даже если его принять, имеет смысл лишь в пределах ладотональной системы, тогда как движения сохраняют свою «открытость» или «закрытость» и при атональной музыке, и вряд ли верно объявлять там это их свойство незначимым. Что же касается интонационных соответствий музыки и пластики, то они вообще не бывают полными, и на одну и ту же мелодию с одинаковым успехом накладываются достаточно разные комбинации движений. Сколь ни изысканны, как ни поражают своей музыкальностью построения Баланчина, наивно видеть в них лишь сколок с музыкальной структуры и забывать о гениальном воображении хореографа. На ту же самую музыку можно сочинить совсем другую хореографию, и в ней мы тоже обнаружим мысли и чувства сочинявшего ее балетмейстера, а не одного только композитора. Скромность хореографа, утверждающего, что он лишь следует музыке, не надо принимать слишком всерьез. То же самое и с пластическими аналогами тембров. Мы, конечно, не напрасно говорим о соответствии дуэта Одетты и Зигфрида в «Лебедином озере» сопровождающему его дуэту скрипки и виолончели, но ни скрипка, ни виолончель, ни валторна, ни флейта не имеют в хореографии прямых и постоянных аналогов. Соответствия такого рода всегда уникальны, в данном произведении так Чайковского истолковал Лев Иванов, а другой композитор с другим балетмейстером найдут иные соответствия между тембрами инструментов и хореографическими персонажами или их движениями. Еще сложнее говорить о гармонических соответствиях; даже там, где они обнаруживаются, речь идет опять-таки о данном произведении, но не о правиле, действующем во всех случаях. Оттого-то до сих пор и нет кодифицированных параллелей звучащего и зримого. Не леность практиков и теоретиков тому причиной, а различие лексик и грамматик музыки и хореографии. Не то давно были бы сочинены положенные руководства, всякий грамотный танцовщик, взяв в руки партитуру, указывал бы товарищам по цеху, какие движения кому надлежит выполнить, и в хореографе не было бы нужды. К счастью, такого никогда не будет, и балетмейстерское дарование мы когда-нибудь научимся ценить так же, как научились ценить композиторское.

Музыка и хореография и впрямь во многом близки общими своими структурными принципами, возникающими в них как во временных бессловесных искусствах. Эта близость и предопределяет возможность возникновения пронзительных сближений. Однако такие сближения не автоматичны, они осмысленны, как моменты максимального схождения музыки и хо-

реографии, в сложном взаимодействии которых осмысленно не только такое максимальное схождение, но и максимальное расхождение и вообще самые разные виды отношений. И там, где полным властелином балета кажется хореография, как, скажем, в «Баядерке», и там, где властелином кажется музыка, как, скажем, в «Шопениане», второй партнер не остается лишь формальным. И музыка Минкуса не метроном, и ее звучание образно окрашено. Хореография Фокина в «Шопениане» тоже воистину образна, хотя и движения, и характер их соединения вторичны и сознательно ориентированы на романтический балет.

Общая тенденция развития балета привела к тому, что максимальное совпадение музыки и хореографии объявили его вершиной, а все не доросшее до мнящего максимума несовершенно. Пожалуй, наиболее радикально полного единства хореографии с музыкой потребовал Ф. В. Лопухов в первой своей книге «Пути балетмейстера», написанной еще в 1916 году, хотя и увидавшей свет лишь в 1925-м. Лопухов различает в истории балета танцы «около музыки», «на музыку», «под музыку» и «в музыку». Лишь последние представляются ему достойными нашего века.

Танцы «около музыки», по Лопухову, лишены даже метрических соответствий с музыкой, по преимуществу это не столько танцы, сколько мимические сцены, в которых балетмейстер и актеры никак не соотносятся с одновременно звучащей музыкой. Лопухов справедливо критикует такого рода явления, хотя и сам признает их редкими и пережиточными. Куда резче критикует он танцы «на музыку», то есть хореографию, обладающую метрическим соответствием с музыкой, но не распространяющую это соответствие на другие элементы музыкальной формы, вплоть до того, что в следующих друг за другом тактах могут иметь место повторения в музыке при различиях в хореографии, равно как и наоборот. Общим остается лишь размер. Главный объект критики тут — Мариус Петипа, который и впрямь, стремясь к аналогии между хореографией и музыкой, не ставил своей целью их полное слияние.

Еще больше достается Петипа от Лопухова за танцы «под музыку». Отношение между музыкой и хореографией в этих танцах, в сущности, такое же, как в танцах «на музыку», при том что музыка переменилась. Исходя из того, что у таких композиторов, как Чайковский, нет музыки, сопровождающей балетное действие без типической музыкальной окраски каждого действующего лица» (54, 85), Лопухов считает грехом Петипа то, что он «не изменил старым принципам и поставил «Спящую красавицу» совершенно так же, как ставил все балеты» (54, 81), то есть не строил хореографию как полную аналогию музыке. А по мнению Лопухова, «после балетного спектакля с музыкой первоклассных симфонистов уходя-

щая публика совершенно забывает хореографическое сопровождение, находясь под впечатлением музыки, ибо она во много раз совершеннее сопровождающего ее танца» (54, 81). В другом месте прямо сказано: «Чайковский своим решением писать балетную музыку открывает новую эру для искусства хореографии, но, как это ни странно, эта эра оказалась для него шагом назад. Можно было бы ожидать, что искусство хореографии, будучи признано лучшим композитором, достигнет недостижимой высоты, но на деле получилось как раз обратное» (54, 78). Лопухов не просто сетует на то, что Петипа не обогатился, начав работать с Чайковским (хотя и это было бы несправедливо): для него танцы «под музыку» явно хуже танцев «на музыку», «Спящая красавица» хуже «Баядерки», и все потому, что главное мерило качества балета — соответствие хореографии и музыки, а вовсе не собственная ценность того или другого и тем более не ценность их во взаимодействии.

Лопухов пишет: «Возьмем для примера момент, предшествующий выходу и самый выход феи Сирени. Ни тот, ни другой ничем сценически-хореографически при постановке М. И. Петипа не выявлен, а между тем Чайковский усиленно подчеркивает это место. Меняя тональность во время выхода феи Сирени, он создает этим радостное возбуждение, тем самым сильно оттеняя ее выход от выхода других фей. У Петипа же методично продолжающийся выход фей во главе с феей Сирени сценически совершенно не дает смены тональности, а следовательно, в этом месте у него нет ни лада, ни соответствия с музыкой» (54, 82). Аналитический метод Лопухова, весьма тщательный и в анализе музыки, и в анализе хореографии, здесь обнажает свою ахиллесову пятю. Хореографу кажется, что балетный зритель замечает в музыке лишь то, что повторено хореографическим действием. Между тем зритель и сам слышит музыку, он слышит радостное возбуждение, начинающееся с выходом феи Сирени, и то обстоятельство, что внешне оно еще не выражено, только углубляет восприятие, становится залогом его многомерности.

Если бы было возможно воплотить в хореографии все до единого элементы музыкальной структуры, возник бы естественный вопрос: зачем музыке звучать, неужели только как напоминание для артистов? А музыка звучит в балете прежде всего для зрителя, и Петипа тем и был велик, что всегда это учитывал. Оттого-то его построения, далеко не во всем буквально следовавшие музыкальной структуре, оказывались по природе своей музыкальнее, чем построения иных хореографов, искавших непосредственные и постоянные аналогии каждой теме, каждому инструменту. Не случайно именно он оценил Чайковского как балетного композитора.

Лопухов был несомненно прав, когда говорил, что «чистейшим абсурдом является утверждение о симфоничности танца

только оттого, что он поставлен на симфоническую музыку», и ратовал за то, чтобы хореография была основана «на принципе хореографической тематической разработки, а не на случайном наборе танцевальных движений, хотя бы и исполняемых в ритме музыки» (54, 54). И все же его категоричное отождествление двух искусств не учитывало их реальных отношений и сверх всего прочего послужило, на мой взгляд, одной из причин того, что балеты самого Лопухова оказались недолговечны.

Дальновидно ратуя за углубление связи музыки и хореографии, Лопухов то и дело переступал грань возможной между ними близости. Он писал: «По тем маленьким изумительным мгновениям, когда частица танца тесно сливается с музыкой, когда они говорят одно и то же, мы убеждаемся в силе этого соединения, а следовательно, и в желательности его достижения» (54, 93). Ему виделось полное слияние музыки и танца как залог всемогущества балета. Другие возможности он переставал в тот момент ценить, и это, к примеру, побуждало отдавать в «Лебедином озере» предпочтение четвертой картине и говорить, что «обычно так восхваляемый второй акт «Лебединого озера» с точки зрения симфонизма танца страдает крупными недочетами» (54, 57). Лопухов справедливо указывал на то, что в «Баядерке» или в «Дочери фараона» «музыка, сопровождающая... мимическую ссору, компоновалась на принципе ссоры, а не на принципе двух различных ссорящихся типов, т. е. музыкально-тематически оба эти типа оставались невыявленными и была выявлена только самая ссора» (54, 79). Но это казалось ему недостатком, и только, а самую способность балета, и балетной музыки в частности, выявить ссору именно как ссору, то есть обрисовать ситуацию, он не считал драгоценной.

Между тем абсолютное слияние музыки и танца и невозможно, и необязательно, и нецелесообразно. Неслиянность музыки и танца (понятно, при наличии художественного взаимодействия) неверно рассматривать как знак несовершенства балета. Напротив, именно благодаря этой неслиянности в нем возникает великое множество выразительных возможностей. Ведь неслиянность тут совмещается с неразрывностью. Даже исторически происхождение музыки и танца едино, и уверяют, что одним из важнейших источников музыки были прыжки первобытного человека над загнанным зверем. Современному балету эти исторические экскурсы, в конце концов, безразличны. Однако и сегодня совмещение неслиянности и неразрывности музыки и хореографии — коренное свойство балета, определяющее прочие. Практически оно оборачивается параллельным течением двух то почти сливающихся, то почтирывающихся художественных рядов, постоянно между собой взаимодействующих. Такая двухрядность свойственна не од-

ному балету. И в опере, да и вообще в вокальной музыке мы сталкиваемся с подобными отношениями музыки и слова, при всей их неравноправности там; да и в самой поэзии, состоящей только из одного слова, оно выступает и как звучание, и как значение, что позволяет различить в поэзии два ряда — мелодический и семантический.* Разумеется, и музыка в опере, и мелодический ряд в поэзии тоже в высшей степени семантически и звучат не только для красоты и даже не только для усугубления эмоциональной атмосферы. Но не случайно это приходится доказывать. Не зря такие явления поэзии, как аллитерация или рифма, воспринимаются в виде некой самооценности, идут разговоры о хороших и плохих рифмах, об умелой или, напротив, неумелой инструментовке стиха, хотя самый смысл стиха состоит в использовании поэтом не собственно языковых сторон слова, его ритма, звучания и т. п. для придания создаваемому тексту дополнительного семантического груза, так, чтобы все элементы поэтической структуры стали семантически окрашенными. И все же нельзя отрицать, что в чисто языковом смысле в поэтическом тексте различим первично-семантический ряд — поэтический, понятно, не исчерпывающий и порой даже с ним не совпадающий.

Звучающий ряд, как музыка в вокальном жанре, при всей его семантической, лишь трансформирует заданную непосредственно языковым рядом семантику, хотя, в особенности в опере, где музыка властвует безраздельно, трансформирует подчас до неузнаваемости. Если собственно языковой смысл поэтического текста часто отождествляют с его художественным смыслом, виной такому трагическому положению — неравноправность двух рядов и к тому же их разноприродность. В балете, напротив, музыкальный и хореографический ряды не только близки по природе, но, главное, равноправны. Ни один не обладает прямым семантическим содержанием, которое корректировалось бы другим рядом. Ни один не выступает по отношению к другому как монополярный толкователь. Оба по-своему несут прямую семантическую нагрузку, и оба обретают дополнительную во взаимодействии с другим рядом. И это тоже следствие неслиянности музыки и хореографии. Штампованный оборот любой балетной рецензии: «танец раскрывает музыку» — либо нелеп, либо нуждается в прибавлении: «а музыка раскрывает танец».

Если представить себе балет, в котором музыка и хореография обрели полную и единственно возможную идентичность, если их течение абсолютно параллельно, удвоение ряда теряет

* Говоря о двух рядах в балете, равно как и в поэзии, мы не входим здесь в отношения, складывающиеся внутри каждого ряда, представляющего целую совокупность каналов. Здесь нам важно лишь подчеркнуть, что явная двухрядность балета и поэзии — залог их особо насыщенной многомерности.

смысл. Когда информация обоих рядов одинакова, один из рядов — лишний и обречен на иллюстративность. Между тем неслиянность и подвижность меры этой неслиянности дает балету совершенно особенные композиционные возможности, не сводящиеся к собственным возможностям музыки, достаточно широко изученным, и собственным возможностям хореографии, тоже ставшим ныне предметом научного исследования.

Взаимодействие внутри двойного музыкально-хореографического ряда далеко не исчерпывается простым совпадением. Если мелодия, сопровождающая виртуозные комбинации, повторяется и в моменты перехода от одной комбинации к другой, или остановки, или даже ухода за сцену, нет оснований видеть в этом нарушение взаимодействия музыки и хореографии. Это, напротив, дает основание думать, что их взаимодействие продолжается за пределами их временного совпадения. Однако и в его пределах хореография и музыка различаются часто как текст и подтекст. Хореография, более конкретная и наглядная, воспринимается в качестве текста, а музыка — как выражение всего того, что в этот текст открыто не вмещается, однако в нем присутствует. Двойственность ряда выступает здесь как форма выражения его эмоциональной и вообще содержательной емкости. Отдельные миги максимального слияния хореографии и музыки, текста с подтекстом воспринимаются в таких текстах как мгновения максимального самораскрытия персонажей или совершенной откровенности автора. Вполне правомерно, и Баланчин это доказал, создание произведений, целиком отданных подобному самораскрытию. Но провозглашать их единственно возможной формой балетного театра едва ли целесообразно.

Неслиянность музыкально-хореографических первоэлементов балета, музыкальных и пластических интонаций открывает каждой из составляющих двуединого первоэлемента возможность смены партнера. Музыкальная интонация может сочетаться с разными пластическими мотивами, весьма разнообразными в отведенных им пределах. Пластический мотив также может связаться с разными музыкальными интонациями. Одна и та же музыкальная тема выступает в сочетании с разными хореографическими комбинациями. И все это не только не помеха для создания осмысленной музыкально-хореографической структуры, но едва ли не главная возможность ее создания. Именно неполнота совпадения двух или нескольких музыкально-хореографических элементов открывает путь к их соотносению. Совпадающее как бы указывает на связь несовпадающего, без того не различимую.

Для Давида Самойлова рифма — «рычаг ассоциативного мышления» (79, 13). Но таким рычагом служит всякое соотношение не вполне совпадающих художественных двуединств. Да и сама по себе музыка живет мышлением такого рода. Не-

даром, возражая против статических определений ритма, выдвигавших на первый план одинаковость и повторность, Асафьев утверждал, что «в музыке нет одинаковости без неравенства, нет симметрии без асимметрии, равномерности акцентов или долей без синкоп, четности без нечетности и т. д.» (9, 185). И это тем более так за пределами собственно музыки, в ее отношениях с хореографией.

Оценки качества балета по тому, совершается ли его хореография «около музыки», «на музыку», «под музыку» или «в музыку», даются с позиций одного определенного жанра, хореографической симфонии, провозглашенного Федором Лопуховым и осуществленного Джорджем Баланчиним. Во всех других жанрах можно обнаружить все четыре указанных Лопуховым вида танца. И художественная сила балетов, как, впрочем, отчасти и хореографических симфоний, определяется не степенью слияния музыки и хореографии, но тем, в какой мере содержательно используются в композиции их неизбежные, а то и намеренные несовпадения.

Строя свое сочинение на осмысленных соотношениях не вполне совпадающих двуединств, хореограф и композитор как раз и придают балету художественную емкость. Стиху придает особую смысловую емкость и его ритмическая упорядоченность, и пронизывающая его система аллитераций и рифм; по мере разрушения этой системы стих прозаизируется, порой даже теряет свою особую концентрацию. Вот и балет вне пронзающих его переключек частично совпадающего теряет свою особую значительность и вырождается в бессловесное повествование, непонятно зачем сопровождаемое странными ужимками тела. Хореография ищет союза с музыкой ради того, чтобы преодолеть такую дурную повествовательность, однако союз — это союз, а не подчинение, не растворение. Музыка призвана расширить рамки хореографии, дать ей возможность раздвинуть круг ассоциаций. Хореография потому и пользовалась служебной музыкой, даже не самого высокого пошиба, что эта музыка становилась опорой рифмическому мышлению хореографа, а серьезная, до Чайковского преисполненная гордыни, с подобными потребностями балета считаться не желала.

Рифмическое мышление хореографа существенно не только для внешней композиции. Ведь и в стихе рифма не только композиционная скрепка, ассоциативно связующая разные его элементы. Она, и впрямую устанавливая сходство между далекими друг от друга словами или фразами-строчками (пусть по одному и не слишком как будто значащему признаку — звучанию), как бы сравнивает и связывает их, как бы переносит значение одного на другое, придает другому переносное значение, то есть служит метафорой.

Связь метафоризма и рифмы в литературе не слишком исследована, однако она несомненна, хотя и проявляется по-раз-

ному. Ю. М. Лотман отмечал, что «ослабление метафоризма... обычно сопровождается ослаблением структурной роли рифмы. Белый стих, как правило, чуждается тропов» (58, 62). Он имел в виду, прежде всего, стих тридцатых годов прошлого века. В нашем веке у большинства акмеистов рифмы довольно строги, тогда как Маяковский и Пастернак, с их куда большей насыщенностью метафорами, тяготеют к ассонансу, более свободному, зато глубокому. Историческое соотношение рифмы и метафоры довольно разнообразно, однако ведь и сопоставления происходят в разных аспектах. Белому стиху, и впрямь не очень тяготеющему к метафоричности (хотя пастернаковское: «В осатаненье льющееся пиво С усов, обрывов, мысов, скал и кос, Мелей и миль... Прибой на сфинкса не жалеет свеч» и т. п. — напоминает, что и это правило не абсолютно), рифмованный стих противостоит и самой рифмовкой, и большей склонностью к метафоре. Внутри рифмованного или, если угодно, метафорического стиха различаются варианты метафоричности, и рифма, даже в тексте, начисто лишенном других видов метафоры, подчас оказывается одним из таких вариантов. Разнообразие типов соотношения музыкально-хореографических двуединств в балете огромно, и здесь нет места, чтобы их классифицировать. Важно, однако, подчеркнуть, что такие соотношения не только служат общему построению хореографического текста, но и непосредственно насыщают этот текст метафоричностью, образностью.

4. Уже из сказанного ясно, что принципы композиции балета не могут быть идентичны принципам композиции музыки или даже хореографии, взятых по отдельности. Их взаимодействие создает новые отношения, усложняя структуру единого текста. Пресловутая близость хореографии и музыки, сверх ритмической, проявляется главным образом в общности коренных свойств: и та, и другая в целостном произведении предлагают концепцию жизни, а не ее эпизод, стремясь к сюжетности высших уровней. Однако не все их коренные свойства однонаправлены, подчас они даже противоположны. Если музыка тяготеет к субъективированию и почти все внешнее понимает как внутреннее, то хореография сохраняет в себе тенденцию к объективированию, превращая почти все внутреннее во внешнее. Сообразно с этим то, что хореографией непосредственно обозревается, музыка в гораздо большей мере подвергается сопоставлению, что и делает ее структурной опорой хореографии, а нарушенное уже хореографией равномерное течение сценического времени сверх того разрывается и музыкой, но с другими целями. Если демонстрация какого-то движения в разных ракурсах при повторении музыки служит в основном углубленному всестороннему постижению значимости данного движения в контексте, то при перемене вместе с ракурсом обозрения также и музыки или даже ее одной выявляется более сложная,

нередко двойственная значимость данного движения в контексте спектакля, что, не говоря уже о растущей метафоричности, усиливает драматизацию музыкально-хореографической ткани. В этом смысле само соединение музыки с хореографией — залог драматических отношений. Если музыка как самостоятельное искусство утвердилось в эпоху барокко, углубляясь в личность в ее общем соотношении с космосом, если хореография как самостоятельное искусство утвердилась в эпоху классицизма, осознав в себе систему отношений, за которыми просматриваются социальные начала, то, углубляясь в связь личного и системного, балет с необычайной яркостью расцвел в эпоху романтизма, который остался для него не только порою былых успехов, но постоянно присущим ему свойством.

Романтизм не только обострил отношения музыки с хореографией, но осмыслил их как отношения драматические. В романтическом балете сценарий уже не повод для иллюстрирования, но итог взаимодействия составляющих балет сил. Сценарность, драматичность, да и самая сюжетность балета и вообще живут в нем лишь в пределах композиционных возможностей, поскольку внекомпозиционных способов соединения музыкальных и пластических интонаций в осмысленный текст, становящийся чем-то большим, чем простое их провозглашение, не существует. Сколько ни излагай в либретто отсутствующее в пластических мотивах и не возникающее в музыкально-пластической композиции содержание, к реальному сценарию и к реальному балету оно никакого отношения не имеет. Зритель приходит в театр не читать программу, а смотреть на сцену, одновременно слушая музыку, и то, что он видит и слышит, как правило, не соотносится с программой, не содержит всего в ней обещанного и содержит другое, порой более значительное. Разрыв между провозглашенным и реально наличествующим в балете содержанием нередко становится гигантским. То балет бесконечно богаче обещанного в программе, то бесконечно беднее. Обогащение обычно приходит там, где отношения хореографии с музыкой углубляются, не исчерпываясь простой параллельностью, пусть даже максимально близкой.

Хореографический принцип прерывистого обзора с переменных позиций сталкивается с временными принципами музыки. Танец можно обозревать, музыка, казалось бы, прежде всего протекает. Течение балета становится от этого как бы непрерывным, но течение самой музыки остается прерывисто, полно возвратов, повторов и возобновлений, мыслимых как моменты некоего единого течения чувства или сознания. В результате музыка и преодолевает прерывистость хореографии, и прибавляет ей собственную прерывистость, так что их взаимодействие создает особую систему отношений, в которых нередко одна взаимодействующая движется, а другая обозревается, сохраняя свою стабильность. В роли движущейся выступает не

Только музыка, подчас музыка и хореография как бы меняются местами, и простому повторению одной и той же музыкальной фразы на сцене соответствует цепь совсем разных движений.* В итоге композиция балета оказывается и суммой, и взаимодействием нескольких композиционных линий: музыкальной основы, композиции музыкального сопровождения в его соотношении с основой, композиции хореографии в ее соотношениях с музыкальным сопровождением и музыкальной основой. При этом и музыка, и хореография могут как обзреваться (или останавливаться), так и двигаться, могут делать и то и другое, как вместе, так и порознь, как в согласии, так и противопоставляясь одна другой. Уже переключки, пронизывающие эти параллельные линии композиции, трансформируют отдельный смысл каждой из них и всю композицию в целом. А ведь к соотношению параллельных линий прибавляется соотношение последовательных фрагментов, внутри которых составляющие их линии тоже могут по-разному соотноситься с линиями предшествующих, последующих и каких-то отдаленно расположенных фрагментов. Повторение — лишь одна и самая простая форма композиционного соотношения. Практикуются и частичные трансформации, и смена отдельных составных элементов, и смена сопоставляемых во фрагменте линий. При этом композиционные формы балета достаточно свободны и многообразны, и каноническое па-де-де едва ли не единственная форма, обретающая некие типизированные очертания. Обстоятельная теория балета не обойдется без классификации форм музыкально-хореографического мышления, чему, видимо, должны предшествовать тщательные исследования композиционных принципов и методов разных хореографов. Такие исследования современное балетоведение лишь начинает. Однако в интересующем нас аспекте существенна не столько картина многообразия композиционных форм, сколько констатация того, что внутреннее

* Равномерное повторение одной и той же музыкальной фразы, доведенное до абсолюта, создает ощущение полной неподвижности музыкального времени, подчеркнутой тем, что физическое время обозначается этим же повторением, как ударом метронома. Физическое время уходит, а музыка стоит на месте. Существуют и другие пути растворения музыкального времени, но здесь они не рассматриваются, поскольку балет покамест обращается к такой музыке крайне редко. Музыкальное время лишь прорезается как возможность, но, по существу, не движется в большинстве сочинений Веберна (подобно тому, как не движется время действия в некоторых пьесах Беккета). У Веберна существует самый контраст физического и музыкального времени. Любопытно, что в «Эпизодах» Баланчина на музыку Веберна движется, изменяясь, главным образом хореография, принимая на себя временное измерение балета, время которого тоже не совпадает с физическим, но сверх того в данном случае не совпадает и с музыкальным. При музыке в традициях романтизма или венской классики музыкальное и хореографическое время в основном совпадают, совместно преодолевая физическое своей интенсивностью.

движение этих форм и является ареной смыслового движения балета.

Ни музыкальная драматургия, ни хореографическая драматургия сами по себе отнюдь не лишены смысла, но задача балета не просто в прояснении этого смысла и приведении в согласие смыслов музыки и хореографии. Признавая, что смыслы эти в балете не совпадают и даже не должны совпадать, мы сознаем тем самым необходимость некоей дополнительной драматургии, драматургии взаимодействия музыки и хореографии. Это и есть истинная сценарная драматургия. Хоть она и не может наперед быть чем-то большим, нежели проект, замысел, в ходе постановки балета ее созидание столь же необходимо, как созидание музыки и хореографии. Увы, необходимость осмысления взаимодействия составляющих балета не всегда очевидна даже композитору и хореографу, свято верящим, что их труд сам по себе или, в конце концов, согласованный друг с другом этот смысл обнаружит. Происходит это, однако, и то не всегда, лишь в хореографических симфониях вроде баланчинских. Когда же в хореографической симфонии и тем более в сюжетном балете содержание конкретизируется, сосредоточиваясь на определенных отношениях, определенных персонажах, оказывается, что уже сама последовательность тех или иных состояний или действий, влекущая за собой определенные переключки музыки и хореографии, содержательно значима. Но этим дело не ограничивается.

Мы не раз уже отмечали, что время хореографии неоднородно, в нем есть и время действия, преимущественно принадлежащее персонажам, и время обозрения, как бы сохраняемое за автором. Музыка усугубляет сложность временных отношений балета; благодаря ей время спектакля и в момент обозрения не останавливается, и мы сознаем его неоднородность, не забывая и о лежащем за ним физическом времени. В результате, балетное время уже тем неидентично физическому, что неравномерно уплотнено или разрежено. В пантомимических сценах темп действия близок к темпу драматического театра и вместе с ним отчасти и жизни. Но уже дуэт Одетты и Зигфрида, длящийся несколько минут, вмещает в себя развитие отношений, реально занимающее несравненно больше времени, может быть дни и даже годы. Однако хореографическое видение мира опускает все возможные тут подробности и концентрирует основные этапы развития, уплотняя отведенное им время. Во многих иных классических построениях мы, напротив, наблюдаем как бы замедленную съемку душевных движений. То, что в жизни укладывается в мгновение, пронзающее человеческое сердце, в балете нередко раскладывается на составные части и тщательно анализируется. Переменчивая интенсивность балетного времени отличается от равномерного физического времени, и само изменение этой интенсивности, в каждом случае свое-

образное, осмысленно. Драматический театр, который также пользуется переменами интенсивности времени, опирается обычно на реальную его заполненность, тогда как балет, приверженный к постоянно действующим факторам реальности, тут не слишком связывает себя конкретными прообразами.

Конечно, изменение интенсивности времени не исключительное свойство балета. Б. А. Успенский, к примеру, вспоминает о том, что использование в письменной речи несовершенного вида прошедшего времени как специфической повествовательной формы «создает эффект продолженного времени — мы как бы помещаемся внутри данного действия, становясь по отношению к нему синхронными свидетелями» (104, 101). Успенский подчеркивает, что здесь «противопоставление видовых форм выступает в плане поэтики как противопоставление синхронной и ретроспективной позиции автора» (104, 101). Увеличение длительности, осуществляемое таким образом (в ряде языков оно предусмотрено особыми глагольными формами), и само по себе имеет смысл. При этом за ним часто нет большой реальной длительности, которая побудила бы автора употребить не прошедшее и даже не настоящее время, но именно несовершенный вид прошедшего, обладающий особым эффектом длительности. Видимо, автор все же не только стремится продемонстрировать тут свою надежность, как синхронного свидетеля, но и побуждает читателя попристальной взглядеться в то или иное место. Еще наглядней такие замедления в длительных и тщательных описаниях почти мгновенных свершений у Толстого или еще больше у Пруста, не говоря уже о новой литературе. С другой стороны, в литературе есть множество сочинений, состоящих из нескольких концентрированных эпизодов, которыми вполне достоверно определяются судьбы. Отличие балета от литературы, однако, в том, что здесь регулируется не только, так сказать, время описания, но и время восприятия.

При восприятии живописи или скульптуры совершенно несущественно, сколько физического времени мы на него потратим. Мы стоим перед картиной, сколько нам надобно, иногда схватывая ее мгновенно, иногда не в силах выстоять, садимся или возвращаемся к ней снова и снова. Время восприятия, наше время, здесь не связано с временем искусства, и последнее мы в состоянии постигать в его отдельности. Даже книгу можно читать и медленно, и быстро, перечитывая отдельные куски, прежде чем читать дальше. Подобное невозможно в драматическом театре, но только потому, что там и время как бы натурально: пока открыт занавес, оно течет непрерывно и необратимо, как в жизни. В балете же, подобно драме жестко регламентирующем время восприятия, само восприятие времени отнюдь не уподоблено реальному. Оно, как и в музыке, в разной мере конденсировано, и нам не нарушить эту меру с той легкостью, с какой мы можем пролистать страницы или огля-

деть картину. В балете, как и в музыке, смена конденсированности времени не менее важна, нежели соотношение времени действующих лиц и авторского, то совпадающего, то не совпадающего с первым и рассматривающего происходящее то зная, то не ведая будущего, то изнутри, то извне.

Внешний ход времени в балете, как правило, линейен. Невозможность сказать: «Это было вчера» или «Это будет завтра» — обычно вынуждает располагать события в прямой последовательности. Но линейное восприятие и заданность отпущенного на те или иные эпизоды времени не отменяют выражения авторских знаний о времени, о прошлом и о будущем, которые балет, как было отмечено, вовсе не игнорирует. Линейность во многом как раз и побуждает выразить авторское отношение к происходящему различной его конденсированностью. Для восприятия музыки, взятой в отдельности, выяснение отношений с временем не всегда обязательно, ибо ее ассоциации свободны, а расхождения времени музыки с физическим временем истолковываются на самый разный лад, проблемы времени подчас совершенно не задевая. Но в балете, конкретизирующем свои ассоциации, временная несоразмерность с жизнью бросается в глаза, нередко даже ставит в тупик, мешая восприятию, и уже потому нуждается в объяснении.

Уже музыку, подобно балету, знающую как будто лишь настоящее время, далеко не всегда можно рассматривать как однонаправленный поток, перетекающий из прошлого куда-то в будущее и на мгновение предстающий нам в виде настоящего. Даже отвлекаясь от внутренних различий в интенсивности частей этого потока, можно заметить, что отношения между прошлым, настоящим и будущим в нем не однозначны. Различие между полифонической и гомофонной музыкой часто трактуется лишь как различие средств, отображающих разные стороны действительности. Имитационная полифония часто воспринимается как постепенное погружение какой-то массы людей в одно общее чувство и т. п. Однако самый факт не совпадающего по времени проведения одной и той же темы в различных голосах, в особенности в инструментальной музыке, вовсе не обязательно служит персонификации каждого голоса, если еще к тому же сама эта тема остается неизменной. Отождествление полифонии с многоголосием и многоликостью толпы — плод обратного понимания полифонии сквозь опыт гомофонной музыки, в которой осозналась значимость индивидуального голоса. В полифонии Палестрины, да, в сущности, и в полифонии Баха многоголосие звучащего хора не мешает воспринимать его как некий единый персонаж. Если же имитационная форма осуществляется единым исполнителем, будь он хором, оркестром или небольшим ансамблем, перемещение темы от одного голоса к другому прежде всего подчеркивает ее смещение во времени, ее последовательное введение на разных временных этапах, со-

поставляющее эти разные этапы. Новый голос выступает как бы носителем иной временной позиции, с которой обзревается тема, и уже простая fuga оказывается сочетанием этих разных временных позиций и, соответственно, разных временных проекций темы. Ее первое проведение остается для нас прошлым, любое последующее, звучащее в данный момент, предстает настоящим, при том что, воспринимая форму fugи, ее строение, мы предчувствуем предстоящие проведения как будущее. При этом прошлое, настоящее и будущее не просто следуют друг за другом, а отчасти накладываются одно на другое, так что слушатель в любой момент воспринимает и то и другое, хотя и на разных этапах.

Уже здесь заметна временная деформация, временной сдвиг, в сущности, совершенно такой же, как тот, который происходит с пространством в древней живописи и образует обратную перспективу. При этом гомофонная музыка, являющаяся тем же многоголосием, однако открыто неравноправным, отчетливо устремленным по руслу главного голоса и тем приближающаяся, хотя и не в полной мере, к однозначному физическому пониманию времени, оказывается аналогична классической перспективе в живописи, тоже преодолевшей стремление к всестороннему охвату изображаемой жизни и устремившейся в одном определенном направлении. Вряд ли случайно совпадение господства полифонии и обратной перспективы в средние века и рождения гомофонии с торжеством классической перспективы в эпоху Возрождения. Конечно, в живописи эти процессы протекали решительнее и последовательнее, хотя и в живописи непреодоленность доперспективной изобразительности дает себя знать достаточно долго. Музыка, как искусство более идеологическое и прямо связанное с духовной организацией, церковью, сохраняла прежние формы наряду с новыми вполне сознательно, когда более материальная и более светская живопись их у себя почти не замечала. В эпоху барокко полифония торжествовала в искусстве Баха, да и потом элементы ее так или иначе открыто присутствовали и продолжают присутствовать в музыке. Более того, и в неимитационной полифонии, где параллельно живут контрастные мелодические голоса, мы сплошь и рядом уже по самой тематической окраске различаем явное присутствие прошлого или вечного в контрасте с нынешним или временным. Даже в гомофонной музыке повторение мелодии или тех или иных специфических черт гармонии служит (хотя и не столь всепоглощающе, ибо обыкновенно сохраняется общая направленность движения) смещению временных отношений, их содержательному переосмыслению. Все это делает музыку прямой опорой той актуализации, о которой уже шла речь при анализе ситуации в балете, и роль музыки в актуализации балета не менее важна, нежели в насыщении его ритмами. Участие музыки в актуализации балета многообразно: тут и самый ее

пример, и ее роль образной основы, актуализирующей события непосредственно, независимо от того, есть ли ей аналоги в хореографии, и ее роль сопровождения.

Существенно, однако, не только само по себе разнообразие форм и видов временных смещений в музыке, то как бы возобновляющих течение времени, то поворачивающих его в противоположную сторону. Важно, что такие смещения осуществляются по преимуществу на базе тематической определенности. Целеустремленная повторяемость — основной инструмент временных деформаций, но повторяемость ведь и есть проявление музыкальной изобразительности, подчеркиваю — не прямого изображения жизни, но изображения музыки, уже однажды прозвучавшей в данном сочинении или без того знакомой слушателю. Достаточно редко можно толковать мелодию как изображение одних сторон жизни, а аккомпанемент как изображение других. Но повторение мелодий, как и повторение тех или иных аккордов, изобразительно по отношению к первому их звучанию и именно поэтому обращает нас ко времени и смыслу их первого звучания. В сущности, сама ладотональная система несет в себе зачатки изобразительности, поскольку различные фразы в одной тональности или, шире, в одном ладу слух воспринимает как в определенном ракурсе близкие. Сообразно с этим в серийной музыке тональность, допускающая в ладотональной музыке известную свободу комбинаций, сама «тематизируется» и превращается в серию, требующую жесткого соблюдения принятого в данном произведении порядка, даже без пропуска звуков. Любопытно, что происходит это в русле экспрессионистического искусства, стремящегося к максимальной выразительности, однако и здесь музыкальная выразительность требует еще более жестких правил для косвенной музыкальной изобразительности. Таким образом, и при максимальном устремлении музыки к выразительности, разрушающем на первый взгляд (хотя лишь на первый) все привычные нормы, повторяемость, то есть косвенная изобразительность, своих позиций в целом не сдает и, отступая в одном, берет реванш в другом. Тем более существенно значение косвенной изобразительности в традиционной ладотональной системе.

Самый факт изобразительности, самый факт повторяемости предполагает устойчивость того, что повторяется, и, даже рассматривая те или иные фрагменты музыки как аналоги некоего действия, при неоднократном повторении мы начинаем их воспринимать, прежде всего, как состояние такого действия и, принимая музыку за аналог душевной жизни, смену косвенно изобразительных картин воспринимаем как смену состояний. Лестница этих состояний, конечно, может быть направлена в определенную сторону, и так чаще всего и бывает. Однако самая ступенчатость такого направленного движения не должна упускаться из виду. В ходе ступенчатого движения раз-

ные ступени могут оказаться принадлежащими разным тематическим началам, разные начала могут противоборствовать и в пределах одной, и даже каждой ступени. И там, где противостояние двух или более начал обретает хоть какую-то ясность, мы оказываемся перед альтернативой, процессом разрешения которой и становится музыка.

По самой своей природе, даже в сочинениях чисто инструментальных, музыка полна истинного драматизма, и банальные слова «Бетховен — Шекспир музыки», кажущиеся подчас бессмысленным комплиментом, весьма и весьма содержательны. Бетховен — Шекспир музыки, ибо более кого-либо другого он — драматург музыки, то и дело ставящий героя своей музыки («лирического героя», как говорят порой о поэзии, хотя здесь речь идет отнюдь не о лирике) в ситуацию выбора, демонстрируя раздирающие его альтернативы. Нужды нет, что мы далеко не всегда можем отчетливо идентифицировать эти музыкальные альтернативы с жизнью (ведь и тщательно запротоколированные Гегелем противоположности тоже подчас выглядят схемой), однако самый факт драматизма, самый факт противоборства и противоречия не напрасно был одновременно схвачен этими двумя великими немцами. В известном смысле можно сказать, что и у Бетховена есть противоречие между методом и системой, поскольку величайший драматург музыки не нашел выхода к столь же плодотворному взаимодействию с литературной драмой и драматическим сюжетом вообще. Однако этим лишь подтверждается, что сама по себе музыкальная драматургия еще не исчерпывает и даже не предопределяет драматургии театральной, сценической, и в частности хореографической и балетной.

VIII

БАЛЕТНЫЙ СЦЕНАРИЙ

*Люди чаще всего воспринимают
отдельные моменты «протекающей» музыки. . .
Целое же, т. е. произведение, от них ускользает.*
Б. В. АСАФЬЕВ (9, 195)

*«Ночь перед Рождеством» Гоголя
отличается от «Черевичек» Чайковского
не только тем, что у Гоголя нет музыки,
но и тем, что в либретто Чайковского
нет неба и меньше воздуха.*
В. Б. ШКЛОВСКИЙ (114, 231)

1. Итак, сочинение музыки и хореографии как составляющих балета представляет собой не простое их изъяснение или даже суммирование, но их единое композиционно-смысловое построение и тем самым сооружение реального сценария балета, в полной мере возникающего лишь вместе со спектаклем. В известном смысле можно сказать, что соавторами сценария всегда и неизбежно оказываются авторы музыки и хореографии, причем вовсе не там, где они сознательно выступают в качестве сценаристов, — тут их успехи обычно довольно невелики, — но в каждом своем шаге по сочинению и сопряжению музыки и хореографии, любое существенное свойство которых и в особенности любая деталь их взаимодействия, все равно, хорош ли получившийся сценарий или дурен, сценарно значимы. В завершённом спектакле это, во всяком случае, так, ибо не живущее в музыке и хореографии как бы не имеет места в балете, вернее, существует в нем как балласт.

Реальная жизнь сюжетного балетного спектакля, пожалуй, никогда не начинается с сочинения музыки или хореографии. Но и сценарный проект, как раз и именуемый в обиходе сценарием, тоже не рождается как начальный замысел, как первичная схема композиционно-смыслового построения, свободная наброска музыкально-хореографических фрагментов и принципов их соединения, из которого бы и должен в итоге возникнуть сюжет. Напротив, балетному сценарию, как правило, предшеств-

вует сюжетный литературный первоисточник. Даже в тех редчайших случаях, когда сюжет сочиняется для балета специально, сценарный проект представляет собой обычно некую новеллу, пусть остающуюся за пределами изящной словесности, но все равно претендующую быть источником балетного содержания.

Рождающийся по такому сценарию балет не только искренне верит в свое соответствие литературному первоисточнику, от которого на сцене уцелевают порой лишь немногие и часто несущественные подробности, но жадно льнет к словесному образу, предполагая у зрителя память о читанном в детстве или хотя бы тут же в театре, перед тем как погасили свет. Когда в балете «Анна Каренина» героиня, поссорившись с одним мужчиной, идет к другому, зрители твердо знают, что первый был муж, а второй — любовник, отнюдь не наоборот, хотя из самого спектакля это вывести никак нельзя. Но все ведь читали Толстого.

Строго говоря, острота сражений вокруг сценарного проекта при его превращении в реальный сценарий предопределена этой не совсем все же естественной коллизией. Поэт или прозаик формируют свои сюжеты параллельно со словесной тканью. Даже драматург, чаще других сюжеты заимствующий, практически не стеснен в возможностях привести их в соответствие с ней. Возможности соответствия между заимствованным сюжетом и музыкально-хореографической тканью куда скромней, и не только потому, что без слова невозможно внятно прояснить происходящее. Природа хореографии, как мы видели в предшествующих главах, выдвигает определенные требования к сюжету, к его уровню и характеру, и далеко не каждый литературный сюжет этим требованиям отвечает. Цепко держась за литературный сюжет, но не заботясь о его характере и назначении в хореографическом сочинении, балет, не удовлетворяясь входящим в его плоть, жаждет опереться и непосредственно на литературный первоисточник. В результате складываются противоестественные отношения между литературой и балетом. Литература становится неременной, пусть и неполноправной, частью балета, каковой она все же быть не в состоянии, при всей важности ее как примера и источника вдохновения. А балет, привыкая полагаться на литературные костыли, пренебрегает теми своими свойствами, которые считает литературными. И вот вместо поисков балетного сюжета (пусть даже вдохновенного литературным) стремятся к выражению литературного сюжета музыкально-хореографическими средствами. И эта противоестественность возводится в закон.

Р. В. Захаров считает первым звеном создания балета программу, в которой «обозначена задуманная автором конструкция будущего балета: его акты, картины, эпизоды, дается характеристика действующих лиц в их взаимосвязи, определяется

линия их действий и поступков» (40, 168). Но он тут же подчеркивает, что «программа не включает в себя ни музыки, ни самого существа балета — хореографии». Сообразно с этим основой будущего балета становится у него не программа, а сочиняемый вместо нее балетмейстером сценарий, композиционный план. Программу, по Захарову, может сочинить любой писатель, а «сценарий обязательно требует знаний специалиста-хореографа» (40, 168). Литератору, таким образом, предлагается изготовить некий полуфабрикат, который потом балетмейстер якобы сделает балетным. Литераторы так и поступали и в изобилии предоставляли балетному театру полуфабрикаты. Если что и умерило поток таких полуфабрикатов, то разве только распространившееся стремление балетмейстеров отказать литератору даже в праве на соавторство и судебным порядком отобрать у литератора права на «литературное сочинение» — программу, поскольку без внесенных им, балетмейстером, специфически хореографических поправок он, балетмейстер, ее в балете воплощать бы не стал. Но это уже уголовные следствия теории, отчасти объясняющие, почему в ответ на незатихающие призывы к «взаимодействию литераторов и балетмейстеров» (40, 170) все меньше находится охотников сочинять балетные программы.

Нам гораздо важнее видеть, что, даже и получив от литератора желанный полуфабрикат, программу, балетмейстер, как правило, так и не может, невзирая на свои «знания специалиста-хореографа», приспособить программу к воплощению на балетной сцене и обычно лишь устанавливает в своем композиционном плане «последовательность танцев и пантомимных сцен» (не забудем, что акты, картины и эпизоды были даны уже в программе). Композиционный план, так же как и программа, «конечно, еще не заключает в себе хореографии» (40, 168). Таким образом, единственным реальным прибавлением, которое балетмейстер делает к программе, оказываются указания на «желательный характер музыки, ее ритм и размер с нотным примером музыкального рисунка» и «точный хронометраж, то есть продолжительность каждого музыкального номера в минутах и секундах» (40, 177—178).

Но, сколь ни велико значение конкретных требований, предъявляемых балетмейстером композитору (Петипа заказывал Чайковскому общий характер, ритм и количество тактов, но диктовать музыкальный рисунок с конкретными примерами не решался), они все же не могут внести в будущее построение спектакля специфически балетные черты, если их нет в программе. Любопытно, что, решительно возражая против того, чтобы «кто-либо, кроме специалиста-хореографа, составлял композиционный план», Р. В. Захаров признает, что знает «лишь одно исключение из этого — балет «Бахчисарайский фонтан» (40, 178). Между тем «Бахчисарайский фонтан», по

общему признанию, — лучшая работа балетмейстера Р. В. Захарова, и, если опираться на его опыт, можно предположить, что, получив и в других случаях композиционный план «в законченном виде», он выращивал бы столь же удачные плоды. Однако важнее всего понять, что разделение сценария на программу, которая якобы «может быть написана любым драматургом», и композиционный план, сочиняемый по программе балетмейстером, как раз и создает ситуацию, в которой литературный замысел подвергается балетному пересказу. В словах «программа может быть написана любым драматургом» заключено решительное отрицание какой бы то ни было специфичности балетной драматургии.

Балетная специфичность могла бы, конечно, возникнуть и в композиционном плане. «Двухэтажный» метод широко применяется при создании литературной драмы. Один писатель дает подробное описание развития действия, «литературное описание сюжета», а другой занимается «подробной специальной разработкой сюжета, разбивкой его на отдельные будущие словесно-действенные эпизоды». Точнее, один писатель разрешает использовать свой роман или повесть как подробное описание развития действия (у покойных классиков и разрешения не спрашивают), а другой разбивает это действие на отдельные эпизоды, пригодные для показа на драматической сцене и составляющие в своей последовательности пьесу. Именно второй выступает как драматург. В истории театра заимствованных сюжетов, пожалуй, даже больше, чем оригинальных. Достаточно вспомнить Шекспира, перерабатывавшего для сцены итальянские новеллы и хроники британской истории, или Расина, откровенно использовавшего трагедии Еврипида, не говоря уже о Библии.

Если принимать «двухэтажную» схему Захарова всерьез, то именно балетмейстеру надо выполнить работу инсценировщика-драматурга, создать специфически балетную разработку сюжета, а не просто указать последовательность танцев. Но тогда литератор, сочиняющий программу, будет полезен лишь там, где он предлагает оригинальный сюжет. В пересказе готового произведения, которое он намерен инсценировать, драматург, даже если это балетмейстер, в условиях всеобщей грамотности вроде бы не нуждается. Совсем недавно балетмейстер О. М. Виноградов как автор сценария балета «Педагогическая поэма» по Макаренко обошелся без пересказчика, и, конечно, именно он — автор драматургии этого балета, во всяком случае на уровне сценарного проекта.

Р. В. Захаров, однако, не случайно подчеркивает, что «писать программу балета на основе литературного произведения, народной легенды или сказки много легче, чем создавать оригинальные сочинения. Среди последних как раз и встречается наибольшее число неудач» (40, 170). А почему, собственно, соз-

дать программу балета по «Гамлету» или «Утраченными иллюзиями» легче, нежели сочинить оригинальную программу «Жизели»? Логичнее предположить обратное, ведь драматургия «Гамлета» и тем более сюжет «Утраченных иллюзий» не предназначались их авторами для воплощения на балетной сцене и не только не содержат в себе специфической балетной драматургии, но во многом антибалетны и не могут прилагаться к балетному воплощению. Сочиняя же оригинальную программу, автор с самого начала волен строить ее по законам балета.

И если Р. В. Захаров так категорично утверждает противоположное, то только потому, что его концепция вообще не предполагает специфически балетной драматургии, специфически балетного построения сюжета. А приспособлять к балетной сцене сочинение, заведомо известное зрителю, популярную драму или роман, народную легенду или сказку, разумеется, легче и проще, нежели сочинение, наперед зрителю неизвестное. Как бы скверно ни изложил балетмейстер в своих сценах и танцах программу-инсценировку, наперед известные зрителю основы сюжета дадут возможность хотя бы следить за ходом спектакля, тогда как оригинальная программа, воплощенная на том же уровне, часто элементарно непонятна и кажется полной бессмыслицей, так что, глядя на сцену, порой невозможно даже догадаться, что происходит и о чем идет речь.

«Двухэтажный» метод создания балетного сценария возник и сложился ради сохранения прямой опоры балета на литературный первоисточник. Балет, за который ратует Р. В. Захаров, при всех громких словах о ведущей роли балетмейстера, это литературный балет, в котором происходящее на сцене, по сути дела, лишь иллюстрация к первоисточнику.

Иллюстрация — жанр законный. Иллюстрации В. Фаворского к маршаковскому Бернсу прекрасны. Колоски, косы, серпы, травинки, цветики рядом со стихами шотландского барда пленительны. Но вот мы смотрим их на отдельных листах, без стихов, они напечатаны на лучшей бумаге, а что-то неуловимое пропадает. Да ведь и в самом деле В. Фаворский задумал их не как замену текста, но как прибавление к нему. А литературный балет — это иллюстрация без текста.

Балет предполагает полноту и самоценность балетного текста, его независимость от каких бы то ни было подпорок, остающихся за пределами спектакля, будь то объемистый литературный первоисточник или крохотная театральная программка. Если в бессюжетном балете такой полнотой обладает само музыкально-хореографическое построение, если в таком построении зреют, как мы видели, начала сюжетности, то вырастить из такого построения сюжетный балет в традиционном смысле покамест не удастся, и именно потому, что балетмейстерское дарование само по себе не предполагает таланта мыслить сюжетом, хотя это и было бы идеальным. И поскольку

сюжет привносится извне, его срастание с музыкой и хореографией в единую самодостаточную ткань предполагает его перевод на художественный язык балета, то есть перерастание сюжета в композиционную схему музыкально-хореографического построения.

Нередко манят иные пути внесения сюжетности в балет. Стремясь к самоценности балета, литературный первоисточник переводят на язык жестов, неправомерно нарекаемый подчас пантомимой. Скучность возможного здесь в наше время слишком очевидна, чтобы долго о ней распространяться. Иногда надеются превратить литературное сочинение в балетное, отыскав соответствия литературному тексту непосредственно в музыке или непосредственно в хореографии и даже в том и в другом разом, но не задумываясь о построении. Опыт говорит, что и здесь возможности невелики. К. М. Сергеев, исполнитель роли Ромео в известном спектакле Л. М. Лавровского, в дни премьеры признавался: «Я изучил текст Шекспира, стараясь насколько возможно передать его в балете. Однако я скоро убедился в тщетности своих желаний и стал прибегать к тексту как к источнику вдохновения. Это было тем более необходимо, что и либретто, и музыка, а вследствие этого и режиссерская экспозиция не везде шли мне навстречу» (81). Ощущения не обманывали артиста, но общий его вывод — «зритель в спектакле станет меньше думать о тексте Шекспира и заниматься сравнениями» — явно односторонен. Конечно, спектакль может оказаться достойным восхищения, даже не зачерпнув ничего из Шекспира, но тогда не стоит называть его шекспировским. А если взять за правило, что «зритель меньше всего будет заниматься сравнениями», балетную сцену заполняют спектакли, носящие громкие имена сочинений Шекспира или Пушкина, Лескова или Шарля де Костера, с которыми одноименные балеты не только не будут хоть как-то совпадать, но даже окажутся им прямо противоположны. Конечно, К. М. Сергеев как артист был прав, когда вместо того, чтобы беспрестанно поправлять сценаристов, композитора и балетмейстера, доверился интуиции и стремился быть «последовательным, правдивым и убедительным» в пределах конкретного спектакля. Это и помогло ему стать лучшим исполнителем роли Ромео в спектакле Лавровского, даром что для Шекспира его Ромео был, пожалуй, чересчур рассудителен. Но если артист может поставить нормы своего спектакля выше норм инсценируемого оригинала, балетмейстер не в силах освободить себя от сравнений. Понятно, речь идет о верности оригиналу никак не буквальной — лишь о художественной адекватности первоисточнику. А резервы адекватности таятся в структурно-содержательной основе балета.

Вот и приходится заранее думать об этой специфически балетной структурной основе, которая, повторяю, вовсе не лите-

ратурное сочинение (в том виде, в каком сочинена, она и печати не сразу поддается, ибо понятна одним лишь создателям спектакля), а часть балетного сочинения. И ее создателем может быть лишь человек, обладающий специфически балетным мышлением, балетным восприятием действительности. Конечно, такое восприятие может оказаться и у литератора, но в самой профессии литератора нет к нему никаких особых предпосылок, и большинству литераторов оно чуждо. Конечно, такое восприятие может оказаться у балетмейстера, но балетмейстер сплошь и рядом чужд дара сюжетосложения, и большинство балетмейстерских сценариев столь же, хоть и по-иному, несовершенны, как большинство литературских. Балетное мышление — это специфическая форма образного мышления, не предполагающая способности создать все или хоть одну из сторон балета и тем более довести его до совершенства. Иначе балет понимали бы только хореографы, и то не все, а лишь способные сочинять не одну лишь хореографию, но еще и музыку, и сценарный проект, и оформление разом. Балетное мышление может быть присуще и композитору, и художнику, и артисту, и даже зрителю, и никому из них не заказано сочинить основу балета. Однако от любого мы потребуем профессионализма. Но не в сочинении пьес или романов, не в сочинении хореографии, не в сочинении музыки, не в создании декораций и костюмов, не в мастерском исполнении классического танца и не в умении глядеть на сцену, понимая, что там происходит.

Профессионализм всякого создателя структурной основы балета состоит в таком выборе и конструировании сюжета, чтобы составляющие его ситуации и образующие эти ситуации начала не просто могли быть воплощены и истолкованы балетом, но тяготели бы именно к балетному, а не какому-либо другому истолкованию и воплощению. Можно именовать эту первичную основу «программой», «сценарием» или «либретто» (название «сценарий», а еще больше «сценарный проект» представляется самым точным), суть не в словах, а в том, чтобы сюжет и его структура способны были стать неотъемлемой частью и основой осмысленной музыкально-хореографической композиции. Лишь профессионально владея этой частью специфического художественного языка балета, можно всерьез приступать к созданию предпосылок для перевода на этот язык подходящих к тому творений других искусств и литературы. Здесь, как и в художественном переводе с одного языка на другой внутри литературы, необходимо основательное знание языка, на который переводишь, а не только того, с которого переводишь.

2. Если мы с самого начала отмечали двойственность балетного ряда, если в каждой из его сторон, и в музыке, и в хореографии, различались изобразительная и выразительная стороны, то этот заведомо четвертной поток, вовлекаясь в сценар-

ное построение, обретает множество дополнительных внутренних переключек и этим наглядно выявляет свою многомерность. Значимость балетных структур не поддается словесному переложению не только в силу несходства музыкально-хореографического и словесного языков, но еще, и даже главнейшим образом, потому, что пересказ каждого из множества смысловых потоков и смещения каждого в ежесекундном взаимодействии с другими в той мере, в какой подобный пересказ вообще возможен, практически был бы слишком громоздок. И все же значимость балетных структур непосредственно постигается чутким зрителем.

Здесь, конечно, существенна роль музыки-сопровождения как носителя объединяющего ритмо-интонационного начала. Но оно не только не умаляет значимости сценарной ориентации создаваемых фрагментов, но, напротив, само сценарно значимо. Между тем даже Лопухову, абсолютизовавшему власть музыки-сопровождения над хореографией, это было, видимо, не вполне ясно. С одной стороны, он энергично настаивал на важности соединения двух картин «Лебединого озера» в один акт и прямо писал: «Превращая две последовательные картины «Лебединого озера» в два акта с антрактом между ними, нынешние балетмейстеры совершают драматургическую ошибку, ибо нарушается сопоставление двух событий» (56, 106). С другой стороны, провозглашая, что «дуэт и па-де-де не одно и то же», что «па-де-де не предполагает сюжетной нагрузки», он упорно называл дуэтом па-де-де Одиллии и принца из второго акта «Лебединого озера», в котором сюжетная нагрузка очевидна (подробнее: 43, 143), по принципам построения, однако, совершенно аналогичное другим классическим па-де-де (56, 55 и 115—116). Но сам же Лопухов о па-де-де Авроры и Дезире или Китри и Базиля говорил, что «па-де-де можно было бы сравнить с непрограммной музыкой, с противопоставлением, борением ее тем» (56, 56).

Незаметно для себя Лопухов переносил принципы танцсимфонии, где борение тем вовсе не обязательно дорастало до отчетливых сюжетных построений (хотя сам Лопухов в программе своей танцсимфонии «Величие мироздания» такие борения тем старался конкретизировать), на сюжетный спектакль, где борение тем как раз и становилось вместилищем достаточно определенных борений реальных персонажей и идей. Не ссылаясь уже на пример Вагнера, сделавшего музыкальный тематизм главным средством драматического построения, опыт самого Лопухова, его упорное подчеркивание содержательной значимости движений и допустимости наделения ими лишь соответствующих персонажей, да и само признание противопоставления, борения тем, заставляет усомниться в том, что смысл высших танцевальных форм сюжетного балета исчерпывается непрограммной содержательностью.

При всей затрудненности словесного истолкования отдельной детали хореографического построения, ее присутствие в конкретном спектакле не может трактоваться как внешнее по отношению к нему. В таком случае она либо должна быть устранена, либо сам спектакль должен быть перестроен соответственно с ней. Странно думать, что главные герои четырехактного сочинения исполняют в итоге нечто к спектаклю непричастное, как получается у Лопухова, когда он говорит, что «Аврору и Дезире в последнем акте «Спящей красавицы» можно одеть в любые костюмы, «выпустить» в сборном концерте и их па-де-де произведет столь же сильное впечатление, как в спектакле» (56, 56). Если и столь же сильное, в чем я отнюдь не уверен, то все же несколько другое, ибо в концерте оно будет вырвано из контекста, в котором занимает свое место. Но Лопухов об этом не задумывается, поскольку для него сюжетен лишь тот хореографический фрагмент, где происходит внутреннее движение сюжета. Он повторяет: «Нет развития сюжета и в па-де-де Китри и Базиля из четвертого акта «Дон Кихота», а потому его также нельзя назвать дуэтом». Обе композиции Лопухов уравнивает с вставным па-де-де из первого акта «Жизели». Однако и па-де-де Авроры и Дезире, и даже па-де-де Китри и Базиля, пусть и не содержат в себе ощутимых перемен, все же весьма важны для постижения сюжета балета в целом. Без торжества любви Авроры и Дезире, которым дышит их па-де-де, не только балет «Спящая красавица», но и сюжет его и самая фабула лишаются смысла, — окажется, что победила все же фея Карабос, а все усилия феи Сирени были тщетны. Как видим, даже Лопухов, больше кого бы то ни было в советском балете сделавший для того, чтобы балет оставался балетом, поддался утвердившемуся в тридцатые годы пониманию сюжетности как непрерывного изменения, непрерывного действия. Любой фрагмент стабильного состояния, это действие останавливающий, необходимый в системе балетной образности именно ради построения развернутого сюжета, даже для Лопухова нуждался в оправданиях. Со всей страстью борца за истинный балет он защищал такие фрагменты как проявление права балета на иную, «непрограммную» содержательность. Благородство побуждений выдающегося хореографа не подлежит сомнению. И все же согласиться с тем, что па-де-де Авроры и Дезире или Китри и Базиля могут быть извлечены из «Спящей красавицы» и «Дон Кихота» столь же безболезненно и даже с пользой для сюжета, как извлекается вставное па-де-де из «Жизели», никак невозможно. Мало того, нередко и фрагменты, без которых действие балета могло бы, кажется, отлично обойтись, нельзя отнести к «непрограммной» содержательности, и они своей программностью обогащают восприятие. На это опирается весьма распространенный в балете прием ситуационной подмены, исходящий из того, что присущее второстепенным героям мысленно

переносится на главных. Па-де-де принцессы Флорины и Голубой птицы запечатлело любовь принцессы к милому, обращенному в птицу, и танец Флорины как бы аккомпанирует танцу птицы. Па-де-де, в известном смысле противоположное отношению главных героев, запечатленным в сцене с nereидами, бросает на любовь Авроры и Дезире дополнительный свет, обогащает ее своими красками, и без Флорины и Голубой птицы, никак не связанных с сюжетом и действием, балет обеднел бы даже программно.

Многое здесь уже обсуждалось, хоть и на опыте других искусств. Еще в 1927 году, размышляя о кино, Ю. Н. Тынянов заметил: «В «Чертовом колесе» есть сцена: налетчики выходят из ограбленного дома. Режиссерам нужно было показать налетчиков. Они сделали это группой на общем плане. Получилась неувязка: почему налетчики медлят? Но если бы они были показаны крупным планом, они могли бы медлить сколько им угодно, ибо крупный план абстрагировал бы, вырвал бы их из временного строя» (103, 333).

Наблюдение Тынянова существенно для нас в двух отношениях. Мы вновь видим, что развитие сюжета и, более узко, развитие действия вовсе не требуют ни непрерывности, ни равномерности, но, напротив, и в других временных искусствах опираются на свободное, обусловленное собственными художественными задачами, обращение с временем — его замедление, остановку и вообще различную меру его концентрации. Сопряжение по-разному уплотненного времени то и дело выступает в балете «Каменный цветок». Когда Катерина приходит на ярмарку, показанную как танцевальная картина, сцена пустеет, и, оставшись одна, Катерина танцует свою вариацию, по окончании которой сцена вновь заполняется ярмарочной толпой. Хотя по житейской логике это совершенная нелепость и невозможно себе представить, чтобы, пока ярмарка не кончилась, базарная площадь и впрямь могла совершенно опустеть, ни один из критиков ничего странного тут даже не заметил, вполне естественно воспринимая то, что главная героиня показана как бы крупным планом, вырванным из общего.

С другой стороны, Тынянов напоминает, и это одно из оснований его поэтики, про «связь приемов сюжетосложения со стилем». Схема отношений, равно как и схема действия, для него не самоценность, но и не ничего не значащая малость. Она — элемент (порой даже фундамент) более широкой художественной конструкции, с другими элементами которой она находится в постоянном взаимодействии.

В. Шкловский, суммируя свои работы о сюжете, позднее писал: «Сюжет — это не происшествие, которое происходит в рассказе или романе. Сюжет — построение, которое, пользуясь событиями, людьми, пейзажами, сжимая время, увеличивая время или переставляя время, в результате создает некоторое явле-

ние, ошутимое, переживаемое так, как этого хочет автор» (115, 529—530).

Именно понимание сюжета как построения побудило Тьянова и Шкловского настойчиво выделять в сюжете фабулу как ход событий. Фабуле отводилось более скромное, чем прежде, когда она отождествлялась с сюжетом, но существенное место. Балет, поныне отождествляющий фабулу с сюжетом, то, как мы видели, ее абсолютизирует, то ее отрицает. Ни то, ни другое не приближает к пониманию сюжета как построения. Оттого-то, в конечном счете, значимость музыки и хореографии, без которых балета не существует, чаще всего утверждается без проникновения в их конкретную роль в художественной конструкции, как бы огулом, в общей форме, по принципу «музыка сливается с действием».

Однако суть художественного построения в том, что ничто ни с чем не сливается, но, напротив, сохраняя и охраняя свою неслиянность, создает зону особого напряжения, подобную возникающей между двумя электропроводами, попадая в которую, воспринимающее лицо — зритель, читатель и т. п. — испытывает авторское воздействие. В любом обыденном языке «динамичность и напряженность являются чертами, заложенными и в прозаическую речевую цепь, как таковую, в силу ее «конструкции», т. е. . . .они свойственны вообще синтагматическому ряду как речевому (и языковому) явлению» (5, 19). Художественный язык отличается от обыденного тем, что здесь напряжение еще больше возрастает, и цель автора не столько само сообщение, сколько пропитывающие его запасы напряжения, и в результате уже и сообщение становится здесь более многомерно и многозначно, хотя, разумеется, в достаточно определенных, чтобы не расплыться, пределах.

Балет, как всякое динамическое искусство, широко оперирует запасами напряжения и их сменой. Роль их здесь еще существенней, чем в любом другом искусстве, даже и динамическом.

Если в художественной литературе напряжение передается воспринимающему лицу вместе с новыми сообщениями, с информацией о событиях, обстоятельствах, поступках, то в балете сообщение сведено к минимуму (хотя, подчеркиваю, существенно для восприятия напряжения), и основу содержания составляет как бы само по себе напряжение. Здесь возобновляется спор изобразительности и выразительности в балете, противоречие между исходной необходимостью первой и конечными преимуществами последней. В литературе сообщение само по себе — существенная часть художественного содержания, а в балете содержательную основу составляет динамика напряжения. И все же источники этой динамики не в ней самой, а в некоей жизненной реальности, так или иначе подразумевающейся в балете как сообщение, пусть самое общее и самое

банальное. Первым источником динамизма сюжетного построения и служит фабула.

Фабула рассматривается обычно как схема событий, последовательность действий и т. п. Однако события, составляющие фабулу, и действия, ее определяющие, сами по себе плод определенной ситуации, и, думается, вернее было бы рассматривать фабулу как цепь вытекающих друг из друга ситуаций. Это позволит полнее оценить многообразие возможных разрешений каждой и многомерную значимость имеющего место разрешения. В одной и той же ситуации в разные эпохи в разных обществах существенными оказываются совсем разные аспекты, и уже одно это решительно меняет восприятие даже и вечно живущих художественных шедевров.

Князь в пушкинской «Русалке» не скрывает от возлюбленной, что он князь. Он наперед готов сказать ей в нужную минуту, что «князья не вольны, как девицы,— не по сердцу они себе подруг берут». Альберт скрывает от Жизели, что он граф. Дочь герцога Батильда и крестьянка Жизель, при всех социальных различиях, выступают как соперницы, как равные. Уже это — знак разного восприятия сословного неравенства во Франции и в России в конце двадцатых — начале тридцатых годов, хотя и у авторов «Жизели», и у Пушкина оно далеко не однозначно.

Это, понятно, лишь частность. Поступки героев далеко не всегда, даже в балете, прямо выражают мысли авторов. Смысл поступка и значимость ситуации обычно также зависят от контекста построения. Тем важнее не упустить из виду исходные позиции, иначе понять их в трансформированном виде будет совсем уж невозможно. Отказ от внимания к фабуле влечет за собой упадок интереса к смыслу балета, смыслу фабулы отнюдь не тождественному.

Уже сама по себе последовательность сценических событий значима, но и она неоднозначна. В прямом порядке действия балета отражен некий реальный ход вещей, и каждое сценическое событие — сколок возможного жизненного события. Выполняя приказ короля пригласить всех фей, Каталябют забыл — выпало из головы — пригласить черную фею Карабос, и вот фея Карабос является сама со зловещими предсказаниями, которые затем и сбываются, но добрая фея Сирени сто лет спустя восстанавливает порядок вещей, и принцесса Аврора выходит замуж за желанного принца. Любое из названных событий, во всяком случае до перехода балета в сферу желаемого, в сослагательное наклонение, можно достаточно ясно спроецировать на события жизненные, пусть взятые в общей форме. Не напрасно фея Карабос при первой постановке усаживалась на трон, заставляя задуматься о крушении всего царства Флорестана XIV, а не только о смерти его невинной дочери. Тем более легко спроецировать балетные события на житейские, пусть не столь мно-

гозначительные, в реальных сюжетах. Любовь, как у Ромео и Джульетты, и впрямь наталкивается на социальные преграды, Спартак и впрямь подымал восстание, феодалы и впрямь обольщали крестьянских девушек, подобных Жизели, и губили им жизнь. Наивно думать, что эти прямые проекции для балета не существенны и сами по себе события, изображаемые на сцене, ничего не значат.

Однако в любом искусстве, а в столь самоограничивающемся, как балет, тем более, содержание событий не исчерпывается их прямым отображением. Значимым оказывается не только отбор событий, но еще больше их соотношение. В языке балета значима не только его иконичность, но и способность к соотношениям, придающим прямым отображениям не свойственные им самим по себе значения. Языковая многомерность присуща балету на всех его уровнях, начиная с соединения отдельных абстрактных пластических мотивов в более определенные пластические фразы, через соединение этих фраз в значимые структурные элементы, вариации, через соединение структурных элементов в некий целостный смысловой фрагмент и, наконец, соединение фрагментов в конкретный балет с конкретными действующими лицами. И значимость балета в целом, и значимость каждой его части постигаются не просто по обособленному смыслу его составляющих или даже их суммы, но по характеру их сочетания, отнюдь не замкнутому фрагментом, но простирающемуся далеко за пределы даже и данного балета, обретающему смысл то в своей согласии, то в своей отличии от тех или иных, а иногда и всех других балетов. Никак не умаляя прямой значимости отдельных элементов балета, надо признать, что все же он, прежде всего, царство соотносительного смысла, и бессмертие классического танца тем прежде всего и обусловлено, что, сложившись как система, он создал почву для внутрисистемных соотношений. На начальных уровнях, в пределах пластической фразы, а порой даже и более сложного пластического элемента, эта значимость чаще всего не находит исчерпывающих словесных аналогий. Слова кажутся очень приблизительными, даже когда мы определяем значимость самостоятельной вариации. Но чем выше мы поднимаемся по лестнице балетной структурности, тем отчетливее предстает смысл ее составляющих, хотя, разумеется, до конца выразить содержание балета в слове все равно невозможно, да и не нужно.

В какой же мере смысл соотношения отдельных фрагментов и внутренних соотношений, определяющих смысл каждого из них, может и должен быть предусмотрен в сценарном проекте? В кино спор об этом шел между В. Пудовкиным, сторонником железного, все предусматривающего сценария, и С. Эйзенштейном, полагавшим, что монтаж приносит плоды, опираясь на обильно отснятый материал. Так или иначе, оба великих ре-

жиссера понимали важность монтажа, как главного, а порой даже и единственного средства сделать фильм содержательным. В балете с его коллективным авторством железный сценарий, предусматривающий все смысловые соотношения, то есть соотношения всех деталей музыки, хореографии и оформления, заведомо невозможен, хотя характер и существенные стороны общей структуры так или иначе должны быть predeterminedены до сочинения музыки и хореографии. Суть, однако, в том, чтобы смысловая значимость внутренних соотношений на начальных этапах ощущалась, а на высших сознавалась его авторами, заботящимися, соответственно, о том, чтобы она доходила и до ощущений и сознания зрителя. Ведь эти соотношения выявляют свою значимость не отвлеченно, вне времени и пространства, но в конкретно ориентированной динамической структуре. Отказывая ее композиционному каркасу в смысловой значимости, мы практически отказываем в ней и балету вообще, поскольку, взятые вне конкретной композиции, по отдельности, музыка и хореография совсем или отчасти лишаются тех конкретных значений, которые они могут обрести в ней.

3. В балете, при всей его традиционности, нет устойчивой нормативности грамматических форм. Сочинение балета во многом как раз и есть сочинение таких форм. А их свойства определяют особенности балетного спектакля, и прежде всего его жанровую принадлежность.

Балет Петипа — Чайковского «Спящая красавица», если судить по литературной программе, принадлежит к драматическому жанру. В нем есть конфликт — противоборство феи Сирени и феи Карабос, аллегорически понимаемое как борьба добра и зла. Бросим, однако, хоть беглый взгляд на его построение. В прологе за выходом придворных и главного церемониймейстера Каталябюта следует выход, а затем секстет фей с провозглашением каждой феей в своей вариации добрых пожеланий принцессе. Затем — появление злой феи Карабос и пантомимическая сцена ее злого предсказания, на которое Сирень отвечает добрым. В первом акте за небольшой сценой с вязальщицами, нарушившими запрет, следует вальс, за ним выход Авроры и ее адажио с четырьмя кавалерами при участии фрейлин и пажей. В танце Аврора остается совершенно ровной ко всем принцам, добивающимся ее любви, не то чтобы отказываясь, что было бы действием, но уклоняясь от выбора между ними, и ее вариация также демонстрирует счастливо-безмятежное состояние. Лишь к финалу, когда у Авроры в руках оказывается веретено, возникает тревожное чувство, она прокалывает палец, характер танца резко меняется, это уже танец предсмертный. Трагичность нагнетается нападением четырех принцев на исчезающую под землей фею Карабос. Однако все это лишь резкая смена состояния, ничего собственно драматического не произошло, принцесса не совершила ничего, что:

вызвало бы роковые последствия: они пришли, как было предсказано.

Царство Флорестана зарастает лесом, появляется фея Сирени и погружает его в сон. Второй акт начинает новую историю: принц Дезире охотится, развлекается, как положено было в старину принцам. Но вот в музыке и на сцене возникает фея Сирени, показывает ему принцессу, и начинается едва ли не единственный эпизод балета, выходящий за пределы простой демонстрации состояния, — знаменитая сцена с нерендами, в которой Дезире подчиняется очарованию ускользающей от него принцессы. Действия, которые до сих пор воплощались в танце или в каком-то его подобии — феи одаряли принцессу, принцы защищали принцессу, — тоже были, скорее, демонстрацией состояния, ни на что эти действия не действовали и ничего от них не менялось. А это, конечно, сцена подлинного действия, хоть и сугубо внутреннего, хоть и чисто лирического свойства, — ничего драматического нет и в ней, а все, что происходит за ней, уже не танцуется. Принц вместе с феей устремляется к замку спящей красавицы, следует прекрасная панорама, где действие выражено лишь музыкально-живописными средствами, наконец, пробиваясь сквозь заросли и стражей феи Карабос, принц попадает в замок и целует принцессу, которая, естественно, просыпается. Сказка окончена, и четвертый акт отдан параду сказочных героев, завершающемуся па-де-де Авроры и принца, призванным выразить торжество их любви.

Ни на одно мгновение ни один герой огромного балета не поставлен в положение, где от него хоть что-нибудь зависит, где ему надлежит совершить хоть какой-нибудь выбор. Во всяком случае, нигде такой выбор не нашел отчетливого танцевального выражения. (Напомним, что в первом акте, где ситуация выбора как будто возникает, Аврора от него уклоняется). Друг друга сменяют статические этапы развития, отдельные состояния. Сюжет живет простыми переходами из одной сферы в другую: Аврора рождается, достигает юности, засыпает и пробуждается от поцелуя принца Дезире, вторгнувшегося в чужой мир, недоступный ему, не будь он романтическим принцем. Но все это не недостатки балета, а показатели того, что он принадлежит не к драматическому, а к эпическому, точнее, к лиро-эпическому жанру.

Совсем по-иному строится «Легенда о любви». Ее первая картина тоже пролог, но не пролог-прорицание, а сразу драматический узел. Больна принцесса Ширин, спасти ее может только дервиш, являющийся после небольшого вступления — танца горестных царедворцев. Мехмене предлагает ему плату, сперва золото, затем, когда он его отклоняет, корону. Однако он и это предложение отклоняет: Мехмене должна пожертвовать ради сестры собой, своей красотой. Все дышит атмосферой выбора: выбор дервиша как бы подготавливает роковой, трагиче-

ский выбор, который предстоит царице. В ходе танца, именуемого обычно «Прощание с красотой», она этот выбор и совершает. Тут-то и начинается сцена колдовства, в ходе которого больная принцесса Ширин встает с одра болезни, к ней возвращаются силы, а царица теряет красоту. Средства решения первой картины самобытно балетны, и В. Ванслов показывает это вполне убедительно (16, 111—112). Главное, однако, в том, что, избегая приемов драматического театра, оставаясь в пределах балета, Григорович первую же картину строит как драматическую, и последствия совершенного здесь выбора проявляются до конца балета.

Собственно балет начинается с того, что художник Ферхад, вместе с друзьями расписывающий дворец, пленил сердца вернувшейся к жизни Ширин и потерявшей красоту Мехмене. И вот герои снова должны выбирать. Выбор Ферхада, решение любовного треугольника, понятно, самый простой. Он, естественно, предпочитает юную и прекрасную Ширин, тем более что о причинах уродства Мехмене ему ничего не известно. В еще большей мере, нежели Ферхад, перед выбором стоят сестры. Ширин надлежит выбирать между охватившей ее любовью и сознанием долга перед сестрой, принесшей жертву, исключаящую теперь возможность честного соперничества в любви. Ширин, как и Ферхад, решает безоглядно, однако эта не замеченная ею, но живущая для зрителя память о долге продолжает висеть над спектаклем. Еще сложнее выбор Мехмене, которую сознание принесенной жертвы побуждает и безропотно уступить желаниям сестры — иначе зачем было ее спасать, и воспрепятствовать им. Много написано о трио, возникающих в каждом акте под музыку сценического оркестра как мгновения внутренней жизни героев, вдруг открывающейся. Важно, однако, подчеркнуть, что смысл внутренней жизни в эти мгновения состоит именно в терзающем каждого из троих выборе, ощущению трансформирующемся по ходу спектакля, но неизменно его движущем. Финал первого акта, дуэты Ферхада и Ширин — и в этом их отличие от лирических дуэтов «Спящей красавицы» — результат сознательного выбора обоих, и именно вопрос, как же будет при этом действовать третий герой, Мехмене, переносит действие во второй акт.

Он открывается чисто экспозиционно, расширяя фон происходящего. За стенами дворца живет народ, из которого вышел Ферхад. В соотношении с судьбой народной всплывают теперь, как картины состояния, горе Мехмене и счастье Ширин, покидающей затем вместе с возлюбленным дворец и настигнутой погоней, уже представляющей собой осуществление выбора. Царица решает воспрепятствовать счастью, которое ей самой недоступно. Снова в трио сосредоточивается мгновение выбора, и герою предложено отправиться добывать воду для народа, из которого он вышел. Ферхад идет, как на Голгофу, Ширин про-

щается с ним, как с осужденным на смерть. Балет был бы завершен, если бы не оставался висеть вопрос о том, только ли наказание — напоить томящийся от жажды народ. Окончание акта мнимое.

Третий акт снова начинается картинами состояния: сперва Ферхад, мечтающий о своем подвиге, свершив который, он получит Ширин. Она видится ему в струях воды, о которой он мечтает ради Ширин, еще только ради Ширин. Затем возникает Мехмене с мыслями о содеянном и о Ферхаде. Но, в отличие от мечтаний Ферхада, ее мечты не столь однозначны. О движениях кордебалета в картине В. Ванслов писал: «Царица здесь словно отражается во множестве зеркал» (16, 133). Происходит, однако, не просто отражение, не просто увеличение наглядности чувств царицы. Кордебалет повторяет движения царицы, но сама она тем временем совершает новые или те же, но в ином ракурсе. Мысли царицы не просто подхватываются эхом, но сами предстают внутренне противоречивыми: нагляден контраст между тем, что царица думала мгновение назад, и тем, что она думает в это мгновение. Образ Ферхада в короне возникает в ходе этого внутреннего разлада как крайняя его точка, и, когда видение исчезает, царица Мехмене, утратившая Ферхада в мечтах, бросается в противоположную крайность и соглашается на мольбы наяву утратившей Ферхада Ширин. Сестры отправляются к скале, которую надлежит пробить Ферхаду, и в руках у Мехмене счастливая развязка. Однако сперва — новое трио, новый выбор. Если в первом акте все решал выбор Ширин, если во втором акте все решал выбор Мехмене, то теперь все решает выбор Ферхада. И выясняется, что он не в состоянии избрать счастливую судьбу для себя, когда кругом все несчастны. Он отказывается от счастья для себя одного, вспомнив о народе, точь-в-точь как в прологе не могла быть счастлива Мехмене, помнившая о сестре. Нас здесь не занимает выяснение того, в какой мере личная жертвенность в самом деле способна разрешить в жизни социальные конфликты. Хикмет думал, что способна, во всяком случае считал всякий иной путь безнравственным, и Григорович выражает мысль Хикмета. Для нас важнее всего, что она выражена уже в построении балета, что, наряду с существенными картинами состояния, решающее место в балете занимают ситуации выбора, а его осуществление и есть действие балета. Как видим, «Легенда о любви» построена совсем иначе, нежели «Спящая красавица», и дело не в том, какой из двух балетов построен лучше, а в том, что они построены по-разному и «Легенда о любви» — по принципам драматическим. Это балет сплошь танцевальный, насыщенный развернутыми танцевальными картинами, пантомима в нем занимает весьма скромное, явно второстепенное место, ничего натуралистического нет, все, напротив, сугубо балетно. Вот мы и убеждаемся, что драма возникает в балете не из отречения

от его природы, но из характера его построения. Смена состояний выступает как принцип балетного эпоса и лирики, а смена альтернатив как принцип балетной драмы.

4. Многие исследователи, и в частности Ю. М. Лотман, справедливо подчеркивали «неотделимость поэтической идеи от особой, ей соответствующей структуры текста, особого языка искусства» (57, 17). Но сам же Ю. М. Лотман в соавторстве с Б. А. Успенским писал о «способности знаковых систем выражать одно и то же содержание разными структурными средствами» (60, 287). Между тем признать возможность перенесения поэтической идеи в другую структуру — означает признать ее отделимость от первоначальной, соответствующей ей структуры текста.

Мы упираемся в проблему, далеко выходящую за пределы теории балета и существенную в самых разных сферах — от художественного перевода с одного языка на другой до создания машины-художника. Сколько-нибудь основательно рассмотреть эту проблему здесь нет возможности. И все же, держась принципа неотделимости идеи от структуры текста или, попросту говоря, содержания от формы, мы должны сразу подчеркнуть, что никакая художественная перекодировка не может быть полной, исчерпывающей, абсолютной.

Уже сам по себе процесс художественного творчества является процессом перекодировки, поскольку цель его — отображение жизни как некоей неисчерпаемой реальности. Процесс перекодировки и внутри искусства остается процессом художественного творчества, ибо предмет перекодировки также не воссоздаваем во всей полноте. И в соотношении искусства с жизнью, и в соотношении первичного искусства с вторичным, в частности литературного первоисточника с балетом или оригинала с переводом, имеют место два связанных друг с другом и одновременно противостоящих друг другу процесса: подражание и преобразование.

Подражание, как существеннейшая сторона художественного творчества, сознавалось и Платоном, и Аристотелем, и до них. Создается оно и в наши дни, причем в самых разных, порой абсолютизирующих его формах, прямо или завуалированно сводящих искусство к натуре, то сугубо материальной, то выступающей как проявление гегелевской абсолютной идеи. Из непомерных претензий подражания родилось представление, что художник по преимуществу собиратель жизненных фактов и впечатлений, более всего способствовавшее иллюзии, будто лишь недостаток технических средств мешал уже сегодня заменить художника автоматическим устройством. Роль художника как источника и носителя жизненных впечатлений, участника жизни и модели человека в его неведомых нам возможностях и самое авторское начало во всем многообразии духовных проявлений нуждаются из-за этого в постоянной защите. И все же

совершенно отвергнуть роль подражания в искусстве невозможно даже в пылу полемики. Иконичность знака, что ни говори, неперемное и неотъемлемое свойство искусства.

Иконичность знака предполагает, однако, дробность и прерывистость подражания. Отдельные моменты природы — от реального жизненного происхождения, повторенного, пусть с изменениями, фабулой, до реального движения тела, запечатленного пластическим мотивом, — порой воспроизводятся в искусстве с безмерной достоверностью и даже дотошностью. Но в любом случае они вырваны из реального жизненного контекста, бесконечно более богатого и многообразного, нежели контекст художественного произведения, в который они внесены. Уже это не дает воспроизвести природу во всей ее подлинности и многозначности, и самые натуралистические сочинения недостаточно натуральны, если помнить о бесконечной полноте природы.

Ресурсы искусства проистекают из возможностей художественного контекста, в котором, даже и при дотошной достоверности каждого отдельного составляющего его элемента, складывается новая, иная, нежели в жизни, связь между составляющими. Жизненный прообраз преобразуется в искусстве даже там, где автор намерен следовать ему самым тщательным способом и ограничивает свою задачу лишь восстановлением существующих в жизни связей между отдельными воспроизводимыми элементами.

Критерием верности искусства жизни становится поэтому не только достоверность подражания, но и достоверность преобразования. Художественное произведение соотносится с реальностью не только точностью отдельных знаков, но и многомерностью своей общей значимости. Сознвая это, мы порой признаем произведения «условного» балета куда более верными реальной жизни, нежели иные самые натуральные произведения скульптуры. Таким образом, и преобразование служит, в конечном счете, отображению реальности. Взаимодействие в любом произведении подражания и преобразования — не прихоть и не выдумка, оно обусловлено взаимодействием в искусстве двух начал — жизни и художника, разумеется, тоже принадлежащего этой жизни, однако в процессе творчества отделяющегося от текущих прагматических нужд. Это обособление тоже нередко абсолютизируется, сами обстоятельства общественного разделения труда тому способствуют, и художник нередко воспринимается как божество, как пророк, вещающий толпе, порой он и сам неоправданно принимает такую позу. Но как ни объяснять ее, как ни относиться к ней — история человечества предлагает огромное разнообразие вариантов, — нельзя не видеть, что даже в глубокой древности певец, убежденный, что его голосом говорит весь народ, в час грозной битвы призывал сограждан братья за оружие, а сам часто продолжал петь, продолжал призывать, считая это — и справедливо! — своим участием

в битве. Одни руки держались за меч, другие за струны. Это разделение труда оказалось одним из самых первых и, конечно, не напрасно.

Закономерности преобразования, сплошь и рядом упускаемые из виду, когда речь идет об общей соотнесенности жизни и искусства, особенно наглядны при переходе из одного искусства в другое, при отображении действительности, уже запечатленной средствами одного искусства, средствами другого, как это по преимуществу и бывает в балете. Если при сопоставлении жизни и искусства необходимость преобразования обусловлена уже самой неполнотой подражания, то здесь, сверх того, иконические знаки одного искусства не воспроизводимы в другом и часто даже не могут обрести в нем сколько-нибудь надежного подражания. При замене знаковой системы в искусстве исчерпывающее перекодирование оказывается немислимимым и потому, что иконические знаки не имеют в другой системе прямых соответствий, и потому, что художественное произведение уже обладает некоторым содержанием, которое вне его конкретного текста перестает существовать.

Даже в самом простом случае, каким является художественный перевод стихотворения или романа с одного языка на другой, при том что общие законы двух литератур, при всех различиях, ближе друг к другу, чем законы литературы и балета, исчерпывающая адекватность невозможна. Если немецкий символ романтизма — *blaue Blume* перевести «голубой цветок», при полной словесной точности упускаются существенные оттенки смысла, таящиеся в созвучии двух слов, уже обладающем свойственной романтизму сверхъестественностью, а заодно и зыбкостью, эфемерностью и т. п. Русский «голубой цветок» вполне прозаичен и ничего подобного в себе не заключает. Если, напротив, искать по-русски не буквальный перевод, но аналогию немецкому выражению и перевести *blaue Blume*, скажем, «цветик-семицветик», то, даже веря в приобретения, придется согласиться, что утрачена словесная точность и к тому же возникшее и развившееся в немецкой культуре понятие вовлечено в систему других культурных ассоциаций, безмерно далеко уводящих от оригинала, являющегося для переводчика натурой.

Понятность переложения, очевидность происходящего, к которой балет часто стремится как к вершине, составляет, как видим, лишь самую начальную ступень переводческого дела, добывающегося не просто понятности или внешнего соответствия смысла, но художественной адекватности перевода оригиналу. Достижение желанной цели скрывается не только лексико-грамматическими различиями языков, но несоответствиями художественных принципов и традиций разных литератур. Общность силлабо-тонической системы русского и немецкого стихосложения и отличие от них силлабической системы французского создает для переводчика французской поэзии на рус-

ский язык проблемы, не возникающие у переводчика немецкой, хотя и ему приходится задумываться о путях адекватной передачи иных формальных особенностей, при точном воспроизведении обретающих в переводе совсем не тот смысл, что в оригинале. А ведь сама необходимость их воспроизвести ограничивает переводчика в других отношениях.

В литературном художественном переводе требования структурного соответствия принадлежат к тем более элементарным, чем более общих элементов структуры касаются. Необходимость переводить октавы байроновского «Дон Жуана» русскими октавами опирается на сходство функций этой строфы в обеих литературах. Сложности возникают при переходе к литературам, не знающим такой строфы и таких функций за ней. Еще элементарнее сохранение на другом языке сюжетной структуры. Перевод «Гамлета» предполагает, естественно, и встречу с призраком, и беседу Гамлета с Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном, и встречу с актерами, и монолог «Быть или не быть», и объяснение с Офелией, и «мышеловку», и т. д., и т. д. Конечно, те или иные сцены порой переделывались, однако «улучшающий» перевод исходил не из невозможности воспроизвести подлинник, но из предположения, что в задачу переводчика входит преодолеть его несовершенство, действительные или чаще мнимые. Балет же не просто заменяет строфы на мало схожие с ними танцевальные фрагменты, но и самую сюжетную структуру меняет коренным образом. Однако этим не снимается требование адекватности перевода. В результате перевода художественного произведения на другой язык должно возникнуть тоже художественное произведение, если не равное по художественной силе своему прообразу, то хотя бы сопоставимое с ним, иначе читатель перевода упустит главное.

Если, однако, художественный перевод существует как вид искусства, если Шиллеровы баллады в переводах Жуковского пережили свое время и поныне обладают воздействием, то потому, что Жуковский видел в переводе не только подражание, но и преображение. Возразят, что в процессе преображения нередко преступались грани того, что мы с годами стали считать допустимым, и Шиллеровы баллады обрели у Жуковского несвойственный им в оригинале христианский дух. Но, сочтя необходимым это оговорить, мы все же и сегодня посоветуем желающему познакомиться с Шиллером, не зная немецкого языка, читать Жуковского. Ибо сопоставление оригинала и перевода осмысленно лишь как сопоставление одного построения с другим, при том что сопоставляемые детали корректируются своим положением в контексте построения, и, говоря об адекватности перевода, мы имеем в виду адекватность преображения.

Адекватность и в лучших случаях тем полней, чем более общими свойствами мы заняты, и тем меньше, чем полней мы

стремимся схватить все конкретные детали, начиная с того, что в переводе все слова, естественно, иные, не те, что в подлиннике. А ведь каждое слово в стихе значимо не только своей прямой семантической нагрузкой, да и в ней идентичные, казалось бы, слова разных языков не вполне совпадают. Но между Сциллой и Харибдой перевода — сообщением поверхностного внехудожественного смысла текста и созданием замечательного произведения, ничего общего не имеющего с иноязычным, — есть место для множества вариантов преобразования и до известной степени адекватного переноса художественного произведения в иную литературу, в иную художественную стихию. На мере и характере этого переноса скажутся, конечно, и состояние литературы, к которой принадлежит переводчик, и его собственные свойства и цели. Однако, признавая невозможным появление в переводе точно того же содержания, что и в оригинале, мы признаем возможным появление сходного и даже чрезвычайно близкого, коль скоро переводчик осуществляет построение своего текста, отдавая себе отчет в том, что в нем должно и будет содержаться, ибо преобразению доступно недоступное подражанию.

Создатели балетного сценария, перенося на балетную сцену литературное произведение, находятся в той же противоречивой ситуации. Дополнительная сложность в том, что важнейшие стороны построения — музыка и хореография — осуществляются не тем, кто намечает проект построения. Но это лишь накладывает и на него и на его соавторов обязанность непрерывно вглядываться в смысл создаваемого здания. Ведь ни одно искусство, да и никакой язык, не занимается воплощением уже готового, где-то отдельно существующего содержания. Говорить — значит одновременно думать. Точно так же сочинять балет, его хореографию и музыку — означает одновременно сочинять его сценарий.

Сценарный проект — план балетного преобразования реальности, включающего в себя моменты подражания ей. Исследование сценария невольно разрывает атмосферу навыков, столь свойственную балетному театру, по самой своей природе требующему виртуозности, без навыков невозможной. Сценарий, напротив, требует осмысления всякий раз данного уникального сочинения.

Победа повествовательного жанра, дедраматизация, которую, вопреки всем своим декларациям, осуществлял так называемый драмбалет, как правило, вела к неадекватности балетного перевода. Даже в самом лучшем драмбалете — в «Ромео и Джульетте» Лавровского, — при сопоставлении с острыми трагическими коллизиями «Жизели», «Баядерки», «Лебединого озера», вросшими в самое построение, видна тенденция к декоративности. Важнейший момент драмы — действие, представляющее собой осуществление или неосуществление выбора и на

сцене лишь в этом качестве осмысленное, превращается в драмбалете в простое физическое действие, утрачивающее альтернативность и коллизионную значимость. Преимущество классических балетов перед драмбалетом состояло не в одном лишь количественном преобладании танца, но в назначении танца и его месте в осмысленном построении. Война, которую вели против драмбалета «Каменный цветок» и «Легенда о любви», не только не отрицала драму на балетной сцене, но, напротив, ее утверждала, в противовес фактически отрицавшему ее драмбалету.

В балетной драме значение сценария наиболее очевидно. Но и эпический, и даже лирический сюжетный балет нуждается в сколько-нибудь отчетливой обозначенности ситуации. Сообразно с этим и там значимым оказывается сценарий, порой еще более наивный, в виде первоначального проекта, однако не менее существенный как составная часть хореографического сочинения.

Всегда можно показать, что ни один из авторов коллективно создаваемого балета, а тем самым и его реального сценария не самостоятелен в полной мере. Часто это побуждает не только предполагать, что вклад самого талантливого и тут был самым значительным, но и третировать остальных. Ю. И. Слонимский однажды даже заявил: «Вряд ли В. П. Бегичев, В. Ф. Гельцер и Ю. Рейзингер были способны самостоятельно сочинить сюжет балета, располагая лишь сказкой Музеуса» (86, 89). Даже не были способны! Но и сам Ю. И. Слонимский двумя страницами ниже вынужден был написать: «Работу В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера легко осудить. Так и делалось неоднократно, невзирая на то, что либретто, выпущенное к премьере 1877 года, не изучалось. А ведь оно составляет необходимое звено в цепи между такими источниками, как сказка Музеуса и партитура Чайковского» (86, 91). Это уже куда более справедливо. Сценарный проект, хотя и не идеальный, создавал все же возможность преобразования литературного сочинения в балетное, и пренебрегать этим не следует. Конечно, окончательный облик реальному сценарию «Лебединого озера» придал гений Чайковского, а затем гений Льва Иванова. Но и в обретенном столь редкостоно выдающихся соавторов сценарном проекте существенно, что он благоприятствовал, а не препятствовал смысловому построению.

Во второй картине (первоначально втором акте) сценарного проекта предусмотрены и приход принца на озеро, и встреча его с Одеттой, и «рассказ» Одетты, и зарождение любви, и клятва, и, наконец, самый сбор на берегу озера девушек, обращенных в лебедей. Легко указать, что восклицание Зигфрида: «Ночевать, пожалуй, здесь придется...» или сообщение Одетты: «Отец мой женился на другой... дедушка взял меня к себе...» и т. п. — в балете никакого соответствия не обре-

тают. Однако ситуативное движение картины живет во всех последующих спектаклях при всех переделках, и это лучшее подтверждение его осмысленности и уместности.

Было бы нелепо утверждать, что В. П. Бегичев и В. Ф. Гельцер руководили Чайковским, но наивно сводить их сотрудничество к тому, что они, дескать, просто записали придуманное. Право же, П. И. Чайковский был весьма образованным человеком, очень недурно писал, его литературное наследство обширно и интересно; записать ход действия балета для него не составило бы труда, и приглашал он в сотрудники не секретарей, а людей, вместе с которыми думал о смысловом построении спектакля. Иванов и Петипа, позднее приступившие к «Лебединому озеру», при всех переделках, перестановках и изъятиях, порой вызывающих сожаление, считались с основами построения, данными в сценарном проекте и запечатленными в музыке.

Реальный сценарий — плод коллективного труда, хотя доля каждого его участника и непостоянна. Но даже если она огромна, сценарная удача сама по себе еще не гарантирует балету жизнеспособности. Совершенный сценарный проект и даже превосходная партитура проявляют свои достоинства лишь там, где к ним прибавляются достоинства хореографического воплощения. Без этого нет жизни в балетном театре и балетные достоинства слабо ощутимы. Но уже пример «Лебединого озера», первоначально поставленного Ю. Рейзингером, должен бы напоминать, что в руках бездарного балетмейстера достоинства других сторон балета пропадают, и побуждать практиков и исследователей видеть балетные качества сценария и музыки даже там, где они не обрели еще подобающей хореографии.

В хореографии срастается все балетное из сценарного проекта и отчасти из музыки, продолжающей и непосредственно жить в спектакле. Здесь конкретизируется соотношение подражания с преобразованием, различное в хореографии разных эпох и разных жанров.

Сознание антитезы между подражанием и преобразованием дает возможность привести в известный строй и другие антитезы, раздирающие сочинителей балета:

Жизнь	Художник
Подражание	Преобразование
Стихия	Система
Внешнее	Внутреннее
Пространство	Время
Статика	Динамика
Существительное	Глагол
Изобразительность	Выразительность
Иконичность	Условность
Пантомима	Танец

Характерный танец
Прерывистость
Живопись
Эпос

Классический танец
Структурность
Музыка
Лирика

Многие важнейшие свойства балета вырастают в борьбе означенных антитез. На перекрестке прерывистости (бессюжетности) и структурности (композиции) возникает сюжет, на перекрестке эпоса и лирики — драма, на перекрестке живописи и музыки — хореография. Подлинный сценарий как фундамент построения учитывает не только конкретное членение конкретной фабулы или обозначенную связь танцевальных фрагментов, но всю систему указанных противостояний, взаимодействующих в конкретной плоти спектакля. Взаимодействие здесь может быть самым разнообразным, и все возможности нет смысла догматически предопределять. Они проявлялись и проявляются в процессе развития балета в определенных исторических обстоятельствах как определенные стили и жанры, обусловленные не только теоретическими возможностями искусства, но всей совокупностью породившей их социальной и художественной жизни. Но сценарий, даже там, где он, казалось, сходил на нет, уже этим продолжал служить существенным показателем смысла.

IX

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ТЕАТР

*Я скажу это начерно, шепотом,
Потому что еще не пора:
Достигается потом и опытом
Безотчетного неба игра.*

О. МАНДЕЛЬШТАМ (64, 196)

1. Рассуждая строго, всякое произведение искусства уже метафора,* по той простой причине, что самая «нарочность» искусства, его отличие от жизни, им изображаемой, его знаковая, состоит в том, что на произведение искусства перенесено значение чего-то, что не есть оно, и в искусстве мы постоянно имеем дело с таким «переносным» смыслом. Но произведение в целом метафорой обычно не называют. Говорят об образности, об отражении действительности, имея в виду соответствие отображения отображаемому. При погружении в такое соответствие сам по себе реальный мир оказывается оттесненным. Очевидность соответствия ведет к удовлетворению искусством, и вера в его правдоподобие завершается эстетизмом, хоть обычно и думают иначе. Замыкаясь в себе и обретая законченность, искусство обособляется от мира, в который вроде бы заглянуло.

Метафора — одна из возможностей восстановить связь искусства и реальности. Ради этого значение обозначается не полностью подобным своему проявлению в природе, но схожим с ней лишь отчасти. Значение переносится на не вполне сходное, совпадающее чем-то одним. Искусство наполняется подменами, начиная с самых примитивных сравнений, где сопоставляются вещи друг от друга далекие, явно не проясняющие

* По установившейся традиции будем пользоваться этим словом в расширительном смысле — имея в виду всякий перенос, обычно обозначаемый емким термином «троп», разновидностью которого является метафора в узком смысле, как перенос по сходству или контрасту значения. Расширительное употребление оправдано буквальным греческим значением слова «метафора» — перенос.

то, что хотят сказать, на первый взгляд даже уводящие от реальности.

Театр — самое подражательное искусство. Он способен достигать удивительных соответствий жизни, небывалых иллюзий. Эти иллюзии балетом беспардонно разрушаются, да ныне сплошь и рядом разрушаются и драмой. Смысл перехода от подражания к преобразению, сверх всего прочего, и в восстановлении различия знания о предмете и самого предмета, различия, игнорируемого религией, но существенного для искусства, где непосредственное восприятие и постижение не идентичны. Достигается это, в частности, и переносом, метафорой. Возвращая к конкретности натуры, метафора одновременно влечет к обобщениям, обнаруживая общие свойства вещей и явлений, в остальном несхожих, и тем акцентируя то, что их связывает.

Онегин говорит:

В чертах у Ольги жизни нет.
Точь-в-точь в Вандиковой мадонне:
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне.

Но ни краснота лица, ни круглость его сами по себе ничего худого у Пушкина не означали. В «Сказке о Мертвой царевне» про месяц говорится: «Ты встаешь во тьме глубокой, Круглолицый, светлоокый», и круглолицость здесь не порок. О Маше Мироновой сказано: «Девушка лет осьмнадцати, круглолицая, румяная». Разом и круглолицая и румяная! Много раз определение «румяная», то есть красная лицом, повторяется как одобрительное. Видимо, и в устах Онегина слова «кругла, красна лицом она» существенны не сами по себе, но как общее в данном случае свойство Ольгиного лица и холодной луны, лишенной жизни, светящей отраженным светом. Характеристичность возникает на стыке, а не в самом по себе уподоблении. Вступая в метафору, слова обретают дополнительный смысл, увеличивается их емкость. Переносное значение метафоры не просто выражает одно через другое, как в аллегории. Оно вытаскивает смысл, до того не замечаемый.

Произведение живо в постоянных сопряжениях своих прямых и переносных значений. Прямое значение — залог связи с действительностью. Обычно художник не переступает грани, за которой его произведение само оказывается действительностью, и в этом качестве становится религиозным. Для верующего человека изображение Иисуса или богоматери, да и вообще любая икона, не просто портрет почитаемого лица. Сам Иисус, сама богоматерь, сам святой таинственным образом в таком изображении присутствуют в буквальном смысле и

своим присутствием придают иконе не только открытую атеисту художественную, но и жизненную подлинность.

В искусстве происходит как раз обратное: именно метафоричность не дает принять художественное изображение за действительность. Луна — не девичье лицо, и мы не только ни на миг об этом не забываем, но и самое соотношение воспринимаем как выводящее за пределы простого созерцания девичьего лица и бросающее на это девичье лицо дополнительный свет, не только лунный.

Существует множество способов показать различие между обозначаемым и обозначающим, и нет основания считать, что оно освежается лишь постоянным новаторством, изобретением немислимых прежде переносов. Осознанию такого различия отлично служат и прежние, вышедшие из индивидуального употребления и освоенные как принадлежность определенного художественного стиля. Есть традиционные способы напоминания о знаковой природе, никакого особого метафоризма в себе не заключающие. Рама картины, как некое окно в мир, вместе с тем принадлежность картины, а не мира и пышной узорчатостью или, напротив, строгостью опять-таки возвращает к сознанию того, что перед нами картина, а вовсе не подлинный мир, и тем самым наделяет вроде бы прямое изображение свойствами метафорического.

Сцена, отделяющий ее занавес или в иных случаях отсутствие занавеса уже служат спектаклю рамой, указующей на театральность даже и дотошно натуралистического действия. Стремление к увеличению натуральности побуждает подчас использовать зрительный зал как часть сценической площадки, но на практике и это ведет к нарастанию театральности. Даже если по ходу спектакля его участник, вставая со своего кресла в партере, чтобы комментировать происходящее, провозгласит: «Я артист этого театра имярек», зритель не заподозрит импровизации, отлично сознавая, что в свободное время артист не станет смотреть спектакль своего театра, во всяком случае не станет покупать ради этого билет в партер, а если даже по каким-то обстоятельствам ему придется все это проделать, он будет сидеть тихо, ибо больше самого зрителя привык к условности действия на сцене и в здравом рассудке не станет эту условность нарушать, кроме как ради заранее задуманного расширения ее пределов.

Открытая неправдоподобность метафоры проявляется, как видим, в двух плоскостях: в одной она служит сопряжению разрозненных конкретностей, в прояснению их связей и сущностей и, в конечном счете, концептуальному восприятию мироздания, усугублению подлинности представлений о нем. Однако в то же самое время в другой плоскости все проступающее в первой, подчеркивает свою вторичность, свою отраженность, свою знаковость, свою — в ином, понятно, смысле —

неподлинность. Без этой второй плоскости искусство было бы неотлично от религии, однако без первой оно, видимо, не было бы искусством, но лишь языком, лишь знаковой системой. И теории искусства, и его практика имеют тенденции преимущественного внимания к какой-то одной из упомянутых плоскостей. И все же искусство продолжает жить лишь в сплаве обеих, в нем все подлинно и все неподлинно разом.

2. Искусство больше других форм общественного сознания сохраняет синтетический характер, и этим предопределена его близость к мифологии, при том, понятно, что последняя, в отличие от искусства, все в себе признает реально сущим, плодя этим и множество других расхождений. И все же популярное ныне сближение художественного сознания с мифологическим не напрасно. Здесь нет возможности говорить об этой проблеме сколько-нибудь подробно. Нельзя, однако, не заметить, что рассмотрение ее в свете этнографии и истории первобытного общества наложило на исследование отношений мифологии и искусства особый отпечаток, выдвинув на первый план традиционные мифы и их превращения в искусстве и литературе. При всей важности этого аспекта проблемы, он отчасти заслоняет ее суть.

Между тем тяготение к синкретическому восприятию реальности свойственно не только начальным этапам жизни человечества, и с обособлением религии, философии, науки, искусства собственно мифологические формы сознания не только не исчезли, но продолжали развиваться параллельно, оказывая воздействие и на высшие формы общественного сознания.

Влияние мифологии на искусство не новация XX века. Не говоря уже об античности или средневековье, открыто мифологические сюжеты главенствовали в живописи почти до конца XIX века. И у Шекспира, и у Расина, и у Гете, и у романтиков на сцену выходили мифологические или мифологизированно-исторические персонажи. Не только поэзия постоянно возвращается к греческой и библейской мифологии, сами поэты порой превращаются чуть ли не в мифологических героев. Но пожалуй, наиболее мифологическим и мифотворческим искусством все-таки был и остается балет. Необычайный взрыв массового интереса к нему в XX веке не зря совпадает с интересом к мифологизму вообще.

Борьба за выведение на балетную сцену реальных персонажей современной жизни не обходится без намеков на то, что весь предшествующий бесстыдно-мифологический балет, с его спящими царевнами, заколдованными принцессами и сифидами, имел к своей эпохе весьма отдаленное касательство, коренных проблем своего времени не задевал и был попросту эстетской забавой. Понятно, все это лишь изредка доходит до открытого выражения, подобного известным нападкам Р. В. Захарова на «Жизель» и «Спящую красавицу». Как

никак современная советская культура исходит из уважения к культурной традиции, и объявить все предшествующее развитие целого искусства чепухой, не содержащей в себе ничего положительного, решится не каждый. Между тем именно открытая мифологичность давала балету возможность быть актуальным искусством. Мало того, наш собственный опыт выведения на сцену реальных персонажей нынешней жизни говорит, что, чем полней воспроизводится в балете натура, тем более пародийным и для жизни, и для балета оказывается спектакль, подобный «Родным полям» А. Л. Андреева, компрометирующий саму попытку соединить балет и наше время.

Защита мифологической природы балета велась у нас под лозунгами его героизации, стремления к легендарности, к глубокому обобщению и т. п. Во всяком случае, мифологичность, как и в древние времена, не означала лжи, вымысла, пустого сочинительства, но лишь особый тип отображения действительности, в которой мир воспринимается как некое целое и концептуальность вырастает из обозначения существенных сторон, это целое составляющих. При этом мифологическое понимание мира не состоит обязательно в открытии каких-то качеств его сторон, но именно в обозначении самих этих сторон, в их активации и персонификации.

Мифологический мир целостен, но разорван, прерывист, и его первичное постижение заключено в самом по себе назывании его составляющих. В этом отношении глубоко и пронизательно соотносение Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским мифологического сознания с мышлением детей, которым, по наблюдению Р. О. Якобсона, свойственно первыми приобретать собственные имена и последними утрачивать их при афатических расстройствах речи. Лотман и Успенский пишут: «Дойдя до места, где взрослый употребил бы глагол, ребенок может перейти на паралингвистическое и з о б р а ж е н и е действия, сопровождаемое междометным словотворчеством. Можно считать это именно специфической для детской речи формой повествования. Наиболее близкой моделью детского рассказывания был бы искусственно сконструированный текст, в котором название предметов осуществлялось бы при помощи собственных имен, а описание действий — средствами вмонтированных кинокадров» (59, 291), и здесь же указывается, что «аналогичный тип повествования можно наблюдать и в ритуальных танцах».

Такой тип повествования свойствен, однако, не только ритуальным танцам, но и балету. Его текст также искусственно сконструирован, и «называние предметов» осуществляется их демонстрацией в танце, тогда как описание действий поначалу вообще препоручалось декламации, речитативу и т. п. и лишь со временем сосредоточилось в немой игре, условной жестикюляции, эстетически тоже чужеродной собственно танцевальной части балета. Смысл балета, при всех его многообразных

трансформациях, прежде всего состоял в танцевальном, а порой и чисто пластическом обозначении существенных сил мироустройства, в обозначении их как наличествующих в мире, еще до каких бы то ни было совершаемых ими действий. Этим и обусловлена столь свойственная балету экспозитивность. Многочисленные балетные выходы, а также индивидуальные внедейственные вариации как бы сразу демонстрируют душу персонажа. Лишь этим объяснимы многие картины балетов и даже целые балеты. Когда в прологе «Спящей красавицы» предстают пять добрых фей со своими пятью разными вариациями, как этих фей ни называть, они воспринимаются как разные аспекты проявления человека в мире, от едва пробуждающейся Нежности до безоглядной Смелости, и как две крайности завершают этот ряд фея Сирени — добро вообще и фея Карабос — зло вообще, воплощенные Петипа в одной лишь пластике, без танца.

Подобные функции принадлежали в старом балете не только отдельным персонажам, но и группам персонажей, представляющим как бы коллективные портреты персонифицированных сил. В этих балетных персонификациях, порой являющихся прямым олицетворением природных явлений, а порой лишь укрупняющих значимость отдельных сопровождаемых ими героев, подчеркивалось и акцентировалось то свойство названия, которое заключено и в золотой маске фараона или памятнике императору, где существенно не сходство, ограниченное отдельными деталями, а само по себе наделение золотой маской или памятником. Да и портрет, писанный живописцем, прежде всего потому и сохраняет ценность для людей, в глаза не выдавших оригинал, который заметной фигурой, может быть, никогда и не был, что, изобразив его на холсте, живописец его обозначил, назвал, дал ему имя, пусть не фараоново, не императорское, пусть не произносимое словами. Точно так же, только еще более откровенно, не прикидываясь создателем индивидуального подобия, хореограф обозначает силы и объекты отображаемого им мира. Называние и поныне остается важнейшей задачей балета, и в частности его дивертисментной части. Это свойство мифологического названия уже само по себе существенно как момент осознания мироздания, и называние поныне не ограничивается балетом. Мандельштам в удивительных стихах 1923 года писал:

Не забывай меня, казни меня,
Но дай мне имя! Дай мне имя!
Мне будет легче с ним, пойми меня,
В беременной глубокой сини!

(64,138)

Имя здесь выступает, в сущности, по-балетному — как знак места в мире. Но место это необходимо знать не только и даже не столько самому носителю имени.

Балет не ограничивается распределением мифологических имен среди своих персонажей. Сам характер творчества танцовщика делает его в известном смысле персонажем балетной мифологии. Рождаются легенды о Тальони, легенды об Эльслер, легенды об Анне Павловой. Эти легенды не обман, а правда. Они знак того, что в самом по себе характере облика и танца актрис заключалось, вне зависимости от исполненных ими ролей, нечто существенное для времени, и актриса становилась мифологическим лицом, в котором это существенное обозначалось ее именем.

Мы и сами были свидетелями такого реального мифа, которым явилась Уланова. Эта замечательная актриса, разумеется, знала и высшие взлеты, и достаточно заурядные «проходные» спектакли, но зритель — видел ли он ее в прекрасной «Жизели» или в посредственном «Медном всаднике», который и самой гениальной актрисе не перестроить, — все равно уходил потрясенным, ибо воочию видел мифическое существо, воплотившее в себе свойства, каких он искал всей душой. Уланова не была единственной заметной актрисой тех лет. Тогда танцевали Марина Семенова, Татьяна Вечеслова, Наталья Дудинская, Алла Шелест. У каждой из них были отличные роли и профессиональные и артистические достоинства. В пределах одного спектакля их с полным основанием сопоставляли с Улановой, находили даже у них свои преимущества и там, где они танцевали ту же роль, и там, где они были на сцене одновременно с ней в других ролях. И все же ни одна из них не могла всерьез соперничать с Улановой. Уланова была для зрителя тех лет не просто прекрасной актрисой. Единственная из всех названных и неназванных она угадала и воплотила живший в коллективном сознании миф — выплакавшуюся об утраченном, потерявшую всякую надежду его вернуть и, однако, не изменяющую своей приверженности к потерянному прекрасному душу. Само существование такой души, обозначение этого существования, наименование его именем актрисы было и общественным явлением, и великим художественным открытием. Вполне вероятно, что люди иного времени, доведись им посмотреть Уланову в лучшем виде, — к сожалению, ни наши, ни зарубежные фильмы не передают сущности ее артистизма, — отдав ей должное как выдающемуся мастеру балета, не приняли бы сегодня улановский миф. Но этим лишь подтвердилось бы, что и балетные мифы не константы мироздания, что в них заключено синкретическое восприятие определенной эпохи, определенных человеческих отношений.

3. Здесь мы впадаем в явное противоречие с распространенным пониманием природы мифа, которое, пожалуй, точнее всех выразил Томас Манн в известном докладе о своем романе «Иосиф и его братья»: «Всякий миф — это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле

заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» (65, 175). Как известно, по мере того как Томас Манн, начавший писать в традиционно реалистической манере, продвигался в художественных исканиях к таким взглядам, они нашли, быть может, не столь афористичное, но весьма разработанное выражение в трудах его ровесника Карла Густава Юнга, создавшего учение об архетипах как неких формальных схемах, априорно конструирующих человеческие представления.

В теории Юнга можно обнаружить указания и на чисто биологические источники архетипов мышления, вплоть до инстинктов, и на их социальные источники. Первые, естественно, изменяться не могут, поскольку биологическая природа человека едва ли изменилась за исторически обозримое время сколько-нибудь ощутимо. Однако признание социального происхождения юнговских архетипов к подобной категоричности вовсе не обязывает, не говоря уже о том, что оно не обусловлено непременно признанием других положений теории Юнга, который в полемике со своим учителем, рационалистом З. Фрейдом, отдавшим дань механистическому материализму, нередко впадал в противоположные крайности.*

В поисках социальной обусловленности относительно устойчивых мифологических схем мы приходим к устойчивым социальным ситуациям как их источнику. Мифология оказывается концентрацией человеческого опыта, все еще зачастую воспринимаемого в тех формах, в каких люди мыслили, когда этот опыт начал у них появляться. Однако давность различных социальных ситуаций по отношению к текущему моменту не означает их равной изначальности. Наряду с ситуациями, сопровождающими человечество чуть ли не с обезьяньих времен, на разных этапах развития общества возникало огромное количество новых, пусть ныне уже тоже старинных ситуаций. Но новые ситуации продолжают возникать и продолжают мифологизироваться, поскольку немедленное освоение всех новых явлений жизни в чисто научных, строго философских формах всем человечеством, всеми до одного людьми, все еще не гарантировано. В восприятии новых явлений, даже и в самых, казалось бы, просвещенных представлениях о них, открыто отвергающих всякую мифическую сверхъестественность, подчас в избытке выплескивается леви-брюллевский пралогизм. Да и в рамках архетипического старые ситуации трансформируются до неузнаваемости, и можно показать, как в повторяющейся ситуации персонаж, вызывавший прежде сочувствие, превра-

* Для балета в учении Юнга представляет также несомненный интерес провозглашенное им различие между «персоной и «самостью» (das Selbst), которого мы здесь за недостатком места не касаемся.

щается в свою противоположность, прежний злодей предстает героем, а прежний герой злодеем.

Поскольку искусство, и балет в частности, в своем постоянном осознании мира все время сопрягает чуть ли не изначальные мифы с мифами обновляющимися или вообще новыми, ограничить мифологическое сознание современного человека архетипическим, устойчиво этнографическим значило бы проглядеть реальное место такого сознания в жизни. Речь, однако, идет вовсе не о том, чтобы противопоставить учению об архетипах простую эволюционную концепцию, но лишь о том, чтобы в объяснении (и в созидании) искусства учитывать взаимодействия «архетипической» и «неотипической» мифологии как постоянно действующий фактор, в котором дают себя знать достаточно далекие уклонения как в ту, так и в другую сторону.

Особенно существенно то, что выход за рамки извечного «архетипа» умножает вариантность ситуаций, и их подвижность, и разнообразие переходов одной в другую, и самой их смены. Это приносит дополнительные краски. Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский в цитированной статье ограничили рассмотрение мифологического сознания процессом номинации, и в самом деле для него существенным. Но и они не утверждают, что мифологическое сознание безглагольно, да оно было бы и странно, при том что главное в современных исследованиях мифологии связано как раз с сюжетами, с сюжетными функциями и т. п. Они лишь настаивают, и в приложении к балету это справедливо, на особом способе передачи глагольных значений, при котором «действие не абстрагируется от предмета, а интегрировано с носителем и может выступать вообще как состояние собственного имени» (59, 291).

Если поначалу балет, своими силами осуществляя мифологическую номинацию, искал «иноязычные» средства для передачи глагольности, именуемой в нем действенностью, то самостоятельное развитие балета, его утверждение как самостоятельного искусства состояло именно в поисках путей интегрирования действия с его носителем. Уже в народных танцах, изображающих трудовые процессы, и в соответствующих ритуальных танцах, покуда они остаются танцами, трудовой процесс менее всего предстает непосредственной аналогией реального действия. Он изображен как состояние определенного труда или как цепь состояний — этапов определенного труда. И этой цепью состояний такой танец отображает желанное действие, если оно не выражается «иноязычным» имитированием. Танец говорит отглагольными существительными.

Структура балета тем более противостоит имитированию реального действия, при котором и в лучшем случае неизбежен переход на другой художественный язык, отделение действия от предмета. Балетные структуры совершенствовались и углублялись, возобновляя название, обозначение предмета,

обозначение темы при всяком новом действенном смещении ситуации. Предмет или тема могли возобновляться лишь по значению, по смыслу, и эти возможности широко используются поныне. Но с течением времени фиксировалась и сама форма выражения той или иной темы.

Для мифологического сюжета это было наиболее благоприятной возможностью не только в балете. Е. М. Мелетинский справедливо отметил, что «разработанная Вагнером музыкально-драматическая техника сквозных тем — лейтмотивов — в виде повторяющихся «цитат» отдельных фраз, развертывания отдельных мотивов в целые сцены, контрапунктического разветвления таких мотивов и т. д. ... была впоследствии перенесена в мифологизирующий роман XX века» (67, 293). Однако, более чем за год до постановки в Дрездене первой сколько-нибудь зрелой оперы Вагнера «Летучий голландец», где еще только намечались подступы к лейтмотивной системе, в 1841 году в Париже уже был поставлен балет «Жизель», где балетмейстер Перро вместе с композитором Аданом активно строили лейтмотивную систему, углубленную позднее Петипа и сохранившуюся в этом спектакле по сей день. Здесь, может быть не впервые, но наиболее явственно для нас, поскольку балет этот, по крайней мере в сольных своих частях, сохранил основу изначальной хореографии, что вообще большая редкость, выступают особенные свойства мифологической балетной действительности, продолжающей быть предметом ожесточенной полемики по сей день. Номинативная (дивертисментная) природа балетной глагольности (действенности) оспаривается вместе с его общей мифологической природой. Стремление к чисто подражательному псевдореалистическому отображению жизни в балете питается иллюзией сходства между реальным действием и действительностью балета, и, раз уж изъять из балета танцевальное (номинативное) начало нельзя, балет толкают к двуприродности, которая, в свою очередь, препятствует целостному концептуальному постижению мира, и все это, в конечном счете, обрекает балет на несерьезность.

Между тем балетная действительность, проступающая уже в самом обозначении ситуации как источника действия, этим далеко не обязательно исчерпывается. В той мере, в какой ситуация оставляет возможность выбора, возникает и возможность построения, в котором осуществление выбора станет основным действием и основным содержанием балета. От простого провозглашения наличествующих в мироздании сил и predeterminedных этим состояний балет переходит к противоборству этим силам и к изменению состояний, при том что и отвергаемые силы и состояния сохранят свою номинативную выраженность, хотя и будут вытеснены или сменены другими, также номинативно выраженными. Балетмейстер вправе и просто сменить танцевальные картины или пласты, не входя в по-

дробности сюжета, он может обосновать такую смену чисто ситуативно или проясняя происходящее иноязычными средствами, а может и создать танцевальные пласты постепенного перерастания одного состояния в другое, как преобразования одной номинативности в другую, а танец перерастания окажется действительным, станет процессом, подобно дуэту Одетты и Зигфрида в «Лебедином озере». Разумеется, эпизоды такого рода в балете ключевые и балет как искусство они безмерно обогащают. Но значимость даже и таких эпизодов постижима лишь в неразрывной связи с номинативными пластами танца, поскольку, упразднив танец как «кия и его состояние», мы упразднили бы и саму возможность для действия выступать «как состояние собственного имени». В концерте даже гениальный дуэт Одетты и Зигфрида беднее по содержанию, нежели в театре, хотя не упущено ни одно па, и мы невольно восстанавливаем в памяти лебединые картины, из которых он растет.

4. Балет живет как замкнутый в себе мир, по собственным своим законам, и соотносится с реальностью, для отображения которой возникает, как система с другой системой, превращаясь в бессмыслицу при первой же попытке установить внесистемные, прямые соответствия искусства с жизнью. Это вовсе не в такой мере губительно для литературы, не боящейся подчас даже скрыть свою художественность под маской документального повествования или романа в письмах, как и для драматического театра. Причина тому в особо высоком уровне концептуальности, а потому и сюжетности балета, воспринимающего не столько частности мироздания, сколько миропорядок как целое, пусть и не во всех его проявлениях разом. Этим, а вовсе не одними ритмометрическими отношениями он родствен музыке, этим он близок поэзии. Как в музыке или в поэзии, мифологичность и структурность в нем не дань времени, то большая, то меньшая, но неперемное свойство, суть его содержательности. Обращаясь к конкретным ситуациям жизни, к конкретным событиям, балет непременно ищет в них большего, чем они сами по себе представляют. Популярные размышления о том, «что доступно и что недоступно балету», исходят из представления о частных соответствиях искусства и жизни, и нетрудно сообразить, что классическому танцу, конечно, куда доступнее изобразить сальфид, нежели гостей светского салона. Рассуждающие о «доступности» словно бы заранее знают, какую цель надлежит достигнуть, и лишь выверяют затруднения на пути к цели. Между тем само рассуждение о лучшей или меньшей доступности тех или иных сфер жизни художественному отображению, достаточно нелепое вообще, в приложении к балету с его концептуальным мышлением особенно нелепо.

Задуматься следует не о том, что искусству доступно, но о том, что ему надлежит, зачем оно возникло, когда есть уже столько других, в чем состоит его цель, если мы согласились,

что она не в простом копировании жизни и к тому же еще смещается вместе с развитием общества и целей составляющих это общество людей.

Можно заявить, что советские люди в «Ленинградской симфонии», идущей на балетной сцене, непохожи на тех, которых мы видим в метро или у себя на работе, и даже на тех, которые воевали с фашистами, или что французские крестьяне никогда не были такими, каких мы видим в первом акте «Жизели». Можно возразить, что все же существенные свойства одних запечатлены в «Ленинградской симфонии», а других — в «Жизели». Но главное, открытые в конкретных сферах жизни, эти запечатленные балетом свойства проецируются на более широкие области. Поэтому, обращаясь почти исключительно к мифологическим, сказочным, историческим сюжетам, балет всегда был искусством не музейным, а вполне современным. Там, где ситуация стара как мир, но остается животрепещущей, разве что переакцентируется, переодевать ее участников в современные костюмы нет нужды. Но новые современные темы необходимы и плодотворны там, где они запечатлевают новые, невозможные или незаметные прежде ситуации и коллизии.

Обращаясь к конкретному событию, балет рассматривает его как зеркало мира, а не просто как случай, характерный для французской деревни средних веков или тридцатых годов прошлого века. Однако такое мифологическое осознание реальности, конструирующее мир, существующий как бы отдельно от нас и по вроде бы странным для нас законам, бросает на реальный мир, в котором оно возникло, обратный свет. Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский, справедливо отмечая, что «мифологическое сознание принципиально непереводимо в план иного описания, в себе замкнуто»,* тут же указывают на устойчивость попыток перевода мифологических текстов на культурные языки немифологического типа, и в частности на то, что это порождает «в области искусства — а в ряде случаев и при простом переводе на естественный язык — метафорические конструкции» (59, 293). Балет, рождающийся как миф, воспринимается как метафора, и самый процесс его восприятия зрительным залом оказывается процессом его перевода. Немалое число зрителей себя таким переводом не утруждает и воспринимает балет как некую последовательность сложных движений и нехитрых происшествий, смысл которых ими же и ограничен: танцовщица вертится на одной ноге, демонстрируя ловкость, или изображает смерть девушки, не

* Авторы здесь отходят от цитировавшегося выше (с. 219) их суждения о «способности знаковых систем выразить одно и то же содержание разными структурными средствами», из которого вытекает неограниченная возможность перевода.

ренесшей обмана, возбуждая сострадание. При всем различии оба вида восприятия, по сути дела, идентичны, ибо игнорируют собственную природу балета, а вместе с ней его действительное содержание.

Зритель, переводящий для себя балетный миф, принимает его как метафору, на которую он и сам вправе перенести все то, что при таком переносе станет осознанием жизни, отнюдь не исчерпывающейся судьбой французской крестьянки. Поэтому смысл истинного балета, как, впрочем, и всякого истинно художественного сочинения, но в еще большей степени, значительней того, что хотел сказать автор. Хотя танец римских легионеров при поднятии занавеса в балете «Спартак» возбуждает воспоминания о фашистских танках, давящих чужие народы, мы не возьмемся утверждать, что балетмейстер Григорович сознательно стремился вызвать у нас такие воспоминания. Возможно, что ни о чем подобном он и не помышлял, во всяком случае ни одной детали, ассоциирующейся с чем-то конкретным в XX веке, у него в балете нет. Однако, думая о Древнем Риме не просто как художник, но именно как балетмейстер, размышляя сообразно с природой балета, он создал миф о беспощадной империи, который мы переводим сообразно с собственным жизненным опытом, и реальные римские легионеры оказываются при переводе метафорой. Отдельное в балете всегда отчасти общее внутри еще более общего.

Драматический театр за последние сто лет тоже перешел от импрессионистического восприятия мира сквозь отдельности, взятые в сумме,— как этюды, сделанные Клодом Моне в разное время дня, в сумме образуют вид Руанского собора,— к целостному, «космическому», утверждавшемуся уже и самим Станиславским, и Мейерхольдом, и многими другими. Это повлекло за собой своего рода балетизацию, метафоризацию драматического спектакля.

Говоря о «балетизации», мы вовсе не имеем в виду прямое влияние балетного театра. Потеснив слово и систематизировав пластическое действие, драматический театр и сам, без всякого балета, мог прийти, приходил и приходит к мифологическому толкованию и метафорическому прочтению самых реалистических пьес. У Анатолия Эфроса тенденция к этому была очевидна не только в «Дон Жуане» или «Женитьбе», самими авторами обособленных от натуральности, но уже в «Трех сестрах», хотя и там, и позднее продолжало действовать присущее режиссеру еще в давнем спектакле «В добрый час!» старомхатовское искусство созидания натурально-достоверного сценического бытия с его психологической подлинностью.

Античный театр возникал как преображение мифа в драму, как фиксация в мифе, где судьба была предначертана роком и богами, позиций, в которых человек мог бы совершить иной выбор, хотя там и демонстрировалась главным образом

невозможность иного выбора. Прошедшая через множество ипостасей, драма XX века, герой которой терял возможность выбора, сызнова преобразуется в миф, даже в пределах сугубо бытовой ситуации, этим, кстати сказать, зачастую и обнаруживающей свою абсурдность.

Еще А. Я. Таиров при постановке «Чайки» в 1944 году ощутил метафорический смысл чеховской пьесы, не напрасно столь открыто символичной. Ему, однако, чтобы осуществить свой замысел, пришлось отбросить значительную часть чеховского текста.

Анатолий Эфрос в «Трех сестрах» сохранил все линии пьесы, и везде, хотя и не везде одинаково убедительно, отыскал их мифологическое значение. Сестры Прозоровы, Вершинин, Тузенбах, при удивительной достоверности облика интеллигентов конца века, почти как эскиловские герои, демонстрировали бессилие перед роком, невозможность выбора, заведомую нереальность самой простой перемены — переезда в Москву. Эфроса явно не занимал ни распад былого благополучия, столь картинно показанный Немировичем во второй постановке МХАТа, ни духовный мир офицеров, которым надлежало отправиться в Царство Польское, заинтересовавший Адама Ханушкевича. Эфрос не слишком углублялся в прошлое и будущее своих героев. Зато их настоящее выступало накрепко обусловленным стойкими факторами жизни и эпохи, порой, как в отношениях Андрея и Наташи, несколько биологизированными, но по преимуществу глубоко социальными. Спектакль стал событием не потому только, что возрождал старый мхатовский дух. Это, конечно, могло раздражать свято веровавших, будто дух этот сохраняется лишь в радикально переменившемся МХАТе. Событием было то, что в чеховской драматургии, столь дорожающей подробностями реальной жизни, обнаружился мифологический подтекст. Это приближало к балету, по самой его внутренней сущности, даже больше, чем систематизация пластики и всей зримой стороны спектакля, тоже распространившаяся на современной драматической сцене.

Метафоризация драматического театра — особый и занимательный предмет. Ограничимся здесь указанием на схождение двух искусств, столь часто сопоставляемых в обратной позиции. Балету велят учиться у драмы, велят уподобляться драме, велят стыдиться себя и рядиться драмой, а драма между тем в лучших своих современных проявлениях, сознательно или бессознательно, движется навстречу балету и даже опережает его своей «балетностью» и в зримых построениях, и во внутренних принципах.

Если еще в конце пятидесятых годов балет был у нас едва ли не самой живой областью театра, а «Легенда о любви» явилась событием не только балетной, но и вообще театральной жизни, то ныне балетная сцена, хоть и показала еще ряд вы-

дающихся спектаклей, утратила монополию на мифологичность и метафоричность театра, а вместе с ней и исключительный интерес тянувшихся прежде к балету зрителей.

Метафорический театр вышел сегодня далеко за пределы балетной сцены. Зачем же отрекаться от своей природы балету, который с незапамятных времен был именно таким театром?

Список цитированной литературы

1. Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956.
2. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 29.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 36.
4. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 33.
5. Адмони В. Г. Синтагматическое напряжение в стихах и в прозе.— В кн.: Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. М., 1969.
6. Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963.
7. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
9. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
10. Асафьев Б. В. О балете. Л., 1974.
11. Балашов Д. М. Русская народная баллада.— В кн.: Народная баллада. М.— Л., 1963.
12. Белинский В. Г. Собр. соч. В 3-х т. Т. 2. М., 1948.
13. Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969.
14. Блок А. А. Собр. соч. В 8-ми т. Т. 5. М.— Л., 1962.
15. Брук П. Пустое пространство. М., 1976.
16. Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М., 1971.
17. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
18. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968.
19. Гегель Г. Ф. Работы разных лет. В 2-х т. Т. 1. М., 1970.
20. Гегель Г. Ф. Соч. Т. 12. М., 1938.
21. Гегель Г. Ф. Соч. Т. 14. М., 1958.
22. Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.— Л., 1959.
23. Герцен А. И. Соч. В 9-ти т. Т. 3. М., 1956.
24. Гилгуд Д. На сцене и за кулисами. Л., 1969.
25. Гладков А. К. Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде.— В кн.: Тарусские страницы. Калуга, 1961.
26. Голубов В. И. (В. Потапов). Чабукиани и его два спектакля.— Веч. Москва, 1940, 23 мая.
27. Горький М. О литературе. М., 1953.
28. Гриб В. Р. Избранные работы. М., 1956.
29. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
30. Давыдов Ю. Н. Искусство как социологический феномен. М., 1968.
31. Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962.
32. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Т. 1. М., 1968.
33. Добин Е. С. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1956.
34. Добролюбовская Г. Н. Танец, пантомима, балет. Л., 1975.
35. Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9-ти т. Т. 5. М.— Л., 1962.
36. Достоевский Ф. М. Письма. В 4-х т. Т. 3. М.— Л., 1934.
37. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.
38. Захава Б. К. Режиссерское искусство.— Театральная энциклопедия. Т. 4. М., 1965.
39. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М., 1954.
40. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М., 1976.

41. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века.— В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
42. Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972.
43. Карп П. М. О балете. М., 1967.
44. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.
45. Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. М., 1956.
46. Красовская В. М. Статьи о балете. Л., 1967.
47. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX в. Л.—М., 1963.
48. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX в. Хореографы. Л., 1971.
49. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX в. Танцовщики. Л., 1972.
50. Кремлев Ю. А. Очерки по вопросам музыкальной эстетики. М., 1957.
51. Лебедев А. А. Драматург перед лицом критики. М., 1974.
52. Леви-Стросс К. Сырое и вареное.— В кн.: Семиотика и искусствознание. М., 1972.
53. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973.
54. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин, 1925.
55. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М., 1966.
56. Лопухов Ф. В. Хореографические открытости. М., 1972.
57. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
58. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
59. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура.— Учен. зап./Тарт. ун-т, 1973, вып. 308.
60. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Условность.— В кн.: Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970.
61. Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952.
62. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
63. Мазель Л. А. О двух важных принципах художественного воздействия.— Сов. музыка, 1964, № 3.
64. Мандельштам О. Э. Стихотворения. Л., 1975.
65. Манн Т. Собр. соч. В 10-ти т. Т. 9. М., 1960.
66. Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М.— Л., 1964.
67. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
68. Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М., 1965.
69. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
70. Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954.
71. Новерр. Письма о танце. Л., 1927.
72. Озеров Л. А. В мастерской стиха. М., 1968.
73. Очерки истории русского советского драматического театра. Т. 1. М., 1954.
74. Палиевский П. В. Пути реализма. М., 1974.
75. Платон. Соч. В 3-х т. Т. 3, ч. 1. М., 1971.
76. Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.
77. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. Т. 7. М.— Л., 1951.
78. Румнев А. А. О пантомиме. М., 1964.
79. Самойлов Д. С. Книга о русской рифме. М., 1973.
80. Сахарный Н. Трагедии Эсхила.— В кн.: Эсхил. Трагедии. М., 1971.
81. Сергеев К. М. Мой Ромео.— За сов. искусство, 1940, 11 янв., № 1 (123).
82. Сильман Т. И. Подтекст — глубина текста.— Вопр. лит., 1969, № 1.
83. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
84. Слонимский Ю. И. В честь танца. М., 1968.
85. Слонимский Ю. И. Выразительные средства советского балета.— Искусство и жизнь, 1940, № 6.
86. Слонимский Ю. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956.
87. Слонимский Ю. И. Балетные строки Пушкина. Л., 1974.
88. Слонимский Ю. И. О драматургии балета.— В кн.: Музыка и хореография современного балета. Л., 1974.

89. Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л., 1973.
90. Соллертинский И. И. Влево от шпагата.—Рабочий и театр, 1930, № 8
91. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, М., 1972.
92. Станиславский К. С. Собр. соч. В 8-ми т. Т. 3. М., 1955.
93. Стендаль. Собр. соч. В 15-ти т. Т. 7. М., 1959.
94. Теория литературы Т. 1. М., 1962.
95. Теория литературы Т. 2. М., 1964.
96. Тимофеев Л. И. Теория литературы. М., 1948.
97. Толстой Л. Н. Собр. соч. В 20-ти т. Т. 5. М., 1962.
98. Толстой Л. Н. Собр. соч. В 20-ти т. Т. 13. М., 1964.
99. Толстой Л. Н. Собр. соч. В 20-ти т. Т. 15. М., 1964.
100. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
101. Топорков В. О. Станиславский на репетиции.— В кн.: Мастера театра об искусстве актера. М., 1949.
102. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.
103. Тынянов Ю. Н. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977.
104. Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970.
105. Флоренский П. А. Обратная перспектива.— Учен. зап./Тарт. ун-т, 1967, вып. 198.
106. Холодов Е. Г. Композиция драмы. М., 1957.
107. Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского. В 3-х т. Т. 3. М., 1902.
108. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В 15-ти т. Т. 2. М., 1949.
109. Чехов А. П. Собр. соч. В 12-ти т. Т. 9. М., 1963.
110. Чехов А. П. Собр. соч. В 12-ти т. Т. 11. М., 1963.
111. Чехов А. П. Собр. соч. В 12-ти т. Т. 12. М., 1964.
112. Шиллер Ф. П. Фридрих Шиллер. М., 1955.
113. Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959.
114. Шкловский В. Б. За сорок лет. М., 1965.
115. Шкловский В. Б. Собр. соч. В 3-х т. Т. 3. М., 1974.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

7

I

Ситуация в драме

21

II

Слово
в драме

49

III

Драматическая
сцена

74

IV

Ситуация
в балете

94

V

Хореография
как средство

123

VI

Хореография
как цель

147

VII

Музыка

172

VIII

Балетный
сценарий

202

IX

Метафорический
театр

227

Список
цитированной литературы

242

Карп П. М.

К26 Балет и драма.— Л.: Искусство, 1979.—246 с.

Цель данного исследования — установить связи, сходство и различия между балетом и драмой, определить специфику балетного искусства, прояснить природу драматического в балете. Книга рассчитана на специалистов — практиков и теоретиков балетного театра.

К $\frac{80105-102}{025(01)-80}$ 19-80

ББК 85.452

Поэль Меерович Карп
БАЛЕТ И ДРАМА

Редактор С. Дружинина
Художник Г. Губанов
Художественный редактор Э. Кузнецов
Технический редактор М. Стернина
Корректор Н. Кругер

ИБ № 818

Сдано в набор 05.09.79. Подписано к печати 29.12.79. М-08065. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 15,5. Уч.-изд. л. 16,36. Изд. № 177. Тираж 10 000. Зак. тип. № 1888. Цена 1 р. 50 к. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение 191186 Ленинград, Невский пр., 28. Ленинградская типография № 4 Ленинградского производственного объединения «Техническая книга» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Д-126, Социалистическая, 14.