

восприятия индийских священных текстов Рерихи создали свою систему мировоззрения — агни йогу. Эта система во многом продолжает идеи, высказанные в индийских священных текстах. Рерихи на первый план совершенствования духа человека выводят идею самопознания, саморазвития, продолжая, таким образом, ригведийскую идею Атмана [3]. Кроме того, Рерихи много раз упоминают идею непротivления злу насилieм, так свойственную индийской концепции бытия. Рерихи также привносят свое видение в восприятие индийской философии — они проводят параллель между христианством и индуизмом, развивая идею «Новой Страны», где все люди были бы братьями, обращались бы к своим скрытым способностям, управлялись бы общиной и занимались бы трудом на благо общества [4, с. 45]. Рерихам была чужда идея кастового неравенства, они признавали ее архаичной и изжившей себя.

- 
1. *Бонгард-Левин Г. М.* Древнеиндийская цивилизация. М., 1993.
  2. *Вирт Г.* Изначальная родина нордической расы. Йена, 1928.
  3. *Рерих Е. И.* Листы сада Мории. Зов. М., 2003.
  4. *Рерих Е. И.* Община. М., 2004.
  5. Ригведа : избр. гимны / пер., коммент., вступ. ст. Т. Я. Елизаренковой. М., 1972.
  6. *Стульгинские С. В.* Космические легенды Востока. М., 2008.
  7. *Шлегель Ф.* Философия истории. М., 1983.

**Е. Г. Доценко**  
*г. Екатеринбург*

### **Специфика драматической условности: театральность в тексте и на сцене**

Если исходить из понимания условности как особенности, имманентно присущей не только искусству в целом, но и любому образу или знаку, то сравнивать условность одного вида искусства с другим, пытаясь найти более или менее условную его разновидность, представляется достаточно проблематичным: «Законы художественного изображения

вытекают из природы того искусства, в котором предмет получает свое воплощение» [5, с. 34]. Однако драматическая условность в этом смысле всегда была образцом: «Из всех родов сочинений самые неправдоподобные (*invraisemblables*) сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам» [10, с. 266]. Правда, пушкинские высказывания, несмотря на всю их очевидную афористичность, следует воспринимать не только как размышление о конвенциональности драматических действий вообще, но и как актуальную для его времени критику классицистической драмы. На ирреальности драмы тем не менее настаивали корифеи мысли всех времен и народов. Г. Крэг говорил в «Заметке о масках»: «Драма, если она не тривиальна, уносит нас за пределы реального» [6, с. 237]. По словам В. Г. Белинского, «не должно упускать из виду, что трагедия есть более искусственное произведение, нежели другой род поэзии» [3, с. 57].

Театр изначально был не столько вынужденно, сколько показательно условным. «Фундаментальная предпосылка театральности, — полагает Дж. Гасснер в книге «Форма и идея в современном театре», — заключается в том, что театр — не имитация в узком смысле слова, и сам Аристотель никогда бы этого не утверждал, поскольку древнегреческая драма не была реалистически подражательной» [17, с. 141].

Драма строго фиксирована по многим параметрам; не случайно именно для нее предназначались самые строгие эстетические руководства. Драматические «условности» перечисляют в качестве рутины или ограничений: «Хор в греческой трагедии — драматическая условность. Занавес, открывающий и закрывающий сцену, — драматическая условность, как и сама сцена, которая должна рассматриваться в качестве реальной сцены действия или его географического местоположения. Актеры должны приниматься за настоящих персонажей, вовлеченных в драматические события. В реальной жизни люди редко разговаривают с собой с помощью длинных, риторических монологов, еще одной драматической условности. То же и с репликами в сторону (замечаниями, которые слышны зрителям, но не другим действующим лицам на сцене). Даже сам театр — условность благодаря его невидимой четвертой стене, через которую зрители наблюдают за происходящим» [19, с. 123].

Попытки идентифицировать традиционную условность театра и драмы весьма убедительно показывают, что конвенции — в смысле договоренностей — между театром (но еще не отдельным автором)

и зрителем существовали всегда. И театральная иллюзия (иллюзия правдоподобия, которую М. Поляков, например, противопоставляет театрализации [9]) в таком случае — не та мера, с которой зритель готов поверить в «подлинность» происходящего, а насколько он готов доверять силе искусства. Это очень хорошо понимали, например, английские романтики. По С. Т. Кольриджу, пьесы «должны продуцировать состояние некой временной полуверы, которую зритель поощряет в себе и добровольно поддерживает со своей стороны» [15, с. 86 — 87].

Но и намного раньше, непосредственно у истоков драмы как рода литературы (насколько мы имеем о них представление) зритель был готов к условности театрального зрелища и не ожидал увидеть «настоящих» мифических персонажей в трагедии, где они заявлены как заглавные герои, т. е. театральная конвенция никогда не была примитивной, наивной или однозначной. И зрительское «участие» в спектакле изначально складывалось как значимое для театра и его развития в целом, хотя, разумеется, сегодняшний зритель более подготовлен к восприятию уже не одной, но многих конвенций — и имеет возможность выбирать. По словам Г. Гачева, «актер играет *на* публику, а зритель в зале настроен *на* лицедейство. Оба принимают правила игры и взаимодействуют...» [4, с. 217]. Ф. Ницше «всегда полагал», «что подлинный зритель... должен постоянно пребывать в уверенности, что перед глазами у него произведение искусства, а не эмпирическая реальность» [8, с. 160]. Замечание философа имеет прямое отношение к установке на условность театрального действия не только авторской интенции, но зрительской перцепции, когда речь идет не об обывателе, а о некоем идеальном зрителе, способном получать от спектакля и чисто эстетическое наслаждение, — «над вымыслом слезами обольюсь».

Театр очень рано осознал свою игровую природу, что позволило, с одной стороны, представлять собственную, театральную рефлексию на сцене, а с другой — с помощью термина «театральность» обозначать наиболее «искусственные» общественные проявления и установления. Само понятие «театральность» (в английском языке, помимо *theatricality*, существует также концепт *theatricalism*) можно считать синонимом искусственности, наигранности в обиходном значении и аналогом условности — по отношению собственно к театру. Характерно, что театральностью называют подчеркнутую неестественность и в других видах искусства.

Поскольку само слово «театральный» употребляется не только по отношению к театру, вопрос удваивается, расходится по двум направлениям: театральность в театре и за его пределами. По определению

Ю. М. Лотмана, эпоха театрализуется, когда «специфические формы сценичности уходят с театральной площадки и подчиняют себе жизнь» [7, с. 274]. Конвенциональность общественной жизни приводит к некоей тотальной параллели между социумом и театром. И то и другое можно противопоставить природе, а искусственность существует по определенным законам. От сопоставления театра и других видов «представлений» отталкиваются «науки о представлениях» (performance studies) последних десятилетий XX в. Однако исполнительская теория (performance theory) в ее современном состоянии, прежде всего благодаря работам и взглядам Р. Шехнера, возвращает театр — как эстетическую форму презентации — в сферу разговора о представлении: «Перформанс — емкий термин. Театр — лишь один из узлов в последовательности, которая тянется от ритуализации животных (включая человеческие особи) через повседневные представления — приветствия, проявления эмоций, семейные сцены, профессиональные роли и так далее — к игре, спорту, театру, танцу, церемониям, обрядам и представлениям большой важности» [18, с. xiv]. При таком тотальном взгляде на представление театр рассматривается как некий прототип любых публичных акций и одновременно область радикальных новаций, поскольку должен отказаться от извечной «зависимости» от драмы и стать самодостаточным в своей направленности на процесс. Идея «презентации», в свою очередь, оказывается фактором, воздействующим на театральную эволюцию, на качество современной театральности уже в искусстве.

Становясь периодически «областью моделей и программ» [7, с. 274] для общественной жизни, сам театр соответственно выступает площадкой повышенно условного «антимиметического» и, может быть, даже в какой-то степени нарциссического эксперимента, поскольку театр и драма в этом случае восторженно развивают те возможности, которые в наибольшей степени даны именно им, не случайно особое качество и называют театральностью. Повышенной склонностью к театральности, как правило, обладают экспериментальные художественные системы XX в. Отличие «театральной» драмы от «нетеатральной», по Дж. Гасснеру, в том, что она не имеет претензии выдать театр за что-то иное: «Пьеса театрального автора должна быть написана и поставлена в манере, исключая попытку выдать за действительность происходящее на сцене» [17, с. 143]. Наконец, по определению Р. Барта, «феномен театральности» заключается в «информационной полифонии... то есть особой *толщи* знаков (une épaisseur de signes)» [2, с. 276].

Театральность как понятие, связанное со сменой системы кодов в искусстве, с его саморефлексией и противопоставленное «отжившей» «реалистической» доктрине, закономерно привлекает структурно-семиотическую школу современной мысли. Признаки театра как зрелища при этом не совпадают с признаками драмы как рода литературы — структуралисты говорят о различных знаковых системах пьесы и спектакля. М. Ванден Хевел в «Представляющей драме» констатирует, что драма и представление «за последние полвека сильно отошли друг от друга», при этом дается определение и «драме», и «исполнению» — в их современной динамике: «Под *драмой* я понимаю, в основном, ту форму театрального выражения, которая конституируется как литературный артефакт в соответствии с особой “драматической” конвенцией и наделена полномочиями текста. *Перформанс* также традиционно определяется в нашей культуре как сценическая постановка литературного артефакта, предполагающая воссоздание заложенного значения и власть автора» [20, с. 2, 4].

Театральность понимается расширенно и по отношению к постмодернистской мысли и искусству, где данный термин оказывается метафорой «презентационности» и онтологической открытости современной культуры. Театроведы не без основания утверждают, что широкое распространение понятия «театральность» в постмодернизме мало связано с собственно поисками современного или постмодернистского театра. По мнению Й. Биррингера, критически рассматривающего идеи «исполнения» именно в театре («Театр, теория, постмодернизм»), «дискурсивная театрализация постмодернистских моделей мысли возвысила в цене и даже раскрепостила перформанс, одновременно низведя до чисто риторической операции. Современные культурные описания, имеющие отношение к постмодернистской эстетике, привлекают метафоры сценической постановки, которые создают ощущение спектакля, сиюминутности, непосредственного участия и прозрачности, как будто самолюбование технически воспроизведенных и взаимозаменяемых образов нашей массовой культуры может быть сопоставлено с видимым присутствием исполнителя, дизайном или сценическим образом в театре» [13, с. 42–43].

Драма и спектакль, несмотря на все стремления современных теорий и практик их развести, разумеется, связаны, как и всегда. Более того, драма никогда так не стремилась и к театральности, и к ее преодолению, как в последние полтора столетия. И на практике драматургия вырабатывает новые конвенции сама — не дожидаясь теории или в соответствии с собственными эстетическими постулатами ее авторов. Не только

исторически структура «репрезентативной» драмы соответствует традиционной театральной условности, но и экспериментируя, драма, как правило, учитывает постановочные возможности. Условность современной драмы — новые виды и формы — зафиксированы самим драматическим экспериментом.

При этом театр как явление, если можно так выразиться, больше, шире, синтетичнее (что не обязательно предполагает — значительнее) драмы, и не только в азиатском, где литературная драма вообще возникла не так давно, но и в европейском варианте веками бытовало «представление» без стабильной литературной основы. Соответственно взаимоотношения *условности драмы* и *условности театра* отнюдь не так просты и заслуживают внимания, может быть, не меньше, чем оппозиция «театр — жизнь». Имплицитная условность драмы как рода литературы, как уже говорилось, обусловлена ее двойной жизнью — в тексте и на сцене. Расчет на представление определяет и традиционную структуру драмы, ее продолжительность, деление на акты, особенности ее хронотопа, диалога, монологов и т. д., что фиксировалось в поэтиках, начиная с древнейших времен. Не случайно наиболее жизненными оказывались именно те драматические формы, которые идеально рассчитаны на особенности зрительского восприятия. И наоборот, средневековая мистерия, например, при всей ее привлекательности и монументальности не выдержала исторической конкуренции с трагедией, потому что (как можно предположить) изначально не соответствовала законам сцены. Время, разумеется, вносило свои коррективы, и драма не оставалась неизменной на протяжении столетий, хотя рассмотрение форм театрально-драматической образности «от Эсхила до Равенхилла» представляется возможным лишь в объемных солидных театроведческих трудах, подобных «Теории драмы на Западе» А. А. Аникста [1] или англоязычной книге «Теории театра» М. Карлсона [14].

Зато в науке давно стало общим местом наблюдение, что эпохи театральные и «антитеатральные», акценты на условность и правдоподобие сменяли друг друга, более того, что практически каждый очередной поворот в эстетике драмы являлся реакцией на предыдущую конвенцию, была ли она жизнеподобной или игровой. Европейский театр — саморефлексирующая система, и повышенная эксплицитная условность, откровенно игровые моменты, метатеатральность заявляли о себе как в соответствии с интенциями отдельных авторов, так и в зависимости от эстетики эпохи, например, барочной. Принципиально отличаются друг от друга по мере условности и драматические жанры. Разнообразие видов условности того

или иного периода во многом зависит от жанровой палитры, и, например, фарсовая условность самым существенным образом отличается от условности мистерии или миракля, хотя во всех трех случаях речь идет о жанрах с очень высоким уровнем условности — даже по сравнению с трагедией или европейской комедией, наследницей новоаттического варианта.

*На* театре, т. е. в области исполнительской техники, сценических возможностей и «границ игрового пространства» (как их определяет Лотман), изменения накапливались, осознавались и шли своим чередом. Даже само ныне устойчивое представление о театре как помещении узнаваемой архитектуры и интерьера сложилось не так давно — лишь со времен позднего итальянского Ренессанса. Соответственно, менялось отношение к актерству, театральности, отношение между театром как миромоделирующей структурой и собственно миром: «Театр помещений заменил воздушные замки карточными домиками — ввел декорации... Декорация есть целая речь о состоянии мира: значит, мир не свеж, не нов, не просторен, не творится на ходу свободно двигающемся по нему человеком... но уже сотворен, и ты — тварь, а не творец» [4, с. 210].

Гиперболическая пафосность, о которой говорит В. Е. Хализев, посвятив театральности и драматизму отдельную главу в работе «Драма как явление искусства», имеет отношение, прежде всего, к устаревшему ныне стилю классических постановок: «...варианты театральности в жизни и на сцене могут оформляться в виде маски и — особенно активно — гиперболы» [12, с. 13]. С движением драмы к реализму и психологической нюансировке характеров, «традиционные» формы театральности оказываются под угрозой, вернее было бы сказать, модифицируются. Американский театровед Дж. Гасснер считает, что до XIX в. декламация и существовала как форма театральности, а «назвать что-либо “театральным” в самой драме или актерском исполнении было равноценно обвинению в неискренности» [17, с. 47].

Ни исполнительские, ни дизайнерские особенности спектакля до XIX в. практически не отражались в тексте драмы и полагались очевидными — *на* театре эпохи, для которой и были созданы. Классицистическая пьеса буквально не требует патетичности исполнения, хотя сам монолог может быть исполнен пафоса. Даже такая, казалось бы, очевидная принадлежность не костюма, а характера, как маски, не проговаривается в указаниях к конкретным произведениям, например, Мольера. Ни древнегреческая, ни ренессансная трагедия не делают *видимых* скидок на то, что женские роли (явная условность) исполняют мужчины. Ремарки, как предполагалось, выполняли техническую роль. По Б. И. Томашевскому,

«в ремарках следует различать указания на декорацию и обстановку и игровые ремарки, указывающие на действия, жесты и мимику... персонажей» [11, с. 212].

Новая европейская драма рубежа XIX — XX вв., помимо прочих ее многочисленных достижений, взяла на себя труд изменить соотношение пьесы и спектакля. Театральная условность начинает свою жизнь в тексте, когда автор сам проговаривает постановочные — презентационные — моменты. Соответственно, традиционная условность драматических единств начинает взаимодействовать с новым для данного рода литературы авторским *видением* своего текста. Визуализация, содержащаяся в самих репликах персонажей (вне зависимости от исполнения или его качества), обретает если не новый смысл, то новые формы благодаря пространному авторским комментариям. Подобный скрупулезный подход к «внедиалоговому» тексту драмы — наряду с самыми разными попытками изменить драматическое (диалоговое) действие — составляет основу всего эксперимента в драматургии XX в.

Постановочный стиль, соответствующий манере того или другого драматурга, узнаваем собратьями по театральному цеху и, что важнее, зрителем: утверждаются новые конвенции. В своих постмодернистских спекуляциях Умберто Эко, «Интерпретируя драму», воображает Эдипа с последней лентой Крэппа, поскольку «с этого момента все может произойти: Годо встречает Лысую певицу, Тартюф умирает на могиле Джульетты, Сид Завоеватель бросает кремковый торт в лицо Дамы с камелиями» [16, с. 110]. Практически любая «интерпретация» и впрямь будет не только адекватно воспринята зрителем, готовым к большему варианту условностей, но и сопоставлена со стилем того или другого автора: Л. Пиранделло, Б. Брехта или собственно С. Беккета — автора «Последней ленты Крэппа».

Таким образом, диктат драмы над спектаклем, который так не нравится защитникам чистого «перформанс», имеет отношение как раз к новейшей экспериментальной ситуации, а не к «конвенциональному» спектаклю, где расстановка сил представляется прямо противоположной. Драма веками была «естественно» сориентирована на спектакль и практически не могла без него существовать, представление же вполне могло функционировать без текста или работать с адаптированным, сокращенным, искаженным вариантом литературного первоисточника, тем же сценарием. Современные практики театра делают выбор в пользу драматической или хэппенинговой основы спектакля совершенно осознанно, другое дело, что и экспериментальная драма способна предлагать



различные формы театральности. Осознавая свои преимущества при создании особого, театрального мира, драматическая условность конца XX — начала XXI в. достигает новых рубежей, опираясь на развитую традицию и богатый арсенал художественных средств.

- 
1. *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988.
  2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
  3. *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1956. Т. 5.
  4. *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм: (Эпос. Лирика. Театр). М., 1968.
  5. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : в 4 т. М., 1968–1973. Т. 1.
  6. *Крэг Э. Г.* Воспоминания, статьи, письма. М., 1988.
  7. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1.
  8. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Избранное. М., 1989.
  9. *Поляков М. Я.* О театре: Поэтика. Семиотика. Теория драмы. М., 2000.
  10. *Пушкин А. С.* О классической трагедии // Собр. соч. : в 10 т. М., 1960. Т. 6.
  11. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999.
  12. *Хализев В. Е.* Драма как явление искусства. М., 1978.
  13. *Birrenger J.* Theatre, Theory, Postmodernism. Bloomington ; Indianapolis, 1993.
  14. *Carlson M.* Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present. Ithaca ; London, 1993.
  15. *Coleridge S. T.* Complete Works : 7 vols. N. Y., 1853. Vol. 4.
  16. *Eco U.* The Limits of Interpretation. Bloomington ; Indianapolis, 1990.
  17. *Gassner J.* Form and Idea in Modern Theatre. N. Y., 1956.
  18. *Schechner R.* Performance Theory. N. Y. ; L., 1988.
  19. *Shaw H.* Dictionary of Literary Terms. N. Y., 1972.
  20. *Vanden Heuvel M.* Performing Drama / Dramatizing Performance. Michigan, 1991.