



Театральне мистецтво і кінематограф

УДК 792.01 + 792.072.3 : 929 Бруксон

Юліана Полякова

**ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В РАБОТАХ
ЯКОВА БРУКСОНА**

Театральность – понятие многогранное. В наиболее общем плане оно обозначает совокупность выразительных средств, которые отличают театр, театральную «реальность» от других видов искусств. Чаще всего понятие «театральность» является синонимом особой яркости и выразительности сценической формы спектакля или актерского исполнения. Иногда театральностью называют пристрастие режиссера и актеров к обнажению сценической условности представления, нарочитому подчеркиванию используемых игровых и постановочных приемов, сознательный отказ от создания на сцене иллюзии подлинной действительности. В этом понятии, с одной стороны, подчеркивается самостоятельность театра как искусства, с другой – связь профессионального театра с более широким контекстом различных публичных выступлений (политических, судебных, спортивных и др.). Поэтому понятие «театральность» включает как культурную и социальную обусловленность театра конкретной эпохи, так и общекультурный и социальный характер правил создания сценической реальности, актерского поведения, которые могут восприниматься, пониматься, оцениваться как создателями спектакля, так и зрителями.

Поскольку проблема театральности связана с самой спецификой сценического зрелища, условий его создания и восприятия, она поднимается и дебатруется в периоды слома устоявшихся театральных, шире – социальных и общекультурных традиций. Так было, в частности, в театре рубежа XIX–XX веков, в период кризиса реалистического театра с его эстетикой характеров и переживания, когда режиссеры-новаторы Г. Крэг, Вс. Мейерхольд, Н. Евреинов были заняты поисками новых средств сценической выразительности и стремились перенести центр тяжести спектакля на внетекстовые аспекты представления – на пространственно-временные параметры действия, мизансцены, актерскую пластику, ритм, музыку, сценическое освещение. Поиски иной, нереалистической условности привели к более глубоким обобщениям, превращающим момент сценической жизни в символ, метафору, определенный знак. Неслучайно Г. Почепцов, автор монографии, посвященной истории становления науки о знаковых системах в России, пишет о «театральной» составляющей этого учения. Подчеркивая знаковую сущность театра, автор указывает на теоретические и практические работы Мейерхольда и Евреинова, повлиявшие на развитие семиотики в России. Понятие «театральность» было связано с усилением и подчеркиванием знаковой природы театра [9, с. 63–70].

Раскрытию социальной сущности понятия «театральность» и знаковой природы театра были посвящены работы театроведа и критика Якова Борисовича Бруксона (1878–1933), взгляды которого формировались в 10-е годы XX века. Цель данной статьи – проанализировать и обобщить теоретические достижения Бруксона, посвященные проблеме театральности и воплощению приемов театральности в современном ему театре. Актуальность исследования связана с тем, что становление науки о театре в начале XX века и ее связи с другими науками (лингвистикой, социологией, психологией) до сих пор недостаточно изучены театроведами (в частности, нам не удалось обнаружить работы, посвященные деятельности Я. Бруксона).

Он попал в поле нашего зрения прежде всего потому, что был одним из ведущих авторов «Театрального журнала», выходившего в Харькове в 1918 г. Но еще в 1911 г. Бруксон (под псевдонимом «Я. Тальмин») выпустил компилятивный популярный очерк «Задачи,

история и техника театра» [8]. В этом очерке, в главе «Течения в области современной сцены», он говорит о принципах условного театра, противопоставляя Художественный театр театру Мейерхольда: «Идея стилизации представляется дальнейшим эволюционным шагом реалистического театра. Усложнение пьес, большая трудность изображения внешних моментов при сохранении драматической перспективы, опасения как бы деталями не скрыть существенного в пьесе, выдвинуло заботу о выдвигании этого существенного. Но как это сделать? Легче всего путем символов. Символ, который воплотит в себе душу явления, конечно, достигнет разрешения задачи, которая ставится современной драмой» [8, с. 103]. Далее Бруксон касается взаимодействия нового условного театра со зрителем: «Искатели новых сценических форм, выдвинувшие принцип стилизации, полагали еще, что стилизация даст возможность творческой фантазии зрителя заполнить намеченные ею рамки; рамки эти в виде отдельных линий и пятен на декорациях, неопределенности, незаконченности жестов могут быть заполнены конкретным содержанием в зависимости от уровня понимания, настроения зрителя» [8, с. 104]. В этой работе Бруксон, пересказывая статью «Театр» Мейерхольда и излагая учение Евреинова о «монодраме», пока еще не касается вопросов театральности, но роль, которая отводится в условном театре зрителю, и попытки пробудить в нем творческое начало уже перекликаются с мыслями Евреинова о том, что театральность как любовь к представлению, к игре, к исполнению каких-то ролей изначально присуща человеческой природе.

После Октябрьской революции Бруксон, как и многие другие представители творческой интеллигенции, оказался на Украине, в Харькове. И почти все номера «Театрального журнала», выходившего в Харькове в конце 1918 г., предварялись программными статьями, принадлежащими его перу [2], [4]. Поначалу автор упорно отстаивал вневременной и внеклассовой характер театра, ставя во главу угла совершенство формы: «Лишь эстетическая выразительность, то, что Кант назвал логикой суждения, единственная мера для сценических достижений. Превращение сценического искусства в искусство исключительно пролетарское – насилие над театром, деятельность которого не может не быть автономной, не может

быть окованной хотя бы золотыми цепями социальной добродетели» [2, с. 4]. Но уже в статье «Актер и театральная публика» Бруксон, основываясь на массовой психологии Тарда, в свете которой толпа неосознанно стремится подражать герою, вновь обращается к проблеме творческой активности зрителя: «Театр вылутился из самой народной гущи, он органически был связан с художественной активностью народа, хор в древнегреческих трагедиях оценивал развертывание действия в качестве заинтересованного целого. Он не был посторонним трагедии элементом, но входил в нее неотъемлемой частью» [1, с. 4]. К началу XX века эта особенность театра была утрачена, и деятельность современных режиссеров (в частности, Мейерхольда) критик расценивает как «попытки вернуть театру потерянное им природное лицо, сблизить разрозненные элементы, создать творчество, в котором совместно участвовали бы подмостки с залом» [1, с. 4].

Наиболее полное развитие тезис о театральности публики получил в работе Бруксона «Проблема театральности» (1923). В послеволюционные годы понятие «театральность» постепенно приобретает социально-политический оттенок, поскольку театр становится средством агитации и воспитания масс. И взгляды Бруксона за эти годы явственно эволюционировали в сторону марксизма. Поэтому книга, вышедшая в Петрограде и оформленная Николаем Акимовым, имела подзаголовок «Естественность перед судом марксизма» [3]. В ней Бруксон подробно останавливается на евреиновской концепции театральности. Евреинов, как известно, полагал, что театральность пронизывает все сферы общественной жизни. Евреинов усматривает ее во всем – от обыденных ритуальных форм (церковь, армия, светский этикет) до масштабных исторических акций. Он считал, что театральность – не форма эстетического самопроявления, а инстинкт, биологическое свойство, присущее каждому от рождения. Но под гнетом семейного воспитания, образования, материальных условий жизни театральный инстинкт покидает человека. Профессиональный театр, по Евреинову, вынужденное убежище, тюрьма театральности. И не только потому, что на современной сцене царит натурализм, но и потому, что профессиональный актер, лицедействующий за деньги, подобен проститутке. Узаконенной проституции театра Евреинов

противопоставляет свободную театральность, эстетике – творчество, актеру-профессионалу – свободно преобразующегося дилетанта [7, с. 27].

В отличие от Евреинова, Бруксон утверждал, что театральность входит в круг понятий, определяющих социальную составляющую человека как биосоциального существа. В человеке социальное присутствует так же органично, как и биологическое: «Личность, воплощающая в себе человеческую природу, находится вне среды и времени; она гнездится в головах, придумавших ее. Подлинная естественность знает классовые противоречия, классовую психологию, классовую личность, но не человека, верного абстрактной человеческой природе» [3, с. 6].

Критикуя индивидуалистическую философию Канта, Ницше и Шопенгауэра, Бруксон пишет: «Индивидуализм глубоко ошибается, когда под микроскопом стремится распознать все извилины, кривизны, шероховатости отдельной души, как ей одной присущие черты. Это неверно. В этих будто бы отъединенных переживаниях, для которых не найден еще язык, из которых еще не процедился осадок, которые еще не вытолкнули из себя мысль, бьется пульс классовой воли, замечается верный волевой уклон. И то, что на этой воле нет одежд сознания, говорит лишь о том, что мысль не поспевает за нашими потребностями, многоцветная воля не вся охватывается сознанием. И больше того, в самом мыслительном творческом процессе испытывается тревога, беспокойство по поводу того, что он не исчерпал всего опыта сердца. Отсюда и возникает необходимость в театральности» [3, с. 16–17]. Иными словами говоря, именно потому, что «сознание не успевает за эмоциями», у человека возникает потребность в театрализации, карнавализации бытия. Эмоции опережают мысли, и поэтому зачастую мы выражаем чувства нечетко. Для того, чтобы донести свои переживания до зрителя или слушателя, мы бессознательно усиливаем их, облекаем в ту форму, которая, как мы предполагаем, будет наиболее ясно понята (воспринята) реципиентом. Поэтому, продолжает Бруксон: «Театральность естественна. Одним этим утверждением опрокидывается природность стоицизма, христианства, идеализма, природность искусственная, надуманная мыслителями и моралистами, которые стремнину воли вводили в тесные

законы своих доктрин» [3, с. 17]. Бруксон предполагает, что человеку присуще превращать собственное существование в художественную ценность: «А это значит, что все акты воли, как бы пестры и разнообразны они не были, инстинктивно выражаются возможно ярко, эффективно, красочно, – т. е. театрально. В воле – в ее сердцевине – интересе заключается еще одно стремление, довлеющее над нею самой – стремление оформить себя художественно убедительно» [3, с. 21].

Таким образом, Бруксон утверждает, что, организуя пространство своего обитания и сферу производства, человек (даже на ранней стадии своего развития) изначально руководствовался инстинктом театральности, заставляющим его изменять, укрупнять и выпячивать какие-то отдельные детали одежды, орудия или жилища.

Бруксон выделяет такие основные черты психологии театральности. Во-первых, в основе театрализации лежит восприятие, так как зрительные и слуховые образы служат основой для изменения действительности. Во-вторых, одним из проявлений театрализации служит игровое начало, присущее всей деятельности человека (имеются в виду все виды игр – детские, ролевые, спортивные и др.): «Игра при окультуривании природы человеческими силами, при организации пространства, словом, при создании вещного мира – результат внутреннего саморазвития эмоциональной энергии» [3, с. 38]. В-третьих, стремление человека к использованию всего, что его окружает (потребительская функция): «Художественное восприятие есть сложный процесс, являющийся конечным результатом старания преобразить природу так, чтобы вызвать в ней полезные для нас функции в красивой форме» [3, с. 40]. И в-четвертых, стремление человека камуфлировать следы своей деятельности: «Человек придает природе тот лик, который ему нужен, без заглядывания в какие бы то ни было подстрочки о вечных ценностях» [3, с. 41].

По Бруксону, в основе театральности лежит стремление к обобщению, к символизации понятий: «У нас есть потребность, <...> чтобы в каждой подробности создаваемой культуры вибрировал стимул, вызвавший ее к жизни. И мы не можем осуществить наших запросов иначе, как путем аналогий, кажущихся на первый взгляд далекими, а по существу они более действенны, чем любая фотография» [3, с. 44]. То есть создание определенных символов присуще каждому этапу раз-

вития человечества и его культуры. При этом Бруксон упрекает символистов в том, что они гипертрофировали символику, в угоду символу «приносится в жертву живой образ – дыхание человеческой воли, вызвавшей его» [3, с. 45]. Бруксон настаивает на том, что «подлинная, не литературно вымышленная символика, должна быть почти произвольным отражением воли, которая творит мир образов» [3, с. 46]. Отсюда следует, что присущее человеку стремление к театрализации, театральность, заставляет его произвольно укрупнять и выделять какие-то детали, понятия, которые тем самым обретают значение символов. Символизм, таким образом, «одно из могучих средств театрализации, поскольку им достигается полнота выражения, поскольку он содействует исчерпыванию содержания изображаемого, выводя его из тени» [3, с. 47]. Здесь же Бруксон пишет и о знаковой природе языка: «История языка – есть история отвердения символа в не вызывающий сомнения условный знак. Этот процесс пережила не одна речь, пережили его и все изобразительные формы, которые служат театрализации вещного мира» [3, с. 48]. Далее Бруксон рассматривает роль символа и театральности в различных сферах человеческой деятельности и утверждает необходимость создания победившим пролетариатом новых символов: «В театрализации жизни символы, пропущенные через религию, на различных частях кривой истории играли огромную роль. Но они ступшеваются, стираются и блекнут, потому что пролетариат, занимающий подмостки истории, своею бодростью, живым, летним, солнечным энтузиазмом творит новое понимание мира, новые образы, новые символы. В этих образах вибрирует живая воля, которая охватит природу, подчинит ее себе согласно интересам пролетариата. И проблема символики вырастает как проблема оформления мира в научных, а не идеалистических идеях и символах, очерчивающих экспансию властителей земли, их экстазность. <...> Символика – четкая форма реализма. Символизм театрален, но он естественен. Не очевидно ли, что естественность театральна?» [3, с. 51].

В итоге он делает вполне марксистский вывод: «Театральность неотъемлема от эволюции производства или от создания материально-вещной среды. Так как производственные отношения суть отношения общественные, то театральность проникает весь быт, проникает все стороны духа. <...> Все виды искусства сочетаются в теа-

тре жизни. Вещи театрализируются, потому что они язык для общения между людьми и этот язык должен быть наиболее ярким и понятным» [3, с. 58].

Брошюра Бруксона была замечена Н. Евреиновым. В книге «Оригинал о портретистах»: «О том, что принцип театральности начинается, как видно, серьезно привлекать интерес наших марксистов, я сужу еще, помимо сказанного, и по только что вышедшей книге Я. Б. Бруксона “*Проблема театральности*”, где автор взял подзаголовком: “*Естественность перед судом марксизма*”. <...> А раз театральность естественна, то “одним этим утверждением, – по верному замечанию Бруксона, – опрокидывается природность (т. е. естественность!) стоицизма, христианства, идеализма, природность искусственная, надуманная мыслителями и моралистами, которые стремились воли вводили в тесные загоны своих доктрин”. Отсюда в символизме, трезво понимаемом, Я. Б. Бруксон видит одно из могучих средств театрализации, поскольку им достигается выявление в театрализованном явлении психологической энергии, вложенной в нее человеком.

Защитников естественности, считающих, что символизм грешит искусственностью, Я. Б. Бруксон обвиняет в том, что они, очевидно, не вдумываются в естественность *театрального символизма*, стимулируемого как раз “творческим *исканием правды*”. <...> Я чувствую потребность <...> в выражении признательности ему за фундаментальную для нашего времени работу, значение которой надолго прикует к себе интерес наших подвижников сцены и жизни, т. к. в этой работе детально демаскируется та пресловутая “*естественность*” человеческой природы, которая и поныне еще, как нечто чуждое искусственности, противопоставляется нашими буржуазными мыслителями *театральности*, – на самом деле подлинно естественной для человеческой природы» [6, с. 274–276].

Неудивительно, что в следующей своей работе Бруксон ставит вопрос о том, как можно использовать театральность в агитационных и пропагандистских целях. В 1925 году он выпустил книгу «Театр Мейерхольда». Заметим, что она удостоилась ядовитой рецензии П. Рулина, где он упрекает автора в том, что он не показывает эволюцию взглядов Мейерхольда, не дает четкого и подробного анализа

его постановок: «Замість писати про театр Мейерхольда, уклав автор у цю книжку всю свою театральну премудрість, та ще й сумнівного характеру» [10, с. 192].

Но Я. Бруксон и не собирался писать о театре Мейерхольда как о сложном и противоречивом явлении театральной жизни России. Его задачей было определение места и роли театра в структуре классового общества, а театр Мейерхольда был выбран Бруксоном в качестве образца нового театра. Нас интересует прежде всего глава «Театральность в театре», в которой Бруксон пишет: «Революционизирование театральной формы, которая одна дает театру живой дух, от которой зависит лик театра, становится неизбежной потому, что новая жизнь может убедительно раскрыться в театральном действии, когда она получит способность быть воспринятой, а это зависит от формы» [5, с. 113]. В качестве примера театров, ищущих новые сценические формы, он приводит Третью студию под руководством Вахтангова, Камерный театр Таирова, еврейский театр «Габима»: «Театры эти объединяются проведением через свои представления принципа театральной условности и подчеркиванием нарочитости» [5, с. 114]. Но квинтэссенцией нового театра, по мнению Бруксона, стал театр Мейерхольда: «Он изменил много формальных моментов в новой технике и главной причиной этих изменений служила мысль, что театр строится на восприятии зрителя, что зрелище должно быть агитационным и иметь эмоционально-волевою окраску. Дуализм театра, где ясно разделялись бы играющий актер от актерской игры, дуализм, который служит главной причиной театральной условности, нисколько не препятствует эмоциональности актерского творчества. Актер может сознавать, и вся обстановка сцены ему это подчеркивает, что он играет, и вместе с тем игра его должна выразить интересы аудитории, т. е. быть эмоциональной. То, что играющий проверяет свою же игру и следит за нею, только помогает отделке роли. Мейерхольд придал театральной подлинный, присущий ей смысл» [5, с. 117–118]. То есть, по мнению Бруксона, суть театральной условности заключается в сознательной гиперболизации основных моментов, мыслей и чувств, особо важных для нового зрителя и созвучных ему, которые тем самым приобретают символическое значение и служат агитационно-пропагандистским целям. Он стремился показать творчество Мейерхольда в кон-

тексте эволюции мирового театра и доказать, что на данном этапе это – наиболее прогрессивный (в области формы) театр, способный донести до нового, пролетарского зрителя революционное содержание литературы. Бруксон утверждает, что новый зритель нуждается в новом искусстве. И в данном случае театральность, обусловленная социальным сознанием и присущая зрителю, должна совпасть с театральностью (условностью, символизмом) театра. По Мейерхольду: усложнение формы – создание символа, понятного зрителю, обладающему достаточно высокой культурой и знакомому с культурными кодами прошлого. Как известно, зачастую «Гамлета» идут смотреть те, кто его уже читал (в разных переводах) и смотрел (в разных трактовках). А по Бруксону: театральность – упрощение формы, сведение ее к понятному зрителю знаку, созданному в соответствии с его классовыми предпочтениями. Итак, естественная театральность зрителя, обусловленная его общественным бытием, в сочетании с театральностью сценической формы, отражающей в новых символах революционное преобразование мира, должна обеспечить создание театра нового типа.

Идеи Бруксона, оставшиеся практически незамеченными, предвосхитили не только некоторые выводы в области семиотики, но и мысли Хейзинги, воплощенные в знаменитом трактате «*Homo ludens*» [11]. Работы Якова Бруксона, при всей их ортодоксальности, были важной составляющей той культурной среды, в которой развивались основные театральные концепции 20-х годов XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бруксон Я. Актер и театральная публика / Я. Бруксон // *Театральный журнал*. — 1918. — № 5. — С. 3–4.
2. Бруксон Я. Буржуазный и пролетарский театр / Я. Бруксон // *Театральный журнал*. — 1918. — № 2. — С. 3–4.
3. Бруксон Я. Проблема театральности : (Естественность перед судом марксизма) / Я. Бруксон. — Пг. : Третья стража, 1923. — 58 с.
4. Бруксон Я. Репертуар и стиль / Я. Бруксон // *Театральный журнал*. — 1918. — № 4. — С. 3–4.
5. Бруксон Я. Театр Мейерхольда / Я. Бруксон. — Л. ; М. : Книга, 1925. — 135, [1] с.

6. Евреинов Н. Н. *Оригинал о портретистах* / Н. Н. Евреинов ; сост., подгот. текстов и коммент. Т. С. Джуровой, А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. — М. : Совпадение, 2005. — 399 с.

7. Евреинов Н. Н. *Театр как таковой : (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни)* / Н. Н. Евреинов. — СПб. : Изд-во Н. И. Бутковской, [1912]. — 118, [2] с.

8. *Задачи, история и техника театра : руководство для любителей сценического искусства* / сост. Я. Тальмин ; предисл. Н. Н. Ходотова. — СПб. : Книжное дело, 1911. — VI, 218 с.

9. Почепцов Г. Г. *Русская семиотика: идеи и методы, персоналии, история*. — М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 2001. — 768 с.

10. Рулін П. [Рецензія] / П. Рулін // *Червоний шлях*. — 1926. — № 2. — С. 191–192. — Рец. на кн. : *Театр Мейєрхольда* / Я. Бруксон. — М. : Книга, 1925. — 134 с.

11. Хейзинга Й. *Человек играющий = Homo ludens : Статьи по истории культуры / Йохан Хейзинга ; сост. и пер. [с нидерланд.] Д. В. Сильвестров. — [2-е изд., испр.].* — М. : Айрис Пресс, 2003. — 486, [1] с.

Полякова Ю. Проблемы театральности в работах Якова Бруксона. В статье анализируются работы Я. Б. Бруксона (1878–1933), посвященные раскрытию социальной сущности понятия «театральность» и знаковой природы театра. Проблема театральности рассматривается в контексте теоретических работ Н. Н. Евреинова и театральной практики В. Э. Мейерхольда.

Ключевые слова: театральность, Я. Бруксон, Н. Евреинов, В. Мейерхольд, режиссура, социальность.

Полякова Ю. Проблеми театральності в працях Якова Бруксона. У статті аналізуються праці Я. Б. Бруксона (1878–1933), присвячені розкриттю соціальної сутності поняття «театральність» і знакової природи театру. Проблема театральності розглядається у контексті теоретичних праць М. М. Євреїнова та театральної практики В. Е. Мейєрхольда.

Ключові слова: театральність, Я. Бруксон, М. Євреїнов, В. Мейєрхольд, режисура, соціальність.

Poliakova Yu. Problems of Theatricality in the Works of Yakiv Bruksion. The article analyzes the works of Ya. B. Bruksion (1878–1933), aimed at discov-

ery of the social essence of the «theatricality» conception as well as symbolic nature of theater as such. The problem of theatricality is examined within the context of theoretical works by N. N. Yevreinov and practical stage performances by V. E. Meyerhold.

Key words: theatricality, Ya. Brukson, N. Yevreinov, V. Meyerhold, stage direction, social problems.

УДК 792.97 : 792.02

Владимир Горбунов

ПОИСК РЕЧЕВОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖА В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ АКТЕРАМИ ТЕАТРА КУКОЛ ОСНОВ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Цель статьи – осмысление особенностей и специфических отличий сценической речи актеров-кукловодов.

Искусство театра кукол и его специфика во все времена подвергались скрупулезному анализу теоретиками и практиками театрального дела. Это обстоятельство позволило со временем выработать определенную систему взглядов на основные принципы функционирования театра кукол как подвида драматического театра. Подражание реальному артисту выразилось в практически полном соответствии куклы человеку. На сцене театра кукол протекала жизнь в ее уменьшенной копии. Эффект перевернутого бинокля долгое время использовался в театре кукол и был основным принципом его функционирования. Кукла наделялась острой ярко выраженной характерностью, типажностью, что со временем привело к появлению штампов не только во внешнем виде куклы, но и в ее внутреннем содержании. Чем больше кукла была похожа на человека – в походке, манерах и голосе – тем удачнее считалась постановка. Достаточно вспомнить ставшую классикой «Чертову мельницу» – один из лучших спектаклей Харьковского театра кукол, осуществленную В. А. Афанасьевым. Когда на сцене курит сигарету артист живого театра – ничего особенного не происходит, но когда кукла Люциуса делает это на ширме театра