

Ключевые слова: художественная культура, театральное искусство, форма и содержание, постмодернизм, жанр, характер.

Майданова Марина Николаевна

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник, сектор источниковедения, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0002-8703-0063
mmnspb@yandex.ru

Key words: artistic culture, theatre arts, form and content, postmodernism, genre, character.

Maydanova Marina N.

PhD in Art Studies, researcher, Sources Studies Department, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0002-8703-0063
mmnspb@yandex.ru

МАЙДАНОВА М.Н.

Проблема функционального отношения формы к содержанию в европейской и русской театральной традиции

MAYDANOVA MARINA N.

The Problem of the Functional Relation of Form to Content in the European and Russian Theatrical Tradition

В статье предлагается типологизация вариантов функционального отношения формы к содержанию в истории европейской и русской художественной культуры (четыре варианта). На материале театрального искусства (от архаики до постмодернизма) демонстрируются проявления этих вариантов (на уровне принципиальных признаков) в историко-художественном процессе.

The article offers classification of variations of functional relation of form to content in the history of European and Russian artistic culture (four variations). As exemplified by theatre arts (from antiques to postmodernism) manifestations of these variations (at the level of principal attributes) are demonstrated in the historical and artistic process.

Вопрос о соотношении формы и содержания и в широком, культурологическом, плане, и в специальном, теоретико-художественном, – один из фундаментальных в европейском культурном опыте. Существенная сторона этого вопроса связана с исторически вариативным характером такого соотношения. Одним из первых в отечественной культурологии не остающееся равным себе соотношение культурной формы и культурного содержания (на материале словесного искусства) сделал предметом специального исследования М.М. Бахтин.

В работе «Эпос и роман» Бахтин противопоставляет друг другу два состояния европейского литературного опыта – традиционалистское и рефлексивное [4, с. 447–483]. Для первого характерен примат закрепленной в традиции общей формы, подчиняющей своему строю как субъекта литературного творчества, так и подлежащий освоению содержательный материал. Вторая же форма предстает, с одной стороны, как подчиненная индивидуальной свободе субъекта литературного творчества, с другой – как стремящаяся быть адекватной фактуальности содержательного материала. Другими словами, в совокупном культурном опыте форма перестает быть фактором безусловно законодательствующим и становится скорее инструментом, опосредующим отношение субъекта творчества к осваиваемому содержательному материалу, при этом подлежащим рефлексии как со стороны субъекта, так и в применении к содержательному материалу.

Культуролог и литературовед С.С. Аверинцев в статье «Поэтика древнегреческой литературы» обратил внимание на то, что между выделенными Бахтиным двумя состояниями европейского культур-

ного опыта – традиционалистским и рефлексивным – обнаруживается имеющее вполне самостоятельное значение третье состояние, форма в котором становится рефлексивной только со стороны субъекта, а в отношении к содержательному материалу сохраняет традиционалистский характер [1, с. 7].

В истории европейской культуры Аверинцев таким образом фиксирует три ее качественно различающихся состояния: первое, традиционалистское, характерное для архаических культур; второе, рефлексивно-традиционалистское, сохраняющееся в европейской культуре с V–IV веков до н.э. до рубежа XVIII–XIX веков; и третье, окончательно преодолевающее традиционализм, рефлексивное, утверждающееся в XIX веке [1, с. 11].

Особенность второго культурного состояния, по Аверинцеву, состоит в том, что отрефлектированные субъектом культурного творчества формы рассматриваются как нормативные эталоны, в соотнесении с которыми содержательный материал становится осмысленно конкретным; сами же по себе такие формы в течение огромного исторического периода сохраняют свою отвлеченно-умозрительную природу. Различия между культурными эпохами, исторически относящимися ко второму состоянию, такими как поздняя античность, Средние века, Возрождение, XVII и XVIII века определяются, по Аверинцеву, различием в характере осваиваемого содержательного материала и должны рассматриваться как меньшие по масштабу, чем различия между культурными состояниями, поскольку не затрагивают характер отношения культурной формы к культурному содержанию [1, с. 8].

Переход к третьему культурному состоянию, по Аверинцеву, связан прежде всего с изменением статуса содержательного материала. В новых культурных условиях именно он, а не общая, пусть даже и отрефлектированная, культурная форма становится точкой отсчета. Статус истинности закрепляется за эмпирической фактуальностью, от культурной же формы требуется адекватно представлять ее. Репертуар фактуальности, в силу разных причин привлекающей к себе внимание культуры, при этом может быть весьма широким и разнокачественным, о чем свидетельствуют такие относящиеся к третьему состоянию культурные явления, как романтизм, реализм, символизм и авангард.

Перемены, произошедшие в европейском культурном опыте во второй половине XX века, дают основания говорить и о четвертом неучтенном Аверинцевым культурном состоянии. Дело в том, что даже окончательно порвавшая с традиционализмом культурная форма третьего состояния, как и форма первого и второго состояния, является достоянием человеческого сообщества и соотносена с коллективным опытом, который и организует, подчиняя своему строю опыт индивидуума, что особо подчеркивается и даже гипертрофируется в структурализме (М. Фуко: «человек умер, остались только структуры»). Последовавшая гуманистическая реакция постструктурализма, в лице которого постмодернизм обрел свою идеологию, состояла в том, что культурную форму стали соотносить не с универсально организуемым коллективным опытом (именно в этом постструктуралист Ж. Делёз видел неприемлемый для него пафос «философии тождества»), а с уникально-неповторимым индивидуальным опытом и даже с докультурно-бессознательным в нем, принятым в качестве единственно значимой человеческой подлинности, что образует пафос утверждаемой Ж. Делёзом гуманистической «философии различия».

В отличие от универсальных форм-клише «жизненные» культурные формы, в соответствии с изложенными в работе «Что такое философия?» представлениями ее авторов Ж. Делёза и Ф. Гваттари [5], возникают как ответ на испытываемое человеком спонтанное возбуждение, представляющее собой неразличенное единство восприятия и переживания. Такого рода возбуждение, не фальсифицированное еще никакими общезначимыми формами или извлекаемое из разрушаемых общезначимых форм, и представляет собой ту человеческую подлинность, по отношению к которой функция «жизненной» культурной формы состоит в том, чтобы сделать ее явной (то есть актуализировать и утвердить в качестве ценности), не подчиняя при этом своему строю. Из трех рассматриваемых Делёзом и Гваттари культурных ответов на изначальное возбуждение – философских концептов, научных функций и художественных ощущений – для нашей темы актуальны последние.

Под ощущениями Делёз и Гваттари понимают устойчивые вибрации творческого начала в человеке, возникающие как реакция на возбуждение и обрамляющие его собой [5, с. 194]. В музыкальных

терминах, к которым прибегают Делёз и Гваттари, вибрацию как таковую можно уподобить мелодическому напеву, подобно ритурнели сохраняющему свой характер на протяжении всего художественного произведения. Обрамляющая возбуждение художественная форма разделяет в опыте человека сферы переживания и восприятия, в силу чего в соотношении со сферой переживания становится аффектом, а в соотношении со сферой восприятия – перцептом. Аффект, или иначе становление другим (подобно тому, как подсолнух на картине Ван Гога становится самим художником), в музыкальных терминах уподобляется мотиву, т.е. элементу мелодии, контрапунктом влетающему в развитие другой мелодии. Перцепт, или видение – в музыкальных терминах уподобляется теме, подвергающейся гармоническим модификациям сквозь мелодические линии [5, с. 221].

Далее дело заключается не в том, чтобы оформленное возбуждение разрешить как проблему, т.е. включить в иерархию универсальных смыслов (что было бы естественно для «философии тождества»), а в том, чтобы исчерпать его в его внутренних возможностях, как это происходит с содержанием в музыке.

В любом произведении искусства сохраняют свое значение все три аспекта художественной формы, но при этом возможны акценты, выводящие на первый план либо собственно форму, либо форму-аффект, либо форму-перцепт. Соответственно возможны и три варианта работы с изначальным возбуждением посредством формы. Актуализация подлинности, говоря языком Делёза и Гваттари, возможна, во-первых, в разновидностях рамочной фиксации, во-вторых, в разновидностях становления и, в-третьих, в разновидностях видения, что во всех трех вариантах предполагает свободную игру творческого начала.

Форма, по Делёзу и Гваттари, сообщает возбуждению тело, жизнь и вселенную [5, с. 205], т.е. разворачивает его во внутренний мир человека, в тенденции не менее богатый и сложный, чем мир коллективного опыта. Существенная особенность такого мира в том, что не он включает в себя человека, нивелируя в себе его подлинность, а напротив, человек создает его в себе для осуществления посредством него своей подлинности. Важно также обратить внимание на то, что мир, выстраиваемый в себе постструктуралистским человеком, целиком принадлежит форме (собственно, и возникает в процессе

нарастающего усложнения формы); что же касается содержания, то здесь таковым может быть только укорененная в докультурно-бессознательном человеческая подлинность. Стоит обратить внимание и на то, что мир, организованный под такую подлинность, в каждом человеке самобытно-неповторим.

В постмодернистском творчестве для актуализации подлинности практикуется использование также и готовых форм. В театре, в частности, таковыми могут служить драматургические тексты. Используемые подобным образом тексты должны рассматриваться во всем своем объеме только как формы, причем формы приносиваемые к характеру авторского возбуждения как своему содержанию.

В итоге можно сформулировать следующее: в истории европейской культуры форма в функциональном отношении к содержанию проявляет себя тройко, то есть предстает, во-первых, как образующая свое содержание (в первом и втором культурных состояниях), во-вторых, как репрезентирующая свое содержание (в третьем культурном состоянии), в третьих, как актуализирующая свое содержание (в четвертом культурном состоянии).

Базовыми формами европейской театральной традиции являются жанр в качестве формы спектакля в целом и характер как форма действующего лица. Применяя положения Аверинцева к истории театрального искусства, истоки указанных форм нужно искать в синкретическом единстве пратейтра и обслуживаемых им внетейтральных (бытовых и культовых) ситуаций. Что касается жанра, то, по Аристотелю, таковыми были импровизируемые запевалями дифирамбы и фаллические песни, предвещавшие соответственно формы трагедии и комедии [3, с. 649]. В том же контексте складываются представления о характере как совокупности черт, налагаемой на человека богами и определяющей не только его психический склад, но и судьбу.

Теорию жанра и характера, как и многие другие теоретические разработки (логика, риторика), свидетельствующие о повороте ко второму культурному состоянию, мы находим у Аристотеля (в «Поэтике» и этических сочинениях). Важно отметить при этом, что в аристотелевской рефлексии темы жанра и характера тесно связаны. Обе формы Аристотель рассматривает в контексте строго выстроенных метафизических представлений. По Аристотелю, мир организован строго телеологически, и всякий предмет в нем определяется «соглас-

но своей цели» [2, с. 110]. В качестве естественной цели, присущей аффективной душе человека, по Аристотелю, выступает благое, то есть внутренне равновесное ее состояние. Как эмпирическая сущность аффективная душа человека представляет собой стихию изменчивых страстей, внутренняя же ее норма в качестве цели предстает как гармонический покой, или, в терминах Аристотеля, середина.

Благое состояние человеческой души может быть утрачено двояким способом: либо уклонением от середины в сторону недостатка или избытка, в результате чего возникают пороки, либо нарушением такого состояния при сохранении его качества, что человеком переживается как несчастье. Утрата благой нормы человеческой души в первом варианте становится предметностью жанра комедии, второй же вариант такой утраты образует предмет жанра трагедии. Характеры при этом понимаются как качества человеческой души, будь то добродетели (срединные состояния души) или пороки.

Дедукция жанров делает прозрачными те определения, которые Аристотель дает трагедии и комедии. Трагедия – подражание лучшим, комедия – худшим среди представителей человеческого рода [3, с. 647]. Трагедия – подражание действию (ведущему к счастью или несчастью), комедия – подражание человеческим качествам (образующим характеры). Трагедия при этом возможна, по Аристотелю, и вовсе без характеров [3, с. 652].

Задача театрального искусства, по Аристотелю, как можно предполагать, исходя из контекста «Поэтики», состоит в формировании настроения на благоую норму человеческой души в качестве ее естественной цели. Такую задачу можно решить либо через осмеяние пороков, либо через очищение аффектов, – других вариантов нет. Соответственно, и набор канонизируемых жанров ограничивается всего двумя. За прочими же, реально бытовавшими и во времена Аристотеля, и после него, закрепляется маргинальный или, по меньшей мере, неклассический статус.

Понятно, что оправданные метафизическими основаниями жанры должны иметь вневременной и внерегиональный характер, быть универсально значимыми, в каком-то качестве они и закрепляются в европейском театральном искусстве на многие века.

Что касается характеров, то отработка и, по существу, канонизация их была осуществлена учеником Аристотеля Феофрастом [7]. Через

Менандра Феофрастовы характеры были усвоены новоаттической комедией и также на века стали регулятивом для европейских комедиографов и комедиантов. Даже в начале XIX века русский драматург и театральная деятельность А.А. Шаховской склонен был считать характеры сущностными и по существу неизменными определениями человеческой природы; заслугу же В. Шекспира, Ж.-Б. Мольера и Д.И. Фонвизина видел в умении приносить их к обстоятельствам места и времени [8, с. 21–25].

Положение дел принципиально меняется при переходе к третьему культурному состоянию, когда в качестве точки отсчета в культурном опыте умозрительно найденную общую форму сменяет эмпирический факт. Характеризуя новую ситуацию в общем плане, можно сказать, что индивидуализация творческого начала дополняется в ней индивидуализацией начала предметного. В результате форма становится не только рефлектируемой, как во втором состоянии, но и свободной (утрачивает прежний отвлеченно нормативный характер). Главной функцией такой формы становится фиксация и как бы подача находимого в действительности содержательного материала.

В новом культурном контексте претерпевают кардинальный метаморфоз и актуальные для театрального искусства формы характера и жанра. Характер, во втором культурном состоянии выполнявший функцию эталона, становится характером-фактом, конкретным характером, то есть не схематическим уже, а органическим единством присущих реальному индивидууму черт. Акцентирование в таком единстве черт, общих для представителей определенной социальной группы, приводит к типическим обобщениям; выделение сугубо индивидуальных черт позволяет индивидуализировать характер при сохранении и в том, и в другом случае его органической основы. Возможны разнообразные варианты сопряжения типического и индивидуального в едином характере, а также перемены в характере при сохранении его единства. Характер, таким образом, становится формой репрезентирующей, причем с широким спектром возможных способов подачи репрезентируемого материала (в русском театральном искусстве начало традиции конкретного характера связано прежде всего с именами И.И. Сосницкого и М.С. Щепкина).

Конкретный характер как форма, как бы погруженная в содержательный материал, изнутри организующая его, может принимать на

себя рефлексии иных сфер опыта (тоже внеформального материала) и таким образом сообщать содержательному материалу романтическое и символическое звучание (М.Н. Ермолова, В.Ф. Комиссаржевская). В качестве обособившейся свободной формы конкретный характер может сопрягать в себе разные планы внеформального материала, становясь амбивалентным по своему содержанию символом (ранний Мейерхольд). Конкретный характер может превращаться и в чистую форму, обретая статус самостоятельного знака, содержанием которого остается его значение (опыты абстрактного театра). Все перечисленные варианты принадлежат контексту третьего культурного состояния.

На эмпирическую фактичность ориентируется в новых условиях и такая форма, как жанр. Ведущим жанром в литературе XIX века, как на это обратил внимание М.М. Бахтин, становится роман, который, как и конкретный характер, призван творчески фиксировать личную эмпирическую составляющую опыта социального человека. Драматургические жанровые формы в театре XIX века, даже если они и сохраняют заданные традицией параметры, по существу все более проникаются духом романа, который также не остается равным себе, усваивая со временем тенденции и символизма, и авангарда (у истоков новой драматургической традиции в русском искусстве стояли А.С. Грибоедов, Н.В. Гоголь, А.Н. Островский).

В конце XIX века в связи с утверждением режиссерского театра ослабевает роль драматургического жанра в качестве формальной основы, организующей сценическое произведение. Его место занимает спектакль как авторская режиссерская форма представления в его целостности. В контексте русского режиссерского театра обозначаются два варианта, ассоциируемые с именами К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда.

В первом варианте режиссерского театра (театра Станиславского) отправной точкой при выстраивании содержания служат характеры, от которых через ансамблевую слаженность представление восходит к содержательному уровню, принадлежащему уже не отдельным персонажам, а спектаклю в целом – уровню атмосферическому, уровню коллективного мироощущения, или настроения времени.

Во втором варианте режиссерского театра (театра Мейерхольда) содержательной основой представления (основным содержанием

спектакля) становится как раз коллективное мироощущение, в качестве носителя которого выступает конструкция, понимаемая как согласованное единство всех формальных элементов спектакля. Формы характеров при этом встраиваются в конструкцию и уже как таковые наполняются соответствующим им содержанием. Такое содержание в контексте представления безусловно вторично как принадлежащее форме, всего лишь тематизирует основное и к тому же находится в свободном (вплоть до контрастного) отношении к нему (так, в «Великодушном рогоносце» пафос коллективного созидательного труда на уровне основного содержания программно противопоставлен абсурду индивидуалистического строя жизни на уровне персонажей спектакля).

В постмодернизме форма представления понимается уже не как форма коллективного мироощущения и настроения времени, а как форма индивидуального, коренящегося в бессознательном спонтанного возбуждения, наделяемого статусом подлинности. Постмодернистское представление актуализирует подлинность, прежде всего, конечно, подлинность режиссера. Становится возможным говорить о трех основных вариантах такой актуализации и, соответственно, о трех основных вариантах постмодернистского режиссерского решения. Варианты эти можно рассматривать как аналоги жанров в предшествующих культурных состояниях.

Один из таких вариантов в терминах Ж. Делёза может быть назван аффективным, и строится он прежде всего на контрапунктическом введении опыта режиссера во все элементы спектакля. Таковыми могут быть не только персонажи, но и значимые для режиссера предметы, даже стихии (огонь, земля, вода, лед). Подобные решения свойственны литовскому режиссеру Э. Някрошюсу, в постановках которого в вариациях игры аффектами исчерпывается лежащее в их основе чувство катастрофичности бытия. Характеры (скорее их аналоги) у Някрошюса – элементы целостной формы, выстраиваемой режиссером под его актуализируемую подлинность. В той мере, в какой они в этом качестве автономны, такие характеры воспроизводят структуру любой постмодернистской формы, иными словами, представляют собой единство аффективного, собственно формального и перцептивного уровней. И, соответственно, создающие их актеры становятся персонажами, видят персонажей и играют персонажами,

не сводясь ни к одной из этих ипостасей [6, с. 236]. При этом в качестве форм в опыте режиссера они, в свою очередь, не только воплощают его в себе, но и вводятся им в разные планы режиссерского видения, а также становятся предметом режиссерской игры.

Еще один вариант – перцептивный – мы находим в творчестве режиссера Ю. Бутусова, который строит свои представления преимущественно на модификациях режиссерского видения (показателен в этом отношении его спектакль «Сны об осени» по одноименной пьесе Ю. Фоссе).

В творчестве другого петербургского режиссера Ю. Александрова реализован третий – игровой – вариант постмодернистской традиции. Привлекаемая к «схватыванию» задевшего душу режиссера глубинного содержательного мотива, форма, обрамляющая мотив и при этом играющая своими гранями, проводится через представление как ритуальное. Актуализируемый глубинный опыт Ю. Александрова можно попытаться определить как непредсказуемость и негарантированность жизни. Чтобы этот опыт сделать явным, Александров прибегает к следующему приему: в постановках опер («Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Похищение из Сераля» В.А. Моцарта), фабульная игра которых утверждением обретаемого счастья побеждает чувство непредсказуемости жизни, он в свою очередь игровой деконструкцией разрушает достигаемый творцами опер результат и актуализирует тем самым снятый в оригинальных версиях мотив. Еще остроумней распорядился режиссер оперой Ш. Гуно «Фауст», обратив постмодернистскую игру против постмодернистской утопической установки, возлагающей мироустроительные надежды на высвобождение глубинного человеческого бессознательного. Трагедия Фауста, по Александрову, не в том, что он обрел полную свободу жизненно ориентированного разума, а в том, что он обрел полную свободу постмодернистской подлинности.

Подводя итог, нужно сказать, что отношение формы к содержанию в истории культуры характеризуются открытостью и конкретизируется в том или ином варианте в ответ на внешние, как правило комплексные, вызовы. Позитивный результат такого процесса можно увидеть в расширении ресурсных возможностей совокупного человеческого культурного опыта.

Список литературы:

- 1 *Аверинцев С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература / С.С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981.
- 2 *Аристотель.* Никомахова этика / Аристотель // Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4.
- 3 *Аристотель.* Поэтика / Аристотель // Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4.
- 4 *Бахтин М.* Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.
- 5 *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
- 6 *Мальцева О.* Театр Эймунтаса Някрошюса. Поэтика. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- 7 *Феофраст.* Характеры. Л.: Наука, 1974.
- 8 *Шаховской А.* Предисловие к «Полубарским затеям» // Сын Отечества. 1820. Ч. 61. № 13.