

## Социальная психология и театр

Автор намечает и исследует специфически театральную сферу социологических исследований. Он доказывает, что общая социология с ее статистическими и математическими методами еще не является «социологией театра» в подлинном смысле понятия. Только обратившись к непосредственному исследованию диалектического взаимодействия сцены и зала и социально-психологических процессов, происходящих одновременно и в актерах и в зрителях, можно будет приблизиться к современному научному познанию закономерностей театрального зрелища.

Трудно признаться, но грех и утаить: в прошлом социология совершила немало прегрешений по отношению к искусству. И поражение, которое потерпела у нас социология искусства на рубеже 20—30-х годов, было связано не только с внешними, но и с внутренними причинами — с причинами собственно теоретического характера. Но столь же очевидно и другое: *социологическая* проблематика искусства отнюдь не исчезла от того, что социология искусства была на долгие годы приговорена к эпитету «вульгарная». Эта проблематика вновь и вновь воспроизводится в искусствознании, литературоведении и т. д., хотя осознается она, как правило, недостаточно: такова неизбежная плата за пренебрежение к социологии, получившее с годами прочность предрассудка.

Осознание этого обстоятельства в последние годы и привело к вопросу: а не пора ли подумать о восстановлении в правах таких научных дисциплин, как социология культуры и социология искусства, социология литературы и социология музыки, как социология театра, наконец, — тем более, что общее понятие социологии уже вроде реабилитировано.

В пользу положительного ответа на этот вопрос свидетельствует растущее убеждение наших ученых в том, что форма, в которую отлилась социология искусства в 20-е годы, не присуща ей органически как нечто раз и навсегда данное, а представляет собою своеобразную историческую производную от внешних и внутренних условий ее развития в период «бури и натиска» социологических методов мышления, социологизированного миросозерцания вообще; что, следовательно, принципиально возможна иная форма социологии искусства, в рамках которой рассматривался бы только один из множества аспектов искусства, а именно — социологический, существенно отличный от собственно эстетического (последний является специфическим предметом искусствоведческого и философского анализа), — и уже одно это гарантировало бы искусство от «захватнических» притязаний, коими грешила социология в прошлом.

Как видим, речь идет о критически обновленной социологии искусства, которая, с одной стороны, не ставила бы перед собой несвойственных ей задач, уступая их философии и психологии творчества, эстетике и искусствознанию, а с другой — вносила бы свой необходимый вклад в исследование искусства в целом, решая проблемы социального функционирования искусства, неразрешимые иными методами, кроме социологических.

В духе такой вот социологии, исполненной сознанием «метафизической вины» и смире-

ния перед искусством — этим высшим проявлением человеческих потенций, — извлекаясь все неизбежные выводы из печальной истории своих прегрешений и ошибок, нам и хотелось бы предложить здесь некоторые предварительные соображения, касающиеся вопроса о социологическом аспекте искусства театра.

#### Публика как социологический фактор искусства театра

Социолог театра, решивший определить свою теоретическую позицию с учетом прегрешений против искусства, допущенных социологией в прошлом, с самого начала оказывается в достаточно трудной ситуации, — пользуясь философской терминологией, ее можно назвать антиномически-противоречивой. Наученный горьким опытом социологов искусства 20-х годов, он стремится определить предмет своего исследования — социологический аспект искусства театра — таким образом, чтобы его не обвинили в чрезмерных претензиях, в намерении решать художественные проблемы неадекватным (несоответствующим их природе) способом, в попользовании залезть с «суконым рылом» социологии в «калашный ряд» прекрасного. Социолог театра отказывается от притязаний на постижение художественной специфики театрального искусства, его «эстетической сущности»: в этом пункте он готов смиренно руководствоваться соображениями философов театра, эстетиков и театроведов, — факт, свидетельствующий не столько о его самоотверженности, сколько о научной добросовестности и серьезности исследовательских намерений.

По этой причине его первая исходная предпосылка чисто негативная: в сфере его исследования речь должна идти о таком аспекте, такой стороне театрального искусства, каковая не является специфически художественной собственно эстетической его стороной.

Но стоит только социологу театра, желающему избежать вульгаризации, сформулировать свою первую посылку, как он тотчас же сталкивается лицом к лицу с другой опасностью: ему угрожает вполне реальная перспектива вообще потерять из виду исследуемый объект — театр как искусство, а значит, из социолога искусства превратиться в «социолога вообще», для которого театр ничем не отличается от любого другого «социального института». Ибо в рамках социологии искусства театр должен представлять не как «социальный институт» вообще, аналогичный промышленному или торговому предприятию, спортивному клубу или финансовому учреждению, а как

«институт» особого рода, — возникший по поводу театрального зрелища, на почве этого зрелища и ради него, а потому — теряющий без этого зрелища и свой собственный социологический смысл.

Утрата же этого особенного социологического смысла театра грозит тем большими неприятностями для теории (и практики) этой формы искусства, чем больше социолог будет тешить себя иллюзиями, что, рассматривая театр по аналогии с другими «социальными институтами», он сможет постичь его и как определенное искусство, хотя и взятое в социологическом разрезе.

Иначе говоря, даже отвлекаясь от специфически эстетических, собственно художественных особенностей искусства театра при его социологическом рассмотрении, мы ни на минуту не имеем права отвлекаться от иных его особенностей — от социологических особенностей театрального зрелища, отличающих театр от всех прочих «социальных учреждений», не только далеких от сферы искусства, но и тех, каковые причастны ей. В противном случае мы вместо конкретного исследования своеобразных социологических механизмов искусства театра, театрального зрелища как такового пойдем по легкому, но и бесплодному пути перенесения («проецирования») на социологический аспект театрального искусства некоторых общих схем социологии.

Словом, совсем как в сказке: направо пойдешь — убьют (впадешь в смертный грех социологической вульгаризации художественной специфики искусства театра), налево пойдешь — голову потеряешь (утратишь особый предмет своего исследования, растечешься в общесоциологических рассуждениях, не имеющих прямого отношения к делу).

В свете этой альтернативы становятся более понятными и некоторые «гносеологические», как говорят философы, источники ошибок вульгарных социологов, потерпевших поражение в прошлом, и некоторые житейские соображения, которые побуждают наиболее осторожных социологов театра сегодня рассуждать обо всем, но только не о том, что непосредственно касается театра как своеобразной формы искусства.

Но, как в сказке, для социологии театра есть только один выбор на этом опасном теоретическом перекрестке — путь вперед. Соприкосновение социологии с внутренними особенностями театрального искусства, ее проникновение во внутренние механизмы театрального зрелища совершенно необходимо — иначе она будет социологией чего угодно, только не театра; но в то же самое время это должны быть такие особенности такие механизмы искусства театра, како-

вые, будучи органически связанными с его собственной, имманентной сферой, представляя собой нечто неотъемлемое, неотторжимое от нее, в то же самое время не являются специфическими художественными по своей природе и потому не могут быть *исчерпывающе* объяснены в понятиях эстетики или театроведения.

Отсюда — вторая исходная предпосылка социологии театра: она (эта социология) намерена отправляться в своих исследованиях от такого «элемента» театра, который внутренне присущ ему как искусству, как определенной (а именно — художественной) разновидности зрелища, который находится в органическом взаимодействии с его собственно эстетическим аспектом, но тем не менее *не совпадает* с этим аспектом, не покрывается им и не растворяется в нем.

Таким своеобразным «элементом» искусства театра и является публика — масса людей, наполняющих зрительный зал и живущих той жизнью, которая предписывается ей законами театрального зрелища, законами восприятия этого зрелища.

Назвав это слово — «публика», мы вряд ли сказали что-либо новое для театроведов и социологов театра: ведь и те и другие давно уже<sup>1</sup> согласились в том, что публика является необходимым «элементом» театра, — и это, быть может, единственный пункт, в котором они согласны друг с другом (по крайней мере сегодня).

Однако, как только это слово начинает расшифровываться театроведом или социологом — то есть приобретает понятийное содержание, — мы тут же замечаем: одно и то же слово получает различный смысл в зависимости от того, кто расшифровывает его — театровед или социолог.

Для первого публика выступает главным образом как объект эстетических воздействий — художественных импульсов, излучаемых спектаклем, театром вообще. Она рассматривается театроведом как носитель определенного художественного вкуса — более или менее развитого, который подлежит всестороннему изучению, дабы театр мог сообразовываться с этим вкусом и, опираясь на него, осуществлять подъем публики на новый эстетический уровень, соответствующий требованиям современности.

Иначе говоря, публика интересует театроведа в одном строго определенном аспекте — как носитель своеобразного художественного органа, как персонификация эстетической восприимчивости, то есть как некая «эстетическая реальность», хотя и не всегда

достаточно развитая, не всегда соответствующая этому понятию.

Пытаясь выяснить условия формирования этой восприимчивости — в семье, в школе, в иных учреждениях культуры, театровед может рискнуть выйти за двери театра, и здесь он превратится в теоретика художественного воспитания вообще.

На этой новой стезе он, весьма вероятно, встретится с социологом театра, в глазах которого публика выступает совсем иначе, чем в исследованиях театроведа. (Впрочем, по причинам, которые станут ясными из дальнейшего изложения, этот персонаж не будет социологом театра в том смысле слова, который нам хотелось бы утвердить в этой статье.)

В отличие от узко ориентированного театроведа этот социолог исходит из того, что если сам театр, быть может, и начинается с вешалки, то театральная публика «начинается» *гораздо* раньше. В отличие же от теоретика художественного воспитания (с которым у него гораздо больше точек соприкосновения) он полагает, что публику, даже театральную, следует рассматривать не только как носителя определенного комплекса эстетических, шире — общедуховных, потребностей, но также и в качестве носителя всех иных общественных потребностей, среди которых нельзя исключить ни экономические, ни профессиональные, ни политические.

Этого социолога интересует, какие внеэстетические причины, какие внехудожественные импульсы побудили те или иные группы («категории») публики впервые переступить порог театра, какие из них способствовали тому, что зритель пришел в театр второй и третий раз, наконец, какие из них содействовали его превращению в регулярного посетителя театра. Ему очень важно установить, какой процент театральной публики составляют рабочие, какой — служащие, какой — люди почтенных возрастов, какой — молодежь, какой — мужчины, какой — женщины и т. д.; он стремится узнать, каков общий «бюджет» свободного времени у каждой из этих категорий публики и каков в нем удельный вес времени, затраченного на посещение театра.

Одним словом, в поле зрения этого социолога находятся прежде всего те общесоциологические «параметры», в рамках которых обеспечивается соприкосновение определенных слоев публики с театром, с искусством вообще; и по этому поводу он может сообщить как театроведу, так и теоретику художественного воспитания много интересного и поучительного.

Тем не менее это последнее обстоятельство не только не снимает, но подчеркивает, за-

1. Во всяком случае, со времени появления основных теоретических трудов К. С. Станиславского.

остряет тот факт, что представление социолога о театральной публике совсем иное, чем представление театроведа (и даже — более широко ориентированного теоретика художественного воспитания). Ибо театральная публика, с его точки зрения, — не эстетический, а социологический феномен, в структуре которого специфически художественные импульсы и побуждения исчезают как нечто бесконечно менее значимое и весомое среди иных социальных потребностей.

И если для узко ориентированного театроведа публика, как и театр вообще, «начинается с вешалки», то для социолога она, по сути дела, «кончается» у этой самой вешалки (или у театральной кассы, или у репертуарной афиши). В этом заключается причина того, почему даже этого социолога, который интересуется не всякой, а вроде бы специфически театральной публикой, все-таки нельзя еще назвать социологом театра в точном смысле слова.

Нет спору: картина содружества социологии и театроведения, заключающегося в том, что социолог сопровождает театрального зрителя до пресловутой «вешалки», где последнего встречает радушный театровед, которому надлежит проводить его в зрительный зал, усадить в кресло (а после спектакля поинтересоваться впечатлением), — весьма заманчива. А если вспомнить, что эта перспектива намечается после почти «столетней войны» между социологией и искусствознанием, то нельзя не испытать даже ощущения некоторой растроганности.

Однако при всем этом наш теоретический взор не должен затуманиться настолько, чтобы мы упустили из виду существенное обстоятельство, а именно то, что под одним и тем же покрывалом, на котором начертано слово «публика», социолог и искусствовед сопровождают в зрительный зал театра совсем различных персонажей. Речь идет о двух сестрах, в чем-то очень похожих, но в чем-то и существенно различных, — о публике, взятой в качестве социологического явления — в первом случае, и о публике, фигурирующей в качестве эстетического феномена — во втором; причем превращение публики из одной ее ипостаси в другую произошло где-то по пути от «вешалки» в зрительный зал.

Что это за превращение, когда и как оно произошло, в чем заключается его природа — на эти вопросы социолог не ответит до тех пор, пока не рискнет переступить порог зрительного зала и сестра там рядом со зрителем (не забыв вежливо поприветствовать театроведа, уже сидящего по правую руку зрителя). Но пока он еще не

решился сделать этого — и, следовательно, не стал еще социологом театра, социологом театрального зрелища в точном смысле этого слова, — мы можем зафиксировать один момент, общий для него и для театроведа.

Это общее заключается в представлении о публике как более или менее пассивном объекте некоторой суммы воздействий — социологических в одном случае (публика как объект социального воспитания в широком смысле), эстетических, художественных — в другом (публика как объект эстетического, художественного воспитания).

Театральная публика как субъект, как носитель определенных воздействий, существенных для внутреннего механизма искусства театра, театра как определенной формы массового зрелища, в рамках рассматриваемого здесь идиллического содружества социологов и театроведов еще не была подвергнута исследованию. И это произошло не безотносительно к тому обстоятельству, что социолог, исследующий публику в качестве аккумулятора общественных импульсов, до сих пор не решился войти с ней в зрительный зал, чтобы посмотреть: а не начинает ли там этот аккумулятор излучать свои собственные импульсы, и не воздействуют ли эти импульсы на сам процесс творения зрелища на глазах у публики.

А ведь если бы он сделал это, то ему стали бы очевидными по крайней мере две вещи:

1. Публика, которую он подкарауливал у входа в театр или у выхода из него, у репертуарной афиши, у театральной кассы, на зрительской конференции, «на службе» или, наконец, «дома», — это совсем не та публика, которая составляет зрительный зал театра, хотя она и состоит из тех же самых людей.

2. Хотя его приятель театровед, чаще бывающий на спектаклях, знает об этой публике несколько больше, чем он, но многое ускользает и от его театроведческого взора, причем ускользает как раз то, что больше всего интересует социолога театра, а именно, то что связано с социологическими «параметрами» поведения публики в зрительном зале.

Поскольку же эти «параметры», как мы увидим в дальнейшем, совсем не безразличны для поведения зрителя как органа художественного восприятия, постольку социологический анализ этих «параметров» должен помочь разобраться кое в каких вещах и театроведу и теоретику эстетического воспитания.

Теперь мы можем сформулировать третью исходную предпосылку социологии театра: в своих исследованиях эта социология отправляется от такого социологического

элемента искусства театра, театрального зрелища, как публика, масса людей, наполнивших зрительный зал; причем решающим для социологического анализа является анализ поведения публики в *зрительном зале*, анализ воздействия этого поведения на процесс творчества театрального зрелища, на его ход и на его характер.

Только отпрявляясь от того, как ведет себя публика в процессе театрального зрелища, как она взаимодействует с его эстетическими моментами, можно переходить затем к исследованию существования этой публики *за пределами* театра (до или после спектакля). В противном случае социологический анализ «театральной публики» (точнее — разобщенной массы посетителей театра) ни на шаг не приблизит нас к постижению социологической специфики театрального искусства.

#### Публика в отношении к спектаклю; «раздвоение» спектакля

Итак, приступая к анализу поведения публики в пределах театра, в особенности же — в зрительном зале, мы исходим из того, что, с одной стороны, это поведение существенно отлично от поведения людей, составляющих эту публику за пределами театра, а с другой — оно не сводится к поведению этой публики в качестве «эстетического феномена», в качестве органа художественного восприятия. Оно дополняется еще поведением этой же публики в качестве «социологического феномена», подчиняющегося не закономерностям художественного восприятия, *но каким-то иным*. Нам они представляются закономерностями социологического характера, хотя и весьма специфическими закономерностями, — однако это-то и подлежит еще доказательству<sup>1</sup>. И для того чтобы прийти к такому доказательству в ходе нашего изложения, начнем пока что с более очевидных вещей. Если еще не все теоретики, то уж во всяком случае все без исключения практики театра сошлись на том, что до тех пор, пока не осуществлен «прогон» спектакля «на публике» (даже если эта публика состоит пока из работников театра и их родственников), о нем нельзя говорить как о спектакле в точном смысле слова: это еще только возможность спектакля (спектакль «в себе», а не «в себе и для других», если выразиться в терминах гегелевской «Феноменологии духа»).

1. В этой связи нам придется выдвигать на первый план «социологический» аспект театральной публики, но этот — методический — прием отнюдь не свидетельствует о нашей недооценке публики как «эстетического» феномена, как носителя художественного вкуса.

И лишь после того, как этот «спектакль в возможности» показан публике раз, другой и третий, «обкатан» перед зрительным залом, заполненным людьми, можно говорить, что его «утробный период» закончился, пуповина, связывающая его с «репетиционным лоном», оборвана и он начал свою действительную жизнь.

Что это означает с точки зрения театроведческой? Иллюстрацию общеизвестного положения о том, что публика является необходимым звеном триады «актер — режиссер — публика», образующей ядро искусства театра в его современном виде; что театральный зрелище имеет характер «сиюминутного» действия, творимого на глазах сегодняшней публики, и с этим обстоятельством связана импровизационная природа театрального искусства.

Что это означает с точки зрения философии театра? Констатацию того факта, что спектакль до соприкосновения с публикой представляет собой некоторое «идеальное бытие», подчиняющееся чисто эстетическим законам — закону единства многообразного, гармонии частей целого, симметрии и контрапункта и т. д. и т. п., — «идеальное бытие», для которого публика выступает как необходимое условие его «реализации», его превращения в человеческую реальность, в феномен общественного сознания (и общественного бытия).

Наконец, что это означает с точки зрения социологии театра? Для социологии театра, которая пытается конкретно представить себе то, что для философии театра и даже для театроведения выступает в самом общем виде, это означает: спектакль превращается из «возможности» в «действительность» в тот момент, когда его «идеальное бытие» вступает в связь, в реальное взаимодействие с «социальной реальностью» публики, причем взаимодействие это носит характер достаточно внутренний для природы театрального искусства — оно накладывает свою печать и на «идеальное бытие» спектакля и на «социальную реальность» публики, и ни один момент этого взаимодействия не остается неизменным, не избегает серьезных потрясений, хотя и сохраняет свое качественное своеобразие.

Дело в том, что «обкатывание» нового спектакля «на публике» — это не просто выяснение того, понравится он ей или нет, не просто получение некоторого удостоверения, в верхнем углу которого размашисто написано «добро» и поставлена подпись, — хотя чаще всего актеры (реже — режиссер) осознают акт «обкатывания» именно так.

В действительности этот акт распадается на целый ряд сложных и разнообразных процессов — процессов *установления связи*

между спектаклем и различными его моментами, с одной стороны, и публикой — с другой. Ибо даже в тех случаях, когда спектакль с самого начала и до самого конца сопровождается одобрительными рукоплесканиями публики (возьмем такой идеальный случай), эти рукоплескания не могут быть сведены к однозначному «добро».

Отношение публики к спектаклю — это всегда некоторый процесс, занимающий столько же времени, сколько необходимо для спектакля; и даже если это однородно одобрительное отношение, оно не равно себе в каждой своей точке — в каждый момент спектакля. В один момент оно просто одобрительное, в другой — растроганно одобрительное, в третий — восторженно одобрительное и т. д. Иногда оно адресовано к актерскому исполнению, подчас к декорационному решению, порой — к неожиданному сюжетному ходу или к острой реплике пьесы.

Иначе говоря, даже в этом предельно упрощенном («идеализированном») случае мы имеем дело с целой гаммой зрительских эмоций, отнесенных к самым разнообразным измерениям спектакля, с определенной системой акцентов, расставленных публикой в театральном зрелище, развернутом перед нею, — с тем, что можно назвать *зрительской партитурой* зрелища.

Если же мы возьмем более сложный — и более обычный — случай отношения публики к спектаклю, включающий кроме одобрения, и элементы раздумья (и непонимания), и элементы пассивного неприятия (и скуки), и элементы активного несогласия (и раздражения) и пр. и пр., то и зрительская партитура спектакля окажется весьма и весьма усложненной.

Разумеется, чем более дисциплинированным (или флегматичным) является зритель, тем более косвенной, тем более зашифрованной оказывается его реакция на развертываемое перед ним зрелище; однако и этот зритель находит способы выразить свое отношение к спектаклю — способы, среди которых кроме «узаконенных» смеха и аплодисментов есть и сосредоточение и расслабление внимания, и «затаенное дыхание» всего зрительного зала, и кашель, и глубокое молчание, и глухой ропот, и еле слышный шорох, и раздраженное шикание по адресу невоспитанных слушателей.

Все это вместе взятое и составляет передаваемую словами «атмосферу зрительного зала», которая столь же уникальна, как атмосфера спектакля, и точно так же, как атмосфера последнего, пронизана строго определенными «ритмами», которые опытный актер ощущает, если можно так выразиться, своим собственным позвоночником,

ощущает очень точно, хотя, быть может, и не способен отчетливо передать свои ощущения театральному критику и театроведу (многое, связанное с этими ощущениями, относится к тем тайнам актерского ремесла, к тем неизреченным тайнам импровизационной природы театрального искусства, которые умирают вместе с актерами).

Что же касается режиссеров, судьба которых — превращать «неизреченное» в осознанный инструментарий актерской технологии, то история театра знает и таких из них, которые пытались осмыслить и взять на вооружение кое-что из относящегося к зрительской партитуре спектакля: вспомним тех из них, для которых такое «медицинское» явление, как кашель во время спектакля, воспринималось как сигнал, свидетельствующий о необходимости доработать соответствующие моменты спектакля.

Так или иначе, мы имеем право говорить о том, что процесс «обкатывания» нового спектакля — это процесс складывания зрительской партитуры этого спектакля, процесс отшлифовывания той формы, в какой спектакль существует не только «для себя», но и «для зрителя», той формы, которая связывает «идеальное бытие» спектакля и «реальное бытие» зрителя, той формы, каковая не есть уже просто форма спектакля, но есть одновременно и форма зрелища, то есть форма специфического взаимодействия спектакля и зрителя.

Возникает, однако, вопрос: в каком отношении эта возникающая в процессе непосредственного общения с публикой форма зрелища находится к внутренней форме спектакля, возникшей в воображении режиссера, зафиксированной в режиссерском плане и реализованной в репетиционном процессе; или, если сформулировать вопрос несколько проще: в каком отношении зрительская партитура спектакля находится к его режиссерской партитуре?

Поначалу может сложиться впечатление, что между ними нет сколько-нибудь существенных различий, что зрительская реакция на спектакль — не что иное, как реализация (и «удостоверение») запланированного, запроектованного режиссером с самого начала. Впрочем, если бы это действительно было так, то мы не имели бы ни «незапланированных» провалов спектаклей, ни их неожиданных триумфов, превосходящих все ожидания их создателей.

Впечатление, что режиссерская и зрительская партитуры спектакля тождественны (или, по меньшей мере, едины), что зрительская партитура представляет собой простую реализацию режиссерской, может существовать лишь до тех пор, пока театр имеет дело с более или менее стабильной

аудиторией, сформированной и воспитанной им, и пока режиссеры и актеры этого театра, двигаясь в общем русле выработанной ими художественной манеры и традиции, не предлагают своей публике чего-либо существенно нового.

Однако и при этих условиях такое впечатление существует далеко не для всех и не очень продолжительное время: стоит режиссеру, создавшему спектакль, пользующийся успехом у зрителя, вернуться к нему, скажем, через полгода после премьеры, как он тотчас же заметит: этот спектакль стал иным, в каком-то отношении он уже перестал быть его детищем. В этих случаях в театре обычно произносятся слова о том, что спектакль «разболтался», так как в исполнение вкрались моменты «игры на публику», которые привели к смещению (иногда менее, а иногда более существенному) акцентов спектакля, к нарушению его целостности, к нарушению его внутреннего ритма...

Если же перевести эти слова, так часто звучащие на общих собраниях коллектива театра или на заседаниях его художественного совета, на язык теории, то станет очевидно: речь идет здесь о том, что публика навязала спектаклю некоторые акценты, относящиеся к ее, зрительской партитуре спектакля, а это и привело к нарушению художественной целостности, эстетической органичности спектакля. И это, в свою очередь, означает, что зрительская партитура спектакля не только не совпадает с режиссерской, но и *существенно отлична* от нее, и не только существенно отлична, но может порой вступать в конфликтные, враждебные отношения к ней; порой — то есть в те периоды, когда режиссерский контроль за спектаклем ослаблен и автоматически заменен контролем публики, реагирующей на спектакль в соответствии со своей, а не режиссерской партитурой.

Поскольку же это ведет к тенденции — в предельном случае — к распаду художественной структуры спектакля, к разрушению его целостности, постольку мы имеем право заключить, что зрительская реакция на спектакль, воздействие этой реакции на процесс театрального зрелища имеет, во всяком случае, не только эстетический характер; что в этой реакции есть элементы не эстетического, не специфически художественного качества; что они, в конечном счете, оказываются решающими, определяющими в общем балансе зрительской реакции и зрительского воздействия на спектакль.

Ну а то, что справедливо для идеального случая — для того случая, когда театр имеет стабильную, им же самим сформирован-

ную публику, — в еще большей степени справедливо для менее идеального, но более часто встречающегося случая — когда коллективу театра приходится иметь дело с изменяющейся публикой, значительная часть которой впервые пришла в этот театр и вообще не осведомлена относительно его художественных устремлений.

Здесь сразу же бросается в глаза то, что поначалу скрыто в идеальном случае, — зрительское восприятие обуславливается самыми разнообразными закономерностями — закономерностями физиологического и психологического, практически-житейского и политического характера, среди которых закономерности *собственно* художественного характера (закономерности эстетического восприятия) играют далеко не определяющую роль.

Причем самое интересное заключается в том, что в итоге своеобразного «интегрирования» всех этих закономерностей в ходе восприятия зрелища и возникает та самая зрительская партитура спектакля, которая, как мы могли заметить, обладает отчетливо выраженной тенденцией противостоять режиссерской его партитуре, резюмирующей эстетическую, художественную целостность театрального зрелища.

Предшествующее изложение, на наш взгляд, достаточно убедительно свидетельствует о том, что, во-первых, публика, сидящая в зрительном зале, не представляет собой некий пассивный орган восприятия импульсов, идущих со сцены, но сама, в свою очередь, активно воздействует на творимое на сцене, расставляя свои акценты в развертываемом перед нею театрально зрелище; что, во-вторых, воздействие публики на спектакль, на зрелище, участницей которого она оказывается, не является чисто эстетическим, ибо в *зрительской партитуре*, в рамках которой осуществляется восприятие зрелища и которая как бы «накладывается» на *режиссерскую партитуру* спектакля, определяющими в конечном итоге оказываются «внехудожественные» моменты; что, в-третьих, в тенденции, в пределе возможно либо полное распадение этих двух партитур, сопровождающееся абсолютным зрительским неприятием спектакля (разрыв «коммуникаций» между театром и публикой, как сказали бы социологи), либо полное подчинение зрелища зрительской партитуре, сопровождающееся утратой этим зрелищем своих эстетических качеств («распад» спектакля как художественного целого, если выразиться в терминах театроведения и театральной критики).

Между прочим, этим последним обстоятельством и объясняется тот парадоксальный с точки зрения театроведения факт, что по-

рой спектакль, окончательно «развалившийся», окончательно погибший как художественное целое, продолжает пользоваться успехом, продолжает посещаться публикой, продолжает давать «хорошие сборы» и даже обретает новую жизнь, что-то вроде «второго дыхания», которое так часто спасает спортсменов на дистанции. Это и в самом деле «новая жизнь» спектакля, но жизнь не в качестве эстетического феномена, а в качестве иного явления — мы назовем его социологическим.

### Публика в отношении к актеру; «раздвоенные» актера

Быть может, еще до того, как зрительская партитура спектакля получает свое отражение в сознании режиссера (воспринимающего ее либо как опору для своего решения спектакля, либо как помеху, противостоящую этому решению), эта партитура уже существует для актера, для его интуиции, для его подсознательной способности ориентироваться на сцене, имея в виду не только действие пьесы, не только своего партнера, но и публику, зрительный зал как целое.

То, что придает уверенность актеру, делает все его движения естественными и органичными, сообщает ему необыкновенное ощущение свободы, в атмосфере которой и становится возможной актерская импровизация, — все это идет не только от хорошо отработанной техники, не только от точного знания «сквозного действия» спектакля и «сквозного действия» своей роли, но и — в немалой степени — от другого.

Здесь имеется в виду то, что опытные актеры называют порой ощущением «дыхания зрительного зала», «атмосферы зрительного зала», его ритмов, степени его наэлектризованности, незримых «силовых линий», пронизывающих эту атмосферу, которая постоянно готова разразиться громом аплодисментов, шквалом негодования или дождем благодарных слез.

В этой атмосфере и складывается то, что мы назвали зрительской партитурой театрального зрелища; и это как раз та самая партитура, ощутив которую каким-то «шестым чувством» актер обретает уверенность, аналогичную той, которую он обретает на репетиции, когда чувствует, что наступил режиссерскую партитуру спектакля и точно движется по ее ориентирам, сопровождаемый одобрительными репликами режиссера.

Можно сказать очень много сердитых слов по поводу «игры на публику», и каждый опытный актер может сказать их гораздо больше, чем театровед и театральный кри-

тик, но ясно одно: без точного ощущения зрительской партитуры спектакля актер так и не обретет свободы поведения на сцене, не преодолеет свою «зажатость», не сможет совместить точное следование режиссерскому замыслу со свободным полетом импровизации.

По этой причине актер, хорошо знающий, куда может завести следование указаниям зрительской партитуры, тем не менее не может не соотносить свое сценическое поведение с нею; актер не может полностью, абсолютно отказаться от всех и всяких элементов «игры на публику», учитывая сегодняшнее, «сиюминутное» восприятие этой публикой его игры, хотя во многих отношениях это будет игрой с огнем, в котором может «сгореть» актер — исполнитель определенной роли, в определенном спектакле, в рамках определенного режиссерского замысла.

Актер не может не попытаться найти линию, *совмещающую* режиссерскую партитуру и зрительскую партитуру спектакля, хотя движение по этой линии очень напоминает ходьбу по канату с закрытыми глазами, причем всегда есть риск свалиться в пропасть там, где эта линия раздваивается.

Образ ходьбы по канату с завязанными глазами здесь всплыл не совсем случайно: ибо если первая, режиссерская, партитура спектакля в той или иной мере осознается актером (на то и «застольный период» репетиций, чтобы довести до сознания актера то, что должно затем быть «обжито» актерской индивидуальностью), то вторая, зрительская, фиксируется интуитивно, ощупью, каждый раз заново. Ведь если режиссерская партитура спектакля более или менее *однозначна*, то зрительская партитура зрелища *весьма подвижна*, она колеблется в зависимости от изменения состава публики и ее общего тона, общего настроения.

Однако все эти опасности, описание которых сопровождается обычно немалой дозой нравственных сентенций насчет долга актера перед искусством, перед «требовательным зрителем», не могут окончательно отвлечь актера от роковой стези. И это не удивительно: каким-то существенным аспектом, каким-то весьма важным элементом упомянутая «игра с огнем», равно как и «ходьба по канату с завязанными глазами», входит в число необходимых моментов его ремесла — ремесла человека, который каждый вечер должен быть одним из главных действующих лиц публичного зрелища, действия, разворачиваемого перед публикой и творимого вместе с нею, так сказать, «сборно».

И точно так же как для режиссера публика, взятая не только с ее эстетическими, но

и с неэстетическими устремлениями, является не только препятствием, но и условием решения задачи — осуществления спектакля-зрелища, в том же самом противоречиво-двуликом качестве возникает публика и перед взором, перед всем существом актера, вышедшего на подмостки сцены. Она — в одно и то же время — и *условие* развертывания актером своих творческих возможностей и *препятствие*, грозящее обернуть творческие возможности актера против его искусства.

Как бы скрупулезно ни следовал актер всем режиссерским указаниям, он не почувствует полного творческого удовлетворения, если его усилия не найдут отклика в сердце публики; и сколько бы режиссер ни уговаривал его после спектакля, что публика оказалась «не на высоте» режиссерского замысла и актерского исполнения, и как бы глубоко ни был убежден актер в справедливости слов режиссера, где-то на дне души его не оставляет грустная мысль о том, что он не решил своей задачи, ибо его (как и режиссера) задача заключалась в том, чтобы «победить» зрителя, приняв даже его пребывание «не на высоте» как условие игры, условие создания зрелища<sup>1</sup>.

Оказываясь один на один с публикой, актер не может не пытаться нащупать линию, совмещающую режиссерскую и зрительскую партитуры спектакля. Причем на этом пути ему не от кого ждать помощи — эта магическая линия может быть продуктом лишь его собственного творчества, лишь его способности к импровизации; и руководствоваться в этом своем творческом поиске он может только одним: актерской интуицией, внутренним ощущением «меры», о которой так много сказано со времен Аристотеля. Ибо стоит только актеру отступить от этой меры в одну сторону — и ему грозит опасность разорвать нить, связующую его с публикой, замкнутая в «идеальном бытии» спектакля, который так и не реализуется в форме публичного зрелища. Если же актер отступит от этой меры в противоположную сторону, то он разорвет путеводную нить, ориентирующую его в «идеальном бытии» спектакля и его связь со зрителем вообще утратит характер эстетической, художественной связи.

В свете этих размышлений знаменитый «Парадокс об актере» французского философа-просветителя Дени Дидро раскрывает перед нами свой новый аспект, оборачивается к нам новой своей гранью.

1. Вопрос о том, как эта задача решается конкретно, — это уже вопрос театроведения, но такого театроведения, которое осознает всю важность социологического аспекта искусства театра.

Как известно, одним из существенных различий, проведенных в этом «Парадоксе» (среди целого ряда других, столь же важных, сколь и тонких), было различие между двумя способами бытия актера — его идеального бытия в качестве персонажа исполняемой пьесы и его эмпирического бытия в качестве «вот этого» человека, движущегося по сцене и взаимодействующего с другими людьми — участниками спектакля. Проводя это различие, Дидро не уставал подчеркивать, что, в отличие от своего персонажа, который может «переживать» самую разнообразную гамму чувств, предусмотренных пьесой (включая неистовые страсти), сам актер, демонстрирующий все эти переживания, не должен ни на минуту терять трезвости и даже «холодности» рассудка. Он, актер, не должен забывать, что, в отличие от жизненной правдивости, «театральная правдивость» — «это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвеличенному актером». Причем — такое соответствие, которое опосредствуется точным осознанием художественных вкусов и потребностей публики и предполагает учет этих вкусов и потребностей со стороны исполнителя.

Чтобы совместить оба этих момента — привести свое сценическое поведение в соответствие с образом, «созданным воображением поэта», с одной стороны, и в соответствие с представлениями публики о «хорошем вкусе», с другой, — актер и должен сохранять на сцене «холодную голову».

«Древний гладиатор, подобно великому актеру, и великий актер, подобно древнему гладиатору, не умирают так, как умирают в постели: они должны изображать другую смерть, чтоб нам понравиться».

Вот это «чтобы нам понравиться», проходящее рефреном через весь «Парадокс об актере», раскрывает одну весьма существенную сторону различия, проведенного у Дидро: отделив от «идеального бытия» актера в качестве персонажа исполняемой пьесы его «эмпирическое бытие», он наметил одновременно и еще одно различие, рассекающее «эмпирическое бытие» актера на сцене и касающееся также «идеального бытия» спектакля.

Это и есть, с одной стороны, двойное бытие «идеального образа»: а) «созданного воображением поэта» и б) «еще возвеличенного актером» (с учетом вкусов публики), то есть бытие этого образа на пересечении двух партитур — режиссерской (хотя в то время фигура режиссера еще не конституировалась окончательно, но режиссерские функции должны были кем-то исполняться) и зрительской.

Это и есть, с другой стороны, двойное бытие актера, «эмпирически» присутствующего на сцене, — то есть, пребывание его «в игре» с партнерами по спектаклю, с другими актерами и пребывание его «в игре» с партнерами по театральному зрелищу в целом — со зрителями, с публикой.

По этой причине приходится говорить об одновременном существовании актера в *трех мирах*: в идеальном мире исполняемого произведения, в эмпирическом мире сцены и сценических взаимоотношений с партнерами и, наконец, в социологической реальности массового восприятия, в социологическом бытии публичного зрелища.

Но именно потому, что эти миры столь различны, именно потому, что они находятся в весьма сложных и запутанных отношениях, нам представляется, что автор «Парадокса об актере» был не совсем прав в одном отношении, а именно — в своей убежденности, что для ориентации в атмосфере игрового взаимодействия этих миров достаточно здравого рассудка, «холодной головы». Ибо, по крайней мере, в двух из этих трех миров — в идеальном мире пьесы и социальной реальности коллективного восприятия, а в особенности — в сфере, соединяющей эти аспекты бытия театрального зрелища, невозможно ориентироваться, не опираясь кроме здравого смысла еще и на *актерскую интуицию*.

По поводу рассматриваемого здесь «раздвоения» актера мы должны повторить то же самое, что говорили по поводу «раздвоения» спектакля (иначе мы рискуем быть неправильно понятыми). Это «раздвоение» в спектакле, отвечающем элементарным художественным требованиям, наличествует лишь в виде *тенденции*, которая снова и снова *преодолевается* актерским исполнением, актерской индивидуальностью; и лишь в «предельных» случаях (а от них-то и приходится отправляться в научном рассмотрении, чтобы выявить скрытую тенденцию), то есть в тех случаях, когда спектакль начинает распадаться как эстетический феномен, эта тенденция вырывается на поверхность и предстает как нечто «эмпирически фиксируемое».

На первых порах и сам актер не ощущает, что созданный им образ двулик, как мифический Янус: он имеет одно лицо, обращенное к «идеальному бытию» спектакля (и к режиссеру, носителю художественной идеи спектакля, и к критику или театроведу, блюстителю этой идеи), а другое — обращенное к публике, не к отдельным требовательным и взыскательным зрителям, а к публике как некоторому целому, некоторому живому существу, коллективному субъекту, который предъявляет актеру наряду с эстетическими

требованиями еще и другие, существенно отличные от эстетических.

Переживания актера на сцене слишком сложны и многообразны, чтобы он с самого начала мог четко дифференцировать их, соотнося одни с импульсами, идущими от «идеального бытия» пьесы и действующих в ней персонажей, другие — с чисто эмпирическими переживаниями партнеров по спектаклю, вызываемыми теми или иными неувязками, «накладками» в ходе спектакля, третьи — с коллективными переживаниями зрительного зала, имеющими уже не столько эстетическую, сколько «социологическую» природу.

Первоначально все эти разнообразные и разнокачественные переживания интегрируются в актерской индивидуальности в единое переживание — переживание стихии «зрелища» и его, актера, поведения в лоне этого «зрелища»: оно-то и определяет то, что на языке театральной технологии называют актерским «ощущением сцены».

Но достаточно скоро в этой синкретически-нерасчлененной разноголосице переживаний начинают выделяться различные аспекты, соотносимые с различными мирами, смешавшимися друг с другом в процессе зрелища.

Когда же режиссер, посетивший, скажем, двадцатое или тридцатое исполнение спектакля (не говоря уже о сотом), начинает разносить актера А за безвкусное «комикование», а актера Б — за то, что он «рвет страсти в клочья», актер начинает ощущать буквально «кожей» два мира — мир спектакля, созданного по законам прекрасного (по законам единства многообразного, симметрии и гармонии, ритма и контрапункта), и мир массового восприятия, непосредственного коллективного переживания этого спектакля, которые сам он переживал как единый мир — мир зрелища, мир игры на публике, мир действия, — существенно разошлись, и это обстоятельство грозит «разорвать» и его актерскую индивидуальность. Словом, совсем как у Гейне: «Мир раскололся пополам, и трещина прошла через сердце поэта». И поскольку актер — это человек, одинаково причастный обоим этим мирам, одинаково укорененный и в одном и в другом (не случайно на него, на его способность к импровизации каждый вечер возлагается задача «примирения» этих различных миров), — постольку он далеко не всегда в состоянии объективно воспринять упреки режиссера по поводу «наигрыша».

Конфликт между миром спектакля и миром зрительного зала, чем бы он ни был вызван, для него всегда *трагический конфликт*, ибо он, актер, как никто другой способен интим-

но, внутренне постичь абсолютную правду каждой из его сторон, ибо его жизненная задача — совмещение этих «правд» в истине массового театрального зрелища.

Публика в отношении к составляющим ее индивидам; «раздвоение» зрителя

Но, быть может, самое интересное (и самое существенное) заключается в том, что театральная публика выступает в качестве фермента «раздвоения» не только по отношению к спектаклю, не только по отношению к актеру, но и по отношению к самой себе, точнее — по отношению к составляющим ее людям, зрителям.

Зритель присутствует, существует в зале театра также в двух лицах — в качестве «вот этого» индивидуума с его уникальной, *всегда лично окрашенной* способностью художественного восприятия (назовем его для краткости «зритель-индивид» или «зритель-личность»), с одной стороны, и в качестве элемента, частички, исчезающе-малой составляющей публики, «коллективного субъекта», массы людей, заполнивших зрительный зал.

Причем, как это ни парадоксально на первый взгляд, такое «раздвоение» касается прежде всего *эстетически развитого* зрителя, способного рефлексировать по поводу эмоций, возникающих у него в ходе зрелища.

Для более отчетливого выявления этих существенно различных ипостасей одного и того же зрителя приходится опять-таки апеллировать к «предельному» случаю, наиболее отчетливо выявляющему скрытую (латентную, выражаясь с помощью модного термина современной социологии) тенденцию. Ибо нормальный, типический случай на театре предполагает известную гармонизацию этих двух аспектов зрителя, зрительского восприятия, — так что, присутствуя на спектакле, удовлетворяющем эстетическим требованиям и хорошо принимаемом публикой, зритель еще не ощущает «раздвоения».

Но вот художественно развитой, эстетически требовательный зритель сталкивается в спектакле с теми же самыми элементами безвкусного «комикования» (или «надрывной» игры на его нервах)<sup>1</sup>. Самое интересное заключается здесь в том, что в семидесяти случаях из ста этот взыскательный зритель будет хохотать вместе со всей пуб-

ликой (или, при другом варианте, может даже почувствовать вместе со всеми остальными комок в горле, коль скоро ему придется услышать надрывные рыдания). Однако при всем при этом он не сможет не почувствовать, что ни смех, ни слезы не вызваны у него собственно эстетическими аспектами зрелища, что их источник — не в художественных импульсах, излучаемых спектаклем, а в чисто рефлекторной (и в этом смысле — почти физиологической) способности совершенно произвольно хохотать при виде одних вещей и плакать при виде других.

Иначе говоря, этот зритель не может не почувствовать, что смех (или, наоборот, слезы) извлечен из него, так сказать «насильственно», как бы «выжат коленкой» актера, прибегающего к эстетически непозволительным способам воздействия на публику, — актера, который очень хорошо знает, что если, скажем, эффектно споткнуться на сцене (или удариться головой о косяк двери возлюбленной, или обнять телеграфный столб, изображая пьяного), то это почти всегда — автоматически! — вызовет соответствующую реакцию зрительного зала.

Но, очень хорошо чувствуя это, зритель, даже очень требовательный, все-таки хохочет вместе с остальными — и, как правило, не может не хохотать, заражаемый хохотом всех остальных. Нужно очень большое усилие (или очень большая *неискренность* по отношению к своим собственным эмоциям), чтобы в подобных случаях не отреагировать способом, тождественным с *общей* реакцией зрительного зала, «коллективного субъекта». Если этому же зрителю доведется сидеть на задних рядах, откуда ему не всегда отчетливо видно происходящее на сцене, то он нередко с удивлением обнаруживает, что вначале он стал смеяться со всем зрительным залом, а уж потом разобрался в том, по поводу чего он, собственно, смеялся: его «коллективная» реакция в данном смысле фактически *предшествовала* его индивидуальной реакции. В последнем случае он даже может вдруг понять, что смеяться-то, собственно, и не стоило бы, скорее, надо было бы плакать: настолько безвкусным был повод, вызвавший общий смех.

Но факт остается фактом: он уже «отреагировал» коллективным способом, а его индивидуальная реакция не имеет «обратной силы».

Нетрудно заметить, что во всех проиллюстрированных случаях зритель и в самом деле как бы «раздвигается», ощущая себя в качестве источника двух различных типов реакции на зрелище: реакции непосредственно коллективной, массовой, для которой не очень-то существенно качество импуль-

1. Нам представляется, что социология театра имеет право сосредоточивать свое внимание и на случаях «эстетических аномалий», подобно тому как медицина вправе (и даже обязана!) исследовать болезненные проявления человеческого организма.

сов, ее вызвавших, и реакции индивидуальной, личностной, для которой вопрос об эстетическом качестве, о художественном достоинстве вызвавших ее импульсов принципиально важен.

Зритель самым интимным, самым глубоким образом ощущает самого себя одновременно и как «зрителя-публику» («зрителя-массу», а порой — в особенно «разгульных» случаях — «зрителя-толпу») и как «зрителя-личность», причем эти два персонажа не просто сосуществуют в душе эстетически развитого (и в первую очередь — эстетически развитого) зрителя, но пребывают в состоянии непрерывной полемики, трагической коллизии и даже — «войны».

В тех случаях, когда «зритель-личность» убеждается, что смех (или слезы) его собрата — «зрителя-публики» — был вызван чисто механическими способами, он переживает нечто вроде «эстетического покаяния», хотя и не в силах здесь что-либо изменить: на его стороне лишь идеальность художественного принципа, тогда как на стороне его собрата — реальность эмпирически действующего закона (физиологического или психологического).

Но самое существенное заключается здесь в том, что, несмотря на разнонаправленность тенденций, эти «сиамские близнецы» имеют одно тело и одно сердце, ибо «зритель-личность» пришел в театр не только для того, чтобы причаститься идеальным красотам, развертываемым перед ним в спектакле, а для того, чтобы пережить их совместно с другими, «соборно», в массе других свидетелей зрелища; иначе не было бы смысла ходить в театр — можно найти достаточно способов «встретиться» с прекрасным, так сказать, с глазу на глаз, чтобы интимность этой встречи не нарушалась сопением соседа слева и раздраженным шиканием соседки справа, чтобы не мешало скрипение кресел, кашель и прочие вещи, столь же неприятные, сколь и неотъемлемые от зрительного зала.

Но нет, ведь не довольствуются люди уютными способами «общения» с прекрасным tête-à-tête; они хотят коллективно переживания, ибо знают по опыту, что уже публичность сама по себе, ощущение присутствия «на людях», совместность переживания во сто крат усиливает и специфически эстетические эмоции, обостряет наслаждение прекрасным.

В своей глубокой основе это тоже самое переживание, которое на всю жизнь поразило Маяковского и побуждало его искать этого переживания снова и снова: «Я счастлив, что я этой силы частица, что общие даже слезы из глаз». И пусть это переживание временно, пусть оно даруется челове-

ку всего на два-три часа, когда он сидит бок о бок с другими свидетелями театрального зрелища, — коль скоро он один раз по настоящему испытал его, коль скоро оно однажды потрясло его душу, он неизбежно будет стремиться испытать его еще раз! И это стремление вновь приведет его к порогу театра.

Иными словами, «зритель-личность» и «зритель-публика» (зритель-этой-силы-частица) не только воюют друг с другом, и «зритель-личность» не только иронизирует по поводу антиэстетического характера публичных эмоций своего alter ego, сетуя по поводу того, что судьба так крепко привязала его к эстетически неразборчивому собрату. «Зритель-личность» нуждается в «зрителе-публике», ибо именно нерасторжимая связь с этим последним и усиливает его эстетические эмоции, умножая каждый акт индивидуального переживания на общее количество людей, сидящих в зрительном зале, дополняя специфически эстетическое наслаждение наслаждением непосредственной общезначимостью уникального чувства.

Но сколь бы притягательными ни были эмоции «зрителя-публики», сколь бы ни были они необходимыми для осуществления спектакля как массового зрелища, невозможно отрицать, что в общем и целом эти эмоции не являются эстетическими, вызываемыми собственно художественными аспектами искусства театра. В противном случае «игра на публику» не только не приводила бы к разрушению художественной целостности спектакля, а, наоборот, способствовала бы всемерному улучшению эстетических качеств сценического произведения. И, конечно же, в таком случае в театре не приходилось бы вести постоянную борьбу против тенденций «игры на публику».

Относительно того, что среди непосредственно коллективных переживаний, вызываемых театральным зрелищем, переживания собственно эстетические играют исчезающе малую роль<sup>1</sup>, сходились очень многие философы, эстетики и теоретики театра, хотя сам этот факт они порой оценивали диаметрально противоположным образом.

Факт этот был зафиксирован и теоретически осмыслен в рамках определенных философских предпосылок уже Платоном и Аристотелем, причем уже эти мыслители расходились в оценке этого факта. В XIX и XX веках этот факт был осознан как едва ли

1. Напомним еще раз: одновременно зритель переживает спектакль и индивидуальным, личностным образом, а в этой сфере решающими будут уже собственно эстетические переживания. Их всестороннее изучение — задача эстетики и философии театра.

не самый существенный в двух эстетико-социологических концепциях, выражающих диаметрально противоположные устремления: в концепции позднего Ницше и в концепции раннего Эйзенштейна. Согласно убеждению последнего, «зритель-публика» («зритель-масса») вообще безразличен (нейтрален) к характеру, качеству воздействий, излучаемых спектаклем: для него существенна лишь сила, интенсивность этого воздействия, то есть его количественная сторона. Поскольку же молодой Эйзенштейн отправлялся в своих театральных исканиях именно от «зрителя-публики», которого он явно предпочитал «зрителю-индивиду», постольку уже в своей первой теоретической статье «Монтаж аттракционов» (1923) он пришел к следующему выводу: «Орудиями обработки зрителя в одинаковой степени являются «все составные части театрального аппарата» — «говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей».

И это не просто звонкая, полемически заостренная фраза: по сути дела, здесь точно зафиксирована особенность непосредственно-коллективного, непосредственно-массового восприятия зрелища в отличие от индивидуального, личностного восприятия этого же зрелища.

С. Эйзенштейн не сделал здесь никакого открытия: он лишь попытался использовать открытое до него в целях подготавливаемого им «коперниковского переворота» в искусстве, смысл которого в том и заключался, чтобы переориентировать искусство со «зрителя-личности» (на которого оно ориентировалось по крайней мере со времен Ренессанса), на «зрителя-публику», «зритель-массу».

Нас в данном случае не интересует ни развитие этой точки зрения С. Эйзенштейном, ни ее последующие преобразования<sup>1</sup>.

В контексте нашего изложения нам важно лишь зафиксировать, что ориентация на «зрителя-публику», «зрителя-массу» (а подчас — «зрителя-толпу») с необходимостью вела к своеобразной революции в понимании средств художественного воздействия: «аристократический» принцип предпочтения эстетически приемлемых способов воздействия на зрителя всем остальным был заменен «демократическим» принципом равенства (равноценности) *всех* без исключения способов воздействия, среди которых эстетиче-

ский способ воздействия («монолог Ромео») полностью уравнивался с чисто физиологическим («удар в литавры» или «залп под местами для зрителей»).

Таким образом была отчетливо выделена первая существенная особенность восприятия «зрителя-публики», отличающая его от восприятия «зрителя-личности».

Что же означает эта особенность непосредственно коллективного восприятия в более широкой, теоретической связи?

Прежде всего то, что внутренней предпосылкой этого типа восприятия (и переживания) являются закономерности, *объединяющие* отдельных индивидов в лоне «коллективного субъекта» этого восприятия, — а таковыми являются, конечно же, не закономерности эстетического восприятия, а некоторые нервно-физиологические механизмы: ведь первые всегда индивидуализированы, они способствуют самоуглублению индивида, выделению его из публики, то есть ослаблению нитей, связующих ее в некоторую целостность; между тем вторые являются более или менее общими для всех свидетелей зрелища — они-то и объединяют их в едином субъекте коллективного восприятия и коллективного переживания.

А это значит, что тот, кто делает ставку на «зрителя-публику», должен рассматривать все находящиеся в его распоряжении средства сценического воздействия прежде всего с точки зрения того, обеспечивают ли они воздействие на нервно-физиологические механизмы зрителя, достаточно ли они интенсивны для этого; вопрос их *содержания*, их качества — это для него по меньшей мере второй вопрос, который он даже готов снять с повестки дня, если он препятствует решению первой задачи.

Словом, единицей оценки воздействия на зрителя оказывается в данном случае мера воздействия на нервно-физиологический субстрат его психики (кстати, Эйзенштейн не ставил неразрешимой задачи, когда говорил, что эта единица может быть выражена, между прочим, и чисто математически).

С рассмотренной особенностью непосредственно публичного восприятия (переживания) театрального зрелища связаны и многие другие, отличающие этот способ восприятия от индивидуального, личностного.

В качестве «частички» зрительного зала, в качестве «зрителя-публики» я (как и любой другой зритель) более склонен реагировать на прямые воздействия, идущие со сцены, те, восприятие которых не требует развитой рефлексии, углубленного самоанализа: моя реакция на эти воздействия — это реакция типа: причина — действие. Это — отношение необходимости, хотя и имеющее игровую форму, форму свободы.

1. Односторонность эйзенштейновской точки зрения, приводящей к недооценке индивидуально-личностного, эстетического аспекта искусства, отмечена в моей книге «The October revolution and the arts» (М., «Прогресс», 1967, стр. 267—347).

Что же касается меня уже не в качестве «зрителя-публики», а в качестве «зрителя-личности», то я более склонен к иному типу отношения: к отношению, свободному не только по форме, но и по содержанию, к такому отношению, которое я устанавливаю по собственному внутреннему побуждению, к такому отношению, которое включает и мою рефлексию по поводу него. Это и есть *собственно эстетическое* отношение, предполагающее апелляцию ко мне как существу свободному и самосознающему — апелляцию ко мною же удостоверенной свободе, к моей свободе, которую юный Пушкин назвал однажды «тайной свободой»:

*Любовь и тайная свобода  
Внушили сердцу гимн простой.*

Вот почему, если я в качестве «зрителя-публики» тяготею к сильнодействующим средствам воздействия, идущим со сцены, то я же в качестве «зрителя-личности» предпочитаю такие импульсы, которые дали бы мне материал для вольных ассоциаций, для свободного полета фантазии, для раскованной рефлексии, для обостренного самоанализа (соотнесения того, что происходит со сценическими персонажами, с тем, что происходило или происходит со мной) — словом, для самоуглубления, для блуждания по «широкошумным дубровам» души, человеческого духа вообще.

С этой точки зрения нетрудно объяснить склонность «зрителя-публики» отдаваться внушениям чисто гипнотического, «суггестивного» характера, излучаемым сценой, тогда как тот же самый зритель в качестве самосознающего индивида, личности, как правило, внутренне сопротивляется этим внушениям, ибо хочет быть со зрелищем не в отношениях необходимости, а в отношениях свободы. Он хочет наслаждаться прекрасным, как говорится, «в здравом уме и твердой памяти», по доброй воле.

Эта склонность «зрителя-публики» отдаваться на милость «суггестивным» раздражителям, воздействующим на нервно-физиологический субстрат его психики, хорошо иллюстрируется экспериментом С. Эйзенштейна, который в своем фильме «Генеральная линия» («Старое и новое») попытался максимально использовать, «утилизировать» эту особенность непосредственно коллективного восприятия.

«Так смонтирован, например, «сенокос» («Генеральная линия»), — рассказывает Эйзенштейн о «метрическом монтаже», характеризующемся «грубой моторикой воздействия» на «психофизиологический комплекс воспринимающего». — Отдельные куски взяты «однозначно» — одним движением из бока кадра в бок, и я от души смеял-

ся, наблюдая за более впечатлительной частью аудитории, мерно раскачивающейся из бока в бок с возрастающим ускорением по мере укорачивания кусков. Эффект такой же, как от барабана и меди, играющих простой походный марш».

С этой особенностью непосредственно коллективного восприятия связано и то обстоятельство, что я в качестве «зрителя-публики» более естественно чувствую себя в пределах «монологического» отношения между спектаклем и мною, хотя бы это отношение и имело подчас внешнюю форму диалога между актером и публикой. Между тем я же в качестве «зрителя-личности» внутренне тяготею к истинно диалогическому отношению, в рамках которого я предстаю не просто как объект внушения, но как самостоятельный субъект, чью реакцию на импульсы, идущие со сцены, невозможно ни запрограммировать, ни «утилизировать». Ибо в качестве «зрителя-личности» я — это некая «монада», некоторый «микрокосмос», который не растворяется полностью в зрелище, подобно «зрителю-публике».

Как видим, «раздвоение» театрального зрителя на «зрителя-индивида» («зрителя-личность») и «зрителя-публику» («зрителя-массу») является достаточно радикальным и проходит по самым различным измерениям. Но во всех измерениях это «раздвоение» свидетельствует об одном и том же: *в основе своей это «раздвоение» восприятия (переживания) театрального зрелища на его эстетическую (специфически художественную) и неэстетическую (социологическую) разновидности.*

Отсюда — разнонаправленность тенденций этого «раздвоения»: одну из них, пользуясь терминологией знаменитого базельского психиатра Карла Густава Юнга, мы можем назвать «интравертированной» тенденцией (тенденцией, направленной в глубь «микромира» индивида); другую можно было бы назвать тенденцией «экстравертированной» (тенденцией, направленной «вовне» — в «макромир» коллектива, окружающего индивида, и выражающей непосредственно коллективное, «сборное» в нем самом, в структуре его личности).

Здесь мы пришли к «ядру» нашего рассмотрения, ибо в зависимости от «раздвоения» («расщепления») этого «ядра» находится и «раздвоение» всех остальных элементов театрального зрелища, прежде всего — «раздвоение» актера и всего спектакля.

Некоторые предварительные выводы

Итак, мы выявили в искусстве театра некоторый аспект, который, с одной стороны, не является собственно эстетическим, специфич-

чески художественным, но, с другой стороны, не может быть «отмыслен» от внутренней природы театрального зрелища, от целостности театрального искусства; ибо ни один сколько-нибудь существенный элемент искусства театра немислим без интимного отношения к этому — «внеэстетическому», «внехудожественному» — аспекту театрального зрелища.

Этому — социологическому — аспекту обязаны и своим «раздвоением» и возникающей отсюда динамикой все собственно художественные моменты театра. Театр как зрелище предстает перед нами как органическое единство двух взаимодействующих полюсов — социологического и эстетического, внутренне связанных с двумя полюсами, двумя влечениями, двумя порывами каждой индивидуальной души — к «соборному» и «индивидуальному» началам человеческой личности, человеческого бытия вообще.

Отсюда — две разнонаправленных тенденции театрального зрелища: тенденция генерализирующая и тенденция уникализирующая, тенденция обобщающая и тенденция индивидуализирующая, тенденция омассовляющая и тенденция личностная, тенденция упрощающая и тенденция усложняющая и т. д.

На страже одной из этих тенденций стоит «коллективный субъект», на страже другой — режиссер, философ театра, театровед.

На страже одной — я в качестве «зрителя-публики» («зрителя-массы»), на страже второй — я же в качестве «зрителя-индивида» («зрителя-личности»).

Это значит, что речь идет в данном случае не о разделении зрителя на две социальные категории — «зрителя-массу» и «зрителя-элиты», как хотелось бы представить дело теоретикам элитарной концепции искусства, в частности Ортега-и-Гассет. Такое разделение было бы слишком большим упрощением проблемы, облегчающим ее решение, точнее — создающим видимость решения там, где как раз и разверзается истинная глубина проблемы.

Суть дела как раз в том-то и заключается, что отмеченное «раздвоение» в большей или меньшей степени касается каждого зрителя, сидящего в зале театра, причем зрителя, эстетически развитого, художественно требовательного касается в наибольшей степени.

В самом деле, проблема, открывшаяся перед нами, была бы слишком легкой, если бы ее можно было решить путем отделения одних «социальных категорий» зрителя от других и — соответственно — путем создания для этих «категорий» различных «культурно-просветительных» учреждений,

в частности различных театров (кстати, это и было бы воистину «социологическим» решением проблемы). Но в том-то и заключается главная трудность, что такое отделение невозможно, ибо для того, чтобы «осуществить» его, пришлось бы «разрубить надвое» каждого зрителя, в особенности того, которого Ортега-и-Гассет отнес бы к элите, имея в виду высокую степень его способности эстетического восприятия, художественного переживания; забыть об этой трудности мог бы лишь человек, забывший в своей гордыне, что и сам он — не только «зритель-индивид» («зритель-личность»), но и «зритель-публика» («зритель-масса»), не только индивидуализированный представитель элиты, но и исчезающая малая частичка массы.

Разумеется, констатация этой трудности ни в коей мере не лишает нас веры в возможность ее преодоления: каждый настоящий спектакль — это уже ее фактическое преодоление, хотя оно отнюдь не гарантирует творческому коллективу возможности ее успешного преодоления в будущем. И проблема, взятая во всей ее сложности и — не побоимся этого словосочетания — во всей трагичности ее внутренней диалектики, заключается в том, чтобы бороться в искусстве за утверждение индивидуального, личностного — истинно художественного! — начала, не пряча голову в песок и не закрывая глаза на то, что это начало существует в каждом зрителе как «второй полюс» магнита.

Обратить внимание на всю важность *другого* полюса (все равно — назовем ли мы его «первым» или «вторым») — в этом и заключалась задача настоящей статьи.