

# В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 792.0

*И. И. Бойкова*

## АТМОСФЕРА, ЭНЕРГИЯ И ДЕЙСТВИЕ СПЕКТАКЛЯ

Понимание энергетической природы театрального искусства сегодня уже не является новым словом в театроведении. Но некоторый разрыв между огромным пластом эмпирически описываемых явлений (разговоры об «атмосфере», «ауре», «излучении», «биополе» актера и спектакля успели войти в моду еще в 1990-е) и собственно теорией пока сохраняется, поэтому изучение энергетической природы театра продолжает быть актуальным для театроведческой науки. В наши дни, когда театр нередко взаимодействует со зрителем энергиями, не претворенными в необходимое художественное качество — более всего актуальным становится разговор о специфике собственно художественной атмосферы и энергии спектакля.

Эволюция представлений об атмосфере спектакля связана как с развитием театра XX — XXI вв., так и с эволюцией самой науки о театре. Об атмосфере впервые заговорили в начале прошлого столетия как об особом, новом качестве спектаклей Московского Художественного театра. Поначалу само слово «атмосфера» употребляли через запятую с «настроением», но очень скоро «атмосфера» стала самостоятельной характеристикой спектакля. О театральной атмосфере в разные годы говорили и писали К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, А. Д. Попов. Постепенно проблема художественной атмосферы вошла и в проблематику театроведения<sup>1</sup>. В последние десятилетия XX в. круг вопросов, связанных с атмосферой спектакля, стремительно переместился с периферии в центр внимания театроведения и театральной критики. При этом само понятие «атмосфера» все чаще объединяли с другим, более общим — «энергия», что было обусловлено некоторыми тенденциями развития театра в целом на протяжении более чем столетия. Режиссерский театр давно работает с разноуровневыми энергиями актера и спектакля, о чем так или иначе высказывались основатели разных театральных школ и направлений, от К. С. Станиславского, М. А. Чехова, В. Э. Мейерхольда, А. Арто — до Е. Гротовского, П. Брука, Э. Барбы, М. А. Захарова, Л. А. Додина, А. А. Васильева и др.

Понятие «энергия» (от греческого *energeia* — «действие», «деятельность») пришло в физику Нового времени из греческой философии, где оно имело одновременно онтологическое и эстетическое значение. У Аристотеля, которому принадлежит наиболее полное учение об энергии, этим понятием определялось дей-

---

<sup>1</sup> Обобщая практику режиссуры мхатовской школы, А. А. Бармак уже в конце 1970-х гг. сделал важный вывод: атмосфера — не только и не столько выразительное средство в палитре режиссера, она является эмоционально-смысловым итогом спектакля как живого художественного целого [см.:1].

ствии или движение осмысленное, имеющее в самом себе свою цель и завершение: аристотелевская «энергия» была энергией выражения, смысла [см.: 2, с. 99–100]. В эстетике Аристотеля возникает энергийный аспект мимесиса и катарсиса. Рассматривая учение Аристотеля о трагедии в контексте всей философско-эстетической системы древнегреческого философа, А. Ф. Лосев ставит знак равенства между аристотелевскими категориями «действие» и «энергия» [см.: 3, с. 730]. Глубокий анализ философско-эстетической системы Аристотеля в работах Лосева помогает сделать вывод: действие трагедии (драмы и спектакля) для Аристотеля одновременно — энергия, мимезис и катарсис. Иначе говоря, мимезис и катарсис (которые у Аристотеля разделяют с трагедией все ее построение [см.: 2, с. 193]) — две составляющие одного и того же процесса: очищение страстей происходит на протяжении всего хода действия через саму энергийную структуру мимесиса, финальный же катарсис, самая высокая точка трагедии — завершающая, последняя «точка» такого очищения.

Представление о действии как энергии в последние десятилетия возрождается в теории драмы и театра. «Драматическое действие — сложный <...> процесс излучения эмоционально-духовно-волевой энергии героями в проблемных ситуациях, порождаемых их взаимно-действием и взаимозависимостью» [4], — пишет, например, Б. О. Костелянец. Развивая такой подход в работах по теории театра, Ю. М. Барбой приходит к выводу: действие спектакля — не только и не столько средство выражения или способ разрешения противоречий, оно есть «не вещество, не материал и средство, а именно материя (сейчас есть попытки предпочесть другое понятие: энергия) спектакля» [5, с. 162]. При всей осторожности употребления здесь понятия «энергия» — нельзя не почувствовать, что энергийно само видение Барбоем драматической формы как «фигуры целостного действия» [5, с. 163]. Однако стоит отметить, что понятие энергии в современной теории драмы и театра восходит главным образом именно к аристотелевскому, что сегодня представляется уже недостаточным. Несомненно, в христианскую эпоху произошло качественное изменение энергийной картины творческого процесса — в сравнении с той, которая возникала в античности. Научное описание этих изменений остается неразработанным в современной эстетике и искусствознании<sup>2</sup>. Определенные шаги можно сделать в театроведческом аспекте, продолжая разрабатывать понятие атмосферы спектакля, одно из традиционных театральных понятий.

Ключ к описанию собственно художественной специфики атмосферы и энергии спектакля дает понятие «душа образа», впервые возникающее в теоретических работах М. А. Чехова. По сравнению с теоретическим наследием других практиков театра, которые говорили и писали об атмосфере спектакля, чеховские статьи 1930-х гг. и книга «О технике актера» (1946) содержат наиболее глубокую и целостную эстетическую концепцию театральной атмосферы. Чеховское понимание атмосферы объединяет два важных аспекта: атмосфера — не состояние, но действие, процесс [см.: 7, с. 194], и, в то же время, поле такого действия, аура, в которой протекает спектакль. Именно Чехов впервые раскрывает психоэнергетическую

<sup>2</sup> Некоторые теоретико-методологические подходы к этой проблеме предложены нами здесь: [6]

природу этого поля: атмосфера — душа спектакля<sup>3</sup>, и потому она «имеет известную самостоятельность по отношению к вызвавшим ее причинам» [7, с. 138]. Атмосферы отдельных актерских созданий, по Чехову, — одна из составляющих общей атмосферы спектакля [см.: 7, с. 145–146], то есть, чеховское понятие души-атмосферы применимо в разговоре не только о спектакле в целом, но и о том сценическом образе, который рождается в творчестве актера. Здесь у Чехова и появляется понятие «душа образа»: «Как живописец, например, находится в нем материала, которым он пользуется для воплощения своих образов, так и вы, как актер, находитесь в известном смысле в нем вашего тела и в нем творческих эмоций, когда вы играете, охваченный вдохновением. Вы находитесь над самим собой. Ваше высшее „я“ руководит живым материалом. <...> В минуты творческого вдохновения оно становится вашим торым сознанием наряду с обыденным, повседневным. <...> В минуты вдохновения вы получаете как дар ваши забытые чувства в новом, преображенном виде. Так возникает ваше третье сознание — душа сценического образа» [7, с. 265–266]. Ввести это чеховское понятие как научную категорию позволяет контекст философско-эстетических идей о художественном произведении как живом организме — идей, которые проходят через всю историю европейской философско-эстетической мысли, от античности до современности<sup>4</sup>. Категория «душа образа» позволяет описать художественный образ как энергетический процесс преображения Автора в его «Другое Я», произведение (что вполне согласуется с чеховским описанием творчества артиста). Этой категорией фиксируется одновременно органическая целостность и процессуальность сценического образа. Определение художественной атмосферы как души образа позволяет увидеть связь явления и сущности: «круг действия» невозможен без самого действующего, неотделим — и одновременно относительно независим от него.

Все это, очевидно, относится и к спектаклю в целом. Но театральные спектакли — произведения многих действующих. Как же в творчестве разных авторов рождается атмосфера целого?

<sup>3</sup> «Как человек имеет дух, душу и тело, так имеет их и живой действенный спектакль. Дух спектакля — это идея, заложенная в нем. <...> Душа спектакля <...> это та атмосфера, в которой протекает и которую излучает спектакль. Тело спектакля — это все, что мы видим и слышим в нем» [7, с. 137].

<sup>4</sup> Понятие «душа образа» как научная категория введено автором данной статьи в конце 1990-х гг. [8]. В более широком контексте современного гуманитарного знания автор вводит это понятие в уже упомянутой статье: [6]. Здесь было особенно важно отметить, что понятие души текста, возникшее в последней трети XX в. в постструктурализме и семиотике (Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. М. Лотман), оказывается сегодня недостаточным, так как восходит главным образом к древнегреческой концепции души. Вот почему необходимо было вспомнить идеи русского религиозно-философского ренессанса (В. Соловьев, С. Булгаков, Н. Бердяев, П. Флоренский), в котором достоянием развитой эстетической рефлексии стала христианская идея свободы души творения. Вопрос о свободе души и проблема творческой энергии волновали русских философов начала XX в. в связи с вопросом о творении мира — но их идеи позволили ставить эту проблему и в разговоре о произведении искусства.

Вступая сегодня в диалог с произведением литературы, изобразительного искусства или даже кино, мы чаще всего имеем дело с атмосферой как с энергетическим «следом», который остается после завершения творчества автора. Такой феномен атмосферы как «следа» хорошо знаком и в театре. С ним сталкиваются все участники спектакля, когда вступают в диалог с пьесой. Далее атмосфера — как след не завершенного еще творческого процесса — существует уже в период подготовки спектакля. «Тянется» от репетиции к репетиции, потом — к премьере и дальше (заново родившись в контакте с атмосферой зрительного зала) — от представления к представлению. «Оседает» на декорациях, предметах реквизита, костюмах. Остается как след в душах самих актеров. Новая сегодняшняя атмосфера спектакля так или иначе интерпретирует этот след.

И все же именно на самом спектакле, когда его играют на публике, в наибольшей степени проявляется специфика театра и театральной атмосферы: она рождается непосредственно в действии спектакля и — в творчестве многих авторов, актеров и зрителей.

Атмосфера как результат действия разных авторов — и, соответственно, столкновения разных энергетических потоков — может вести себя в спектакле по-разному. Так, С. Т. Вайман, для которого художественная атмосфера — предмет пристального внимания и анализа, пишет не просто об отдаче и взаимообмене энергии — со сцены в зал и из зала на сцену, — но о синтезе атмосферы публики и атмосферы сцены «в их „вместе“: двое, биологически перемноженные в третьем» [9]. О взаимноусилении атмосфер в процессе взаимодействия сцены и зала писал и М. А. Чехов: «Зрительный зал не только воспринимает атмосферу спектакля — он усиливает ее и посылает обратно на сцену, чем в свою очередь усиливается атмосфера спектакля» [7, с. 142].

Само по себе приращение энергии в процессе творчества может быть характерно не только для театра, но и для любого из искусств. Тем не менее одновременное — здесь и сейчас, на спектакле — творчество многих людей, актеров и зрителей, способно, оказывается, придать этому явлению особое качество: оно многократно усиливает интенсивность энергетических процессов. Этот феномен, знакомый каждому актеру и зрителю на собственном опыте, действительно можно считать спецификой театра, и потому театральное искусство не без основания называют самым атмосферным среди других искусств. Но, с другой стороны, художественная атмосфера — не необходимый итог одновременного творчества многих авторов: она, как известно, может и не возникнуть в зрительном зале. Именно о таком спектакле Чехов писал как о психологически пустом пространстве [см.: 7, с. 160]. Больше того, результатом одновременного творчества разных людей на спектакле может оказаться не только отсутствие атмосферы, но и «энергетические дыры», выкачивающие силы у актеров и зрителей, о чем писала, например, М. Ю. Дмитриевская [10]. И это, очевидно, — обратная сторона все той же специфики театра. Характер энергетических процессов на спектакле может, таким образом, послужить и одним из важнейших критериев жизнестойкости, органичности, состоятельности, а значит, и художественного качества спектакля как произведения искусства.

Все это лишний раз подтверждает необходимость говорить о собственно художественной специфике атмосферы и энергии спектакля. Чтобы охарактеризовать эту специфику, обратимся вновь к той особой, диалоговой структуре образа, которая присуща только драме и театру, то есть к действию. Учитывая все вышесказанное о понимании действия как энергии, можно определить действие спектакля как энергетический процесс преобразования каждого из его авторов в диалоге с другими авторами.

Рождение художественной целостности спектакля с его атмосферой в совместном творчестве разных авторов (каждый из которых для другого — и партнер, и зритель) начинается уже на репетициях. В этот период первоначальный режиссерский замысел интерпретируется в процессе создания актерского образа, творчество актера в свою очередь интерпретируется режиссером в развитии его замысла. Преобразование/действие каждого из актеров возникает в сознании режиссера как спектакль, развернутый «от лица» этого актера. И актер в работе с режиссером интерпретирует режиссерское целое, развернутое от своего лица. Так в совместном творчестве актера и режиссера развивается непрерывный процесс взаимноинтерпретации образа спектакля как целого.

Та же модель действует и в творчестве сценографа, художника по костюмам, композитора и так далее. В ходе подготовки спектакля все его авторы взаимодействуют с режиссером — и значит, каждый из них интерпретирует тот образ целого, которым мыслит режиссер как автор спектакля. И так до премьеры, в процессе подготовки спектакля каждый из его авторов творит образ спектакля как целого и — соответственно — атмосферу целого.

Понять, как во взаимодействии, взаимноинтерпретации разными авторами друг друга происходит слияние разных атмосфер в одно гармоничное целое, помогает открытый тем же М. А. Чеховым закон борьбы атмосфер. «Разнородные или противоположные атмосферы, — пишет Чехов, — встречаясь друг с другом, вступают в борьбу между собой. Каждая из них стремится подчинить себе другую. <...> Однородные или одинаковые атмосферы сливаются друг с другом и усиливаются» [7, с. 135]. Очевидно, этот закон действует и в диалоге (поли) разных авторов спектакля, то есть атмосфер, которые рождаются в творчестве каждого из этих авторов. Вероятно, в их сотворчестве должны иметь место одновременно и борьба разнородных атмосфер, и слияние и взаимоусиление однородных — и именно это последнее является условием рождения целого. В самом деле, чтобы в диалоге родилось целое, необходимо, чтобы разные авторы спектакля были настроены друг на друга, раскрывались навстречу друг другу. (Этому в значительной мере и способствует появление фигуры режиссера.)

Все сказанное в равной степени должно относиться и к процессу репетиций, и ко второму этапу жизни спектакля, когда его играют на публике: диалоговая структура театрального образа в том и другом случае одна и та же. Уже на репетиции может произойти «слияние душ», преумножение атмосфер, творимых разными авторами спектакля, рождение атмосферы целого. Допустим и другой вариант: упомянутого слияния душ не происходит. Это значит, что в творчестве разных авторов рождаются разного рода атмосферы, которые вступают

в борьбу — борьбу разных художественных законов в спектакле: каждый творит по-своему, не возникает настроенности друг на друга. Энергетические, действенные импульсы разных авторов оказываются разнонаправлены, все участники действия «тянут» спектакль в разные стороны, как персонажи басни Крылова, — и действие стоит на месте. В таком спектакле существует, наверно, некая последовательность внешнего действия (условно говоря, реплика следует за репликой, мизансцена за мизансценой и т. п.) — но эта последовательность не становится преемственностью в развитии, которая невозможна без целостности энергетической структуры. Здесь, вероятно, могут сталкиваться разные малоустойчивые атмосферы, в борьбе которых в какие-то моменты побеждает та или другая, — но главным образом они взаимно ослабляют друг друга, и ни одна из них не становится атмосферой целого.

Но вернемся к первому, лучшему варианту — и рассмотрим, как происходит рождение атмосферы целого на главном этапе жизни спектакля, когда его играют на публике.

Если в процессе репетиций творчество целого разными авторами в той или иной степени разорвано во времени и логика взаимодействия, взаимоинтерпретации разных энергетических структур прослеживается более наглядно — то на втором этапе жизни спектакля, когда в ограниченном пространстве-времени его одновременно творят разные авторы, актеры и зрители, действие тех же законов приобретает более сложный характер: одновременное действие разных авторов спектакля на самом деле оказывается не одновременным. Ведь даже для самой элементарной интерпретации создаваемого кем-то из актеров смыслового поля его партнеру и зрителям необходим какой-то, пусть совсем короткий, отрезок времени, причем у каждого из партнеров и зрителей эти доли секунды скорее всего тоже разные. Действенные акции и реакции разных авторов в спектакле — при их одновременном участии в действии — не совпадают во времени-пространстве. Это, судя по всему, и делает возможным развитие действия как диа (поли) логовой структуры образа. Авторство разных актеров и зрителей в спектакле оказывается на самом деле авторством переходящим.

Представить картину такого переходящего авторства помогает известный образ «блуждающего центра» (или «блуждающей точки»), возникший когда-то у П. Брука. «...Одна и та же тема более интересно развивается в одном месте [сцены — И. Б.] и менее интересно в другом. И это место наиболее интересного развития темы никогда не бывает статичным, оно все время перемещается» [11, с. 305]. Брук готов здесь уподобить спектакль футбольному матчу: «Хорошая футбольная команда отдает себе отчет в том, что в центре футбольных событий всегда мяч, а он в непрерывном движении. Если продолжить эту аналогию: игроки футбольной команды тоже постоянно в движении, каждый из них видит и знает, что происходит на поле, но при этом не стремится обязательно туда, где мяч, он должен уметь играть и без мяча. И ни один футболист не выключается из игры, если он не владеет мячом» [11, с. 305–306].

Можно представить другую, известную по многим театральным тренингам игру с тем же мячом: мяч кидают высоко вверх, выкрикивая имя партнера, поймавший

вызывает следующего и т. д. Актеры на сцене, а зрители в зале «бросают» друг другу реплики, взгляды, паузы, вообще импульсы, душевные движения, направления воли. «Мяч» (то есть все вышеперечисленное) летит сначала вверх, а не непосредственно от автора к автору, потому что происходит, не забудем, действие-преображение каждого из них; «мяч» отклоняется, потому что летит в атмосфере целого и «через» нее, сливаясь с нею и преумножая ее потенциал собственным импульсом. Еще лучше на месте мяча представить облако, которое в каждую следующую секунду меняет форму и цветовой спектр. Так ежесекундно выстраивается, структурируется в спектакле энергетическая, атмосферная фигура, невидимая *фигура речи* каждого из актеров и спектакля в целом.

Итак, борьба и слияние атмосфер в спектакле — если он живет по законам целого — это своего рода пере/пре/умножение разных атмосфер в одной. В каждый момент времени действия — и на всем его протяжении — у спектакля именно одна атмосфера, которая рождается и живет, меняясь в каждое следующее мгновение, в диа (поли) логе разных авторов, разных энергетических структур. Атмосфера одна — но меняется ее автор и, соответственно, ее «центр». Таким образом, через атмосферу целого, в диалоге с ее энергетическим «центром» в каждый момент времени строится процесс преобразования большинства авторов спектакля. Любой автор действует в диалоге с наиболее энергетически сильным в этот момент времени авторским полюсом спектакля, то есть через «центр» спектакля как целого. Так действуют актеры, даже и не участвуя непосредственно в том наиболее важном, что происходит в этот момент на сцене, но внутренне это важное «видя» и «слыша». Так действуют и зрители: взгляды и устремления большинства из них в каждое мгновение времени направлены к этому актеру, этой, наиболее актуальной сейчас точке сценического пространства — и их устремление помогает всем остальным актерам настроить свое внутреннее зрение и слух на то самое главное, что происходит здесь и сейчас в спектакле.

В общей атмосфере спектакля сталкиваются, безусловно, и атмосферы сцены и зала в целом. Но, как теперь понятно, в спектакле, который живет как художественная целостность, эти потоки «схлестываются» не «по горизонтали» — они так же взаимодействуют через единый «центр», который в каждый момент времени один. Через этот «центр» взаимодействуют зал и сцена в целом — и каждый автор спектакля с другим автором.

Картина атмосферы как души образа, невидимой психоэнергетической фигуры речи спектакля, которая ежесекундно выстраивается от лица кого-то из его авторов, наглядно показывает, что при безусловном структурном равенстве разных авторов (будь то актер, исполняющий главную роль, статист в массовке или зритель в партере) энергетическое (а значит, и смысловое, художественное) значение каждого из них для спектакля в целом оказывается неравноценным. Каждый автор спектакля остается его автором на всем протяжении действия. В любом случае действие обновляется, растет. Но один автор вносит в него один-два еле уловимых оттенка, другой же переструктурирует его коренным образом. Автором спектакля в большей степени становится тот, чье творческое сознание энергетически (смыслово) выражает себя наиболее интенсивно.

Так, очевидно, не будет натяжкой говорить о возможности преобразования не только актера, но и зрителя как автора спектакля в целом. И все же актер, владеющий определенным художественным методом, имеет определенное преимущество перед зрителем как автором часто случайным, неподготовленным, менее сконцентрированным. Это объясняет, почему на хорошем спектакле сцена «ведет» зал: при структурном равенстве актера и зрителя сцена оказывается ведущей, когда там идет более интенсивный энергетический процесс. И — с другой стороны — почему разрушительные рассеивающие энергетические потоки в зале оказываются сильнее сцены на плохом спектакле.

Особо стоит оговорить проблему авторства режиссера. Известна точка зрения А. А. Васильева, согласно которой спектакль начинает умирать уже на премьере. В одном Васильев безусловно прав: как произведение режиссера спектакль действительно «умирает» на премьере, когда рождается другой спектакль, авторы которого — актеры и зрители. Тем не менее, след атмосферы, при участии режиссера родившейся на репетициях, в той или иной степени интенсивно продолжает жить в спектакле. Энергетическое и художественное значение этого следа — в случае, когда речь идет действительно о режиссере-авторе, обладающем собственным методом и стилем, — может быть столь велико, что формулировку «спектакль Товстоногова (Эфроса, Додина и т. д.)» — вряд ли нужно подвергать сомнению.

Итак, картина рождения и жизни художественной атмосферы как души образа, развивающейся психоэнергетической фигуры речи спектакля, наглядно подтверждает и возможность единого художественного закона в развитии действия спектакля, творимого разными авторами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бармак А. А. Художественная атмосфера спектакля: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: ГИТИС, 1978. С. 22.
2. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с.
3. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
4. Костелянец Б. О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. Вып. 2. СПб.: СПбГАТИ, 1994. С. 109–110.
5. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 240 с.
6. Бойкова, И. И. Литургический метатекст в искусстве христианской эпохи // Русская литература: Оригинальные исследования (Исследования, рецензии, обзоры на русском, английском, немецком и французском языках). URL: <http://russian-literature.com/ru/research/irina-boykova-liturgicheskiy-metatekst-v-iskusstve-hristianskoj-epohi> (дата обращения 10.10.2015)
7. Чехов М. А. Литературное наследие. В 2-х тт. Т. 2. М.: Искусство, 1986. 559 с.
8. Бойкова И. И. Художественная атмосфера и действие спектакля. Дисс. канд. искусствоведения. СПб.: СПбГАТИ, 1998. На правах рукописи. С. 23–55.
9. Вайман С. Т. Художественная атмосфера // Театр. 1992. № 9. С. 92.
10. Дмитревская М. Кажется... // Театральная жизнь. 1991. № 7. С. 4.
11. Брук П. Лекции во МХАТе // Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2003. С. 281–315.