



КАТЕГОРИЯ *СЦЕНИЧЕСКОГО ЖЕСТА*
В ТЕАТРАЛЬНОМ МЕТАКОНТЕКСТЕ
ВЫРАЖЕНИЯ НЕВЫРАЗИМОГО.

ДРАМА А.П. ЧЕХОВА И *ВЫСВОБОЖДЕННЫЙ ТАНЕЦ*
АЙСЕДОРЫ ДУНКАН

Б. Валигорска-Олейничак

Период Большой театральной реформы характеризовался бурными творческими изменениями на рубеже XIX/XX века, результатом которых, как утверждает исследователь этого вопроса К. Браун, была переоценка основных понятий в области театрального искусства¹. «Новый театр» вместо того, чтобы дать зрителю дешевые и простые развлечения, как это было до сего времени в традиционном типе театра, он становится местом духовной метаморфозы зрителя, сферой почти магического влияния режиссера и актера при помощи представления². В центре идеи этого театра поставлен зритель, осознающий свою роль, способный переступить временную сферу *здесь и сейчас*, чтобы ощутить космическое измерение представления, понять общие закономерности Вселенной. Подобная перцепция зрелища предполагает постоянную динамику амбивалентных переходов в сферу значений, локализирующихся между метафизикой и прозаизмом³. Данный вопрос по сей день, в его широком измерении, остается актуальным для современных зрителей и читателей драматургических произведений.

Искусство *Театральной Европы* должно было быть посредником в «выражении невыразимого», стать союзом «между миром ценностей эмпирически и интеллектуально уловимых и реальностью, недоступной познанию». Реформаторы признали первенство за духовными составляющими в театре, возводя режиссера до ранга автономного создателя зрелища, способного ввести в него фактор «надреальный», космический элемент. Режиссер должен быть в определенном смысле воплощением мифа первобытного человека, творческой личностью, не ограниченной велениями будничной жизни, погруженной в сферу

иррационального опыта, «демиургического воплощения»⁴. Этот всемогущий мастер театра должен был явить собой визионера, который охватывает все представление, превращая идею в образ при помощи соответствующего материала, отбрасывая тем самым все обязывающие конвенции. Литературный текст становится для артистов Реформы чем-то вроде партитуры, закваской творческого эксперимента, который предполагал постоянный поиск новой формы выражения. Концепция *творческой измены* В. Мейерхольда допускала даже отступления от фабулы, поставив на первое место выявление духовных ценностей, «зашифрованных» в произведении, создание для зрителя широких возможностей восприятия представления. Это основное перемещение было связано также с «уклоном» театра в сторону других искусств: живописи, музыки, архитектуры, в результате чего появились попытки построения идейной целостности представления при помощи различного материала⁵. Стремление к достижению однородной целостности в театральном многообразии инициировало также поиски *arche* театрального искусства, основного элемента, первой причины театральной реальности.

Результатом этих творческих поисков было многообразие появившихся в период Большой Реформы концепций, из которых только некоторая часть достигла своей сценической реализации. В данной статье мы обращаемся к феноменам *жеста* в драме А.П. Чехова и *танца* американской артистки Айседоры Дункан, включая их в широкий и многообразный контекст Реформы. Ключевым для нас является постулат об отношении к зрителю как сознательному участнику происходящего на сцене. Ожидает-

мый высокий уровень этого участия возводит зрителя (читателя) в ранг потенциального, но равноправного создателя наряду с автором и режиссером.

Подобное восприятие *сценического жеста* у Чехова как вместительной по содержанию, эстетической категории может быть применена к анализу *высвобожденного танца* А. Дункан, что указывает на необходимость широкого поля обозначений⁶. Считаю также, что достижения создателей Реформы в призме их творческих инспираций содержат реактивацию дионисийского мифа – исторически далекого и культурно близкого источника символического жеста (танца). Известно, что целью оргиастических пиршеств в честь Диониса, помимо психологической разрядки участников танцевального «сумасшествия», было укрепление связей общины между танцующими, уничтожение всего индивидуального, чтобы в совместном экстазе пережить катарсис, открывающий новую перспективу⁷. Участие в этом сакральном обряде предоставляло возможность пересмотра своей жизни в космических категориях, человек становился обязательным элементом Вселенной, участником процесса вечной переработки жизненной идеи и формы.

Момент переработки и перевоплощения является основой фундаментальных принципов антропологии театра, предполагающей восприятие содержания сценического представления через призму зрительного опыта, способного открыть в театральной реальности метафизическое измерение. Принцип так понимаемой театральности будет сопутствовать анализу вышеперечисленных текстов, в которых *сценический жест* становится ключом к богатству ассоциаций и контекстов, иногда едва уловимых. Полнота значений кинетического знака, несущего в себе неограниченный интерпретационный потенциал, казалось бы, «вырастает» из эксплуатируемой в период Реформы дионисийской идеи вечного возвращения (Ф. Ницше), шопенгауэрского принципа нераздельности противопоставлений, современной теории произведения как открытой формы. Такой диапазон значений обязывает к рассмотрению драмы А.П. Чехова и танца Айседоры Дункан с точки зре-

ния избранного театральными реформаторами принципа совместного создания произведения актером и зрителем.

Можно предполагать, что слово в понимании теоретиков этого театрального метаконтекста воспринималось как насыщенное сверхинформацией. Поэтому не удивляет тот факт, что кинетический знак, по мнению представителей Реформы, должен был не только иллюстрировать содержание произведения либо воспроизводить природу по техническому принципу (как это происходило до сего времени), но *создавать* новую реальность, реальность искусства. Двигательные конструкции вместе с текстом литературного произведения и сценографией становились основным элементом, организующим спектакль, орудием в руке режиссера, который создавал собственное произведение на основе оригинальной записи движений. С полной уверенностью можно утверждать, что идейно плодотворным оказался метод К.С. Станиславского, основателя МХАТа, убежденного в бесконечности настоящего переживания роли актером, постоянного перевоплощения его в играемого персонажа.

Таким образом, сформулированная творческая концепция стала источником неугасающих полемик, которые повлияли на эстетическую форму Большой театральной реформы. Результатами этих поисков и достижений являются *биомеханика* В. Мейерхольда, *надмарионета* Е. Крэга, теоретические работы А. Таирова и вписывающаяся в контекст Реформы концепция *экстаза* С. Эйзенштейна, российского кинорежиссера и теоретика кино. Эти проекты, обобщая в себе наблюдения и других областей искусства, передвигали центр тяжести на интеллектуальную работу зрителя, стремились к открытию пути к его ментальному освобождению, активации существующих творческих возможностей, необходимых для понимания произведения. В аспекте *сценического жеста* поведение героев драмы А.П. Чехова, а также танец Айседоры Дункан воспринимается нами как своеобразная ниша в этом широком спектре творческих достижений, строящих *многосоставный метаконтекст* Реформы.

В первую очередь следует обратить внимание на способ организации сценического пространства Айседорой Дункан, который интерпретируется нами как продолжение и актуализация древних ритуальных традиций, в том числе танцы в честь Диониса, участие в которых, как отмечалось, давало участникам возможность выхода внутренней экспрессии с целью получения очищения. Изучая древнее искусство, Айседора пробовала понять тайны этого перевоплощения, зашифрованные, кроме всего прочего, в символике круга. Тот факт, что танцовка отходит от формальных требований, касающихся одежды и некоторых танцевальных движений, дает возможность восприятия танца Айседоры в категориях *methakinesis*, то есть взаимообусловленности психической и физической активности, перевоплощения личных переживаний в танцевальные этюды. Широкий жест артистки должен был быть знаком, «строющим» произведение, «выносящим» зрителя и создателя на иной, более высокий уровень познания.

Анализ дневников танцовщицы показывает, что пропагандированный ею *высвобожденный танец* можно понимать как особый акт исповеди, поиск потерянного самосознания посредством созерцания чистой телесности, которая ведет к духовной Целостности. Айседора использовала в этом контексте определение *античной наготы*, как бы бестелесной, дающей возможность ментального возвращения в натуральное состояние, то есть встречу человека с самим собой, открытие обновляющегося потенциала творческой энергии. Танец был для нее дорогой поиска первобытного *arche*, кинетического выражения идеи прекрасного, «выражения невыразимого». Исследование текста *танец* открывает вместилищность значений широко понимаемой категории *сценического жеста*, становится стимулятором открытия зрителем представления закодированной в этом жесте театральной потенции. Выходя за тесные формальные требования, связанные с костюмом танцора и обязательными балетными движениями, танец Айседоры возвращал артисту и зрителю «свободу», направлял их в сторону духа и, хочется особо подчеркнуть, давал возможность постоянного обновления танца благодаря появлению новых смыслов.

Так понимаемая идея танца вписывается в *теорию экстаза* С. Эйзенштейна, предполагающего «постоянный выход произведения из себя», переход границ жанра и рода. Эта идея перехода в противоположность является, по мнению Эйзенштейна, основным принципом патетической композиции в разных областях искусства через «постоянный переход каждого элемента произведения <...> из качества в качество в меру количественного нарастания силы экспрессии <...> всего произведения»⁸. Подобная пафосность лишь отчасти присутствует в танце Айседоры Дункан, но в целом для танцовщицы характерны постоянные поиски трансценденции, попыткой увидеть в танце потенциал неограниченной идеи. Такой подход к проблеме возможности создания творческой формы, что в перспективе актуальных обращений к постмодернизму могло бы уточнить постулаты, определяющие сущность и параметры произведений искусства. Танец Айседоры, будучи выражением постоянного стремления к нахождению соответствующего жеста, несущего в себе метафизическое послание артиста, предположительно подтверждает мнение, что каждая попытка представления «предмета», который мог бы показать величие и могущество Бесконечного, является весьма неадекватной, и никогда не последней.

Вопрос существующих различий между первобытными идеями и их практической реализацией нашел свой реальный отклик в явлениях, которые имели место в театре перелома XIX/XX века. Эксперименты *Театральной Европы*, хотя, бесспорно, и изменили лицо сцены, но не всегда встречались с соответствующим пониманием зрителя, который не мог оправдать ожиданий режиссера. Поэтому от актеров требовалась демонстрация виртуозности, что в результате привело к появлению своеобразного *патологического состояния напряжения*, что не уменьшает никаким образом новаторства Большой театральной реформы, находящего свое применение в современных режиссерских пробах. Стоит обратить внимание на явление такого высокого ранга, как *ритуальный театр* И. Гроувского или новации П. Брука, вдохновляющие развитие мирового театрального искусства. Среди творческих экспериментов рос-

сийской сцены нашел свое место также *театр нового сентиментализма* И. Гришковца и *театр брутальности, взрывающихся эмоций* В. Епифанцева⁹. Современные артисты, осознающие глубокие изменения менталитета, стараются найти новые театральные формы для искусства метафизических обобщений, которое корнями уходит в театральную эстетику эпохи, с ее акцентом на духовно-эмоциональном единстве зрителя и создателей представления.

В этом контексте неисчерпаемым источником интерпретации, без сомнения, являются драмы А.П. Чехова, которые своей лаконичностью и внешним «убожеством» дают широкие возможности сценических интерпретаций. Мы убеждены, что у Чехова *сценический жест* — это не только показатель драматического динамизма, но прежде всего средство обнаружения автором и зрителем метафорического слоя в процессе перцепции произведения. Этот тезис позволяет трактовать жестикляцию, как, с одной стороны, движущееся поле смыслов постоянного создаваемого произведения, с другой — как ключ к информации, закодированной в самом тексте.

Такая исследовательская стратегия заставляет сконцентрироваться на повторяющемся поведении героев, характеристике им предписанных жестов, то есть на *лейтмотивах*. Гиперболизация некоторых жестов придает им комическую окраску, особенно в контексте выражений, сказанных как бы не к месту, без внутреннего смысла. Но именно благодаря этому «убогая» фабула драмы Чехова повышает ранг каждого, даже самого «скромного» жеста, дает ему особое значение, важное для понимания содержания. Кажущееся убывание смыслов, специфическое чеховское бездействие могут перенести центр акции в драме на зрителя, который оказывается задействованным благодаря семантике жестов. В итоге жестикляция позволяет подняться над поверхностным сюжетным слоем, становится строительным материалом скрытого в нем театрального потенциала через сознательное открытие зрителем разных уровней текста.

Кажется целенаправленным использование в данном контексте понятия *минус-приема*, *значимого отсутствия*, которое подчер-

кивает факт направленности драмы Чехова на задействование воспринимателя, способного проникнуть сквозь буквализм и собрать фрагменты в единое целое, не поддающееся однозначной категоризации¹⁰. Эстетическая категория *сценического жеста* могла бы получить ранг своеобразного кода, создающего произведение, которое распознается и расшифровывается благодаря сознательному восприятию зрителя (читателя). Такая точка зрения дает возможность поставить знак равенства между театральным представлением и литературной формой произведения, воспринимаемых зрителем как целое, созданных творческой силой его воображения. Специфика каждой встречи с произведением лишает его формы, открывает его виртуальной реальности, интеллектуальному пространству, размещенному где-то между режиссером и потенциальным зрителем. Драма как на сцене, так и в письменной версии, получает таким образом статус сверхискусства, явления, в котором каждый элемент имеет свое значение и является носителем смысла. Оперирование Чеховым сокращениями и намеками, «внешне обманчивая банальность» сюжета, а также характерные творческие приемы открывают при этом широкие возможности исследования символики произведения, «замаскировывают» скрытый в нем глубокий интеллектуализм. Можно заметить, что неопределенность и незаконченность текста говорят о его актуальности, строя мост между современными попытками его понимания и многовековой традицией, всегда присутствующей в жанре драмы. Использованный в произведении «Чайка» своеобразный метод расхождения жеста и слова, взаимное объяснение или замещение обеих категорий, закулисные события либо внесценические герои, подтверждают неисчерпаемую динамику значений драмы, зашифрованную в ее внутренней акции, так называемом *двойном дне, подводном течении*¹¹. Ключом, приводящим в действие широкое поле развивающихся смыслов, может быть, как оказалось, вербально скудный жест героев, который строится как пред-словный, вызывающий ассоциации с первобытным языком. Чеховская символика может быть признана своего рода провокацией, беспокоящей и интригующей читателя, принуждающей его к посто-

янным поискам смысла каждого кинетического знака.

Анализ *жеста* в драме Чехова неоднократно вызывает ассоциации с метафорой маятника, которая характеризуется постоянным повторением явлений, идейно связанных с категорией ритма, воспринимающимся не только как пульсация, организующая композиционную структуру формы произведения, но прежде всего как феномен, который можно наблюдать в творческом процессе его становления. Осознание глубины данного феномена стало открыто именно в переломный период благодаря увлечению идеей музыкальности Ф. Ницше. Ее глубина и открытость значений, побеждающая сюжетную замкнутость, могла бы внушить возможность анализа *сценического жеста*, воспринятого с перспективы этой вместительной категории. В произведениях Чехова жестикация не выводится из логики поведения героев, основываясь скорее на идее постоянного проявления *пустоты*, необходимости заполнения появляющихся в процессе чтения недоопределений¹². Воспринимающий всегда находится в подвешенном состоянии, недополучает возможности пережить катарсического потрясения, поскольку даже в случае смерти героя развязка вызывает разочарование. Категория *минус-прием*, используемая мною выше, показывает, что жест своей «маскировкой», «убожеством» содержит в себе динамический потенциал нарастания ассоциационных кругов, прокладывая и усугубляя смысловое развитие драмы. В результате анализа жестикаций приходим к выводу, что драма Чехова находится в стадии вечного воплощения, а углубленное исследование зрителем его тайн не достигнет никогда кульминационного пункта. Эта открытость показывает одновременно в каком-то смысле имманентно гарантированную диалогичность данного литературного жанра, через слово или жест направленного на прием, восприятие открывающейся театральной потенции текста. Обзор сферы поведения чеховских героев дает возможность сформировать заключение, что жест в драме попадает в вакуум, слову практически не сопутствуют вербальные поддержки, что ведет к репликам, лишенных смысла, произнесенных не к месту, что позволяет установить параллель меж-

ду стилем Чехова и методом *суперсмысла* Хичкока. Вместо типичного конфликта, который заканчивается кульминационным столкновением антиномий, наблюдается расхождение, которое у Чехова является созидющим фактором, восполняющим нехватку напряжения, выносящим на первый план интерпретационные возможности зрителя. В итоге жест получает ранг жеста жанросоздающего, открывающего новый принцип кодировки текста в сознании зрителя.

Процессуальность данного явления дает возможность выявления общего пространства между двумя обсуждаемыми в этой статье текстами, то есть *танцем* Айседоры и *поведением героев* в драме Чехова. Эти тексты могли бы создать единую взаимодополняющую творческую целостность, *метаконтекст*, который находит свою реализацию в виртуальном мире потенциального зрителя, создающего новый образ произведения. Анализ обоих вышеупомянутых явлений показывает существование специфической текстовой *пустоты*, постоянную необходимость ее заполнения, которая может иметь место в процессе восприятия произведения, как к метафизическому переходу в космическую реальность. Повторение действий, целью которых является стремление к достижению совершенного жеста в танце, а также метафорика его восприятия кажется выходом во вневременное пространство, попыткой достижения глубины того, что является в них невыразимым, попыткой воплощения соответствующего искусства. Широко понимаемый *сценический жест*, соединяя в себе *телесность* и *духовность*, может, таким образом, явиться в качестве метафоры целостности, мостом между бытом и небытием, экспрессией того, что определено и неопределено. Образ целого строит также самое сопоставление *высвобожденного танца* и *сферы поведения героев* в чеховской драме в качестве взаимодополняющихся контекстов, составляющих форму Большой театральной реформы. *Танец* и *сценический жест* составляют две стороны одной и той же проблемы, напоминают о постоянном соединении разных начал, которые в процессе углубленного чтения могут быть составляющим элементом динамики текста. Акцент на взаимодополнении обсуж-

даемых вопросов подчеркивает необходимость также вертикального прочтения, а следовательно умения понять аккумулирующиеся в них контексты, открывая проявляющиеся возможности его познания. Углубленное чтение произведения становится знаком стремления к «невыразимому», попыткой уловить определяющие целостность контексты, а также зафиксировать в них части целого.

В свете данной закономерности обращаем внимание на присутствие в драме потенциальной театральной модели, которая обобщает мир реальной инсценизации и реальности, появившейся в результате интеллектуальной активности зрителя. Дуализм этих реальностей можно осознавать как фактическую невозможность преодоления границ между ограниченностью человеческого тела и могуществом творческого разума актера. В этом смысле определенные творческие эксперименты времен Реформы, сконцентрированные на поисках совершенного жеста, из которых наиболее выразительной предстала *биомеханика* Мейерхольда, обречены на провал, поскольку предполагали борьбу с телесностью, которая никогда не достигнет идеального состояния, будучи способной лишь имитировать его¹³. Понятие *минус-прием*, которое также в этом контексте становится удачным интерпретационным ключом, могло бы отразить не только потенциал произведения, стремящегося к достижению своей полноты, но также находить свое отражение в неподдающемся изменениям «несовершенстве» тела, являющегося проводником метафизического содежания, воплощающегося прежде всего в сфере духа (в каком-то смысле) своей надтелесностью. Эта мысль ведет к заключению, что *минус-прием*, значимое отсутствие, может показывать скрытые невозможные для реализации попытки нахождения собственной формы, которая никогда не

достигнет идеала, зародившегося в разуме, не воплотит образа, начертанного в воображении создателя (режиссера, актера, зрителя). *Минус-прием*, тем не менее, раскрывает потенциальные возможности произведения, открытость его на зрителя, придает смысл «незавершенности» текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Braun K. Wielka Reforma Teatru w Europie. Wrocław, 1984. S. 16–17.

² Малей И. Стиль модерн в русском искусстве и поэзии // Иван Бунин и его время / Red. H. Waszkielewicz. Kraków, 2001. S. 87–99.

³ Chałacińska-Wiertelak H. Dramaturgia Leonida Andrejewa. Poznań, 1980. S. 101–110.

⁴ Ratajczak D. Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913). Wrocław, 1979. S. 118–119.

⁵ Ibid. S. 132.

⁶ Sławińska I. Sceniczny gest poety – zbiór studiów o dramacie. Kraków, 1960.

⁷ Czaplewicz E. Owidiusz, Leonardo, Nietzsche, trzy obrazy chaosu // Przegląd Humanistyczny. 1998. № 3 (348). S. 1–25.

⁸ Eisenstein S. Nieobojętna przyroda / Tłum. A. Kumorek. Warszawa, 1975. S. 22–23.

⁹ Chałacińska-Wiertelak H. Słowo-teatr-bycie. Uwagi o monodramie «Jak zjadłem psa» Jewgienija Grizzkowca (Centrum Dramaturgii. Teatr Polski w Poznaniu, styczeń 2001r.) // Scripta Neophilologica Posnaniensia. 2001. T. 3. S. 166.

¹⁰ Łotman J. Struktura tekstu artystycznego / Tłum. A. Tanalska. Warszawa, 1984.

¹¹ Flath A. The Seagull. The Stage Mother, the Missing Father, and the Origins of Art, «Modern Drama», Winter 1999. № 42 (4). S. 491–510.

¹² Ingarden R. Miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych // O dziele literackim. T. 3. Warszawa, 1960. S. 316–326.

¹³ Slonim M. Russian Theater – From the Empire to the Soviets. L., 1963. S. 106.