

А.Л. Ястребов

Семиотика вдохновения: актер между заурядностью и фаустианством

В статье анализируется влияние темы творчества и поиска вдохновения в литературе на постижение природы искусства актером.

Ключевые слова: эстетика русской и зарубежной литературы; театральное искусство; семиотика вдохновения.

Как известно, К.С. Станиславский признавал, что «ремесло заедает творчество»; а если, рассуждал режиссер, «отдаваться ремеслу, то пусть ремесло актера будет доведено до большого совершенства» [6: т. 1, с. 336]. В адрес же русского актера звучат упреки в неорганизованности, в отсутствии «сознания своего долга» [5: т. 1, с. 337] и энергии, в нежелании играть без вдохновения.

Станиславский иронизировал по поводу отечественной манеры подражать западным образцам даже в страсти к алкоголю: «Актеры пьянствуют потому, что хотят походить на Кина, но это был недостаток Кина или его несчастье <...> достоинств же его провинциальные актеры не имеют, значит, они не Кины, а пьяницы» [6: т. 1, с. 126].

Режиссер отвергает утверждения, что водка вызывает вдохновенный прилив творческих сил и снимает сценическое напряжение. Причины подобных поступков русских актеров объясняются с помощью критики распространенных мифов: «Актер русский избрал для себя несколько отговорок: русская свобода (а не немецкая педантичность), русское вдохновение (а не иностранная выучка). И с помощью этих отговорок он распускается до того, что является пьяным перед публикой» [5: т. 1, с. 336].

Объясняется все это воспитанной литературой традицией оправдывать зло в эстетике казуистических допущений и «варварских отговорок распущенности» [5: т. 1, с. 412]. К.С. Станиславский, распутывая клубок накопившихся проблем актера, приходит к выводу, что все разговоры о «ремесленничестве», «вдохновении», «национальной мифологии свободного духа» [5: т. 1, с. 410] вторичны. Основной причиной актерской «распущенности» признается неумение и нежелание служителя сцены трудиться: «...пианист и скрипач каждый день в определенное время делают сольфеджио. Почему же актер может играть только тогда, когда ему хочется?» [6: т. 1, с. 247].

«Записная книжка, 1845–1846» Н.В. Гоголя хранит запись: «50 раз должно ездить на одну и ту же пиэсу», и тут же — его признание: «многие пиэсы не заывают во второй раз, потому что дурно соображены, не вникнуты

совсем, во всех частях, не оглянуты со всех сторон. Потому что для этого не две, не три наскоро состряпанные репетиции, но репетиций 10, 20 полных, главных репетиций. Вон и суфлера с коробкой! Пусть он проживет в своей роли» [2: т. 8, с. 138]. Несомненно, писателя смущает безответственное отношение актеров, играющих «по вдохновению», без черновиков, набело, не признающих законов творческого ремесла, которым обязаны подчиняться все без исключения представители искусства.

Литература и театральная критика без устали иронизируют над желанием артистов подражать в творчестве и образе жизни кумирам прошлого. Фигуры корифеев сцены, созданные фантазией многочисленных мемуаристов, представляются титаническими во всех своих проявлениях — духовных и телесных. Современное состояние театра неизменно пугает своей пошлостью. Ностальгическая тема — «ведь были же богатыри!» — звучит в каждом без исключения воспоминании.

В.Г. Белинский в статье «Репертуар русского театра, издаваемый И. Песоцким... Книжки 1 и 2, за генварь и февраль... Пантеон русского и всех европейских театров. Часть I» [1: т. 3, с. 209] с сарказмом отзывается о «Театральных воспоминаниях моей юности» Ф. Булгарина, который ушедшее в прошлое театральное искусство представляет сквозь магическое увеличительное стекло.

Пройдет немного времени, и новые мемуаристы начнут вспоминать, что их времена были заселены прекрасными и не подверженными влиянию алкоголя артистическими натурами. В результате укореняется чрезвычайно порочное мнение, что многим актерам для того, чтобы достичь вдохновения, необходима рюмка водки. Подобная уверенность основывается на бесконечных театральных апокрифах, многочисленных рассказах о выдающейся игре находящихся в легком подпитии актеров. Источники происхождения данного аспекта «питейной» мифологии, несомненно, уходят в глубь веков и связаны с образами чудодейственных напитков, придающих силы в жизни и любви. Литературу привлекают магические свойства всевозможных взваров, любовных напитков, усиливающих желания, отворотных средств, которые побеждают пагубные страсти. Необходимо отметить, что вплоть до культуры Нового времени алкоголь в искусстве никогда не рассматривался как средство, вызывающее творческий порыв.

Единение мотивов алкоголя и вдохновения берет начало в любовном сюжете; романтическое чувство, пытаясь найти способы впечатляющего проявления, соотносит страсть с опьянением. Волшебный эффект от легкого вина становится метафорическим знаком описания психологического состояния персонажей. Влюбленный ассоциируется с опьяневшим, он весел и безрассуден, сверхчувствителен и наделен талантом идеального читателя — он способен расшифровывать мысли и чувства предмета своих возвышенных устремлений. Опьянение чувством вызывает к жизни тему раскрепощения таланта, извлечения из глубины души потаенных до времени богатств, дремавших в ожидании счастья.

В литературе, воспевающей жизнь полусвета, формируется культ легкого опьянения. Вино воспринимается как центральная составляющая модели

интимных отношений. В тех случаях, когда эротическое развитие темы перестает интересовать авторов, то вино начинает играть роль убедительного стимула творчества, что приводит к созданию романтической формулы: вино – любовь – вдохновение. Каждый из этих элементов может вступать в равные отношения с другим, создавать автономные пары: вино – вдохновение, вдохновение – любовь... Многие десятки аналогичных по теме произведений разрабатывают бесконечные варианты сходных фабульных сочленений.

Следует сказать о моде на алкоголь, которая прививалась богемным образом жизни. В романе «Сцены из жизни богемы» (1851) А. Мюрже не допускает мысли о тлетворном влиянии спиртного на творческую природу. Вино есть продолжение красивой жизни, терпкой и изменчивой, объединяющей людей, бескорыстно отдающих себя искусству, окруженных прекрасными цветочницами и актрисами. Ни одна встреча не обходится без вина, которое придает участникам скромных и веселых застолий элегантную остроту мысли, легкость в общении и дарует забвение жизненных проблем.

Вино органично входит в систему отношений, предстает как синоним праздника, радостного ежевечернего времяпрепровождения, торжества веселья и остроумия.

Литература стремится изучить все возможности сюжетного движения, предоставляемые образом вина, пребывает в поиске наиболее сильных стимулов развития художественного мира, что приводит к открытию словесностью водки, которая очаровала, загипнотизировала своей разрушительностью и губительностью не одного литературного героя.

Тема вдохновения получает прописку в литературе романтизма. Культура подробно расписывает это феноменальное откровение природы и души, когда человек из состояния обыденности или приуготовленности к чуду переходит в ранг творящего начало мира. Вдохновение при этом не отличается от любви и ненависти — страстей, разрушающих покойность духа.

Любовь и ненависть опьяняют, но эти типы опьянения, как показывает литература, отличны по качеству и по характеру протекания процесса. Любовь вызывает эйфорию, напоминающую легкое возбуждение от вин и шипучих напитков. Ненависть же рождает исключительно крепкий алкоголь, заставляющий руки трястись от гнева, глаза наливаются кровью, а члены холодеть или гореть нестерпимым огнем.

Увлечение философией и музыкальной эстетикой побуждает Э.Т.А. Гофмана и Новалиса воспевать творческие профессии, связанные прежде всего с созданием звуков, абстракций, а драматические актеры оказываются на периферии внимания, они еще не обрели самоценного статуса. Не случайной в связи с этим видится приводимая Гофманом комическая сценка, в которой исполнителей привязывают за ноги веревочками, чтобы директор мог контролировать все перемещения актеров по сцене, сообразно собственному мнению о драматургии спектакля. Писатель иронизирует над некоторыми

представлениями о специфике сценического ремесла и над словесностью, которая не определилась в выборе сюжетов, способных показать актеров как полноправных творцов и соавторов высокого искусства.

Все же тема вдохновения обнаруживает свою привлекательность для литературы прежде всего тем, что позволяет рассказать о кульминационных моментах самовыражения творческого человека. Любовь может испытывать любой персонаж независимо от того, создает ли он уникальные шедевры или душою и телом отдается возделыванию целины; никому из героев не запрещено также предаваться бражным занятиям; что же касается вдохновения, то оно посещает исключительные натуры, мучающиеся в ожидании непостоянной музыки. Вдохновение, таким образом, обобщает наиболее эффектные элементы известных сюжетов и характеризует уникальные порывы души, которым романтики дали название «высокая болезнь». Не нужно искать средства излечения от нее, более важным представляется определить и описать симптомы «заболевания», т. е. переход от обычного самочувствия в состояние безумствующей, взрывающейся гениальности.

Опьянение любовью и алкогольное опьянение, даже после всех попыток романтиков развести их по разным сюжетам, принимаются соперничать. И литература перестает различать эти ранее оппозиционные мотивы. Начинается новый период проб и ошибок. Искусство идет по пути усиления каждого из них, и обнаруживается, что в сюжете, связанном с творчеством, алкогольное возбуждение демонстрирует свое превосходство над любовным опьянением, так как музыкант, актер ориентированы на создание абстрактных ценностей, и эта тема не может быть исчерпана рассказом о победе над конкретной женщиной. При всей выразительности любовно-эротического торжества оно все же слишком тривиально в сравнении с созданием музыкального произведения, рождением роли. К тому же сюжет художественных исканий не выдерживает более одного главного героя, дверь в вечность открывается только для исключительных натур, прошедших испытание одиночеством, а любовная фабула предполагает обязательно наличие как минимум двух героев.

Раскрывая тему творчества, литература отказывается от мотивировок любовного конфликта и предпочитает анализировать «солные» страдания личности. Разрабатывается фаустианский мотив — любовь земная представляется слишком заурядным занятием, персонаж жаждет возвыситься над рутинной, вступить в диалог с дьяволом. Это потом он покается, но сейчас ему необходимо мобилизовать все силы, чтобы проникнуть за амальгаму зеркала жизни.

Романтики настойчиво заполняют тему любовных переживаний персонажей элементами сюжета творческого поиска. Переосмысливаются философские значения переходных времен года. Весна или осень во многих сюжетах уже не связаны с темой любви; начинается новая история, повествующая о мучительных поисках вдохновения. Ч. Ломброзо в своем труде «Гениальность и помешательство» задается целью найти точное определение понятия «вдохновенный порыв».

Результаты исследования свидетельствуют: на гениальных людей особое воздействие оказывают времена года, особенно весна и осень (из 1867 великих произведений 539 создавались весной и 485 — осенью) [3: с. 41].

Актер, как и любой другой человек искусства, подвержен природному ритму и не меньше поэта или художника предрасположен к душевным мукам, жгучим страстям. Сама суть ремесла — представление мира через переживание, общение с фиктивным текстом — приучает актера инстинктивно доверяться всему искусственному, поверять природу средствами культуры, воспитывать в себе способность становиться частью условного пространства, настойчивого в желании заменить реальное бытие. Представления о природной норме у него размыты. Эта предрасположенность к парадоксальному восприятию мира звучит в признании Ж.-Ж. Руссо: «Голова моя так устроена, что я не умею находить прелесть в действительно существующих хороших вещах, а только в воображаемых. Чтобы я красиво описал весну, мне необходимо, чтобы на дворе была зима» [3: с. 64].

Актер, воспитанный на эстетике театра переживания, обладает схожим типом самочувствия; он творит идеальное из материала ничтожной повседневности, заставляет себя находиться в реальности зимы, чтобы пробиваться из ее холода к пробуждающей любви и красоте весне. Без горячительных напитков здесь не обходится.

Драма поиска вдохновения заключается во влиянии на актера романтической эстетики, которая учит искать вдохновение в любви и вине. И сколько бы гневных слов ни было произнесено в адрес «бездельничающих» актеров, слоняющихся, как неприкаянные, по жизни и ресторанам, литература неизменно утверждает: чтобы извлечь из себя искусство и создать образ на сцене, полюби или выпей. И сколько бы ни ругали актера, сколько бы упреков в адрес раба сцены ни прозвучало, он продолжает извлекать из себя искусство проверенным дурным способом. Несомненно, большая доля ответственности за нездоровые симпатии к алкоголю лежит на актере. И все же нельзя списывать вину только на него, он и готов выполнять требования режиссера, но настроения романтических текстов, которые ему приходится играть, неизменно настаивают на своем: полюби или выпей. Романтические произведения исследуют стихию чистой звуковой чувственности. Музыка и острота наслаждения, ею рождаемая, в идеалистической эстетике получает определения, которыми привычно описываются ощущения от вина. Музыка подбираются «винные эпитеты» — «сладкое», «искристое». Вино, как и музыка, награждает «энтузиаста» и актера, его представляющего, способностью проникать зрением и слухом в бесформенные глубины, праязык материального и духовного миров.

Актер постигает природу искусства, рожденного «винно-музыкальным» мышлением, он пропитывается вакхической образностью, бессознательно приучается к дионисийскому безумию. Текст разрушает психику актера. Многие в стремлении добиться натуралистического правдоподобия роли

становятся, по словам М. Чехова, «фотографами природы», они преследуют цель «давать своему зрителю ряд “сильных ощущений”, способных вызвать нервное потрясение ценою патологических эффектов» [5: т. 1, с. 406]. На сцене появляются, развивает далее свою мысль М. Чехов, «картины жутких видов смерти, физических мучений, кровавых убийств, раздирающих душу катастроф, патологических душевных расстройств, сумасшествий, животных криков, воплей и выстрелов. Все это будет вершиной достижения натуралистического “искусства”, но и концом его» [7: т. 1, с. 56]. Подобное вживание в роль и представление актером «жизненной правды» связано с большой затратой душевных и физических сил, когда для восстановления растроченных вдохновения и здоровья требуется алкоголь. Просматривается обратная сторона искусства вживания в роль: оно оказывается губительным для исполнителя.

Литература относит актера к одному из настойчивых выразителей романтической стилистики искреннего восприятия и переживания мира, представляет его последовательным выразителем «синдрома Стендаля» — впечатлительности от картин и событий. Культура ориентирует актера на роль страдательного начала.

Об актере-человеке рассуждал Вс. Мейерхольд, предостерегая от увлечения «романтической» театральной эстетикой, предлагающей актеру не очень широкий ассортимент средств для достижения вдохновения. В одном из выступлений Вс. Мейерхольд по памяти процитировал академика И.П. Павлова, заявившего незадолго до своей смерти: «Я проник уже к мозгу собаки, теперь я перехожу к умалишенным. Но для того, чтобы перейти к изучению нормального человека, нам придется сначала изучить актера» [4: т. 1, с. 356]. Реприза вызвала «смех, аплодисменты». Проповедник здорового актерского образа жизни комментирует мысль, сравнивает художника Серова, который «был здоровым человеком», с «больным Врубелем». Режиссер признает, что «и тот и другой давали замечательные произведения», и выражает убежденность: «...если бы Врубель был здоровым человеком, он одарил бы нас произведениями искусства гораздо более значительными» [4: т. 1, с. 356].

В стороне от внимания Мейерхольда остаются банальные аспекты, связанные с практикой восприятия спектакля публикой. Декларируется, что сознание зрителя обязано соответствовать грандиозности исторического момента, должно улавливать дух эпохи, радоваться структурной логике режиссерской мысли.

Игнорируется тривиальный факт — зритель слишком интимен, чтобы неизменно восхищаться «овнешненными» формами этой интимности, он раб своих и чужих слез, поклонник громких, выстраданных криков, мучающейся души и стихийного выражения чувств безумного, пьяного или влюбленного героя. Как пишет И.И. Мурзак, «драма ориентирована на требования сцены, поэтому ее жизнь в театре всегда изменчива, она отражает то время, то общество, в рамках которого воплощается. Текст сценический намного шире текста драматического: он включает в себя знаковые смыслы декораций, музыкального оформления, костюма, пластики актера. В восприятии спектакля

важную роль выполняют все компоненты текста театра, именно они рожают эффект соучастия и сопереживания» [5: с. 34].

Зритель понимает сценическое переживание ровно настолько, насколько его душе созвучны приемы представления страсти и драмы. Иногда темные круги под глазами страдающего от вчерашних возлияний актера говорят о Гамлете-человеке куда больше, чем рассчитанная с помощью логарифмической линейки биомеханическая реплика.

Библиографический список

Источники

1. *Белинский В.Г.* Собр. соч.: в 9 т. Т. 3: Статьи, рецензии и заметки. Февраль 1840 – февраль 1841. М.: Худ. лит., 1976. 614 с.
2. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 9 т. Т. 8. М.: Рус. книга, 1994. 375 с.

Литература

3. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство. М.: Республика, 1996. 398 с.
4. *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. 644 с.
5. *Мурзак И.И.* Феноменология драматического текста // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2015. № 1. С. 33–37.
6. *Станиславский К.С.* Из записных книжек: в 2 т. Т. 1. М.: ВТО, 1986. 608 с.
7. *Чехов М.* Воспоминания. Письма: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1995. 542 с.

References

Istochniki

1. *Belinskij V.G.* Sobr. soch.: v 9 t. T. 3: Stat'i, recenzii i zametki. Fevral' 1840 – fevral' 1841. M.: Xud. lit., 1976. 614 s.
2. *Gogol' N.V.* Sobr. soch.: v 9 t. T. 8. M.: Rus. kniga, 1994. 375 s.

Literatura

3. *Lombrozo Ch.* Genial'nost' i pomeshatel'stvo. M.: Respublika, 1996. 398 s.
4. *Mejerxol'd V.E.* Stat'i, pis'ma, rechi, besedy': v 2 t. T. 1. M.: Iskusstvo, 1968. 644 s.
5. *Murzak I.I.* Fenomenologiya dramaticheskogo teksta // Vestnik MPGU. Ser. «Filologiya. Teoriya yazy'ka. Yazy'kovoe obrazovanie». 2015. № 1. S. 33–37.
6. *Stanislavskij K.S.* Iz zapisny'x knizhek: v 2 t. T. 1. M.: VTO, 1986. 608 s.
7. *Chexov M.* Vospominaniya. Pis'ma: v 2 t. T. 1. M.: Iskusstvo, 1995. 542 s.

A.L. Yastrebov

Semiotics of Inspiration: the Actor between Mediocrity and Phenomenon of Faust

The article is devoted to the impact made in literature by the themes of creativity and inspiration on comprehension of actor's mastery.

Keywords: Russian and Foreign literature aesthetics; histrionic art; semiotics of inspiration.