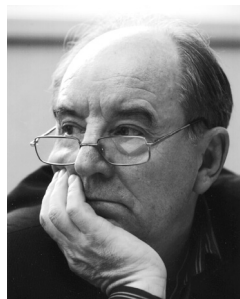


Николай Хренов



Театр XX века: ориентация на «текст» или на «грамматику»?

В статье предпринята попытка анализа радикального поворота в истории искусства на примере русского театра начала XX века. Выделяя в истории театра две тенденции – ориентацию на «текст», т.е. на использование привычных форм языка, и ориентацию на «грамматику», т.е. на творчество нового языка, автор показывает, что возникновение нового языка порождало негативные оценки искусства, в том числе того, которое намного опережало время. Парадокс, на котором автор сосредотачивает свое внимание, заключается в том, что радикальное обновление языка театра в реальности часто означало реабилитацию ранних театральных и условных форм, которые, казалось бы, давно ушли в историю. Иначе говоря, «текст» воспринимался в функции «грамматики».

Ключевые слова: русский театр, текст, грамматика, язык театра, начало XX века, кризис театра, кинематограф, футуризм, авангард, действие, мимесис, эстетическая функция, античный театр, рецепция театра, натуралистический театр, условный театр.

The article attempts to make a radical turn in the history of art that was unfolding in Russian theater at the beginning of the twentieth century. Highlighting the theatre's history two tendencies - the focus on the "text", i.e. the use of the familiar forms of language and the focus on "grammar", i.e. on the creation of a new language, the author shows that the emergence of a new language generated negative assessments of art, including one that was far ahead of time. The paradox on which the author focuses his attention is that the radical renewal of the language of theater in reality often meant the rehabilitation of early theatrical and conventional forms that seemed to have long gone down in history. In other words, "text" was perceived in the "grammar" function.

Keyword: Russian theater, text, grammar, theater language, early twentieth century, theater crisis, cinema, futurism, avant-garde, action, mimesis. aesthetic function, antique theater, reception of the theater, naturalistic theater, conventional theater.

1. Театр в контексте ориентации культуры на «грамматику»

В истории искусства бывают эпохи, которые ассоциируются с кризисами. Одна из таких эпох – рубеж XIX–XX веков. Такой кризис, однако, развертывался на фоне возникающего восторга от возникновения и распространения кинематографа, свидетельствующего скорее о подъеме в искусстве. Что же касается кризиса, то он ассоциировался исключительно с традиционными видами искусства и коммуникации. Ситуацию кризиса мы рассмотрим лишь применительно к театру как виду искусства и древнейшему средству коммуникации. В данном случае кризис связывается с омертвлением используемого театром в последних столетиях языка и с потребностью вызвать к жизни новый язык. Рождение такого языка в атмосфере самых разных поисков и позволит преодолеть кризис. В данной статье мы остановимся на раннем периоде в дискуссиях о новом языке и ограничимся лишь первыми десятилетиями XX века.

В одной из своих работ Ю. Лотман¹ изложил весьма конструктивную мысль по поводу неравномерно развивающегося искусства. В истории искусства имеют место периоды, когда художники создают произведения в соответствии с уже сложившимися приемами и нормами и, следовательно, форма их интересует в меньшей степени, чем мысль, которую им важно передать или, как это обычно принято обозначать, содержание. Эта форма привычна, она заимствована из уже существующих образцов, созданных предшествующими поколениями и разделяемых современниками, и не требует каких-то новых решений. Однако по мере развертывания истории наступает период, когда художник перестает довольствоваться существующими образцами. Он испытывает потребность не опираться на эти образцы, а вызвать к жизни новые приемы и новые формы организации художественных текстов. Как можно предположить, это связано с радикальными общественными изменениями или с их предчувствием.

Иначе говоря, наступает период, когда художника начинает занимать не содержание, а форма. Она может стать даже самоцелью.

¹Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Выпуск 5. Тарту, 1971. С. 100.

Художник в первую очередь озабочен проблемой языка, на котором может быть изложено содержание. Что же касается текстов, то, как отмечает Ю. Лотман в другой своей работе, они просто перестают осуществлять эстетическую функцию, а точнее, перестают оказывать воздействие. В этих намерениях художника часто можно фиксировать даже крайности, когда форма становится самоцелью, и начинает казаться, что она и есть в искусстве главное. Но такая крайность – лишь предельное выражение меняющейся в истории искусства парадигмы. Произведения, для которых эта тенденция характерна, – весьма полезны для художественного процесса.

В качестве иллюстрации тезиса о начавшемся в искусстве доминировании формы можно было бы сослаться на знаменитый формализм в первых десятилетиях XX века как теоретическую концепцию, перечеркивающую существующие представления о поэтике. Конечно, эта теория в лице В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и других явилась выражением практики авангарда и, в частности, футуризма как одного из авангардных течений в искусстве этого столетия, озабоченном формой. Однако уже само обозначение этого явления как формализм о многом говорит. Форма и в самом деле в их исследованиях заметно вышла на первый план. Конечно, формализм явился выражением колоссального сдвига в обществе и культуре и, вероятно, со временем был бы ассимилирован и не представлял трудностей (как это позднее и произойдет), но в момент появления он стал предметом критики, что объясняется возникновением тоталитарного режима. Идеологи нового пути развития были озабочены вопросом воздействия на массы, которые ведь могли выйти из подчинения, и, следовательно, от нового авангардного языка и новой формы пришлось отказаться и начать ориентироваться на более привычные приемы, например, фольклор¹. Иначе говоря, экспериментаторство было свернуто. Угасла и тенденция, связанная с ориентацией на творчество нового языка. Хотя очевидно, что спустя десятилетия, по мере угасания тоталитарного режима, к открытиям формалистов пришлось возвращаться и их реабилитировать. Это произойдет только в эпоху оттепели. Таких примеров, разумеется, в истории можно находить много, и не только в истории XX века.

¹ Богданов К. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. М., 2009.

Эти две разные тенденции в искусстве Ю. Лотман обозначает как ориентация на «текст» и как ориентация на «грамматику». В том случае, когда художник меньше всего задумывается о форме, пользуясь уже готовой и эффективной в коммуникации с публикой суммой приемов, речь идет, как выражается Ю. Лотман, об ориентации на текст или на тексты. Имеется в виду корпус уже готовых, существующих текстов, используемых в виде образцов. В том же случае, когда художник ощущает, что тексты, из которых он до сих пор исходил, уже перестают осуществлять эстетическую функцию, становясь привычными, усвоенными, не воздействующими, он демонстрирует свою озабоченность языком. В этом случае он обязан вызвать к жизни новый язык, который, как может оказаться, способен представлять для коммуникации с публикой определенные трудности. Но у него нет выхода. Он обязан преодолеть угасание интереса к текстам, что вообще-то вполне можно обозначить как кризис искусства, и вызвать к жизни новый язык. Не случайно, касаясь кризиса искусства, Н. Бердяев будет называть художников авангарда (А. Белого, П. Пикассо и др.), для которых проблема языка выходит на первый план. Но ведь в произведениях названных художников как раз и рождался новый язык. Не случайно считается, что, например, А. Белый предвосхитил в своей прозе Д. Джойса. В этом случае, как опять же формулирует Ю. Лотман, художник ориентируется на «грамматику», т.е. на систему приемов, правил и норм, с помощью которых можно создать нечто принципиально новое, еще в истории не существующее, что, собственно, и произошло в художественном авангарде. Однако создавая что-то принципиально новое, художник, сам того, может быть, не желая, воспроизводит то, что когда-то было «текстом». Ю. Лотман проходит мимо того, что экспериментирование в искусстве, связанное с поисками нового языка, нередко оборачивается извлечением из прошлого форм, которые, казалось бы, тяготеют не к грамматике, а к тексту. Эпоха грамматики реабилитирует тексты, которые могут восприниматься грамматикой.

Позднее этот новый язык, как и вообще язык искусства, будет подвергнут анализу с помощью специальной и для XX века новой научной методологии, связанной с семиотическим изучением искусства. Становление этой методологии происходило в 60-

годы XX века, когда появились значительные открытия и труды по этнологии, в частности, работы К. Леви-Стросса, посвященные мифу, ставшие отправной точкой для возникновения семиотики и структурализма, вклад которых в исследовании языков искусства оказался весьма значительным. Хотя позднее станет очевидным, что формализм, в частности, в его русском варианте явился предвосхищением или первой стадией становления новых представлений об искусстве как языковой системе особого рода. Это особенно касается работ современника формалистов – В. Проппа. Сегодня очевидно, что ориентация разных направлений художественного авангарда первых десятилетий XX века на «грамматику» уже предполагала и новый язык, и последующие научные открытия в этой области. Видимо, эти первые десятилетия XX века можно обозначить как время радикальных сдвигов в структурах повествования, что и провоцировало активизацию тенденции в искусстве, связанной с грамматикой. Именно в такой ситуации пребывали выдающиеся художники первых десятилетий XX века, например, Мейерхольд, Кандинский, Маяковский, Малевич, Эйзенштейн и многие другие.

Так, цитируя мысль известного филолога В. Виноградова о том, что от одноточечного авторского сказа литература переходит к многоголосному изложению темы, от авторского монолога к полилогу, С. Эйзенштейн пишет: «Интересно, что одновременно с этим господством единой точки зрения летит к чертям и чопорная нерушимость последовательно-поступательного изложения событий сюжета. Кто только в мировой литературе XIX века не прилагает руку к этому процессу. И хотя уже XVIII век знает предел парадоксальности в разрушении последовательности сказа в «Тристане Шенди» и скрытое пение на несколько голосов средствами эпистолярных романов Шодерло де Лакло, тем не менее на долю XIX века выпадает сведение этого в методику»¹. Как мы убеждаемся, тот сдвиг, что стал очевидностью искусства XX века, был подготовлен еще XIX веком.

Далее С. Эйзенштейн перечисляет сочинения многих известных писателей, причастных к эксперименту – Э. По, Э.Т.А. Гофмана, Г. Мелвилла, Д. Конрада и даже А. Пушкина со своими «Повестями

Белкина». Эйзенштейн, видимо, еще не знаком с интерпретацией М. Бахтиным романов Ф. Достоевского, после которой не упомянуть Ф. Достоевского невозможно. Но Эйзенштейн и упоминает, только чуть раньше, где он пишет о продолжении экспериментов уже в XX веке, называя имя Д. Джойса и его эксперимент с институционализацией в литературе приема так называемого «внутреннего монолога». Но Ф. Достоевский – еще автор XIX века, и того радикального скачка, что имел место в случае с Д. Джойсом, у него еще не происходит. Хотя классик уже приближается к использованию этого приема, но воспользоваться им сполна еще не решается. Это происходит в его фантастическом рассказе «Кроткая». Вот это место в самом финале рассказа. «Ресницы лежат стрелками. И ведь как упала – ничего не размозжила, не сломала! Только одна эта горстка крови. Десертная ложка то есть. Внутреннее сотрясение. Странная мысль: если бы можно было не хоронить? Потому что если ее унесут, то... о нет, унести почти невозможно!»¹

Получились ли эти сбивчивые, рубленые фразы последних страниц у классика спонтанно и не остались ли они им неотрефлексированными? Да нет, он этот прием осознавал и в начальных строчках «От автора» предупреждает читателя: «Он (герой. – Н.Х.) в смятении и еще не успел собрать своих мыслей». Более того, тут же он пишет: «Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками, и в форме сбивчивой! То он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действии. Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, ибо, сколько мне кажется, психический порядок, может быть, и остался бы тот же самый»².

Классик не только осознает манеру изложения от имени героя, но и знает о прецеденте. Оказывается, этим приемом, как он признается, уже пользовался В. Гюго в своем шедевре «Последний день приговоренного к смертной казни». Вот как этот неосуществившийся все-таки полностью эксперимент с «грамматикой»

¹ Эйзенштейн С. Метод. В 2-х т., т. 1. Grundproblem. М.: 2002. С. 122.

¹ Достоевский Ф. Собрание сочинений в 10 т., т. 10. М., 1958. С. 418.

² Достоевский Ф. Указ. соч. С. 379.

описывает С. Эйзенштейн. «Достоевский... подходит к этому, – пишет он, – но и отходит, и, подслушав магию истинного хода внутренней речи, сглаживает ее «шершавость» и ровняется на риторический шаблон условной формы внутренней... «декламации», восхваляя и именуя своим прообразом «Последний день осужденного» Виктора Гюго»¹. Но С. Эйзенштейн уточняет: «Правда, у Достоевского кое-где – всего лишь в двух-трех местах – прорываются и истинные образцы «иногосинтаксиса», но их бесконечно мало среди общей условности монолога о Кроткой, да и даже в этом случае это скорее осколок изобразительной угловатой жизненности, с которой Достоевский умеет ухватить истинный «разговорный» синтаксис, *comme on le parle*, в отличие от книжной «правильности» фразопостроений»².

Новшества, о которых идет речь, прежде всего имеют место в литературе, во многом утвердившей, как об этом справедливо писал М. Маклюэн, в культуре эпохи Гутенберга линейный принцип повествования. Но и в ней, как оказывается, уже появляется прием «многоголосового изложения темы». А что уж говорить о кинематографе, смело нарушающем, опираясь на монтаж, этот самый линейный принцип в развертывании повествования. Он этот принцип и вынужден нарушать, поскольку ориентирован, вопреки культурным кодам и нормам, уже не на вербализацию, как это имело место с момента появления печатного станка, а на визуализацию. Цитируя В. Стасова по поводу невозможности вербально передать впечатление от просмотренного фильма Люмьера, Ю. Цивьян пишет: «Кроме непривычности и богатства впечатления, вербализации текста препятствовало главное обстоятельство – одновременное, подвижное, постоянно меняющееся сосуществование многочисленных очагов действия..., лишаящее глаз способности к избирательности. Многомерность происходящего вступала в конфликт с линейностью как предпосылкой всякой вербализации»³.

Как же из этого затруднительного положения кинематограф выходил уже на ранних этапах? Такой выход предлагал, например,

¹ Эйзенштейн С. Метод., т. 1. С. 112

² Там же.

³ Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991. С. 275.

Л. Толстой, и об этом высказывался в интервью. Дело в том, что писатель заинтересовался кинематографом, даже одно время решил для него что-то написать. Для Толстого отсутствие вербализации тоже представляло задачу, которую следовало решать. Он предлагал это сделать с помощью введения в фильм рассказчика, комментирующего действие. Делая заключение в том фрагменте своей книги, где речь идет о разрешении этой задачи в раннем кино, Ю. Цивьян пишет: «Интерсемиотическая рецепция нуждалась в посреднике. Даже и тогда, когда действие в кадре строилось с учетом драматургической интриги, зритель подчас оказывался неспособным прочесть в кадре важное для повествования событие. Поэтому на протяжении почти двадцати первых лет восприятие фильмов направлялось синхронным интерсемиотическим переводом, который осуществлял комментатор – «объяснитель кинематографических картин»¹.

Чтобы понять, о чем идет речь, достаточно вспомнить использование такого приема в эпоху не раннего, а позднего кинематографа, например, в фильме Ф. Феллини «А корабль плывет». Казалось бы, прием, употреблявшийся в раннем кино, прием отработанный и ушедший в прошлое, возвращается на том его этапе, когда кино уже успело обрести понимание себя как языка, отрефлексировать свою природу. Но это далеко не единственный пример в истории кино. Оно постоянно будет удивлять своими ретроспекциями в поэтику предшествующих этапов в своем развитии. Более поздним и удивляющим фактом явился, например, фильм Л. фон Триера «Догвилль». После того, как киноведы обсудили все нюансы в сопоставлении кино и театра, когда мысль о преимуществе кино в передаче времени и пространства доказана, оно в лице шведского режиссера демонстрирует ту самую условность, которая, казалось бы, является самым репрезентативным признаком театра и вовсе отсутствует в кино. Ан нет, Л. фон Триер убежден, что притчу о природе человека и критику христианской морали в духе Ф. Ницше можно в кино передать, лишь обращаясь к театральной условности. Режиссера прежде всего интересует не логика сюжетного развертывания, не последовательность в изложении действия, а парадоксальная и невероятно дерзкая логика мысли,

¹ Цивьян Ю. Указ. соч. С. 275.

полемиические размышления о природе человека. Мысли, явно по отношению к христианству не апологетической. И чтобы зритель эту мысль ощутил, режиссер смело отбрасывает все, что обычно связывается с преимуществами кино. Все эти узаконенные и аргументированные преимущества кино перестают действовать. Не динамика действия его интересует, а динамика мысли. А потому – никакого документализма, никакого правдоподобия. Только условность, на уровне шекспировского театра, в котором, как известно, декорации отсутствовали. В данном случае мы привели примеры, доказывающие, что то, что когда-то было «текстом», воспринимается уже «грамматикой».

Но вернемся к Ф. Феллини. В его фильме очень важную роль играет комментатор. Как это следует из сценария, это журналист, получивший задание от редакции газеты написать очерк о траурном рейсе на корабле «Глория». Корабль направляется к острову, вблизи которого должен быть развеян прах умершей великой оперной певицы, некогда родившейся в этих местах. Похороны певицы – акт символический. Умершая – символ той Европы, закат которой становится особенно ясным с Первой мировой войной. Той старой Европы уже не будет, не будет и той культуры, в которой опера оказывалась в центре искусств. Феллини считал, что XIX век – это век оперы. Появление броненосца под флагом австро-венгерской империи и требование высадить сербов с парохода послужит началом Первой мировой войны, и потому это траурное событие, связанное со смертью оперной певицы, будет символизировать смерть всей прошлой культуры. Так из частной жизни этот ритуал перерастает в гораздо более значимое событие.

Фильм начинается с того, что огромное число родных, почитателей, а главное, оперных певцов, музыкантов, дирижеров направляются к острову. За каждым из этих многочисленных пассажиров – своя история. Фильм распадается на множество фрагментов, которые следовало как-то объединить. Режиссеру важно каждого персонажа приблизить к зрителю, рассказать о нем даже какие-то интимные вещи. Но если все это воспроизводить с помощью диалогов, фильм увеличился бы в объеме. А кроме того, режиссер все время отклоняет происходящее от сюжета, позволяя себе самостоятельные вставки, напоминающие цирковые аттракционы, вроде усыпления курицы одним из пассажиров, видимо, цирковым арти-

стом, или возня вокруг умирающего носорога в трюме. Ф. Феллини вообще испытывает потребность рассыпать повествование на цепь относительно самостоятельных эпизодов по принципу, выражаясь языком раннего С. Эйзенштейна, «монтажа аттракционов». В этом смысле особенно показателен его фильм «Джинджер и Фред». Запомним такого рода структуру фильма, рассыпающуюся на фрагменты. Мы к этому еще вернемся и поговорим более подробно.

Однако такое развертывание фрагментов диктует режиссеру необходимость воспользоваться приемом рассказчика. Но у Ф. Феллини это не обычный рассказчик. За ним – целая традиция и, разумеется, традиция театральная. Более того, за ним «текст», который в фильме выдающегося режиссера предстает элементом «грамматики». Это соответствует особому, скажем, авторскому взгляду на мир самого Феллини. Для него характерна карнавальная интонация действия. Это означает, что Феллини под видом журналиста возвращает рассказчика, комментатора действия, знакомого по древней театральной традиции карнавального шута, неуловимого хитреца и глубокомысленного интригана, впервые появившегося в римском театре, а еще точнее, в комедиях Плавта, имя которого А. Базен вспоминает и совершенно справедливо в связи с ранними американскими комическими фильмами. Ведь это и у Плавта, да еще и у его современника Теренция появляется ведущий именно таким, каким он предстанет у Феллини – шутком, трикстером и лицедеем.

Вот как, например, автор книги о римском театре Д. Трубочкин описывает подобного ведущего в пьесе Плавта «Амфитрион». «Начиная с пролога, Меркурий постоянно общается со зрителями: он рассказывает, как будут развиваться события комедии, указывает на смысл отдельных сцен, сам вступает в действие, предварительно уведомив зрителей в том, что именно он будет делать»¹. Но ведь все это проделывает и персонаж, представляющий у Феллини журналиста. Так что его профессия здесь – не главное. Это прежде всего носитель архетипа, отшлифованного столетиями театральной культуры. Мы убеждаемся, что Ф. Феллини воспользовался

¹ Трубочкин Д. «Все в порядке! Старец пляшет...». Римская комедия плаща в действии. М., 2005. С. 363.

древнейшим театральным приемом, и кто может усомниться в том, что это для кино неорганично и, следовательно, использованный Феллини прием неудачен.

Чтобы связать распадающееся повествование на цепь многочисленных фрагментов, режиссер прибегает к рассказчику. Он-то в ироническом духе и представляет персонажей, объединяя их частные истории в некое целостное повествование. Конечно, рассказчик – это уже не только журналист, а фигура, которую можно найти в истории театра, фигура, взаимодействующая не только с персонажами, способная одновременно включиться в действие, но и со зрителями. Это в то же время и лицедей, клоун, который не только что-то комментирует с помощью слов, но и использует для общения со зрителем самые разные средства. Иногда он даже подмигивает зрителю. Его ироническая улыбка в том или ином эпизоде тоже многозначна и носит оценочный, чаще всего карнавальный характер. Именно рассказчик не только сообщает какие-то подробности, необходимые зрителю для понимания разворачивающегося сюжета, но и способствует восприятию этого сюжета в определенном, а именно в карнавальном ключе, срывая маску с этих добропорядочных пассажиров траурного рейса и представляя их подчас в весьма неприглядном свете. Этот прием, конечно, получает уже не функциональный смысл, как это часто было в раннем кино, а смысл эстетический. Но это уже ключ и к тому ракурсу, в котором подается история траурного обряда, и к мировосприятию итальянского гения. Но вообще такой функциональный для кино прием в свое время был извлечен из истории театральной культуры и, следовательно, его смысл тоже не исчерпывается функциональным предназначением.

После сообщенных нами тезисов и приведенных примеров следует задаться вопросом: что все это значит? Искусство, несомненно, находится в постоянном развитии, а следовательно, в его истории все время возникают такие периоды, когда «грамматика» выходит на первый план, а художники озадачены языком, на котором они излагают свои идеи и демонстрируют образы. Однако нельзя в то же время одновременно не фиксировать в этом если не прогрессивном, то все же последовательном развитии и иную логику, а именно постоянное возвращение к уже пройденным этапам, т.е. или к тем языковым приемам, которые когда-то были

новаторскими, а затем утратили эстетический смысл, или же просто к традиционным приемам, которые мы и обозначили вслед за Ю. Лотманом как «текст». И вот в этом ретроспективизме можно рассмотреть и вопрос об использовании в кино тех приемов, которые в разное время использовались в театре. Так мы получаем такие формы зрелища, когда «текст» в его театральном выражении оказывается способным возвращаться на новом этапе истории искусства и представлять уже фактом «грамматическим», как это и следует из анализа фильма Ф. Феллини. Но, может быть, и фильм Ф. Феллини, и фильм Л. фон Триера – это только начало. Кино вообще, подобно хамелеону, способно сменять свою кожу, т.е. уже сложившиеся языковые нормы, и погружаться в предъязыковые и надъязыковые стихии, т.е. обновляться. Такое обновление предполагает актуализацию уже в кинематографических формах древнейших пластов театральной культуры человечества.

2. Кризис театра как исходная точка ориентации на «грамматику»

Сейчас, после того, как с помощью выдающегося филолога Ю. Лотмана мы теоретически обосновали два типа творчества и организации произведения, нам важно в истории отыскать конкретные факты и ситуации, связанные с окостенением и омертвлением существующих норм в организации текстов, и, соответственно, ситуации, свидетельствующие о попытках художников преодолеть кризис и вызвать к жизни новый язык. Как мы уже успели читателя предупредить, нас будут интересовать лишь первые десятилетия XX века, которые характеризуются обострением этой проблематики. Может быть, более яркого в этом смысле периода, чем рубеж XIX – XX веков, в истории искусства отыскать невозможно. Это период, когда то, что Аристотель называл мимесисом, своих крайних форм достигает в натурализме и, соответственно, тем самым подводит к ситуации, когда становится очевидным то, что больше таким языком пользоваться невозможно.

Достигнув ситуации, когда ориентация на тексты, представая в своих крайних формах в натурализме, искусство резко поворачивается в направлении «грамматики», что, конечно, можно иллю-

стрировать модой сначала на импрессионизм и символизм, а затем и на беспредметное или абстрактное искусство, свидетельствующее, что принцип мимесиса и в самом деле приказал долго жить. Чтобы проиллюстрировать ориентацию на «грамматику», понимая под ней целый большой период, мы не будем рассматривать все искусство и ограничимся лишь театром как древнейшим средством коммуникации и массового воздействия и его взаимоотношениями с возникающими на основе технологии новыми искусстваами – фотографией, кинематографом, телевидением и т.д. Нам любопытно понять, что эти новые – технические виды искусства берут от этого древнейшего медиа и берут ли и чем они от него отличаются. Вопрос этот в литературе постоянно поднимается, и особенно он становится актуальным с момента возникновения кинематографа. В этом случае обычно акцент ставится на несходстве этих средств коммуникации. Кино слишком заметно демонстрировало отторжение от театра. Но проходит время, появляются фильмы вроде упомянутого фильма Л. фон Триера, и становится очевидным, что в этих вопросах точка еще не поставлена. Ведь произведения вроде названного фильма Л. фон Триера разрушают все предыдущие представления об отношениях между этими видами искусства.

Ориентация на «грамматику», начавшись в первых десятилетиях XX века, больно ударила по театру, который к этому времени аристотелевский принцип мимесиса довел до крайней степени, породив направление, которое в это время было принято называть натурализмом. С появлением фотографии и кино стало ясно, что принцип мимесиса, оказывается, идеальное пристанище нашел в этих искусствах. В этом смысле с новыми видами искусства театр соперничать, как казалось, не мог. По сути, в этой ситуации театр вступил в полосу кризиса, что и символизировала специальная дискуссия о судьбе театра в XX веке, опубликованная в специальном издании «Кризис театра», в которой принимали участие как видные теоретики, так и практики театра¹. Кризис театра в начале прошлого века возникает уже потому, что натурализм как новое и соответствующее природе театра направление прописался, как тогда некоторые считали, в фотографии и кинематографе,

¹ См.: Кризис театра. Сборник статей. М., 1908.

где его называли фотографизмом, т.е. воссозданием действительности без вмешательства художника. И оказалось, что природе театра он вовсе не соответствует.

Эту мысль В. Мейерхольд выразил в таком суждении. «Актеры современности, стремясь к перевоплощению, ставят себе задачу: уничтожить свое «я» и дать на сцене иллюзию жизни. Зачем только на афишах пишутся имена актеров? Московский Художественный театр, ставя «На дне» Горького, взамен актера привел на сцену настоящего босняка. Стремление к перевоплощению дошло до той грани, когда выгоднее освободить актера от непосильной задачи перевоплощения до полной иллюзии. Зачем на афишах значилось имя исполнителя роли Тетерева? Разве может быть назван «исполнителем» тот, кто является на сцену натурой»¹. Весьма любопытное суждение В. Мейерхольда. Оказывается, появление на сцене неактера – аномалия, а вот в кино это становится чем-то вроде правила уже в 20-е годы. И у самого С. Эйзенштейна в фильме «Старое и новое» снимается настоящая крестьянка Марфа Лапкина.

Поэтому можно считать, что, развиваясь в сторону натурализма, театр на определенном этапе рисковал выйти за пределы своей специфики. Но зато очевидно, что он подготовил для кино такую форму, которую оно тотчас же и подхватило. Поэтому В. Фриче имел право сформулировать следующее. «Место театра занял в эпоху расцвета машинной техники – кинематограф, – писал он. – Как это ни покажется на первый взгляд парадоксальным, механический театр был в значительной степени подготовлен натуралистической и импрессионистической драмой. Драматургическая техника натуралистов и импрессионистов то и дело упиралась в пантомиму»².

Однако вот ведь что интересно. Принцип мимесиса в аристотелевском, а не в платоновском варианте не исчерпывается лишь правдоподобием, т.е. как можно более точным и, что важно, визуальным воспроизведением реальности, что получает выражение в натурализме и в том, что А. Базен применительно к кино назвал

¹ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. 1891–1917. Т. 1. М., 1968. С. 218.

² Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра. Сборник статей. М., 1908. С. 172.

комплексом мумифицирования. Как известно, предметом анализа в «Поэтике» Аристотеля является жанр трагедии или драмы, что в понимании Аристотеля одно и то же. Для драмы же, как это доказывает Аристотель, главным является действие. Поэтому когда мы употребляем понятие мимесиса в смысле правдоподобия, то его нужно соотносить не столько с жизнью, сколько с действием и прежде всего с действием. Аристотель специально разъясняет, словно предполагая, что в будущем возможны отклонения от его формулировки, что главное в драме – не характеры, а именно действие.

Мы с философом можем соглашаться или не соглашаться, но его формулировка, видимо, рождена не его личной прихотью как выдающегося мыслителя. Она выстрадана всей античной культурой, и это действительно, как можно утверждать, соотносимо не с одним каким-то периодом в истории античности. Это формулирует представитель «античного Просвещения», т.е. эпохи цветущей сложности, после которой начнется разложение перикловой демократии и возникновение империи. Значит, идея первостепенной значимости действия в аристотелевской «Поэтике» – идея для всей античной культуры общезначимая и универсальная.

Конечно, мы сегодня также ценим действие, как его ценили и в Древней Греции, ведь с этим связана занимательность произведения. Сегодня применительно к посещению кинотеатра часто упоминают слово «адреналин». Занимательность, но не всегда художественность. Но мы существуем в другой культуре – не классической, как обозначал античную культуру Гегель, в которой форма и содержание находятся в гармонии, что ее и отличает от других типов культуры и почему она преуспела в скульптуре, а в романтической. А это означает, если исходить опять же из Гегеля, что здесь форма и содержание не совпадают. Внутреннее содержание уже не только не находит своего выражения во внешнем, но и тяготеет им. Отсюда и столь обращающее на себя внимание значение формы. Вот почему отношение к действию в современном искусстве уже иное, чем это было у Аристотеля. Правда, потребность в адреналине это не всегда подтверждает.

Сегодня нам не менее, а, может быть, более важно не действие, а характер персонажа, ведь европейская культура успела в XIX веке пережить расцвет психологического романа, а античность, как известно, хотя и рождает жанр романа, правда, в его зародышевой

форме, но все же психологического романа не знает. Она знала лишь авантюрный роман, в котором действие определяло все. Именно поэтому ранее кино и стало сферой, в которой традиция авантюрного жанра начала возрождаться. Античная культура – само совершенство, образец гармонии, представленной в скульптуре, в которой внутреннее нашло для себя идеальное выражение во внешнем, в материально-чувственном мире. Это та культура, которая вызвала к жизни культивирование личного начала, значимость которого можно ощутить, если эту культуру сравнить с империями Востока, а больше сравнивать не с чем. Тем не менее, несмотря на открытие индивидуального начала, а значит, и характера, которому в «Поэтике» тоже уделено внимание, Аристотель все же исходил не из характера, а из действия.

И вот если применительно к рубежу XIX–XX веков мы говорим о кризисе мимесиса в театре, а центральным признаком мимесиса является действие, то, видимо, как можно предположить, кризис мимесиса означает и кризис действия. Освобождаясь от натурализма, театр в то же время освобождает себя и от действия. Все это – следствие кризиса мимесиса. Но что же в театре происходит с действием? Может быть, существует какое-то другое понимание действия? А с действием происходит то, что оно переходит в ведение кинематографа. Во всяком случае на ранних этапах становления кино как вида искусства. И совсем не случайно, что, прежде чем покусаться на романы Л. Толстого и Ф. Достоевского, кинематограф начнет возрождать предпсихологическую эпоху в истории литературы, а именно эпоху авантюрного романа, для которого действие как раз и составляло главный нерв повествования. Исчезая с театральных подмостков, действие вспыхивает на экранах синемаграфов.

По мере того, как действие возрождается на экране, на сцене оно воспринимается архаическим и старомодным. Отсюда и рождается идея «смерти» театра, которая предвосхищает знаменитое бартовское выражение «смерть автора». Правда, этому выражению предшествовало гегелевское выражение «смерть искусства». Но мы сейчас имеем в виду театр, над которым эта тень исчезновения нависла с самого начала прошлого столетия. Вот как ее формулирует во вводной статье к сборнику «Кризис театра», в котором дается оценка сборника, посвященного кризису театра, Ю. Стеклов.

«Большинство участников «Книги о новом театре» сходятся на том, что современный театр переживает глубокий кризис. Но в чем заключаются причины последнего – на этот счет каждый молодец отвечает на свой образец. В конце концов, у них не поймешь: то ли дело в содержании пьес, в выборе тем новой драматургии, то ли в характере декораций и вообще сценической обстановки, или в игре актеров, в их отношении к режиссеру, в отношении артистов к зрителям»¹. Мы попытаемся на этот вопрос ответить. Люди той эпохи, фиксирующие кризис театра, не могли осознать, что происходящее можно осмыслить лишь в пространстве больших исторических длительностей, а следовательно, в пространстве уже не театра, а культуры в целом. Происходящее в театре свидетельствовало об исчерпанности той культуры, которая существовала в большом историческом цикле. Этот цикл заканчивался где-то на рубеже XIX–XX веков. А когда такой цикл заканчивается, искусство возвращается к его исходной точке, к ранним формам искусства, к истокам цикла, который длился несколько столетий. Но театр на ранних этапах еще не успел обрести самостоятельности и был элементом обрядово-ритуальных и мифологических форм.

3. Опыт театра первых десятилетий XX века в соотнесенности с гегелевской логикой становления духа в истории

Да, конечно, вопрос о кризисе театра оказывается весьма запутанным. Запутанным, если его рассматривать в границах собственно театра. А если рассматривать его в границах культуры XX века? Тогда кризис театра прочитывается как кризис классических форм, для которых принцип мимесиса оказывался первостепенным. Возникает острейшая ситуация, характерная уже для романтической фазы в развитии искусства, а под ней следует подразумевать, как это и представлял Гегель, практически всю историю западной культуры, развивающейся на основе христианства. Классическая фаза истории духа была присуща лишь античности. Но это совсем другая культура. Романтическая фаза в истории духа у Гегеля свя-

зана исключительно с европейской культурой. Смысл этой сменяющей классическую романтической фазы заключается в том, что внешнее больше уже не только не позволяет выразить внутреннее, но этому выражению мешает. Внутреннее содержание уже тяготеет к выражению с помощью предметно-чувственного мира. Внутреннее содержание, стремясь соответствовать новому духу времени, пытается отыскать новые формы внешнего выражения.

Это обстоятельство, видимо, рождено необычайным динамизмом Запада, отличающим его от других культур. Отсюда и такая присущая Западу актуальность поисков языка. Но когда художники все же находят приемлемые формы выражения, то это еще не означает, что найденные приемы мгновенно включаются в процесс коммуникации и его не разрушают. Выясняется, что к этому обществу долгое время оказывается еще неготовым. Именно на романтической фазе рождаются те проблемы, которые остаются в западной культуре актуальными вплоть до настоящего времени. Динамизм Запада не только диктует ориентации на «грамматику», но и порождает проблемы коммуникации, а именно перманентное расхождение между искусством и публикой, что, как утверждает О. Шпенглер, было совершенно исключено в Древней Греции. Непонятное искусство для античной культуры – нонсенс, а для западной – закономерность. Не случайно Ю. Цивьян постоянно говорит применительно к раннему кино о расхождении между семантическими структурами фильмов и установками культуры, которые в иных случаях оказываются сильнее семантики фильмов и диктуют восприятие в соответствии с ними. Следовательно, в новой ситуации само искусство, как и культура в целом, берет курс на «грамматику». Однако масса, приобщаемая специальными институтами к искусству, способна это искусство воспринимать еще на уровне текстов. Так возникает проблема рецепции фильмов как значимого слагаемого исторической поэтики кино. Ощущаемый в начале прошлого века кризис театра демонстрирует актуальность его ориентации на «грамматику», которая и является следствием этого кризиса.

Но в этом процессе кинематограф сыграл далеко не пассивную роль. В еще большей степени он обострил складывающуюся в театре ситуацию. Иные все причины его кризиса выводили из способности театра соперничать с кино, во многом разрушающего

¹ Стеклов Ю. Театр или кукольная комедия? // Кризис театра. С. 4.

проблему расхождения искусства с публикой с помощью коммуникации на уровне текста. Причем, не просто текста, а тех его разновидностей, что складывались на ранних этапах истории, когда искусство еще не успело обрести самостоятельность и оказывалось слагаемым сакрального обряда. Не случайно Ю. Цивьян утверждает, что атмосфера кинозала в кино 1910-х годов не имела аналогий в зрелищных формах того времени. Она возвращала к ритуалу, к истокам культуры. Темнота кинозала способствовала отношению к нему как ко дну, подполью, катакомбе культуры. Например, М. Волошину кинозал казался кораблем столь распространенных тогда в России хлыстовских радений, показанных М. Горьким в романе «Жизнь Клима Самгина». В кинозале совершался очистительный обряд. «Сосредоточенность полуосвещенных лиц, следящих за немым зрелищем... отсылала к представлениям мистериального круга, в частности, к ритуалам тайных сект, интерес к которым был подогрет романом А. Белого «Серебряный голубь»¹.

Естественно, что задолго до дискуссий о кино как универсальном языке, соответствующем эпохе индустриальной революции и последующей глобализации, таким универсальным языком кино уже было, демонстрируя самые архаические уровни коммуникации. Но история кино развивается в соответствующих динамизму XX века новых ритмах. Уже на раннем этапе становится ясно – кино выявляет и подчеркивает архаичность языка театра. Этот комплекс неполноценности за театром сохраняется на протяжении всего столетия. То, что в 1908 году писал Ю. Стеклов, продолжает оставаться актуальным и в последующее время. На театр все еще смотрят как на безнадежно устаревшее искусство. Эта идея неполноценности театра, в частности, вычитывается из статьи мудрейшего кинорежиссера Михаила Ромма, который в 60-е годы писал: «Великая техническая революция XIX–XX веков, по существу, не коснулась театра. Я не вижу принципиальной технической разницы между театром сегодняшним и театром, который освещался керосиновыми лампами; разница только в силе света»².

Причиной того обстоятельства, что кино оставляло театр дале-

¹ Цивьян Ю. Указ. соч. С. 21.

² Ромм М. Поглядим на дорогу // Ромм М. Избранные произведения в 3-х т. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. М., 1980. С. 399.

ко позади, была, как тогда казалось, его способность отвечать духу индустриального века. Именно последний гипертрофировал то, что Гегель обозначал как внешнее, противостоящее его внутреннему. До определенного времени казалось, что, соответствуя требованию первостепенности действия в повествовании, именно кино разрешало вопрос, связанный с противоречием в истории духа, характерным для романтической фазы. Разрешало повышением удельного веса внешнего, что и делало его созвучным динамизму нового века. Но это продолжалось до определенного времени. Смысл начавшейся новой эпохи выражала динамика городской жизни, а еще точнее, становления индустриального общества. Кино воспринималось как выражение этого общества, его ритмов. Может быть, тот динамизм, который присущ кино в большей мере, чем всем другим видам искусства, выражал динамический дух индустриального общества. Это обстоятельство, конечно, констатировали и пытались осмыслить социологи, в частности, В. Фриче. Казалось, что именно действие в его кинематографическом варианте соответствовало духу новой эпохи, и, соответственно, этот дух сполна выражал себя во внешнем. Казалось, что именно кинематограф преодолел гегелевскую формулу романтической стадии в становлении духа, разрушение гармонии между внутренним и внешним. Действительно, например, футуристам именно так и казалось.

Тут важно иметь в виду один существенный нюанс. На первый план выходил человек массы, а значит, общество в его индустриальном варианте выходило на первый план, а человек, если он и интересовал на этой ранней стадии индустриального общества, то в меньшей степени, чем само общество. На ранних этапах становления индустриального общества острота этой проблемы еще не ощущалась. Но так казалось не всем. Так, С. Булгаков фиксирует доминанту внешнего, не позволяющего проявиться внутреннему. По сути, это был социологический диагноз того отсутствия гармонии, которую Гегель обозначил как проблему всего романтического искусства. Это следствие развития городского образа жизни и связанных с этим динамики, новых ритмов и скоростей, что первыми опробуют и будут приветствовать уже футуристы. Но этот динамизм не только привлекал и требовал своего выражения в искусстве, но и мешал, не позволяя художнику передать то внутреннее,

духовное начало, которое, собственно, и составляет смысл искусства.

Но в эпоху раннего кино так казалось не всем. Сдвиг в сторону внешнего выражения как доминанты фиксировал С. Булгаков в самой жизни. Этот сдвиг он обозначает как выход личности из себя вовне. Иначе говоря, человек меньше занимается внутренним, растворяя его во внешнем, которое мешает выразить внутренние смыслы. «В современном человечестве, – пишет С. Булгаков, – не только у нас, но и на Западе произошел какой-то выход из себя вовне, упразднение внутреннего человека, преобладание в жизни личности внешних впечатлений и внешних событий, главным образом политических и социальных. Отсюда такая потребность суеты, внешних впечатлений. Современный человек стремится жить, как бы не бывая дома наедине с собою: сознание заполнено, но достаточно приостановиться этому калейдоскопу внешних впечатлений, и можно видеть, как бедна или пуста его жизнь собственным содержанием»¹.

Вот это растворение внутреннего во внешнем как раз, казалось, и демонстрировал кинематограф, и это казалось разрешением универсального противоречия, характерного для романтической фазы. В этом, как тогда казалось, и было преодоление противоречия. Это обстоятельство способствовало тому, что кинематографу стали подражать все остальные виды искусства, в том числе и театр. В этом отношении весьма красноречивым фактом является спектакль «Братья Карамазовы», поставленный в 1910 году В. Немировичем-Данченко в Художественном театре. Дело в том, что В. Немирович-Данченко сознательно выстраивал композицию спектакля, ориентируясь на кинематограф, о чем он сам и признается². А вот как критик Э. Бескин, автор отрицательной рецензии, отзываясь о спектакле. «Величайшая страница не только русской, мировой литературы скомкана. Обесцвечена. Обескровлена. Обезглавлена. Превращена в кинематограф. В сеанс. Картина за картиной. Только вместо надписей на экране – чтец сбоку. – Алеша идет от монастыря... И Алеша выходит из правой кулисы. – Алеша

¹ Булгаков С. Религия человекобожия у русской интеллигенции // Булгаков С. Два града. Исследования о природе общественных идеалов. СПб., 1997. С. 259.

² Немирович-Данченко В. Избранные письма в 2-х т., т. 2. 1879–1943. М., 1979. С. 43.

рассказал все, что случилось с ним... И Алеша молчит, а рассказывает чтец... Ряд пятиминутных кинематографических картин»¹. Вот, кстати, и снова комментатор, как в фильме Ф. Феллини, без которого не мог обойтись уже не только кинематограф, но и театр. Но, конечно, в данном случае речь не идет о рассказчике как трикстере из плавтовской комедии.

Но если кинематограф берет удар на себя и все внешнее, что не только способствует развитию театра, но и это развитие тормозит, то что это освобождение от груза привычных и уже не вызывающих эстетические реакции установок может дать собственно театру? Видимо, то, что связано со способностью выражения того внутреннего, индивидуального начала, которое стало столь репрезентативным для античной культуры, не достигшей, правда, в этом, несмотря на усилия И. Винкельмана доказать обратное, еще предела. Но что делать театру, когда пассионарное напряжение общества, предшествующее революционной вспышке, уходило в кино и получало в нем выражение. Оставались только эксперименты, в том числе, и в направлении «грамматики». Казалось, что театр, наконец-то, понизив статус действия, сможет в познании человека достичь тех глубин, что оказывались для предшествующих культур недоступными. Возможно, театр уже и тогда мог бы многое предложить, если бы в обществе была потребность именно такого рода. Но ее не было.

Тем не менее, были любопытные и обращенные в будущее эксперименты в импрессионистском и символистском театре, к которым, чтобы сделать их общезначимыми, искусство вернется намного позже. Посмотрим, как это происходило на том этапе в истории искусства, когда импрессионизм постепенно трансформировался в символизм. То, что ранее в театре не подавалось выражению и что сдерживалось натурализмом, пробивалось в сознание и в экспериментах символистов облекалось в художественную форму. Для этого этапа в истории театра, освобождающегося от всего неподлинного и внешнего, характерен, например, такой факт, как мода в театре на драматургию бельгийского драматурга Мориса Метерлинка, с именем которого и связан импрессионизм в театре. Эту моду любопытно объясняет Н. Бердяев.

¹ Бескин Э. «Карамазовы» на сцене // Раннее утро. 1910. 15 окт.

Утверждая, что до определенного времени в современной культуре имело место торжество внешнего человека над внутренним, с появлением Метерлинка происходит трансформация драмы, когда для изображения трагизма человеческой жизни не требуется чисто внешнего сцепления событий, не нужны фабулы, не нужны катастрофы, шума, треска и крови. Вообще, не нужны действия. Согласно М. Метерлинку, «вечная внутренняя трагедия совершается до этого, совершается в тишине, она может свалиться на голову человека ежесекундно, когда он менее всего ждет, так как в самой сущности жизни скрываются безысходные трагические противоречия»¹.

Так, драматургия М. Метерлинка, которая определила в истории русского театра целую эпоху, стала альтернативой кинематографу. Но стать альтернативой в эпоху созвучности кинематографа духу времени – безнадежное дело. В случае с М. Метерлинком речь должна идти не только о частных явлениях. Особенности драматургии М. Метерлинка обязывают говорить уже о целом художественном направлении, которое тоже оставило след в дискуссиях первых десятилетий века, посвященных кризису театра, а именно об импрессионизме как предшественнике символизма. Печать импрессионизма в то время можно обнаружить даже у таких авторов, как А. Чехов.

Замещающий натуралистический театр театр импрессионистический как раз и двигался в сторону отрицания действия. Его смысловым ядром явилось требование создать в спектакле настроение. Настроение, но не действие. «Настроение, – пишет В. Фриче, – провозглашалось теперь главной сущностью искусства, подобно тому, как оно было главной сущностью и нервной психики буржуазной интеллигенции конца XIX века... Наибольшего совершенства импрессионистическая драма достигла под пером Метерлинка, ранние пьесы которого лишены всякого движения: в них нет резких конфликтов, нет борьбы, нет ни развития характеров, ни активных героев, – их назначение в том, чтобы путем, главным образом, известного подбора слов, особой манеры говорить и выразиться, вызвать сначала смутное, потом все более про-

¹ Бердяев Н. К философии трагедии. Морис Метерлинк // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 192.

ясняющееся и разрастающееся чувство ужаса перед жизнью, чувство беспомощности человека перед лицом таинственного рока»¹.

Соответственно, настроение убивает действие как основное ядро традиционного театра. Лишаясь действия, драма превращается в разновидность лирики, а вот это уже не по Аристотелю. Ведь у него лирический жанр обсуждается только потому, чтобы сопоставить его с драмой, которая представляет по отношению к лирике нечто самостоятельное, а именно то, что можно выразить только с помощью действия. Но какое в лирике действие? «Импрессионистическая формула, – пишет В. Фриче, – должна была совершенно видоизменить не только внешний облик драмы, но и ее внутреннюю сущность. Если целью театрального представления является уже не изображение действия, а возбуждение настроения, то очевидно, драма ничем не отличается от лирики, смешивается с ней, другими словами, как самостоятельный вид поэзии упраздняется»². Лучше того, что здесь формулирует самый авторитетный социолог 20-х годов, не скажешь.

В этом сдвиге театра в сторону импрессионизма проявилось и нечто большее, а именно то, что характерно уже для психологии эпохи, которая, несомненно, в это время получила выражение в произведениях символизма. Для этой психологии характерна, как об этом писал опять же Н. Бердяев, утрата реальности, той самой реальности, которая, как казалось, получила в натурализме максимальное выражение. Но выясняется, что сменяющее натурализм направление, а именно символизм на какой-то момент передает те признаки реальности, которые натурализм передать бессилён. Но для того, чтобы эти неуловимые признаки передать, следовало пожертвовать классическим канонам построения произведения, а точнее, разрушить его. Художник уже не претендует на целостность и завершенность. Однако распад такого канона означает одновременно и распад бытия. Н. Бердяев говорит, что символизм, ощущая распад бытия, «хватается за куски, отрывки, в переживании мига ищет полноты»³.

¹ Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра. Сборник статей. М. 1908. С. 170.

² Фриче В. Указ. соч. С. 170.

³ Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм // Бердяев Н. Духовный кри-

Тут еще важно, что если классический канон построения сдерживает погружение в бессознательное, то новая форма как раз открывает эту сферу. Она, по выражению философа, снимает «с жизни оковы рациональности». Это суждение весьма показательно именно для символизма. В этом «переживании мига», которое художник делает предметом изображения, проявляется поэтика символизма. Такие «переживания мига» характерны, например, для К. Бальмонта. «Для него (Бальмонта – *Н.Х.*), – пишет В. Брюсов, – жить – значит быть во мгновениях, отдаваться им. Пусть они властно берут душу и увлекают ее в свою стремительность, как водоворот малый камешек. Именно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас»¹.

Однако такое обращение со временем, характерное не только для К. Бальмонта, но и для символизма вообще, выдает преемственность этого направления по отношению к более раннему направлению, а именно к импрессионизму. Ведь это именно в импрессионизме художник озабочен фиксацией момента, поскольку в следующем мгновении все будет выглядеть уже совершенно по-другому. Действительно, многие пишущие о символизме подмечают зависимость его поэтики от импрессионизма. Так, исследователь футуризма В. Марков считал, что «импрессионизм не только предшествовал русскому символизму, но и сопутствовал ему, стал одной из его граней, фактически составной частью»².

Но вот что интересно. Вместе с импрессионизмом и символизмом в искусстве рождались новые формы организации повествования. В этом смысле театр является весьма показательным. Пожалуй, новые формы организации повествования стали объектом внимания именно в театре, а уже потом перекочевывали в кино. Однако следовало бы обратить внимание также и на то, что такие сдвиги были характерны не только для театра, пытающегося уйти от отработанного на позднем этапе истории языка, в основе которого был мимесис и который логически привел к крайнему выражению этого принципа – натурализму. В такой же степени они оказались,

зис интеллигенции. М., 1998. С. 24.

¹ Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 6. М., 1975. С. 250.

² Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000. С. 11.

как это ни покажется странным, важными и для кино. Но также еще и для фотографии, которая в XIX веке оказалась современнойницей импрессионизма и также, как и живопись, характерная для этого направления, стремилась передавать мгновения. Пожалуй, в суждении В. Фриче самое интересное – это то, что те элементы поэтики, которые культивировались натуралистическим и импрессионистическим театром, оказывается, с успехом ассимилировались кино, представая признаками его языка.

Таким образом, едва успев выставить барьер против кинематографа в виде того, что тогда называли «натурализмом» и «импрессионизмом», театр этого барьера лишился. Театр снова для выражения внутреннего содержания должен был искать что-то новое. «Для того, кто приходил после импрессионистического театра в кинематограф, контраст между этими двумя разновидностями зрелищ не был уж очень резок, – пишет В. Фриче. – То, что стремились дать публике театр натуралистический (точное изображение жизни) и импрессионистический (ряд впечатлений), лучше и легче осуществлял театр механический. Между тем как режиссер-натуралист в своем искании правды на сцене то и дело наткнулся на неодолимые технические преграды, или на слишком большую дороговизну, между тем как уже самая тщательная и детальная декорация всегда как-никак сохраняла характер условности, кинематограф мог воссоздать на экране какие угодно картины: крушение поезда, наводнение, сражение, улицы с их движением и сутолокой»¹.

Можно ли эту точку зрения разделять и можно ли утверждать, что за все это время, а оно растянулось на целое столетие, театр, ощущая кризис, ничего не предпринимал, чтобы идти в ногу со временем? Были ли попытки преобразовать его природу, его язык, присущую ему коммуникацию со зрителем, вписать его в раздвигающуюся под воздействием технологической революции динамичную культуру XX века? Когда стало ясно, что столь характерная на протяжении всего XX века эпоха «грамматики» склоняется к закату, театр вопреки всем алармическим прогнозам и выводам, подобным сформулированным М. Роммом выводам о том, что кино, опробовав все свои преимущества, снятие тех запретов и

¹ Фриче В. Указ. соч. С. 173.

ограничений, что имели место в истории театра, демонстрирует, что его креативный потенциал не исчерпан. Что же касается кино, то оно начинает проявлять интерес к приемам театра, которые в эпоху триумфального взлета кинематографа казались старомодными, архаическими и ушедшими в глубокую историю. В данном случае в качестве иллюстрации можно опять же сослаться на фильмы Ф. Феллини и Л. фон Триера.

4. Кризис театра как кризис мимесиса в аристотелевском смысле

Чем же театр после того, как кино отнимает у него привычные средства выражения, заполняет образовавшуюся пустоту? Как вообще деятели театра с момента возникающего кризиса осмыслили создавшееся положение? Конечно, осмысление происходит в направлении сравнения возможностей театра и кино. Тут-то как раз и фиксируется то обстоятельство, что, претендуя на воспроизведение действия, театр в его выражении оказывается ограниченным. Но эти ограничения в воссоздании действия снимаются в кино. Вот и М. Ромм констатирует: «театр уже не может соревноваться с кинематографом в жизненной достоверности»¹. То, что становление кино, казалось бы, оставляет театр в плане мимесиса далеко позади, что действие в его кинематографическом выражении с действием в театральных формах просто несравнимо, было ясно уже в самом начале XX века. Об этом точно пишет представляющий в России экспрессионизм Л. Андреев – писатель, пьесы которого тогда постоянно ставились в театре.

Именно в суждениях Л. Андреева звучит приговор театральному действию как центральному элементу мимесиса. «Что же касается действия, – пишет он, – то в этом отношении преимущества Кинемо, владеющего всем пространством мира, способного к мгновенным перевоплощениям, властелина, могущего в любой момент привлечь к своему действию тысячи людей, автомобили, аэропланы, горы и моря, – бесспорны и очевидны. Где бы действие ни происходило, в какие необычные и всякие формы оно бы ни

¹ Ромм М. Указ. соч. С. 393.

облеклось, везде достигнет его Кинемо и захватит на свой волшебный экран. Больше того: как ни стремился театр к действию – ограниченный, он мог давать его только в самых ограниченных видах, как ни стремился к движению – мог давать его только в пределах тех десяти саженей, что отводится под сцену. А так как, кроме театра, другого учителя действия у нас нет и не было, то мы и не знаем целой области действий, – связанных, например, с личным участием в какой-нибудь отчаянной экспедиции. Описанием таких действий полны некоторые романы (хотя бы Д. Лондона), но мы их не видели, и мы их не знаем. И кинематографу суждено будет открыть эту новую область, расширить наше представление о действии до новых непредвиденных пределов... Нет пределов для авторской воли, творящей действие, обогатилось воображение – и вот нарождаются какие-то новые Кинемо-драматурги, еще неведомые таланты и гении. Кинемо-Шекспир, отбросив стеснительное слово, так углубляет и расширяет действие, находит для него столь новые и неожиданные комбинации, что оно становится выразительно, как речь, а в то же время убедительно той несравненной убедительностью, какая присуща только видимому и осязаемому»¹.

В любом случае получается, что появление кино имело для театра серьезные последствия. Таким образом, параллельно возникновению и становлению кино театр пускается в поиски своей новой природы, которая позволила бы отстоять свою самостоятельность и продолжить развиваться дальше. Принимая это к сведению, поставим следующий вопрос. Объясняются ли эти постоянные поиски театра с конца XIX века лишь рождением кинематографа, спровоцированы ли им или же это внутренний для театра процесс, который все равно бы развертывался, даже если бы кино не существовало. По всей видимости, рождение кинематографа способствовало экспериментам в театре, который освобождался от особенностей своего языка, которые кинематограф превращал в собственные (и потому их обесценивал) и пускался в поиски или еще не открытых особенностей своего языка или же особенностей, когда-то существовавших, но забытых. Наконец, даже если допу-

¹ Андреев Л. Письма о театре // История отечественного кино. Хрестоматия. М., 2011. С. 39.

стить, что именно кинематограф толкал театр к подобного рода экспериментам, то был ли это бессознательный процесс или же он каким-то образом все же получал осмысление, что, по всей видимости, можно обнаружить в высказываниях режиссеров, актеров, вообще, театральных деятелей.

Так, А. Базен, суммируя поиски нового театрального языка во французских театрах в эпоху раннего кино, например, таким театральным режиссером как Антуан, утверждает, что подобные поиски и эксперименты в театре получили выражение в общей тенденции возрождения театра, что проявилось в повышении условности его языка. При этом А. Базен высказывает предположение, что это возрождение обязано именно кинематографу. Без соперничества с кино такого обновления языка театра могло бы не произойти¹. Однако какое-то время осмысление взаимоотношений между театром и кино было затруднено в результате алармического отношения к проблеме, а именно констатации поражения театра, якобы деградирующего под воздействием триумфального прогресса кинематографа, заполучившего самую большую в истории публику. Это обстоятельство не позволило увидеть в кино не только могильщика театра, но и, как это ни покажется странным, средства, возвращающего то, что ему было присуще с начала своего возникновения, т.е. театральности. «Сценический вклад кинематографа можно в данном случае, – пишет А. Базен, – определить лишь как усиление театральности»².

Когда Аристотель писал о трагедии, то он утверждал, что ее фабулой всегда был миф, содержание которого зрителям было известно заранее, поскольку мифы, функционирующие в устной форме, знали все, что, кстати, и способствовало той гармонии между творцами и воспринимающими, которая была в античности и оказалась недостижимой в европейском мире. Но ведь очень часто подтекстом и современных произведений искусства является тот же миф, правда, уже не в целостных его структурах, как это было в античности, а в виде фрагментов и осколков мифа разного происхождения. Но нас, представляющих уже современную культуру, волнует то, какие последствия имели место после кризиса

¹ Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. 160.

² Там же. С. 165.

мимесиса, т.е. понижения в искусстве и прежде всего в театре статуса действия.

Здесь важно этот процесс соотносить с тем, что в киноведении известно как «авторское кино» и «авторский кинематограф». Очень часто под этими понятиями подразумевают просто режиссера, который одновременно в фильме является и сценаристом, т.е. лицом, предстающим в разных ипостасях. Однако для характеристики авторства можно было бы прибегнуть к лингвистической или, еще точнее, семиотической терминологии. С точки зрения семиотики там, где акцент ставится на авторское содержание, на авторскую интерпретацию, возникает проблема не «языка», а «речи», той самой речи, которую впервые в кино, как мы убедились, обнаружил Л. Андреев, а аргументировал Б. Эйхенбаум. Будем в данном случае под языком понимать язык текстов, т.е. привычных элементов повествования, используемых массовой коммуникацией. Речь же – это всегда следствие авторской, т.е. субъективной интерпретации известного, новой организации повествования, в котором могут быть и даже должны быть элементы языка, но они не исчерпывают смысла повествования, а потому его рецепция для зрителя может представить трудности.

Ориентация на речь, т.е. на авторское начало, на то, что Гегель называл внутренним содержанием, и будет сверхзадачей искусства эпохи ориентации на «грамматику». Ориентация на грамматику – это когда соотношение языка и речи складывается в пользу речи. Речь не исключает языка, но в ней привычные языковые элементы наделяются субъективным семантическим смыслом, отсутствующим и необязательным в период ориентации на «текст». Правда, теория, ставящая своей целью выявление речи в кино, на самом деле дает знание о кино как языке. Языке, к которому смысл киноповествования вовсе не сводится. Не сводится особенно в те эпохи, когда искусство, вынужденное перечеркивать поэтику текстов, берет курс на «грамматику», даже если это обстоятельство может разрушить привычные нормы коммуникации с публикой.

Однако такая ситуация всех вариантов взаимоотношений между эпохами «текста» и «грамматики» не исчерпывает. Рано или поздно наступает время, когда некогда отработанные и отброшенные приемы и формы в виде жанров, сюжетов и даже образов – архетипов извлекаются из коллективной памяти и включаются снова в про-

цессы коммуникации. Вот почему мода на структурализм быстро проходит, и М. Ямпольский уже начинает критиковать семиотические методы в их приложении к кино¹. Но неприятие экспериментов, связанных с поисками нового языка, можно фиксировать гораздо раньше. Так, в 20-е годы в создании нового языка огромную роль начал играть монтаж. Казалось, что с его помощью можно создавать такие структуры, которые от эмпирики бытия сильно отрываются, превращаясь в нечто подобное симуляграм. Можно было создавать картины мира, далекие от реальной исторической основы. И тогда в революционных фильмах брали Зимний дворец в 1917 году так, как его в реальности не брали. Виртуальное начало изображения гипертрофировалось.

С критикой крайних случаев с экспериментами в области языка выступал А. Базен. Позднее монтажная эстетика С. Эйзенштейна стала поводом для критики А. Тарковского. Все свидетельствовало о том, что возникший в процессе экспериментов язык переставал осуществлять позитивные функции, став барьером для выражения внутреннего в форме внешнего. Видимо, приближалось время, когда становилось ясно, что и советское искусство не избежало судьбы романтической фазы в истории становления духа. Эпоха оттепели в кино – это эпоха освобождения от внешнего и углубления во внутреннее. Этот тезис можно продемонстрировать с помощью внедрения в киноязык приема «потока сознания» или «внутреннего монолога», что, наверное, следует считать результатом того периода в истории отечественного искусства, который мы называем периодом ориентации на «грамматику». Вот тогда-то и становится ясно, что тому, что было открыто в театре и в кино в первые десятилетия XX века, но не было реализовано на уровне языка, следовало еще стать общезначимым, включаемым в процессы массовой коммуникации.

Не этим ли объясняется тот факт, что в результате падения посещаемости кинотеатров уже в конце 60-х годов XX века, что, видимо, следует считать кризисом не только жанра фильмов, посвященных революции, но и вообще фильмов, соответствующих омертвевшей идеологии, проникшей в том числе и в кино-

¹ Ямпольский М. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 10.

язык, в отечественном кино разворачивалась реабилитация жанрового кино, а под ним следует понимать то, что мы обозначаем как ориентацию на «текст». Образчиком этого процесса стал фильм Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих», в котором события времен революции подавались в духе авантюрного жанра, даже вестерна. Иначе говоря, что до некоторого времени подавалось на уровне «грамматики», пришлось включить в коммуникацию на уровне «текста». Казалось бы, нет ли тут противоречия? С одной стороны, во второй половине XX века общество созрело для того, чтобы активно вводить структуры речи в процессы массовой коммуникации (и кинематограф эту задачу успешно решает в фильмах Феллини, Рене, Бунюэля и т.д.), а с другой – происходит регресс в поэтику «текста». Но этот регресс в данном случае объясняется лишь кризисом революционных фильмов, а вовсе не кризисом кино. При углублении в проблематику «грамматики» невозможно обойти вопрос, связанный с ослаблением сюжета в произведении и одновременно с открытием «внутренней речи», претендующей на организационный прием в произведении. По сути, во многом этот прием является признаком того, что обычно подразумевают под «авторским» кино.

Но продолжим комментировать высказывание Л. Андреева. Мы уже констатировали, что то, что раньше было прерогативой театра, т.е. действие, начинает перетекать в кинематограф. Казалось бы, все расставлено по своим местам. Освобождаясь от необходимости воспроизводить действие, театр получает большую свободу для экспериментов. Собственно, такое освобождение Л. Андреев приветствует. По его мнению, кино освободило театр от «великого груза ненужностей, привходящего и чуждого, под тяжестью которого сгибается и гибнет современная сцена, хиреют драматурги, вырождается и слабеет мощное слово»¹. С этим выводом Л. Андреева невозможно не согласиться. Тем более, что он соответствует тем оценкам, которые в этот период даются философами культуре в целом. Так, развивая гегелевскую идею опредмечивания духа, Г. Зиммель писал: «Нам противостоят бесчисленные объективации духа, произведения искусства и социальные нормы, институты и познания, подобно управляемым по собственным

¹ Андреев Л. Указ. соч. С. 38.

законам царствам, притязанию на то, чтобы стать содержанием и нормой нашего индивидуального существования, которое в сущности не знает, что с ними делать, и часто воспринимает их как бремя и противостоящие ему силы»¹.

Позднее Й. Хёйзинга почти повторит мысль Г. Зиммеля об этом, столь существенном для культуры XX века противоречии, которое касается и театра. «В овладении и исследовании природы культура ушла бесконечно далеко вперед и невообразимо тонко отшлифовала человеческий ум, – пишет Й. Хёйзинга. – Культура стала богаче и мощнее, чем когда-либо раньше. Но она не обрела подлинного, самобытного стиля, в ней отсутствует единая вера, в ней нет внутреннего доверия собственной прочности, нет критерия истинности, нет гармонии и достоинства, нет божественного покоя. Она обременена таким грузом всяческого вздора и нелепых идей, какого никогда прежде не несла миру. Что делать человеку с этой культурой? Разве фантом, возникающий перед нашим взором при слове «культура», имеет право носить это имя?»²

Очевидно, что в XX веке в связи со становлением индустриального общества гипертрофией внешнего стал болеть не только кинематограф, но и культура в целом. Что же из этих суждений философов можно вывести? А то, что язык, который на определенных этапах оказывался следствием ориентации на «грамматику» и, следовательно, некоторое время представлял прогрессивным явлением, способен оказаться и барьером в коммуникации. Иначе говоря, язык соотносим с тем внешним, что Гегель противопоставляет внутреннему. Наступает момент, когда для того, чтобы внутреннее включить в коммуникацию, эту коммуникацию следует очистить от языка как утратившего информационную и эстетическую функцию. А главное, эстетическую ценность. Парадокс заключается в том, что, очищая коммуникацию от языка, мы в то же время очищаем ее и от гипертрофированного внешнего, чем перегружена современная культура в целом.

Аргументировать, почему такой слом происходит именно на рубеже XIX–XX веков, не так просто. Объяснений здесь может

¹ Зиммель Г. Кризис культуры // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры. М., 1996. С. 490.

² Хёйзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир. СПб., 2010. С. 174.

быть много. Но мы остановимся на том объяснении, что связано с возникающими в культуре этого времени новыми технологиями. Прежде всего, конечно, теми, что предстают в форме фотографии и кинематографа. То, что нас интересует, мы сформулируем следующим образом. Является ли сменяющая ориентацию на «текст» ориентация на «грамматику» следствием технологической революции, представшей в возникновении и фотографии, и кино? Очевидно, что уже появление фотографии оказало воздействие на изобразительные искусства. Отныне они освобождаются от необходимости мумификации реальности, т.е. того правдоподобия, которое и является в знаменитом философском понятии мимесиса определяющим. Во всяком случае в аристотелевском его понимании. Но мы не ставим целью рассмотреть в свете разворачивающейся технологической революции все виды искусства. Мы ограничиваемся лишь театром, хотя понятно, что эта революция касается всей системы видов искусства. В соответствии с этим сужением темы наш вопрос будет звучать так: повлияла ли технологическая революция, разворачивающаяся в формах технических, в данном случае визуальных искусств и прежде всего кинематографа, на ту потребность в обновлении театра, которую можно восстановить, опираясь на дискуссии о театре, происходящие в ведущих театральных журналах, в прессе, в журналистике, в массовой коммуникации, а главное, на те эксперименты в собственно театральной практике, которых в первых десятилетиях истекшего столетия было много.

Иначе говоря, можно ли считать, что поворот театра в сторону «грамматики» является следствием нового средства коммуникации и нового вида искусства, каким является кинематограф? Ведь именно кинематограф освобождает театр от необходимости мумификации, поскольку он является не просто средством мумификации, но, может быть, наиболее мощным средством, у которого до сих пор в этом смысле не было конкурентов. Более того, ведь как бы ни пытался театр мумифицировать жизнь даже и в самых крайних формах, как, например, в натурализме, его возможности в этом смысле все равно были ограничены. В своем развитии театр, осуществляющий миметические функции, к XX веку исчерпал свои возможности, хотя в принципе за пределами театра эти функции могли осуществляться другими видами. Причем, их осуществ-

вление могло происходить в более совершенных и развитых формах, что, собственно, и демонстрирует кино. Это обстоятельство стало предметом осмысления уже на самых ранних этапах истории кино. Кино подхватывает тенденцию в становлении театра, получившего в натурализме свою завершённую форму. Эту тенденцию кино продолжает, демонстрируя такие возможности, которые в театре оказывались невозможными.

В самом деле, принцип мимесиса в его аристотелевском понимании именно в кинематографе получает свое наиболее полное выражение. Получается, что ориентация в театре на «текст» блокируется кинематографом, стимулирующим развертывание в театре тенденции, связанной с ориентацией на «грамматику». Спрашивается, что же может быть основанием для ориентации театра на «грамматику»? Логично было бы предположить, что, оказавшись в условиях кризиса и прежде всего кризиса языка, театр должен был бы вызвать к жизни принципиально новые, немислимые прежде формы. Но как на самом деле развертывался этот процесс? В реальности он происходил как поиск в прошлом театральном опыте таких тенденций, которые в этой сфере уже имели место и раньше, но в силу определенных установившихся эстетических установок на поздних этапах истории не были востребованы.

Так мы входим в тот период театральной культуры, когда в ее истории находятся забытые формы. Они извлекаются из культурной памяти, становясь основой для новейших театральных экспериментов. Причем такие приемы, забытые в собственно театре, тем не менее, в измененном виде могли использоваться в других сферах или видах искусства, не имеющих отношения к театру в том его виде, который для эстетики Нового времени репрезентативен. Более того, это такие театральные формы, которые успели исчезнуть не только из позднего театра, но и из какого-то типа культуры, но они могли сохраняться в других типах культуры. В этом случае их извлечение и использование в новых формах облегчается. В этом смысле показателен интерес в исследуемый период европейского и русского театра к театральной культуре Востока, в которой сохранились такие формы, которые на Западе уже отсутствуют. Но, собственно, и в тех культурах, о которых идет речь, безотносительно к другим культурам, еще функциони-

руют какие-то элементы как остатки или «пережитки» древнейших форм. Скажем, это относится к народным играм и представлениям фольклорного типа как по отношению к профессиональному театру особой и самостоятельной сфере.

Все, что до сих пор нами сформулировано, – это, так сказать, теория. Но как же положение складывалось в театре первых десятилетий XX века и прежде всего в русском театре, опыт которого нам более всего известен? Первое, что бросается в глаза, когда восстанавливаешь атмосферу дискуссий и практических поисков, имеющих место в это время, – это ретроспективные устремления театра. Конечно, в различных дискуссиях этого времени можно обнаружить немало суждений о том, что на смену натуралистическому театру приходит театр импрессионистический, символистский, футуристический или экспрессионистский. Все это так и есть. Ведь история театра соотносится с историей искусства, а следовательно, и с теми течениями и направлениями, которые в этой истории возникают, а в первых десятилетиях XX века их было достаточно. Однако эта соотнесенность театральных экспериментов с различными художественными течениями и направлениями еще ни о чем не говорит. Театральная эволюция имеет и собственную логику становления, которую и следует исследовать.