

---

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

---

Н. А. Хренов

УДК 008:001.8

<https://orcid.org/0000-0002-6890-7894>

### **Трансформация традиционных отношений между театром и кино в эпоху постмодернизма: «текст» в функции «грамматики»**

Для цитирования: Хренов Н. А. Трансформация традиционных отношений между театром и кино в эпоху постмодернизма: «текст» в функции «грамматики» // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1 (112). С. 181-190. DOI 10.20323/1813-145X-2020-1-112-179-188

Статья посвящена анализу возникшей в начале XX в. переходной ситуации в истории культуры, объясняющей повышенное внимание театра к свойственным ему средствам художественной выразительности. Возникшие еще в начале XX в. переходные процессы способны объяснить особенности функционирования театра в современной культуре. Автор выделяет два типа художественных произведений – те, что ориентируются на «тексты», то есть на образцы, облегчающие контакт с публикой, и те, что ориентируются на «грамматику», то есть на творчество нового языка театра, что приводит к трудностям в коммуникации с публикой. Однако сложившаяся в начале прошлого века ситуация в театре свидетельствует, что произведения, которые, казалось бы, ориентируются лишь на «грамматику», на самом деле оказываются «текстами».

Это объясняется тем, что в поисках новых способов коммуникации с нарождающейся массовой публикой и нового языка театр обращается к самым разным эпохам в своей истории, в том числе и самым архаическим, когда театр еще не обособился от ритуала, например, к опыту театра начала XX в.; делает ретроспекции в античный и средневековый театр, а также в театр Ренессанса и Нового времени. Кроме того, театральные деятели этого времени открывают театральный опыт, существующий в других культурах, например, в культурах Востока (китайский, японский и т. д.). Будучи востребованными режиссерами XX в., разные театральные приемы в новой ситуации предстают уже «текстами». Большое внимание в статье также уделено взаимоотношениям театра и кинематографа. В поисках нового языка театр начинает активно ассимилировать приемы кино. Однако воздействие кино на театр интересно тем, что кино спровоцировало в театре сопротивление его эстетике, это, в свою очередь, привело его к необходимости заново открыть свои условные приемы как определяющие его специфику вообще. Со временем были установлены границы между театром и кино как самостоятельными видами искусства. Однако во второй половине XX в. режиссеры кино начинают использовать условные приемы, которые, казалось бы, навсегда закреплены за театром (Ф. Феллини, Л. Фон Триер и др.). Возникшая в начале XX в. переходная ситуация объясняет особенности функционирования театра вплоть до начала XXI в. В какой-то мере современный театр сегодня переживает очередную волну ориентации на «грамматику».

Ключевые слова: текст, грамматика, язык театра, кризис театра, кино, внутренняя речь, поток сознания, Феллини, Л. Фон Триер, Мейерхольд, Евреинов, Рейнхардт, Эйзенштейн, Плавт, Теренций, античный театр, средневековый театр, мимесис, символизм, импрессионизм, язык, речь, мистерия, цирк, эстрада, балаган, мюзик-холл, монтаж аттракционов.

---

## THEORETICAL ASPECTS OF THE STUDY OF CULTURAL PROCESSES

---

N. A. Khrenov

### **Transformation of traditional relations between theater and cinema: in the postmodern era: «text» in the function of «grammar»**

The article is devoted to the analysis arose in the early twentieth century transition in the history of culture, explaining the focus of the theater to its usual means of artistic expression. The transition processes that emerged at the beginning of the twentieth century can explain the peculiarities of the functioning of the theater in modern culture. The author distinguishes two types of works of art – those that focus on «texts», i. e., on samples that facilitate contact with

---

© Хренов Н. А., 2020

the public, and those that focus on «grammar», i. e., on the creation of a new language of the theater, which leads to difficulties in communicating with the public. However, the situation in the theater at the beginning of the last century shows that works that seem to be guided only by «grammar» are actually «texts». This is due to the fact that in search of new ways to communicate with the nascent mass audience and a new language, the theater turns to a variety of epochs in its history, including the most archaic, when the theater has not yet separated itself from the ritual. Thus, the experience of the theater of the early twentieth century is associated with retrospections in ancient and medieval theater, as well as in the theater of the Renaissance and Modern times. In addition, theatrical figures of this time discover the theatrical experience existing in other cultures, for example, in the cultures of the East (Chinese, Japanese, etc.). Being in demand by the Directors of the twentieth century, various theatrical techniques in the new situation appear as «texts». Much attention is also paid to the relationship between theater and cinema. In search of a new language, the theater begins to assimilate the techniques of cinema actively. However, the impact of cinema on the theater is interesting that cinema provoked resistance in the theater to its aesthetics, which led it to the need to rediscover its conventional techniques as defining its specifics in general. Over time, the boundaries were established between theater and cinema as independent art forms. However, in the second half of the twentieth century, film directors begin to use those conventional techniques that seem to be permanently assigned to the theater (F. Fellini, L. Von Trier, etc.). The transitional situation that arose in the early twentieth century explains the peculiarities of the theater's functioning up to the beginning of the XXI century. To some extent, modern theater today is experiencing another wave of orientation to «grammar».

Keyword: text, grammar, language of theater, crisis of theater, cinema, inner speech, stream of consciousness, Fellini, L. Von Trier, Meyerhold, Evreinov, Reinhardt, Eisenstein, Plautus, Terence, ancient theater, medieval theater, mimesis, symbolism, impressionism, language, speech, mystery, circus, stage, farce, music hall, installation of attractions.

Рубеж XX-XXI вв. ознаменован продолжающимся расширением и утверждением того социального института, который сегодня принято называть медиа. Возникающие в XX в. новые виды искусства, и прежде всего кинематограф, начинают теснить театр, порождают настроения кризиса театра, даже его исчезновения. Так было в первые десятилетия XX в. Об этом может свидетельствовать дискуссия среди деятелей театра о кризисе театра. Материалы ее были опубликованы в 1908 г. в специальном сборнике [7]. Но такие мысли высказывались и позднее, скажем, в 60-е гг. И об этом свидетельствует известная статья кинорежиссера М. Ромма. Она появилась в 1959 г. и называлась «Поглядим на дорогу» [10]. В ней М. Ромм утверждал, что техническая революция не коснулась театра. Современный театр – это тот же театр, который освещался керосиновыми лампами. В искусстве будущего знаменитый режиссер места театру не нашел.

Но не так все просто. Кинематограф, конечно, воздействовал на театр. И тут можно констатировать разные аспекты этого воздействия. С одной стороны, театр бросился подражать кино. Но дело не только в этом. Под воздействием кино начались поиски того языка театра, который в эпоху ренессанса литературы в XIX в. был утрачен. Это было закономерно. Чтобы сохранять свой статус в системе видов искусства, театр должен был пройти этап ассимиляции литературных способов выражения. Тем более, что он функционирует в русской культуре, а ее принято называть литературоцентристской культурой. В этой ситуации театру приходится отказываться от

тех приемов, которые использовались в последние столетия, и искать новый язык. Началась эпоха интенсивных экспериментов.

Здесь мы попробуем воспользоваться одной идеей Ю. Лотмана. Все разнообразие произведений он делит на две основные группы: на те, что ориентируются на «текст», и те, что ориентируются на «грамматику» [8]. Семиотика имеет собственную терминологию, и некоторые термины требуют расшифровки. По Ю. Лотману, произведения-«тексты» – это произведения, выстроенные на основе привычных образцов, созданных предшествующими поколениями, не представляющие трудностей для восприятия. Иное дело – произведения, ориентированные на «грамматику». Это произведения, в которых акцент ставится на использовании прежде не существовавших приемов, с помощью которых рождается новый язык. Он непривычен, он труден для восприятия. Должно пройти много времени, чтобы зритель к нему привык. Иначе говоря, в произведении на первый план выходит создание нового языка.

В истории бывают эпохи, когда произведения-«тексты» перестают оказывать эстетическое воздействие. Они уже не несут какой-то новой информации. Это обстоятельство порождает необходимость в создании нового языка. Ориентация на «грамматику» в начале XX в. выходит на первый план. Первые десятилетия XX в. в истории театра интересны тем, что в это время происходит творчество нового языка. Когда приходится об этом говорить, обычно вспоминают В. Мейерхольда. На самом деле дух эксперимента охватывал многих, ныне, может быть, уже за-

бытых. Сегодня мало кто помнит, исключая, разумеется, театроведов, например, Н. Евреинова. Но это предшественник Джойса в театре. Так, имея в виду пьесу Н. Евреинова «Представление любви», С. Эйзенштейн пишет: «Построена она по типу непрерывности потока сознания, каким написана последняя, наиболее популярная (среди всех, кто не читал «Улисса») глава романа Джойса» [14].

Конечно, на эти поиски воздействовали процессы, которые имели место в обществе. Ведь происходил распад одной империи и совершался переход уже к новой империи, хотя думали, что строят социализм. Но дело не только в этом. Дух эксперимента охватывал все виды искусства. Правда, часто эти поиски воспринимали как свидетельство кризиса. Так, посвящая свою книгу кризису искусства, Н. Бердяев этот кризис иллюстрирует, называя имена А. Белого и П. Пикассо [3]. А ведь А. Белый тоже, как известно, предвосхитил прозу Джойса. Конечно, литература в плане поисков языка опережает остальные искусства. Здесь то, что будет характерно для XX в., можно отыскать уже в XIX в. Возьмем тот же прием «внутреннего монолога» или так называемого «потока сознания», продемонстрированный Джойсом. Разрушение последовательно-поступательного изложения событий сюжета Эйзенштейн находит уже в XIX в. В связи с этим он называет Достоевского и его рассказ «Кроткая». Там есть такие строки: «Ресницы лежат стрелками. И ведь как упала – ничего не размозжила, не сломала! Только одна эта горстка крови. Десертная ложка то есть. Внутреннее сотрясение. Страшная мысль: если бы можно было не хоронить? Потому что если ее унесут, то... о нет, унести почти невозможно» [4]. Это сбивчивые, рубленые фразы. Это уже внутренний монолог. Это уже почти Джойс. Но Достоевский еще автор XIX в., и того радикального скачка, сдвига у классика не происходит. Это произойдет позднее.

А можно ли найти в театре нечто подобное? Да, опыт театра также связан с ориентацией на «грамматику». Об этом и речь. Например, замысел постановки шекспировского «Гамлета» в Художественном театре в 1911 г. – типичный пример ориентации на «грамматику». Театроведам он известен. Но, как известно, этот замысел, который должен был воплощать Гордон Крэг, слишком опережал время и некоторых пугал. Были сомнения и у самого К. Станиславского. Он пытался реализовать его в соответствии с теми приемами, которые были привычны. Построить спектакль по принципу «текста». Смысл эксперимента, как его описывает Т. Бачелис, заключа-

ется в том, чтобы ослабить, даже разрушить традиционное построение действия и представить происходящее так, как все это субъективно воспринимается Гамлетом, проносится в его сознании. Г. Крэг, как известно, начал с того, что отказался от последовательности действия на сюжетном уровне. Он рассыпал сюжет. Но на каком же другом уровне можно было достичь целостности и выстроить структуру спектакля? Как организовать логику следования тех образов, что проносятся в сознании Гамлета? И вот – открытие. «Зарисовывая отдельные мизансцены, фиксируя в эскизах те или иные эпизоды, которые Крэг уже ясно себе представлял, он, – пишет Т. Бачелис, – долго мучился, ибо никак не мог эти разрозненные фрагменты друг с другом соединить, накрепко связать, пока его не осенило, что и не надо связывать. Этот пункт – наиважнейший пик крэговской концепции, эта догадка предопределила впоследствии некоторые основные моменты современного сценического языка» [2].

Мы начали с идеи Ю. Лотмана. Снова вернемся к ней, чтобы продемонстрировать то, чего выдающийся ученый не заметил. Бывают ситуации, когда «тексты» могут осуществлять функцию «грамматики», представлять в виде «грамматики». Но только те «тексты», которые давно ушли в историю и казались забытыми. Парадокс? Да, парадокс. Но эта закономерность становится очевидной, если опыт театра мы рассматриваем в больших длительностях истории. У М. Бахтина есть интересная мысль о малом и большом опыте человечества. Большой опыт – это память, не имеющая границ, память, спускающаяся и уходящая в дочеловеческие глубины материи и неорганической жизни, опыт жизни миров и атомов. Как нам разобраться в этом парадоксе? Мысль М. Бахтина можно проиллюстрировать на примере театра. Ведь именно в первом десятилетии XX в. театр в своей практике пытается вернуть многое из того, что в его истории существовало раньше, но было забыто, точнее, не было востребовано.

Первое, что здесь бросается в глаза, – это стремление вернуть амфитеатр. Начались ретроспекции в античный театр. Бросились ставить древнегреческих трагиков. Сначала это было в Германии. Здесь необходимо назвать М. Рейнхадта. Эта мода перекинулась в Россию. Тем более, что М. Рейнхарт свои спектакли привозил в Петербург. Но не все эту моду приветствовали. Например, А. Белый пишет статью, в которой эту тенденцию критикует. Существовало также мнение, что XX в., который рано стали называть «новым Средневековьем», в боль-

шей степени близок средневековый театр. Мы ниже процитируем суждения теоретика из «Ежегодника императорских театров», советовавшего за образец взять немецкий народный театр в Обераммергау, продолжающий еще и в XX в. представлять средневековые миракли.

Наконец, в это же время имело место тяготение к театру Востока. Испробовано было многое. И, конечно, театральные режиссеры начали осваивать возможности кино. Например, В. Мейерхольд проявил интерес к кино. В течение всего XX в. взаимоотношения между театром и кино изменялись, но наконец была достигнута та точка, когда между ними были установлены границы, выявлены возможности и ограничения каждого из этих видов искусства. Была открыта и освоена специфика кино. Но была уточнена и осознана, конечно, не без воздействия кино, специфика театра. Отталкиваясь от натурализма кино, театр заметно углублялся в условность. Очень важно было здесь уяснить, что является специфически театральным, а что уже кинематографическим. И тут возникает еще один парадокс. На рубеже XX и XXI вв. кинорежиссеры обращаются к некоторым отвергнутым на ранних этапах в кино театральным приемам. Вот эти возрождаемые театральные приемы, которые, казалось бы, являются «текстами» в лотмановском смысле, предстают уже «грамматикой», то есть входят в новый язык. Ближе к концу столетия и в начале XXI в. некоторые режиссеры в кино возвращаются к тем приемам, которые, согласно закономерностям, отмеченным в эстетике, считались некинематографическими и относились к типично театральным приемам, складывавшимся в течение длительной истории. Что имеется в виду? Назовем некоторые известные фильмы, возвращающие к «текстам», используемым названными режиссерами в функции «грамматики». Это фильм Ларса фон Триера «Догвилль» и фильм Ф. Феллини «А корабль плывет». Тут следовало бы еще говорить о фильме «Цвет граната» С. Параджанова. Правда, это несколько другой случай, а тенденция все та же. Прежде всего фильм Ларса фон Триера.

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, 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 бу-

дет 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, полемические размышления о природе человека, о том, что он назвал «ресантизмом». 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 перед театром летят у него к черту. 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: то, что когда-то было «текстом», воспринимается уже «грамматикой». Правда, когда Ю. Лотман ставил вопрос о выделении двух типов текста, он еще не утверждал, что в иных случаях «текст» способен представлять «грамматикой». Вот об этом мы и решили поговорить подробно.

Мы рассмотрели под углом зрения обращения кино в его современном варианте к приемам, использованным в истории искусства в самых удаленных ее эпохах. Но такие примеры можно продолжить. Ограничимся еще одним примером, который, правда, не имеет отношения к приемам, известным из театральной культуры прошлого, о которых мы уже сказали. Зато этот пример позволяет выявить одну из универсальных для всего современного искусства тенденций. Фильм С. Параджанова «Цвет граната» удивляет тем, что режиссер перечеркивает все исключительные возможности кино, которые давно уже представлены как специфически кинематографические. Например, такая возможность, как монтаж, поз-



воляющая развертывать чрезвычайно динамические сюжеты. С. Параджанов отрекается от таких возможностей, и, кажется, идет против течения. Его совсем не интересует динамизм повествования в кино.

В его фильме торжествует статика. На экране постоянно воспроизводятся мозаики, фрески, иконы, миниатюры из рукописных книг и прежде всего Нового Завета. Используя подобные изобразительные элементы, режиссер развертывает действие в том типе времени, которое было характерно для средневекового искусства. Эстетика средневековой живописи, а точнее иконописи, – это изображение неизобразимого, в чувственном – сверхчувственного. В данном случае застывшие изображения позволяют режиссеру вести повествование на символическом уровне. Статика позволяет вывести повествование из бытового времени, даже еще точнее, освободиться от времени вообще. Если это и можно назвать временем, то это время вечности. Вот как характеризует А. Орлов организацию времени в этом фильме. «Череды статичных композиций, склеенных без фигур монтажа и таким образом автономизированных, при сохранении единого топоса персонажа моделирует время как некую матрицу “мгновений вечности” или, точнее, матрицу состояний, каждое из которых как бы существует вне прошлого и будущего, не будучи (впрямую, явно) связанным с предыдущим и последующим кадрами. Образ именно матрицы очень удобен своей точностью, наглядно отображает возможность одновременного существования всех состояний в данном мгновении, а также возможность выбора (или легкого доступа) в данный момент к любому из состояний – как элементу матрицы. Перед нами возникает некая матричная алгебра, законы которой довольно точно отражают закономерности «божественного хронотопа» [8].

Какова же цель режиссера? Она связана с наделением времени сакральными значениями. Его интересует присутствие Бога, а это присутствие и предполагает неподвижность, статику. Но сакрализация касается здесь и эмоциональных характеристик персонажей. Они лишены эмоций и страстей. Эта неожиданная для кино эстетика, извлеченная из средневековой иконописи, провоцирует на возможное заключение: не является ли эксперимент С. Параджанова чем-то вроде «смерти кино»? Ведь применительно к его фильму нельзя говорить о кино как реабилитации физической реальности, к которой З. Кракауэр свел кино. Как пишет А. Орлов, проанализировавший этот эксперимент С. Параджанова, подобная по-

зиция режиссера ведет к разрушению «самой «жизненной» основы кино как «движущегося изображения»: «Если финальный уход Саят-Новы – это смерть персонажа в Боге, – пишет А. Орлов, – то “Цвет граната” – это смерть кинематографа в иконе» [9].

Превосходный анализ А. Орлова посвящен одному фильму, как кажется, выпадающему из истории кино своими ретроспекциями в эстетику иконописи, которые оказываются уже тем, что можно было бы назвать «новой эстетикой». Но такой вывод о присутствии новой эстетики можно сделать, если речь может идти не об одном фильме, а о целой тенденции. Обобщения подобного рода, то есть размышления не о каком-то одном факте, а о тенденции в кино, сделаны американским теоретиком П. Шредером, который анализирует целую группу фильмов, отвергающих в кино чувственный опыт, который для эстетики стал определяющим еще в раннем модерне, то есть в XVIII в. Речь у него идет о фильмах Брессона, Дрейера, Одзу и др. В этот список можно было бы также включить А. Тарковского. В этих фильмах также изображаемое еще не передает всех смыслов. Их авторов интересует то, что неизобразимо. Для всех этих фильмов характерно тяготение к трансцендентному, то есть к высшей форме опыта, не сводимого к чувственному опыту. Выявляя специфический или, как выражается П. Шредер, трансцендентный стиль, свидетельствующий об активизации мистицизма, он пишет: «Непонятна небрежность эстетиков и серьезных критиков, их нежелание использовать понятие трансценденции привели к недооценке и даже в ряде случаев к ошибочной интерпретации многих работ» [13].

Но вернемся к фильму «А корабль плывет» Ф. Феллини, где 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 бы все это воспроизводилось с помощью диалогов, фильм увеличился бы в объеме. А кроме того, режиссер все время отклоняет происходящее от сюжета, позволяя самостоятельные вставки, напоминающие цирковые аттракционы, вроде усыпления курицы одним из пассажиров, видимо, цирковым артистом, или возни вокруг умирающего носорога в трюме. Ф. Феллини вообще испытывает потребность рассыпать повествование на цепь отнесенных самостоятельных эпизодов по принципу, выражаясь языком раннего С. Эйзенштейна, «монтажа аттракционов».

В этом смысле особенно показателен его фильм «Джинджер и Фред». В нем действие происходит вокруг подготовки праздничной рождественской телепередачи «А вот для вас». Для участия в ней приглашены некогда знаменитые эстрадные звезды Эмилия Бонетти и Пиппо Боттичелли. Когда-то, лет 30 назад, они принимали участие в концертах. Их номер с чечоткой пользовался большой популярностью. Ныне бывшие артисты эстрады – старики, у которых остались лишь воспоминания. Но о них вспомнили на телевидении, и они будут снова исполнять свой номер, на этот раз в телевизионной программе. Конечно, когда-то они не только работали вместе на эстраде, у них были интимные отношения. Их разговоры полны ностальгических воспоминаний. В телепередаче они будут исполнять лишь один номер – чечотку.

Программа насыщена подобными номерами. Что не участник, то аттракцион. Тут и ансамбль лилипутов; и мафиози, получивший за торговлю наркотиками 30 лет тюрьмы, которого карабинеры привозят на студию в наручниках; и женщина, убеждающая всех, что она общается с инопланетянами; и мужчины с накачанными бицепсами, так называемые «качки»; и священник, который может летать, убеждающий, что чудо на свете существует и нужно только в это верить; и супруги, записывающие на магнитофоне голоса умерших; и; наконец, проститутка, посещающая мужчин в тюрьме. Все это персонажи-

аттракционы. Все они ассоциируются с чем-то из ряда вон выходящим. Выход каждого из них переносится, как водится на телевидении, назойливой рекламой. Телевидение активно рекламирует свиную отбивную и колбасы Ламбердини для праздничного рождественского стола. Изображением свиной отбивной на вокзале, куда прибывает поезд с героями, фильм начинается и ею же заканчивается. Это изображение привлекает громадными размерами, и его невозможно не заметить.

Конечно, в фильме есть и сюжет – отношения между Джинджер и Фредом, которые некогда были близки, а ныне им остается об этом лишь вспоминать. Но сюжет здесь не главное. Главное – цепь последовательно развертывающихся аттракционов. Конечно, такое строение есть и в предыдущих фильмах Феллини, в том числе в знаменитом фильме «Сладкая жизнь». Но именно в этом фильме такая структура напоминает цирковую программу, имеет обоснование. Ведь здесь речь идет о телевизионной программе, вытесняющей сюжет и делающей его второстепенным в конструкции фильма. Дело, однако, не в специфическом телевизионном формате, а в феллиниевской манере выстраивать повествование в традициях древнейшей формы зрелища. Запомним такого рода структуру фильма, рассыпающуюся на фрагменты.

Развертывание фрагментов в фильме «А корабль плывет» диктует Ф. Феллини необходимость воспользоваться приемом рассказчика, но у него 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 такой ведущий именно таким, каким он предстанет у Феллини – шутком, трикстером и лицедеем.

Вот как, например, автор книги о римском театре Д. Трубочкин описывает такого 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» [11]. 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. Так, как мы убеждаемся, Ф. Феллини воспользовался древнейшим театральным приемом, и кто может нас убедить в том, что это для кино неорганично и, следовательно, использованный Феллини прием неудачен.

Чтобы связать распадающееся повествование в цепь многочисленных фрагментов, режиссер прибегает к рассказчику. Он-то в ироническом духе 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, взаимодействующая не только с персонажами, но и со зрителями, способная одновременно включиться в действие. 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 карнавальский характер. Именно он 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 этот 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 – постоянное возвращение к уже пройденным этапам, то есть 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 приемов, которые в разное время использовались в театре. Мы получаем такие формы зрелища, когда «текст» в его театральном выражении оказывается способен 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, то есть уже сложившиеся языковые нормы, и погружаться в предъязыковые и надъязыковые стихии, то есть обновляться. Такое обновление предполагает актуализацию уже в кинематографических формах древнейших пластов театральной культуры человечества.

В связи с фильмом Ф. Феллини «А корабль плывет» мы касались того, как в Древнем Риме комический театральный жанр распался на цепь аттракционов. Это особая и важная тема для исследования нашего предмета, поскольку дает возможность видеть в экспериментах театра начала XX в. одну из существенных стратегий – уже не эллинскую, то есть греческую, а эллинистическую, ту, что возникла и получила развитие в Древнем Риме. Для нашей темы это весьма любопытный экскурс в начало этой традиции, поскольку именно с его помощью можно продемонстрировать, как театральное представление, отделяясь от цирковой программы, обретает самостоятельность, затем, уже в XX в., вновь к нему обращается, что предстает еще одним вариантом выхода из кризиса. Но тот прием, который связан со спектаклем, смонтированным в соответствии с цирковой программой, как раз и иллюстрирует не только выход из кризиса, но и сам этот кризис.

Выше было сказано, что такой структурой повествования в раннем кино воспользовался жанр комедии. Но дело в том, что по-своему эту традицию возвращал и реабилитировал театр. Эта тенденция обращения к поэтике римской комедии также оказалась одним из вариантов творе-

ния нового языка в театре. В связи с этим Д. Трубочкин пишет о театральном методе, характерном в 20-е гг. для таких театральных режиссеров, как С. Радлов и Н. Форрегер. Хотя, видимо, это был универсальный процесс, охватывающий и другие культуры. Так, представляя новую, более соответствующую ритму жизни форму театра, А. Арто пишет: «Практически мы хотим воскресить идею тотального спектакля, взяв у кинематографа, мюзик-холла, цирка и самой жизни все, что испокон веков принадлежало театру. Раскол между аналитическим театром и пластикой нам всегда казался страшной глупостью. Нельзя отделить ни дух от тела, ни чувства от ума, тем более когда в результате постоянного переутомления органы чувств нуждаются в резкой встряске, чтобы восстановить свою способность к восприятию» [1].

Дело еще и в том, что в театре этого времени не только возрождались традиции римской комедии, представленная Плавтом, но на сцене появился и сам Плавт, то есть его комедии. Но что было характерным для построения комедии Плавта? Чем много столетий спустя, уже в XX веке, воспользовались театральные режиссеры? Применительно к Плавту речь идет о распаде целостной структуры греческой трагедии на римской сцене и ее превращении в некий текст, в который включены самые разные сцены и фрагменты, не объединяемые по сюжетному принципу. Спектакль начинает выстраиваться по принципу концерта или цирковой программы. «Давно замечено, что для комедий Плавта часто не удается строго сформулировать единую сюжетную основу: отдельные эпизоды или группы эпизодов выпадают из состава событий – пишет Д. Трубочкин. – Как правило, подобная непоследовательность действия объясняется контаминацией – сочетанием сюжетов и мотивов, взятых из нескольких источников новой комедии» [11].

Таким образом, ясно, что объединяющей основой для всех эпизодов пьесы является вовсе не сюжет. Исследуя этот вопрос, Д. Трубочкин заключает, что сценическое действие, как оно выглядит у Плавта, представляет собой пеструю мозаику из отдельных номеров, напоминающих фольклорное зрелище. «И теперь, – пишет Д. Трубочкин, – интересно задаться вопросом: какой род театральных представлений состоит из отдельных номеров, каждый из которых содержит в себе собственную сюжетную линию и “вмонтирован” в единое зрелище? – Ответ очевиден: это цирковые выступления (чередующиеся номера фокусников, акробатов и дрессировщиков), площадные зрелища (в том числе, театр

вещей и изображений и выступление передвижных трупп), гладиаторские бои или театрализованные шествия» [11]. Называя такой принцип «сборкой» аттракционов, «монтажом», Д. Трубочкин утверждает, что для фольклорных зрелищ он является универсальным. Понятно, что такой принцип требует ведущего, который объединял бы разрозненные эпизоды. В качестве примера спектакля, выстроенного по принципу монтажа, исследователь приводит представление, описанное Ксенофонтом и состоящее из нескольких номеров: «Вначале в сопровождении кифаристки плясала танцовщица, кувыркаясь и подкидывая обручи, потом плясал мальчик, после этого выступил шут и повторил те же самые пляски, придавая им подчеркнуто карикатурный характер, а после всех этих номеров была показана пантомима» [11]. Любопытно, что, когда Д. Трубочкин пытается искать аналогии между римским театром и русским театром начала XX в., он называет в этом смысле показательные спектакли режиссера Анненкова «Первый винокур» по Толстому (1919) и «Виндзорские проказницы» по Шекспиру (1920). Римская комедия законсервировала в своей структуре распад той сюжетной целостности, что определяла жанр древнегреческой трагедии. Но тот же распад целостности на уровне сюжета мы обнаруживаем и в театре первых десятилетий XX в.

Таким образом, в случае реабилитации структурного построения римской комедии в театре начала XX в. мы имеем еще один вариант выхода театра из кризиса. Он связан с получающим необычайное распространение в первые десятилетия XX в. приемом мюзик-холла и эстрады. Когда Н. Форрегер пишет о перспективах театра в настоящем и в будущем, он пытается аргументировать трансформацию того, с чем привыкли ассоциировать театр, а именно, с изменившимися в городах этого времени ритмами жизни. Именно этот ритм обязывал театр радикально изменяться. Чтобы соответствовать потребностям зрителя нового времени, театр должен привлекать сжатостью, темпом и скоростью. Но ведь именно это и отличает мюзик-холл от театра.

Н. Форрегер, конечно, не противопоставляет мюзик-холл театру. Он убежден, что мюзик-холл – это обновленный театр, современный театр, адаптировавшийся к ритмам городской культуры. «Мы можем очень ценить Шекспира, стоящего на книжной полке, любить Мольера как самого живого и подлинного автора XVII в., восхищаться Гоголем, но все они, даже эти величайшие мастера прошлого, не нужны современности такими, какими подносят нам полные со-



брани их сочинений. Сжатость, а не расплывчатость речи. Код и высокий темп, разнообразие и острота ощущений, действие, доведенное до преувеличенного правдоподобия, иллогический реализм в трактовке образов – вот требования современности к театральному искусству» [12].

Следовательно, представляя новой формой театра, этим требованиям мюзик-холл как раз и соответствует. А кроме того, именно мюзик-холл демонстрирует то, что традиционный театр делать не может. Он реализует идею синтеза разных форм. «Мюзик-холл задолго до футуризма восхваляет красоту города и машин, учится у них, выявляя насущность механизации, порядка и точности в сценическом действии; до Бергсона открывает природу смешного в театре, творчеством Дебюро, бр. Танпон Ли и гения наших дней Чарли Чаплина, утверждая значение эксцентризма, экстравагантного абсурда, механической нелепости и иллогического реализма в комедии будущего. Он первым понял величие небоскребов, радость ускоренной жизни, нашел музыку в перебоях моторов, поэзию в рекламе и кино. Он первым взамен рамолического дрыганья вальсов и полек указал на танцевальность нашей походки и красоту прочно свинченных пар. Он заставил музыку синкопой ответить на удары рычагов, стук пулеметов и треск мотоциклов, он создал кэк-воки, рагтаймы, шимми, в нем много черпают и Дебюсси (кэк-вок), и Стравинский (рагтайм) и целая группа композиторов Франции (Сати, Орик, Милво и др.). Его восхищает шум улиц, и он нарушает спокойствие квинтетов – “Джаз-Бандом” – барабанами, трещотками, клаксонами» [12].

Удивительно, но театр интенсивных поисков языка не прошел и мимо цирка. Впрочем, из него черпал не только театр, но эстрада и кино. Вот как, например, об этом отзывался Г. Козинцев: «Я не ошибусь, – писал он, – утверждая, что почти у всех людей советской кинематографии первой любовью в искусстве был цирк. Мы любили мужество и ловкость, сияние блесков, размалеванные лица, яркий свет и духовой оркестр. Мы ощущали вековую традицию народного искусства в “рыжем” и учились ритму и чувству формы у жонглеров, фокусников, акробатов. Литературные и живописные реминисценции преследовали нас. Мы вспоминали трагическую гибель Земгано, голубой вальс четырех чертей и готические фигуры бродячих комедиантов Пикассо. Полетчик Руденко был ближайшим помощником Эйзенштейна, клоуны Фернандес и Фрико были первыми моими учителями в искусстве. Серж, Арманд и Цереп активно участвовали в органи-

зации и работе ФЭКСа. Клоун Жорж привел в ФЭКС пятнадцатилетнюю Жеймо. Цирковое прошлое обеспечило ей немедленный прием, внимание, любовь» [6].

Приводя конкретные примеры и имена и ставя вопрос о воздействии цирка на театр и кино, Г. Козинцев приходил к любопытному заключению. «Мы еще до сих пор не занялись как следует историей кинематографии и историей кинематографического актерского искусства. Когда займемся, то выясним, что не на голом месте возникла кинематография, что игра лучших американских актеров возникла как продолжение вековых традиций. Через мюзик-холл, цирк и бульварные театры подхватил кинематограф ополченные и загрязненные в конце XIX и начала XX в. традиции народного театра. Воскресли в комических Мак Сеннета пантомимы театра Funambules; образы Пиксерекура, Деннери и Дюканжа еще раз заиграли в мелодрамах Гриффита, и, наконец, в блистательных работах Чаплина нашел свое последнее завершение великий мим Гаспар Дебюро» [6].

В связи с влиянием цирка на театр периода поисков нового языка в еще большей степени заслуживает внимания опыт С. Эйзенштейна, начинающего свою творческую деятельность в театре. Эта его деятельность протекала под сильным воздействием цирка, и в этом проявились уроки, полученные им от театрального экспериментатора В. Мейерхольда. Приемы цирка В. Мейерхольдом были продемонстрированы в спектакле «Мистерия буфф». Эти приемы В. Мейерхольду были показательны для разработки теории и практики в театре так называемой биомеханики. Спектакль «Смерть Тарелкина» В. Мейерхольд выстраивал на основе биомеханики с использованием клоунады. С. Эйзенштейн мог наблюдать это, поскольку на этом спектакле он был режиссером-лаборантом. «Сращение театра с цирком составляло отличительную черту ранних эйзенштейновских постановок? – пишет Вяч. Вс. Иванов. – Эйзенштейн и в этом был верен духу своего времени, когда цирк стал едва ли не одним из самых часто упоминаемых видов искусства, в которых не только Эйзенштейну, но и многим другим художникам виделся прообраз других искусств. Цирковые увлечения великих мастеров живописи конца прошлого и начала XX в. – Тулуз-Лотрека, Дега, Пикассо голубого и розового периодов – были словно преддверием той роли, которая отводится цирку у крупнейших режиссеров – Чаплина, Феллини (начиная с «Дороги») и кончая финалом «Восьми с половиной», построенным как цирковое шествие в конце

представления, и последним его телефильмом «Клоуны»), Бергмана (особенно в его «Вечере шутов»)» [5].

Так, воспользовавшись параллелью с удаленными эпохами в истории культуры и, в частности, театральной культуры, мы пришли к выводу о том, что ситуация кризиса театра в первых десятилетиях XX в. означала очередной в истории виток исчерпанности всех существовавших длительное время форм и языков, что привело к необходимости экспериментов. Театр, как мы старались показать, не оставался в стороне от этого универсального процесса, более всего проявившегося в различных направлениях художественного авангарда. Более конкретный разговор об этом предполагается в последующих публикациях.

#### Библиографический список

1. Арто А. Театр и его двойник. Санкт-Петербург ; Москва : Симпозиум, 2000. С. 178.
2. Бачелис Т. Шекспир и Крэг. Москва : Наука, 1983. С. 155.
3. Бердяев Н. Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства : в 2-х т. Т. 2. Москва : Искусство, 1994. С. 399.
4. Достоевский Ф. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10. Москва : Художественная литература, 1958. С. 418.
5. Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. Москва : Наука, 1976. С. 127.
6. Козинцев Г. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 2. Ленинград : Искусство, 1983. С. 49.
7. Кризис театра : сборник статей. Москва, 1908.
8. Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Выпуск 5. Тарту, 1971. С. 100.
9. Орлов А. Виртуальная реальность. Москва : ГЕО, 1997. С. 68.
10. Ромм М. Поглядим на дорогу // Ромм М. Избранные произведения : в 3-х т. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. Москва : Искусство, 1980. С. 399.
11. Трубочкин Д. «Все в порядке! Старец пляшет...». Римская комедия плаща в действии. Москва : ГИТИС, 2005. С. 363.
12. Форрегер Н. Авангардное искусство и мюзик-холл // Эрмитаж. 1922. № 7. С. 6.
13. Шредер П. Трансцендентный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996. № 32. С. 183.
14. Эйзенштейн С. Метод : в 2-х т. Т. 1. Москва, 2002. С. 128.

#### Referense list

1. Arto A. Teatr i ego dvojnik = Theatre and its twin. Sankt-Peterburg ; Moskva : Simpozium, 2000. S. 178.
2. Bachelis T. Shekspir i Krjeg = Shakespeare and Kreg. Moskva : Nauka, 1983. S. 155.
3. Berdjaev N. Krizis iskusstva = Art crisis // Filosofija tvorcestva, kul'tury i iskusstva : v 2 h t. T. 2. Moskva : Iskusstvo, 1994. S. 399.
4. Dostoevskij F. Sobranie sochinenij = Collected works v 10 t. T. 10. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1958. S. 418.
5. Ivanov Vjach. Vs. Ocherki po istorii semiotiki v SSSR. Essays on the history of semiotics in the USSR. Moskva : Nauka, 1976. S. 127.
6. Kozincev G. Sobranie sochinenij = Collected works : v 5 t. T. 2. Leningrad : Iskusstvo, 1983. S. 49.
7. Krizis teatra : sbornik statej. Moskva, 1908.
8. Lotman Ju. Problema «obuchenija kul'ture» kak ee tipologicheskaja harakteristika = The problem of «culture learning» as its typological characteristic // Trudy po znakovym sistemam. Vypusk 5. Tartu, 1971. S. 100.
9. Orlov A. Virtual'naja real'nost' = Virtual reality. Moskva : GEO, 1997. S. 68.
10. Romm M. Pogljadim na dorogu = Let's have a look at the road // Romm M. Izbrannye proizvedenija : v 3 h t. T. 1. Teorija. Kritika. Publicistika. Moskva : Iskusstvo, 1980. S. 399.
11. Trubochkin D. «Vse v porjadke! Starec pljashet...». Rimskaja komedija plashha v dejstvii = «Everything is all right! The aged man is dancing ...». Roman comedy of the cloak in action. Moskva : GITIS, 2005. S. 363.
12. Forreger N. Avangardnoe iskusstvo i mjuzik-holl = Avant-garde art and music hall // Jermitazh. 1922. № 7. S. 6.
13. Shreder P. Transcendentnyj stil' v kino = Transcendent style in film: Odzu, Bresson, Drejer // Kinovedcheskie zapiski. 1996. № 32. S. 183.
14. Jeizenshtejn S. Metod = Method : v 2 h t. T. 1. Moskva, 2002. S. 128.