

Н. А. Хренов

УДК 008:001.8

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

Кризис действия в театре как кризис аристотелевского принципа мимесиса

Для цитирования: Хренов Н. А. Кризис действия в театре как кризис аристотелевского принципа мимесиса // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 2 (113). С. 168-178. DOI 10.20323/1813-145X-2020-2-113-168-178

В статье развивается ранее высказанная мысль автора о непреходящем значении эстетических представлений о мимесисе. С опорой на идею Аристотеля о значимости предельных состояний, выражаемых в искусстве, с одной стороны, и на понимание Ю. Лотманом кризиса как культурной ситуации, вызывающей к жизни новый художественный язык, автор обращается к динамике искусства. В связи с этим упоминаются такие художественные направления, раскрывшие специфику мимесиса, как натурализм, импрессионизм, символизм. Автор соотносит в качестве носителей мимесиса театр как древнейшее медиа с новыми видами искусства, включая кинематограф и фотографию. Обращает внимание на влияние театральной эстетики на кинопроизведения выдающихся режиссеров последних десятилетий. В то же время показан естественный процесс вторжения киноязыка в стилистику театральных произведений. Используется понятие «грамматика», обозначающее специфику текстовой презентации жизненных реалий и эстетических представлений; с грамматикой соотносится аристотелевское представление о действии как основе драмы, а также отмечается кризис действия в практике и теории театрального искусства последних двух столетий. Автор статьи постоянно прибегает к аналогиям театра и кино, подчеркивая больший динамизм последнего в трансформации эстетических принципов жизнеописания. Особое внимание обращено на человека массы и воплощение массового сознания в текстах культуры разных эпох, а также на соотношение внешнего и внутреннего как оснований мимесиса. Автор делает вывод о своего рода противостоянии традиционных и авангардных форм театра, который, коммуницируя с кинематографом, способен удовлетворить запросы массовой аудитории.

Ключевые слова: искусство, театр, кино, действие, мимесис, кризис, традиция, авангард.

N. A. Khrenov

Crisis of action in the theater as a crisis of Aristotelian principle of mimesis

The article develops the author's earlier idea on the enduring importance of aesthetic ideas on mimesis. Relying on Aristotle's idea of the significance of marginal states expressed in art, on the one hand, and on Yu. Lotman's understanding of the crisis as a cultural situation that causes a new artistic language to life, the author turns to the dynamics of art. In this regard, here are mentioned such artistic directions as naturalism, impressionism, symbolism. The author determines one of the carriers of mimesis theatre as the oldest media with new types of art, including cinema and photography. He draws attention to the influence of theatrical aesthetics on the film works of outstanding directors of recent decades. At the same time, the natural process of invasion of the style of theatrical works by the film language is shown. The concept «grammar» is used, which refers to the specifics of text presentation of life realities and aesthetic representations; the Aristotelian notion of action as the basis of drama is related to grammar, and there is also a crisis of action in the practice and theory of theatrical art of the last two centuries. The author of the article constantly uses analogues of theater and cinema, stressing the greater dynamism of the latter in the transformation of aesthetic principles of life description. Special attention is given to the person of mass and the embodiment of mass consciousness in the texts of culture of different epochs, as well as to the ratio of external and internal as the bases of mimesis. The author concludes that there is a kind of opposition to traditional and avant-garde forms of theatre, which, communicating with cinema, is able to meet the needs of mass audience.

Keywords: art, theatre, cinema, action, mimesis, crisis, tradition, avant-garde.

Введение

Отталкиваясь от теоретически обоснованных двух типов творчества и организации произведения, мы ставит задачу отыскать в истории конкретные факты и ситуации, связанные с околостене-

нием и омертвлением существующих норм в организации текстов и, соответственно, ситуации, свидетельствующие о попытках художников преодолеть кризис и вызвать к жизни новый язык. Нас будут интересовать лишь первые десятилетия

XX в., которые характеризуются обострением этой проблематики, так как более яркого в этом смысле периода, чем рубеж XIX-XX вв., 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 текст предстает в своих крайних формах в натурализме, искусство резко поворачивается в направлении «грамматики», что, конечно, можно иллюстрировать 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 в данной работе не будем рассматривать все искусство и ограничимся лишь театром как древнейшим средством медиа 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 становится особенно 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.

Основное содержание

Ориентация на «грамматику», начавшись в первых десятилетиях XX в., больно ударила по театру, который к этому времени аристотелевский принцип мимесиса довел до крайней степени, породив направление, тогда называемое 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 сим-

волизовала специальная дискуссия о его судьбе в XX в., опубликованная в специальном издании «Кризис театра», в которой принимали участие как видные теоретики, так и практики театра. 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, где его называли *фотографизмом*, то есть 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» [Мейерхольд, 1968, с. 218]. 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 высказывание: «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» [Брюсов, 1975, с. 250].

Однако вот ведь что интересно. Принцип мимесиса в аристотелевском, а не в платоновском варианте не исчерпывается лишь правдоподобием, то есть как можно более точным и, что важно, визуальным воспроизведением реальности. Это получает выражение в натурализме и в том, что

А. Базен применительно к кино назвал *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 «мимесис» в значении «правдоподобие», 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: главное в драме – не характеры, а именно действие.

Мы можем соглашаться или не соглашаться с философом, 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», то есть 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 в. пережить расцвет психологического романа, а античность, как известно, хотя и рождает жанр романа, правда, в его зародышевой форме, все же психологическо-

го романа не знает. Она знала лишь авантюрный роман, в котором действие определяло все. Именно поэтому раннее кино и стало сферой, в которой традиция авантюрного жанра начала возрождаться. Впрочем, в эпоху постмодернизма это наше утверждение, возможно, успело устареть. Античная культура – само совершенство, образец гармонии, представленной в скульптуре, в которой внутреннее нашло для себя идеальное выражение во внешнем, в материально-чувственном мире. Это культура, вызвавшая 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 вв. мы говорим о кризисе мимесиса, 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? Скажем, действие сознания, действие мысли. А с действием в его традиционном смысле происходит то, что оно переходит в ведение кинематографа. Во всяком случае, на ранних этапах становления кино как вида искусства. И кино с удовольствием этим воспользовалось. И совсем не случайно, 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. То, что Гегель называет третьей, то есть последней в истории духа фазой, романтической фазой, уже тяготеет к внешнему выражением и, следовательно, действием. 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 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» [Стеклов, 1908, с. 4]. Мы попытаемся на этот вопрос ответить.

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 в.? 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 связана 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, стремится найти 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, 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 «грамма-

тику», 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 неспособности театра соперничать с кино, во многом разрушающим 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 этого 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 полуосвященных лиц, следящих за немимым зрелищем... отсылала к представлениям мистериального круга, в частности, к ритуалам тайных сект, интерес к которым был подогрет романом А. Белого «Серебряный голубь».

Естественно, что задолго до дискуссий о кино как универсальном языке, соответствующем эпохе индустриальной революции и последующей гло-

бализации, таким универсальным языком кино уже было, демонстрируя самые архаические уровни коммуникации. Но история кино развивается в соответствующих динамизму XX в. 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 г. 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 вв., 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» [Ромм, 1980, с. 399].

Причиной того обстоятельства, что кино оставляло театр далеко 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 все другие 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. Например, 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 позволял 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 во вне. 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» [Булгаков, 1997, с. 259].

Вот это растворение внутреннего во внешнем как раз, казалось, и демонстрировал кинематограф, и это виделось 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 г. В. Немировичем-Данченко в Художественном театре. Дело в том, что В. Немирович-Данченко сознательно выстраивал

композицию спектакля, ориентируясь на кинематограф, в чем он сам и признается [Немирович-Данченко, 1979, с. 43]. А вот как критик Э. Бескин, автор отрицательной рецензии, отзываясь о спектакле: «Величайшая страница не только русской, мировой литературы скомкана. Обесцвечена. 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 рассказал все, что случилось с ним... И Алеша молчит, а рассказывает чтец... Ряд пятиминутных кинематографических картин» [Бескин, 1910]. 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 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 поддавалось выражению и что сдерживалось натурализмом, пробивалось в сознание и в экспериментах символистов облакалось в художественную форму. Для этого этапа в истории театра, освобождающегося от всего не-

подлинного и внешнего, характерен, например, такой факт, как мода на творчество бельгийского драматурга Мориса Метерлинка, с именем которого и связан импрессионизм в театре. Эту моду любопытно объясняет Н. Бердяев. 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 нужно 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» [Бердяев, 1994, с. 192]. Казалось, образец действия в его новой форме театр, наконец-то, нашел.

Так, драматургия М. Метерлинка, которая определила в истории русского театра целую эпоху, стала альтернативой кинематографу. Но статья 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, об импрессионизме как предшественнике символизма. Печать импрессионизма в то время можно обнаружить даже у таких авторов, как А. Чехов.

Заменяющий 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 в.... 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 выражаться, вызвать сначала смутное, потом все более проясняющееся и разрастающееся чувство ужаса перед жизнью, чувство беспомощности че-

ловека перед лицом таинственного рока» [Фриче, 1908, с. 170].

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 лишь 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» [Фриче, 1908, с. 170]. Лучше, чем 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» [Бердяев, 1998, с. 24]. В этой ситуации трудно понять, умирает ли модернизм или рождается постмодернизм.

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 де-

лает предметом изображения, проявляется поэтика символизма. Такие «переживания мига» характерны, например, для К. Бальмонта. «Для него (Бальмонта. – Н. Х.), – пишет В. Брюсов, – жить, значит быть в 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 перед этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас» [Брюсов, 1975, с. 250].

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» [Марков, 2000, с. 11].

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 перекочевали 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, каким бы странным это ни казалось, важными и для кино. Но еще и для фотографии, которая в XIX в. оказалась современницей импрессионизма и, как и живопись, характерная для этого направления, стремилась передавать мгновения. Пожалуй, в суждении В. Фриче самое интересное – то, что 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 лишался. 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» [Фриче, 1908, с. 173].

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 развертывающуюся под воздействием технологической революции динамичную культуру XX в. Когда стало ясно, что столь характерная на протяжении всего XX в. 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 ограничений, что имели место в истории театра, демонстрирует: 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.

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 оказыва-

ется 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» [Ромм, 1980, с. 393]. 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 в. Об этом точно пишет представляющий в России экспрессионизм Л. Андреев – писатель, пьесы которого тогда постоянно ставились в театре начала прошлого века.

Именно в суждениях Л. Андреева звучит приговор театральному действию как центральному элементу мимесиса. «Что же касается действия, – пишет он, – то в этом отношении преимущества кинематографа, 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 облекалось, везде достигнет его кинематограф 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 отводятся 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 кинематографические драматургии, еще неведомые таланты и гении. Кинематограф – 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» [Андреев, 2011, с. 39].

В любом случае получается, что появление кино имело для театра серьезные последствия. Таким образом, параллельно возникновению и ста-

новлению 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 в. лишь рождением кинематографа, спровоцированы ли им или же это внутренний для театра процесс, который все равно развертывался бы, даже если бы кино не существовало? Если все же согласиться с тем, что рождение кинематографа способствовало экспериментам в театре, освобождавшемуся 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 допустить, 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, суммируя поиски нового театрального языка во французских театрах в эпоху раннего кино, А. Базен, 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 произойти [Базен, 1972, с. 160]. 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, то есть театральности. «Сценический вклад кинематографа можно в данном случае определить, – пишет А. Базен, – лишь как усиление театральности» [Базен, 1872, с. 165].

Когда Аристотель писал о трагедии, он утверждал, что ее фабулой всегда был миф, содержание которого зрителям было известно заранее, по-

скольку 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 мимесиса, то есть 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 предстает и сценаристом. 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, то есть привычных элементов повествования, используемых медиа. Речь же – это всегда следствие авторской, то есть 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 представлять трудности.

Ориентация на речь, то есть 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 обстоя-

тельство 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 процессы коммуникации. Вот почему мода на структурализм быстро проходит, и М. Ямпольский уже начинает критиковать семиотические методы в их приложении к кино [Ямпольский, 2004, с. 10]. 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 симулякрам. Можно было создавать картины мира, далекие от реальной исторической основы. И тогда в революционных фильмах брали Зимний дворец в 1917 г. 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 следует считать результатом того периода в истории отечественного искусства, который мы называем периодом ориентации на «грамматику». Вот тогда-то и становится ясно: тому, что было открыто в театре и в кино в первые десятилетия XX в., но не было реализовано на уровне языка, следовало еще стать общезначимым, включаемым в процессы медиа.

Не этим ли объясняется тот факт, что в результате падения посещаемости кинотеатров уже в конце 60-х гг. (это, видимо, следует считать кризисом не только жанра фильмов, посвященных революции, но и вообще фильмов, соответствующим

щих омертвевшей идеологии, проникшей в том числе и в киноязык) в отечественном кино развертывалась 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 включать в коммуникацию на уровне «текста». Казалось бы, нет ли тут противоречия? С одной стороны, во второй половине XX в. 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 текстов. Но этот регресс в данном случае объясняется, может быть, лишь кризисом революционных фильмов, а 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.

Заключение

Подводя итог нашему исследованию, вернемся к высказыванию Л. Андреева. Мы уже констатировали: то, что раньше было прерогативой театра, то есть 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» [Андреев, 2011, с. 38]. С этим выводом Л. Андреева невозможно не согласиться. Тем более, что оно 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 законам царствам, притязающие на то, чтобы стать содержанием и нормой нашего индивиду-

ального существования, которое в сущности не знает, что с ними делать, и часто воспринимает их как бремя и противостоящие ему силы» [Зиммель, 1996, с. 490]. В этом высказывании философа нельзя не усмотреть духа модернизма, стремящегося расправиться с еще остающимися от доиндустриальных обществ традиций.

Конечно, опыт театра истекшего столетия не исчерпывается стремлением «расправиться» с действием и передать его исключительно в руки кинематографа. То, о чем мы пишем, в большей степени характеризует те формы театра, которые являются авангардными или близкими авангарду. Понятно, что пришедший в театр в этом столетии массовый зритель сопротивлялся авангарду и требовал более традиционного языка. И театр, естественно, стараясь ответить на эти запросы, функционировал и на этом уровне.

Библиографический список

1. Андреев Л. Письма о театре // История отечественного кино. Хрестоматия. Москва : Канон-Плюс, 2011. С. 37-41.
2. Базен А. Что такое кино? Москва : Искусство, 1972. 384 с.
3. Бердяев Н. К философии трагедии. Морис Метерлинк // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. Москва : Искусство, 1994. 542 с.
4. Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм // Духовный кризис интеллигенции. Москва : Канон-Плюс, 1998. С. 21-33.
5. Бескин Э. Карамазовы на сцене // Раннее утро. 1910. 15 окт.
6. Брюсов В. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6: Статьи и рецензии 1893-1924 // Далекое и близкое. Miscellanea. Москва, 1975. 651 с.
7. Булгаков С. Религия человекобожия у русской интеллигенции // Два града. Исследования о природе общественных идеалов. Санкт-Петербург : Изд-во РХГИ, 1997. С. 248-268.
8. Зиммель Г. Кризис культуры // Избранное. Т. 1. Философия культуры. Москва : Юрист, 1996. С. 489-493.
9. Марков В. История русского футуризма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 411 с.
10. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. 1891-1917. Т. 1. Москва : Искусство, 1968. 350 с.
11. Немирович-Данченко В. Избранные письма : в 2-х т. Т. 2: 1879-1943. Москва : Искусство, 1979. 742 с.
12. Ромм М. Поглядим на дорогу // Избранные произведения : в 3-х т. Т. 1. Теория. Критика. Публицистика. Москва : Искусство, 1980. 575 с.
13. Стеклов Ю. Театр или кукольная комедия? // Кризис театра : сборник статей. Москва : Проблемы искусства, 1908. С. 3-53.
14. Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра : сборник статей. Москва : Проблемы искусства, 1908. С. 157-187.
15. Ямпольский М. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. Москва : НЛО, 2004. 369 с.

Reference list

1. Andreev L. Pis'ma o teatre = Letters on theater // Istorija otechestvennogo kino. Hrestomatija. Moskva : Kanon-Pljus., 2011. S. 37-41.
2. Bazen A. Chto takoe kino? = What is the cinema? Moskva : Iskusstvo, 1972. 384 s.
3. Berdjaev N. K filosofii tragedii. Moris Meterlink = To tragedy philosophy. Maurice Maeterlinck // Filosofija tvorcestva, kul'tury i iskusstva. T. 2. Moskva : Iskusstvo, 1994. 542 s.
4. Berdjaev N. Dekadentstvo i misticheskij realizm = Decadence and mystical realism // Duhovnyj krizis intelligencii. Moskva : Kanon-Pljus, 1998. S. 21-33.
5. Beskin Je. Karamazovy na scene = The Karamazovs on the stage // Rannee utro. 1910. 15 okt.
6. Brjusov V. Sobranie sochinenij : v 7 t. T. 6: Stat'i i recenzii 1893-1924 = Collection of works: in 7 vol. V. 6: Articles and reviews 1893-1924 // Dalekie i blizkie. Miscellanea. Moskva, 1975. 651 s.
7. Bulgakov S. Religija chelovekobozhija u russkoj intelligencii = Religion of man in the Russian intelligentsia // Dva grada. Issledovanija o prirode obshhestvennyh idealov. Sankt-Peterburg : Izd-vo RHGI, 1997. S. 248-268.
8. Zimmel' G. Krizis kul'tury = Crisis of culture // Izbrannoe. T. 1. Filosofija kul'tury. Moskva : Jurist, 1996. S. 489-493.
9. Markov V. Istorija russkogo futurizma = History of the Russian futurism. Sankt-Peterburg : Aletejja, 2000. 411 s.
10. Mejerhol'd V. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy. 1891-1917. Articles. Letters. Speeches. Conversations. 1891 1917. T. 1. Moskva : Iskusstvo, 1968. 350 s.
11. Nemirovich-Danchenko V. Izbrannye pis'ma : v 2-h t. T. 2: 1879-1943. Selected letters: in 2 vol. Vol. 2: 1879-1943. Moskva : Iskusstvo, 1979. 742 s.
12. Romm M. Pogljadim na dorogu = Let's have a look at the road // Izbrannye proizvedenija : v 3-h t. T. 1. Teorija. Kritika. Publicistika. Moskva : Iskusstvo, 1980. 575 s.
13. Steklov Ju. Teatr ili kukol'naja komedija? = Theater or puppet comedy? // Krizis teatra : sbornik statej. Moskva : Problemy iskusstva, 1908. S. 3-53.
14. Friche V. Teatr v sovremennom i budushhem obshhestve = Theatre in modern and future society // Krizis teatra : sbornik statej. Moskva : Problemy iskusstva, 1908. S. 157-187.
15. Jampol'skij M. Jazyk – telo – sluchaj: kinematograf i poiski smysla = Language – body – occasion: cinema and search for meaning. Moskva : NLO, 2004. 369 s.