

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

«Археология театра» как основа ориентации на грамматику

Для цитирования: Хренов Н. А. «Археология театра» как основа ориентации на грамматику // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 3 (114). С. 190-199. DOI 10.20323/1813-145X-2020-3-114-190-199

Автор развивает представленные в предшествующих публикациях идеи мимесиса как теоретического концепта, лежащего в основе понимания театра в его специфичности, и «грамматики» как основы особой, аудиовизуальной коммуникации. В статье обсуждается вопрос о том, является ли смена ориентации на «текст» ориентацией на «грамматику» следствием технологической революции, представшей в возникновении фотографии и кино. Театр рассматривается в свете технологической революции, которая, впрочем, оказала влияние на все виды искусства. Автор рассматривает культурную ситуацию, связанную с тем, что в своем развитии театр, осуществляющий миметические функции, к XX в. исчерпал свои возможности, хотя в принципе за пределами театра эти функции могли осуществляться другими видами искусства. Исследуя контекст развития древнейшего искусства театра, автор обращает внимание на ряд стратегий, одна из которых заключалась в том, чтобы ассимилировать в театральном искусстве те возможности, приемы и формы, которые принес с собой кинематограф. Автор называет альтернативную стратегию театральной археологией, смысл которой состоит в том, что режиссеры театра пытаются отыскать в прошлом приемы, органичные для театра, и возродить их. Третья стратегия была порождена обострившейся проблемой рецепции театра в новых условиях – в ситуации омассовления. Еще одна стратегия связана с обращением к опыту иных культур, а не только иных эпох. Важная стратегия, которая представляется конструктивной и позитивной, связана с исключительно формальными экспериментами («внутренняя речь», «поток сознания»).

Ключевые слова: театр, кинематограф, археология, грамматика, мимесис, стратегии.

N. A. Khrenov

«Archeology of the theater» as the basis of orientation to grammar

The author develops the ideas of mimesis presented in previous publications as a theoretical concept that underlies the understanding of theater in its specificity, and «grammar» as the basis of special, audiovisual communication. The article discusses the question of whether the change in orientation to «text» is an orientation to «grammar» as a result of the technological revolution that appeared in the emergence of photography and cinema. The theater is considered in the light of the technological revolution, which, however, has influenced all types of art. The author considers the cultural situation that in its development, a theater with mimetic functions had exhausted its capabilities by the twentieth century, although in general these functions could be carried out by other types of art outside the theater. Exploring the context of the development of the oldest art of theater, the author draws attention to a number of strategies, one of which was to assimilate into theatrical art the possibilities, techniques and forms that cinema brought with it. The author calls an alternative strategy theatrical archeology, the meaning of which is that theater directors are trying to find techniques that are organic to the theater in the past and revive them. The third strategy was generated by the aggravated problem of theater reception in the new conditions – in the situation of making mass. Another strategy involves turning to the experience of other cultures, and not only other eras. An important strategy, which seems constructive and positive, is associated with exclusively formal experiments («internal speech», «flow of consciousness»).

Keywords: theater, cinema, archeology, grammar, mimesis, strategies.

Очевидно, что в XX в. в связи со становлением индустриального общества гипертрофией внешнего стал болеть не только кинематограф, но и культура в целом. Что же из этих суждений философов можно вывести? А то, что язык, который на определенных этапах оказывался следствием ориентации на грамматику и, следовательно, некоторое время предстал прогрессивным явлением,

способен оказаться и барьером в коммуникации. Иначе говоря, язык соотносим с тем внешним, что Гегель противопоставляет внутреннему. Наступает момент, когда для того, чтобы внутреннее включить в коммуникацию, эту коммуникацию следует очистить от языка как утратившего информационную и эстетическую функцию. А главное, эстетическую ценность. Парадокс заключает-

ся в том, что, очищая коммуникацию от языка, мы в то же время очищаем ее и от гипертрофированного внешнего, чем перегружена современная культура в целом.

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

Иначе говоря, можно ли считать, что поворот театра в сторону «грамматики» является следствием нового средства коммуникации и нового вида искусства, каким является кинематограф? Ведь именно кинематограф освобождает театр от необходимости мумификации, поскольку он является не просто средством мумификации, но, может быть, наиболее мощным средством, у которого до сих пор в этом смысле не было конкурентов. Более того, ведь как бы ни пытался театр мумифицировать жизнь даже и в самых крайних формах, как, например, в натурализме, его возможности в этом смысле все равно были ограничены. В

своем развитии театр, осуществляющий миметические функции, к XX в. исчерпал свои возможности, хотя в принципе за пределами театра эти функции могли осуществляться другими видами. Причем их осуществление могло происходить в более совершенных и развитых формах, что, собственно, и демонстрирует кино. Это обстоятельство стало предметом осмысления уже на самых ранних этапах истории кино. Кино подхватывает тенденцию в становлении театра, получившего в натурализме свою завершенную форму. Эту тенденцию кино продолжает, демонстрируя такие возможности, которых лишен театр.

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

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

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

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

Итак, с появлением кинематографа театр, казалось, лишился тех своих сильных преимуществ, которые имели место в его природе. Очевидно, что театр судорожно стал искать в себе то, что ему было присуще всегда и что, может быть, на поздних этапах его истории не было востребовано и что, может быть, отсутствует в кино, во всяком случае, кажется в кино неорганичным. Здесь в функционировании театра XX в., оказавшегося в совершенно новой ситуации, следует отметить сразу несколько стратегий.

Одна из обращающих на себя внимание стратегий заключалась в том, чтобы ассимилировать те возможности, приемы и формы, которые принес с собой кинематограф. А эти возможности кинематографа, бесспорно, имелись, хотя бы уже потому, что техническая основа кино позволяла ему выражать тот дух эпохи, что связан, как уже отмечалось, с индустриальной цивилизацией. Дух эпохи, связанный с новыми ритмами, скоростями, коммуникациями, новым восприятием пространства и времени. В этом смысле кинематограф оставлял далеко позади все традиционные виды искусства. Таким образом, технические преиму-

щества кино привели к тому, что начался процесс «кинофикации» всех искусств, и театр в этом смысле не был исключением. Однако не все деятели театра так оценивали разворачивающиеся процессы художественной жизни. Да, театр начал ассимилировать приемы кино, но это совсем не означает, что он при этом готов был отречься от себя. Правда, это «от себя» следовало открыть заново и осознать. Наоборот, представители театра стремились создавать новый язык театра, они тоже ставили своей целью выразить ритмы современности, но теми приемами, которые были бы для театра органичны. Так возникает следующая стратегия театра. Ее, например, отчасти выразил В. Мейерхольд, прививая театру приемы биомеханики. Чтобы создать язык, соответствующий индустриальной динамике, необходимо было поискать в истории театральной культуры, которая наверняка хранит в себе что-то такое, что можно использовать, приемлемые для театра приемы. Так начинается то, что можно было бы обозначить как *театральную археологию*. Режиссеры театра пытаются отыскать в прошлом приемы, органичные для театра, и возродить их. В поздние эпохи театра такие приемы не использовались. Однако в них сохранялся такой творческий и эстетический потенциал, которым в новой ситуации можно было воспользоваться.

Еще одна стратегия была порождена обострившейся проблемой рецепции театра в новых условиях, а именно в ситуации омассовления. Дело в том, что театр XX в. радикально обновил свою аудиторию. Даже не обновил, а создал ее из случайных посетителей, тех, кто ранее никогда театры не посещал и для кого театральный зритель еще не была открыта. Он еще вообще не был знаком с языком театра. Поэтому, заполняя театральные залы, такой зритель требовал и особого репертуара. Этот репертуар как раз и был связан с ориентацией на «текст». Вот почему во время Первого Всероссийского съезда сценических деятелей, проходившего в 1897 г. в Москве, докладчики постоянно возвращались к проблеме так называемого «нового зрителя», предпочитавшего кровавые мелодрамы и грубые фарсы [Труды Первого ... , 1898, с. 22]. Эстетические потребности такого зрителя определяли курс театра не на эксперименты, связанные с творчеством нового языка, а на те его формы, которые из профессионального театра вытеснялись и являлись периферийными. Зритель требовал того репертуара, что имел место в городах XIX в. в так называемых «низовых» театрах, в которых процветал, напри-

мер, жанр мелодрамы. И театр, естественно, вынужден был на такие запросы реагировать. Тем более, что начало XX в. – это эпоха активизации предпринимательства и, следовательно, в сферу театра проникают коммерческие интересы.

Следующая стратегия предполагала преодоление культурной изоляции русского театра и расширение его возможностей с помощью обращения не только к предшествующим периодам в истории театра, но и к таким театральным формам, что имели место в разных культурах. Так, совершенно очевидно, что отечественный театр уже в первых десятилетиях XX в. проявил интерес к театральным традициям Востока. Эта тенденция опять-таки была характерна для авангарда, какую бы культуру он ни представлял. Так, например, обновление театра, а точнее проект создания магического театра, А. Арто связывал с мексиканской культурой. «Именно европейская цивилизация, на наш взгляд, – пишет он, – должна просить у Мексики поделиться секретом того, в чем нынешняя Мексика подражает Европе. Рационалистическая культура Европы потерпела крах, и я пришел на мексиканскую землю в поисках корней магической культуры, которая еще способна прорваться из мощи индейской земли» [Арто, 2000, с. 252]. Разумеется, русский театр тогда этой тенденции не обошел. И можно приводить примеры опять же из опыта В. Мейерхольда. Так, обосновывая прием «предыгры», В. Мейерхольд делал ссылку на излюбленные приемы старояпонского и старокитайского театра [Мейерхольд, 1968, с. 93].

Тут важно еще отметить, что театральная практика этого времени связана с политическим контекстом эпохи. Ведь это театр не только эпохи «восстания масс», но и эпохи революции и возникающего на этой основе тоталитарного режима, а значит, в его функционировании появляются установки, связанные с идеологией и пропагандой. При этом любопытно, что был период (правда, очень краткий), когда авангардные формы театра не противоречили идеологическим установкам. Вот объяснение того, почему творческие открытия, имевшие место в авангардных художественных направлениях первых десятилетий XX в., длительное время оставались на уровне экспериментов, не включавшихся в массовую коммуникацию. Так, в русской культуре возникает эпоха советского театра со своими критериями, установками и приемами. Эта поэтика и начинает казаться архаической где-то на рубеже 50-60-х гг. Так что под тем, что можно назвать новым языком театра,

следует подразумевать театр эпохи построения социализма.

Наконец, следующая стратегия театра, которая представляется нам весьма конструктивной и позитивной и связывается нами с исключительно формальными экспериментами – с обращением к такому механизму деятельности сознания, как «внутренняя речь» или, как ее еще называют, «поток сознания» и с использованием этого механизма в качестве художественного приема. Это то, что, например, интересовало сюрреалиста А. Арто, имя которого в данном случае невозможно снова не упомянуть, ведь он экспериментировал и в кино. Например, по его сценарию Ж. Дюлак поставила фильм «Раковина и священник» в духе сюрреализма. Хотя своей деятельностью в кино сам А. Арто не был доволен, тем не менее, как некоторые считают, в фильмах Годара и Антониони получили выражение те приемы, которые впервые были опробованы именно им.

А. Арто был убежден, что мысль не обязательно предстает в словесном выражении, что «мысль» может существовать в несформулированном, довербальном состоянии и что возможно отыскать пути и средства преодоления пропасти между аморфной, еще не рожденной мыслью и ее выражением» [Арто, 2000, с. 274]. Так, излагая теоретические идеи французского театрального экспериментатора, М. Эсслин пишет: «Сюрреалистический эксперимент был одним из путей, на которых Арто пытался обновить потенциал языка и порвать с традиционными формами литературного выражения: позволяя говорить самому бессознательному, без вмешательства воли, разума, без осознания правил грамматик и законов изящества литературной формы, сюрреалисты, и вместе с ними Арто, пытались расширить возможности языка, сделав его способным передавать действительные движения чувств, все великолепие скрытых сокровищ человеческого воображения» [Арто, 2000, с. 276].

Так, с помощью А. Арто мы подошли, может быть, к самому главному: к тому, что было открыто в первых десятилетиях XX в., но продолжало оставаться за пределами медиа. Это открытое в тот период стало постоянно вводиться в массовую коммуникацию во второй половине XX в. Так, в отношениях между внутренним и внешним начинают происходить заметные сдвиги. Такое представление о механизмах сознания, позволяющее А. Арто ставить вопрос о новой структуре театрального языка, позднее будет в кино продемон-

стрировано Годаром и Антониони. Но теоретическое осознание этого механизма следует также связывать с П.-П. Пазолини. Оно было предпринято в эпоху моды на структурализм, то есть в 60-е гг. П.-П. Пазолини принимал участие в дискуссиях о языке кино. Он, в частности, писал: «...визуальная коммуникация, лежащая в основе киноречи, напротив, в высшей степени не обработана, пребывает в состоянии почти первобытной дикости. Как мимика и грубая действительность, так и сновидения и механизмы памяти относятся к проточеловеческому или стоят у самых границ человеческой эры: во всяком случае, эти протограмматические и даже протоморфологические сны возникают на уровне бессознательного, так же как и мнемонические механизмы, мимика – это знак в высшей степени примитивной культуры и так далее. Лингвистический инструментарий, на котором базируется кинематограф, таким образом, иррационален, что объясняет глубоко онирические характер кинематографа, а также естественно присущую ему конкретность, назовем ее предметной конкретностью» [Пазолини, 1984, с. 47].

Вот интерес к этой самой киноречи, которая выводила за пределы сюжета, но и сопутствовала ему, сосуществовала с ним, и свидетельствует о начавшихся в поэтике зрелищных искусств сдвигах. Интерес к киноречи породил дискуссии об «авторском» кино. Так совершался переход от кулешовского понимания кадра, из которого убрано все лишнее и который воспринимался по принципу языка, к пониманию кадра с «бунтующими подробностями». В 60-е гг. этот процесс фиксировал В. Демин, имея в виду появление в фильмах «не работающих на основную интригу деталей, поступков, действий, микроэпизодов» [Демин, 1966, с. 25]. Подхватывая эту мысль и пытаясь дать ей семиотическое истолкование, В. Михалкович писал: «Многое в художественном тексте можно понять, прибегая к “готовым” значениям. Однако воспринимающий постоянно ощущает, что в таком понимании не исчерпывается значимость “вот этого” текста, что большое количество деталей здесь “строптивно” и содержит в себе кинематограф особый, предопределенный “вот этим” сюжетом смысл. В поисках его воспринимающий выходит за пределы “готовых” значений. Он не может автоматически использовать “равнодушную” семантику, которая воспринимающему прекрасно служила в быту, и вынужден создавать ее заново – конечно, не “от нуля”, не на голом месте. Адресат художественной речи оперирует значениями, которые уже имеются в его “апперцепцион-

ной базе”, но трансформирует, преобразует, “перedefирует” их, чтобы значения соответствовали целостности данного текста. Выход за пределы “готовых” значений, построение смысла требуют пристального внимания к любому компоненту высказывания, ибо каждый из них семантически неизведан и может таить в себе новую, неожиданную значимость» [Михалкович, 1986, с. 123].

Тем не менее, перечисляя все эти стратегии, мы пока не назвали еще одну стратегию, может быть, неосознаваемую, но определяющую основополагающие процессы театра XX в., печать которой, по всей видимости, лежит на всех остальных театральных стратегиях. Эта стратегия связана с культурой, точнее, с тем типом культуры, что характерен для России, в котором по-особому функционируют и театр, и кинематограф. Например, в этом типе культуры кино не могло использовать язык комикса, как это происходило, например, в Америке. Здесь комикса попросту не было. Конечно, при тоталитарном режиме действие культурных механизмов ослабляется. Ту роль, что ранее в истории играла культура, в новых условиях начинает играть идеология, предписывающая все, что должен делать человек, и регламентирующая все его проявления. Иначе говоря, функции, которые всегда в истории призвана осуществлять культура, стала осуществлять идеология или, еще точнее, административная система. Культура вытесняется в подсознание. Однако она не сдает своих позиций, дожидаясь очередной в политической истории эпохи «оттепели», когда выходит из подсознания, начиная вытеснять административную систему [Хренов, 2013]. Вот именно на этом уровне культуры как раз и следует искать преемственность в функционировании театра в XX в., которая, несмотря на разрывы, все же имеет место. Именно на этом уровне культуры и следует рассматривать соперничество между театром и кинематографом. Тогда-то и будет ясно: то, что несет с собой кинематограф, связано не только с техникой, без которой он не существует, и не только с собственно кинематографом. В докинематографический период культура уже была беременной кинематографом. Это означает, что кинематографическое появления кино было одновременно и театральным, а театральное – кинематографическим, потому что в реальности нет ничего, чтобы можно было бы помыслить вне культуры.

В конце концов, несмотря на специфические особенности кино и театра, то и другое реализует механизм соотношения между внутренним и

внешним, который был сформулирован Гегелем. Проблема заключается лишь в том, что в истории имеют место периоды, когда кинематографическое начало в культуре кажется идеальным выражением гармонии между внутренним и внешним, и имеют место периоды, когда эта гармония перестает существовать. Тогда-то и происходит возвращение к тем фазам в истории искусства, когда начинает казаться, что такая гармония достижима лишь в театральных формах. В этом случае мощь кинематографа отступает перед менее мощным и даже, как казалось, старомодным театром, который в таком качестве воспринимается в начале XX в., например, футуристами. Тогда в фильмах мы начинаем обнаруживать театральные приемы, которые уже не кажутся старомодными, как это, например, происходит в упоминаемых фильмах Ф. Феллини «А корабль плывет» и Л. фон Триера «Догвилль», и используются в качестве того приема, который В. Шкловским называл «остранением».

Однако если выделенные и прокомментированные нами стратегии театра не дифференцировать (а дифференциацию можно предпринимать и дальше), то можно свести их к двум основным. Первая стратегия в этом элементарном смысле заключается в том, чтобы у нового вида искусства – кино заимствовать приемы, пользоваться ими и, таким образом, соответствовать духу времени. Об этом свидетельствует и тот факт, что пишущие о театре и анализирующие сложившуюся ситуацию стремились вывести приемы киноповествования из того, к чему уже в докинематографический период стремился театр, предвосхищая кино. Кино мыслилось продолжением театра.

Вторая стратегия заключается, наоборот, в обособлении от кино, представляя его вообще не искусством или искусством низшим, предназначенным для невзыскательной и развлекающей публики. Театр стремился сохранить за собой или даже создать себе ауру элитарного искусства, и потому начал привлекать к себе представителей разных направлений художественного авангарда. Так возникает театральный авангард, ставящий своей целью поиск органичного для театра и соответствующего духу времени языка. Это обстоятельство привело к переоценке непосредственно предшествовавшей новой ситуации в театре фазе в его истории, что была предана остракизму. Неприятие театра XIX в. оказалось слагаемым поиска новой театральной формы, которая, если иметь в виду театр, стала основой реабилитации в театре условности, той самой условности, которая

и способствовала противопоставлению кино. Однако вторая стратегия требовала от театра интенсивных творческих усилий. Нужно было заново реконструировать язык театра, а следовательно, перетряхнуть всю историю культуры или этот язык заново сотворить. По сути, именно эта вторая стратегия и реализовалась не только в первые десятилетия XX в., но и на всем протяжении этого столетия.

Чем объяснить то обстоятельство, что незадолго до появления кино, как, впрочем, и параллельно этому его появлению и становлению, театр находится в поисках, стремясь войти в новое столетие с обновленным языком. Задолго до того, как кино ощутит потребность в разработке того, что Ю. Лотман называет «грамматикой», театр уже демонстрирует поиск этой самой новой «грамматики» или соответствующего ему языка. Какие же факты, имеющие место в последние десятилетия XIX в. и в первые десятилетия XX в., об этом свидетельствуют? Попробуем воскресить некоторые страницы этой истории под углом зрения начавшихся в театре экспериментов. В числе первых таких фактов мы отметим вспыхнувший интерес к первоистокам театра, а именно к античному театру и античной трагедии, а затем к средневековому театру.

Поскольку античный театр не существует без соответствующей ему пространственной демонстрации спектакля, театральные деятели Европы вместе с интересом к драматургии пытались возродить и амфитеатр, который предстает, например, у Вяч. Иванова символом преодоления противоречия, характерного для европейского театра. Он хотел вернуть театр к его первоначальным формам – хору и мистерии и преодолеть разъединение между сценой и воспринимающими. По мнению Вяч. Иванова, в европейском театре «проводится та заколдованная грань между актером и зрителем, которая поныне делит театр в виде линии рампы на два чуждых один другому мира, только действующий и только воспринимающий, – и нет вен, которые бы соединяли эти два раздельных тела общим кровообращением творческих энергий» [Иванов, 1994, с. 45]. Что, собственно, из этого суждения Вяч. Иванова вычитывается? А то, что вслед за устранением рампы, а следовательно, и сцены, устраняется и актер. Актером становится сам зритель. Он прекращает быть пассивно созерцающим действие и сам оказывается действующим лицом. Получается, что в результате всех этих процедур театр перестает быть театром, каким он складывался тысячелетия,

и регрессирует к ритуалу. В архаические эпохи разделения действия на актеров и зрителей не было. В ритуале предков изображали сами участники действия.

Пожалуй, показательным фактом для театра рубежа XIX–XX вв. будет его тяготение к сценической культуре античности как одной из самых ярких культур. Это стремление возродить античные формы можно, видимо, фиксировать первоначально на Западе, в частности, в Германии, и в этом отношении будет показательным опыт М. Рейнхардта, в частности, его постановки античных трагедий, которые были показаны в том числе и в России, что, конечно, способствовало пробуждению интереса к античному театру и здесь, особенно в среде символистов. Дело тут не только в интересе к драматургии Эсхила, Софокла и Еврипида, но и в принципе амфитеатра, идея которого ассоциировалась с огромным пространством театральной коммуникации, вмещающим огромное число зрителей.

Интересу к античной сцене, несомненно, способствовал столь показательный для этого времени феномен массовости, и он, разумеется, ассоциировался с процессом омащивления, что в начале XX в. имел место в европейских городах, а также в городской культуре Древнего Рима. Так что необходимость в поисках нового языка театра подстегивалась и зарождением в России в период интенсивной урбанизации и миграции в города массовой публики.

Хотя следует отметить, что даже в этом смысле (мы имеем в виду попытки возродить античный театр с его особенностями как сакрального действия, ведь театральные представления у древних греков еще долго демонстрировались в честь божества) кинематограф не выступал чем-то совершенно чуждым театру. Наоборот, казалось, что он демонстрировал то, чего хотел и театр. Не случайно в связи с кинематографом Б. Эйхенбаум вспоминает о соборности, культивируемой символическими, в частности Вяч. Ивановым, в его суждениях о театре. «Мечты о “соборности” не осуществились и остались характерным историческим признаком эпохи театрального разложения, – пишет Б. Эйхенбаум, – но неожиданно явилось новое, массовое и, в этом смысле, своего рода “соборное искусство”» [Эйхенбаум, 1927, с. 20]. Речь у Б. Эйхенбаума, конечно, идет о кино.

Так, в статье В. Всеволодского 1922 г. мы находим попытку осмыслить тяготение к возрождению тех форм театра, что известны по античности. Здесь же перечисляются все идеи по этому поводу

и все эксперименты, в том числе М. Рейнхардта, Н. Евреинова, В. Мейерхольда и других режиссеров. В статье формулируется поворот от тех форм и приемов, которые до определенного времени ассоциировались исключительно с театром, в сторону возрождения архаики. Театр должен был преодолеть развлекательные и зрелищные функции и начать выражать то, что волнует новое общество, а именно массовое общество. «Вопрос об амфитеатре, – пишет В. Всеволодский, – протест живой души против театра-зрелища, театра-развлечения, к чему с такой систематической последовательностью в течение 25 веков шла европейская культура. Это плод борьбы театра как действенного искусства с традиционным театром как зрелищным действием. Это стремление уйти из тюремной сценической коробки. Это росток, который раздвигает стены скорлупы, не позволявшей предполагать о скрытой в зерне силе» [Всеволодский, 1922, с. 4].

Итак, чтобы кардинально обновиться и возродиться, следует умереть. Долой мещанский, обывательский, развлекательный театр с его вековыми традициями. Такой театр безнадежно отстал от времени, от ритма эпохи, новых скоростей. Такой разрыв со старым театром созвучен той социальной революции, что развертывается в жизни. «Вопрос об амфитеатре, – говорит В. Всеволодский, – созвучие лучшим сторонам революции социальной. Установление действенного восприятия вместо созерцательного, отрицание актера как прислужника и потешника и утверждение его как хорега, представителя, выразителя массы, объединенной одним творческим эмоциональным и волевым стимулом. Это отрицание искусства как самодовлеющей сущности и утверждения его как явления органически, синкретически связанного со всей совокупностью общественных форм. И в момент, когда революционный вихрь пронесся над всей жизнью, над всеми искусствами, театр, если не хочет плестись в хвосте мирового движения, должен революционизироваться также, ибо иначе воды реки умчатся вперед, а его, как ненужную щепку, выбросят на пустынный берег, и только вороны будут выклевывать из него присосавшиеся к нему улитки» [Всеволодский, 1922, с. 4]. Получается, что амфитеатр предстает единственным средством спасения вырождающегося и умирающего театра.

Попытки возрождения элементов античного театра и постановки трагедий вовсе не исчерпывали всего разнообразия экспериментов по поиску нового театрального языка. Обращаясь к теат-

ральным дискуссиям этой эпохи, мы можем обнаружить противников такого рода театральных увлечений, настаивающих на том, что современность требует иных театральных форм, нежели античные. Например, форм театра Средневековья. Тем более, буквально через несколько лет Н. Бердяев прогнозирует, что новая история предстанет «новым Средневековьем». Следовательно, «новое Средневековье» станет основанием для возрождения тех форм театра, что имели место в Средние века. В 1927 г. в «Манифесте театра, который не успел родиться» уже цитируемый нами А. Арто, выражающий в своем творчестве установки сюрреализма, высказал мысль о политической революции как реакции. Для него прогресс связан, прежде всего, с революцией в духовном смысле, а это означает, что нужно возродить утрачиваемые в процессе становления цивилизации средневековые принципы жизни. В этом смысле театр может стать таким средством. «Пока я ограничусь указанием на то, – пишет он, – что самая неотложная революция, которую надо совершить, заключается в обратном движении во времени, чтобы в результате коренных перемен мы смогли действительно вернуться к умонастроениям или хотя бы к жизненным привычкам Средних веков, – и я бы сказал тогда, что мы совершили единственную в своем роде революцию, о которой стоит упоминать» [Арто, 2000, с. 59].

В первых десятилетиях прошлого века А. Арто, как и деятели русского театра, разрабатывал особую стратегию театра, называемого им магическим. Театр будущего он ставил в зависимость от того, насколько с его помощью можно воскресить деятельность тех структур сознания, которые сохраняют самостоятельность по отношению к языку, а следовательно, к слову. Слово – вот то, что, по мнению А. Арто, умертвило западный театр. Идея А. Арто созвучна суждениям тех деятелей русского театра, которые также размышляли о необходимости возродить формы средневекового театра. Так, констатируя глубокий кризис современного театра, теоретик З. Ашкенази пытается осмыслить поворот от натурализма в сторону усвоения эстетики импрессионизма и символизма. При этом теоретик подводит к мысли, что натурализм в театре – это такая форма, после которой театр или исчезает, уступая место кинематографу, или же пытается отыскать новые формы с помощью усвоения эстетики импрессионизма и символизма.

Он констатирует, что эти направления, кажется, дают надежду на возрождение мистерии и всего, что с ней связано. «Вслед за живописью, поэзией, музыкой и скульптурой театр резко порвал с натурализмом и вступил на новый путь, – пишет З. Ашкенази, – который через недолговечные увлечения импрессионизмом и символизмом неудержимо влек его в круг религиозных идей и к совершенно новым сценическим и драматическим методам. Неоценимая заслуга декадентства заключалась в его разрушительной критике натурализма как художественного принципа. Однако декадентство не носило в себе созидательных начал, которые могли бы заменить ниспровергнутые принципы натурализма; однако же формой, как бы изысканно прекрасна она ни была, искусство не могло существовать. Еще раньше, чем декадентство окончательно сошло со сцены, началась проповедь религиозного искусства, которую вели те же русские декаденты и индивидуалисты. Тогда и возникли туманные идеи “театра храма”, “оргииности”, “сценического священнодействия”, под которыми можно было понимать что угодно, вплоть до превращения сценического представления в активное, чуть ли не телесное “действие”, вроде сектантских радений. За громкими словами об “оргииности” и “хоровом” начале театра почти утратила смысл и реальное содержание идея о близости театра, как и других, впрочем, искусств, с религией; “орхестре” стало придаваться мистическое значение, какого она не имела и в Греции, а название “мистерия” сделалось ходкой монетой, которой можно было на основании самых неопределенных признаков придавать глубокий смысл самой очевидной бессмыслице» [Ашкенази, 1912, с. 2].

Тем не менее возрождение античного театра принимало практический смысл. В этом, прежде всего, преуспел немецкий режиссер Макс Рейнхардт, ставя трагедии Софокла и Эсхила. Однако постановки этого «Барнума театра» (это имя, данное Рейнхардту, объясняется тем, что античные трагедии режиссер ставил в цирке) З. Ашкенази склонен оценивать отрицательно. «Представления Рейнгардта, – пишет он, – только по внешности походили на эллинский театр: как римский цирк, в котором представлялись в драматизированной форме те же религиозные сюжеты греко-римской мифологии. Успех римским цирковым представлениям создавали не элементы трагедии, а пышные процессии, состязания атлетов, искусная сценическая феерия, – словом, миметическое зрелище, которому неистово рукоплескал непритяза-

тельный римский плебс» [Ашкенази, 1912, с. 7].

Это, конечно, утверждает теоретик, была не мистерия в ее античном духе, а ее профанация. Цирковые представления Рейнхардта отвечали первобытным театральным инстинктам толпы. «Центр тяжести рейнгардтовских цирковых трагедий лежал не в гармоничности внутреннего развития трагедии, не в мистерийном ее элементе и его сценическом воплощении, а в нестерпимых для чувствительного глаза световых эффектах, в пышных выездах колесниц, в шествиях воинов и хора, в пестрых одеяниях, в освещенных пронзительным светом электрического прожектора, воздетых к небу руках, – словом, в грубо-эффектных «живых картинах» [Ашкенази, 1912, с. 7].

Но дело даже не в Рейнхардте и в его постановках. По мнению теоретика, античное искусство, при всех его достоинствах, его совершенстве, законченности и полноте его образов современному человеку чуждо в принципе, а потому путь увлечения античной мистерией и амфитеатром никуда не ведет и преодолеть кризис театра не способен. «От греческой трагедии остается в современном театре только мертвая внешняя оболочка; душа трагедии умерла в современном человеке, зрителе и актере» [Ашкенази, 1912, с. 10]. По мнению З. Ашкенази, если современный театр и должен был что-то восстановить и возродить из прошлого, то это должен быть не античный, а средневековый театр, точнее, мистерии в средневековом духе. «Их (средневековых страстей и мистерий. – Н. Х.) земные и мистические персонажи более близки и даже как будто сливаются с религиозными верованиями современного зрителя, трагический пафос заменен в них пафосом христианского страстотерпчества, опустевшее и не дающее отклика небо Олимпа – христианским небом, строгая красота античного мифа – христианской мистикой» [Ашкенази, 1912, с. 10].

В связи с этим З. Ашкенази обращает внимание на то, что в Германии, в местечке Обераммергау в баварских Альпах на протяжении столетий сохранялись представления примитивного мужицкого театра. Сюжетами этих представлений были сцены из Ветхого и Нового Завета. Когда стало очевидным, что театр,двигающийся к натурализму, публике больше не интересен, вспомнили об этих представлениях и ими заинтересовались. Между тем такие формы мистерий в средневековом духе далеко не всегда и не во всем доходили до XX в. в своем истинном виде, поскольку волны Реформации коснулись и театра. Сюжеты этих мистерий неоднократно переделывались, пе-

реосмысливались и отцами церкви редактировались. «Подобно древней иконе, стоят эти памятники средневекового благочестия, столь чуждого нашей культуре и всему современному укладу жизни. Только всецельная мода, та самая мода, которая гонит волны туризма к подножию египетских пирамид и в подземные храмы Эллары, могла оживить интерес к этим громоздким драматическим сооружениям средневековой религиозной жизни. Страсти Господни в Обераммергау породили особое паломничество со всей Европы и из Америки; людям, томимым религиозной жаждой, как будто показалось, что, прикинув к этому давно иссякшему роднику народного творчества, они утолят религиозную тоску современности» [Ашкенази, 1912, с. 10].

Однако доказывая, что средневековая мистерия и моралите, казалось бы, оказываются более близкими психологии зрителя начала XX в., З. Ашкенази все же по отношению и к этому пути развития театра демонстрирует скептицизм. «Античный мир выразил себя целиком в драматизированном мифе; средневековый христианский мир создал проникнутые глубокой набожностью мистерии; ренессанс оставил нам бесценные памятники своего вдохновенного язычества, и только мы копаемся в чужом наследии и разбираем пыльный архив истории театра, чтобы найти в нем ответ на запросы и настроения сегодняшнего дня» [Ашкенази, 1912, с. 21]. Так, талантливый, но ныне совершенно забытый теоретик театра подводит к той же мысли, которую во второй половине XIX в. высказывал Ф. Ницше: европейская культура вступила в фазу упадка, декаданса, а для этой фазы характерны эклектика, стремление породить многие формы, что имели место и в разных эпохах и в разных культурах.

Конечно, попытки воспользоваться формами и приемами античного и средневекового театра не исчерпывают того, что мы назвали «театральной археологией», но это все же значимая страница в практике театра XX в. Именно она демонстрирует, какой непростой период переживал в первые десятилетия XX в. не только отечественный, но и мировой театр.

Библиографический список

1. Арто А. Театр и его двойник. Москва : Симпозиум, 2000. 484 с.
2. Ашкенази З. Трагедия, мистерия и моралите // Ежегодник императорских театров. 1912. Выпуск 7. С. 2-8.
3. Всеволодский В. Амфитеатр // Вестник театра и искусства. 1922. № 2. С. 4-7.

4. Демин В. Фильм без интриги. Москва : Искусство, 1966. 220 с.

5. Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. Родное и вселенское. Москва : Республика, 1994. С. 86-104.

6. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2-х т. Т. 2. 1917-1939. Москва : Искусство, 1968. 643 с.

7. Михалкович В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. Москва : Наука, 1986. 222 с.

8. Пазолини П.-П. Поэтическое кино // Стрoение фильма : сборник статей / сост. К. Разлогов. Москва : Радуга, 1984. С. 45-66.

9. Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей. 9-23 марта 1897 года в Москве : в 2-х т. Т. 1. Санкт-Петербург, 1898. 26 с.

10. Хренов Н. Социологические исследования театра в контексте становления социологического и культурологического знания // Театр и публика: Опыт социологического исследования 1960-1970-х годов / отв. ред. В. Н. Дмитриевский. Москва : Государственный институт искусствознания, «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. 400 с.

11. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Москва ; Ленинград : Кинопечать, 1927. С. 15-23.

Reference list

1. Arto A. Teatr i ego dvojnik = Theater and its double. Moskva : Simpozium, 2000. 484 s.

2. Ashkenazi Z. Tragedija, misterija i moralite = Tragedy, mystery and morality // Ezhegodnik imperatorskih teatrov. 1912. Vypusk 7. S. 2-8.

3. Vsevolodskij V. Amfiteatr = Amphitheater // Vestnik teatra i iskusstva. 1922. № 2. S. 4-7.

4. Demin V. Fil'm bez intrigi = The movie without intrigue. Moskva : Iskusstvo, 1966. 220 s.

5. Ivanov Vjach. Predchuvstvija i predvestija. Novaja organicheskaja jepoha i teatr budushhego = Premonitions and foreshadows. The new organic era and the theater of the future // Ivanov Vjach. Rodnoe i vselenskoe. Moskva : Respublika, 1994. S. 86-104.

6. Mejerhol'd V. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy = Articles. Letters. Speeches. Conversations : v 2-h t. T. 2. 1917-1939. Moskva : Iskusstvo, 1968. 643 s.

7. Mihalkovich V. Izobrazitel'nyj jazyk sredstv massovoj kommunikacii = Visual language of the media. Moskva : Nauka, 1986. 222 s.

8. Pazolini P-P. Pojeticheskoe kino = Poetic cinema // Stroenie fil'ma : sbornik statej / sost. K. Razlogov. Moskva : Raduga, 1984. S. 45-66.

9. Trudy Pervogo Vserossijskogo s#ezda scenicheskikh dejatelej. 9-23 marta 1897 goda v Moskve = Works of the First All-Russian Congress of Stage Figures. March 9-23, 1897 in Moscow : v 2-h t. T. 1. Sankt-Peterburg, 1898. 26 s.

10. Hrenov N. Sociologicheskie issledovanija teatra v kontekste stanovlenija sociologicheskogo i kul'turologicheskogo znanija = Sociological studies of the theater in the context of the formation of sociological and cultural knowledge // Teatr i publika: Opyt sociologicheskogo issledovanija 1960-1970-h godov / отв. red. V. N. Dmitrievskij. Moskva : Gosudarstvennyj institut iskusstvovznanija, «Kanon+» ROOI «Reabilitacija», 2013. 400 s.

11. Jejhenbaum B. Problemy kinostilistiki = Film stylistics problems // Pojetika kino. Moskva ; Leningrad : Kinopechat', 1927. S. 15-23.