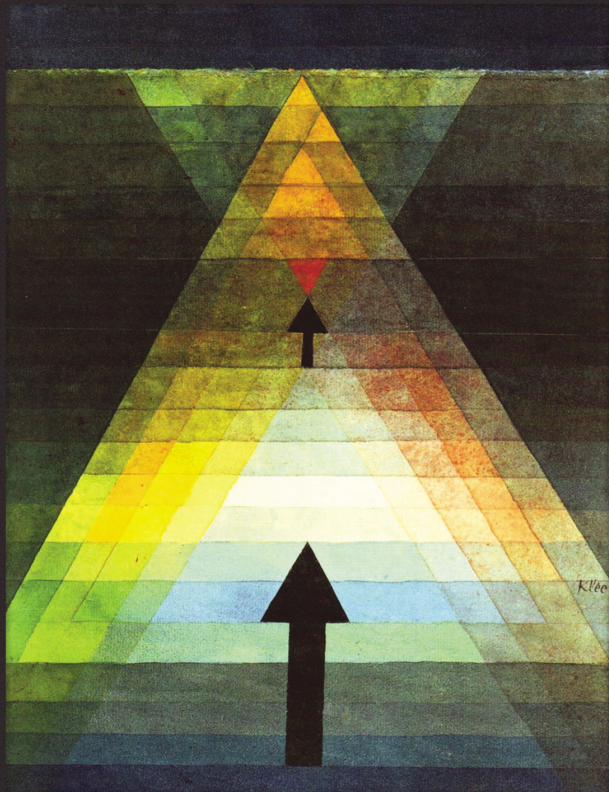


Александр Дорошевич

СТИЛЬ И СМЫСЛ



Александр Николаевич Дорошевич

Стиль и смысл. Кино, театр, литература

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=34111306

Стиль и смысл. Кино, театр, литература: ВГИК; Москва; 2013

ISBN 978-5-87149-150-8

Аннотация

В эту книгу, являющуюся для автора в некотором отношении итоговой, вошли работы разных лет, объединенные одной темой: как в произведении искусства, будь то фильм, театральная постановка или литературный текст, обнаруживаются те или иные смыслы, что позволяет эти смыслы вычленить, а также как эти смыслы соотносятся с системой понятий, эстетических и философских. Некоторые из публикуемых текстов были в свое время первыми в отечественной критике шагами в разработке впоследствии общепризнанных тем, таких, например, как поэтика «театра жестокости» Антонена Арто, впоследствии усвоенная кинематографом.

Содержание

От автора	5
Как я стал киноведом. (Записки маргинала)[1]	7
Из работы «Традиции экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости»[2]	39
Конец ознакомительного фрагмента.	59

Александр Дорошевич

Стиль и смысл. Кино, театр, литература

© А. Дорошевич, 2013

© Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова

* * *

От автора

Статьи, из которых составлен данный сборник, за исключением нескольких неопубликованных, в разное время печатались в разных изданиях, однако их, как мне кажется, объединяет одна тема: как в произведении искусства, будь то фильм, театральная постановка или литературный текст, обнаруживаются те или иные смыслы, что позволяет эти смыслы вычленить, а также как эти смыслы организуются в систему понятий, в том числе философских.

В эту книгу, являющуюся для автора в некотором отношении итоговой, вошли и работы прошлых лет, в чем-то, может быть, утратившие теперь свежесть новизны. Тем не менее, я решил включить их, хотя бы потому, что в момент написания они являлись первыми в отечественной критике шагами в разработке впоследствии общепризнанных тем, таких, например, как поэтика «театра жестокости» Антонена Арто, со временем усвоенная кинематографом.

Есть в ней и элемент полемики с некоторыми утвердившимися ныне представлениями о том же Арто или, скажем, Андре Базене. Расходятся с общепринятыми и некоторые другие мои оценки. Поэтому, если даже они и вызовут несогласие, диалог автора и читателя окажется состоявшимся. А это и есть цель всякой публикации.

А. Дорошевич

Как я стал киноведом. (Записки маргинала)¹

*С миром державным я был лишь ребячески
связан, Устриц боялся и на гвардейцев смотрел
исподлобья. И ни крупницей души я ему не обязан.....
О. Мандельштам*

Разумеется, никаким киноведом я в детстве не мечтал становиться, хотя в кино, конечно, ходил, какие-то суждения по сему поводу имел и даже, еще будучи школьником, прочитал изданную в 1956 году книгу английского автора Линдгрена «Искусство кино», излагающую начальные сведения о том, что такое фильм, как и по каким правилам он снимается. Дал мне ее почитать сосед по парте Миша Котельников, в отличие от меня кинематографом увлеченный и даже ходивший в некую детскую студию любителей кино при ЦПКИО им. Горького. (Для тех, кто уже забыл или не знает эту советскую реалию, расшифровываю сокращение: «Центральный парк культуры и отдыха»). Чем они там занимались, я толком не знал, присоединиться к ним не стремился, знаю только, что оттуда вышел известный сценарист мультипликационного кино Владимир Голованов, да и сам Миша, в свое время не решившийся поступать на сценарное отделение ВГИКа, в

¹ Опубликовано в журнале «Кинограф», 2007, № 18.

конец концов стал социологом кино, с которым, много лет после того как наши пути разошлись, я вдруг неожиданно встретился в качестве коллеги в Институте киноискусства, где он, впрочем, надолго не задержался, уйдя в начале 90-х в политическую деятельность.

Меня же общегуманитарные устремления привели на филологический факультет Московского Университета (я и по сию пору, подобно чеховскому герою, считаю, что университет в Москве только один). Осваивая английский язык и изучая богатства классической зарубежной литературы, мои товарищи и я, разумеется, не были чужды интереса к кинематографу, тем более, что «оттепельный» экран давал достаточно много возможностей этот интерес удовлетворить. Осознавая, хотя по молодости лет и неопытности не в полной мере, что отечественное кино крепко держится за жабры идеологическими начальниками, мы с друзьями старались не упустить хоть какой-то слабый писк индивидуального таланта, верного правде жизни (этого было достаточно, чтобы выглядеть как социальная критика и выделяться из общего хора). Если официозная критика громила какую-либо картину, надо было непременно ее найти где-нибудь на окраине и посмотреть (если она все же выходила в прокат каким-нибудь «вторым экраном»). Неоценимую роль в кинопросвещении студентов-гуманитариев (все гуманитарные факультеты находились тогда на Моховой) сыграл т. н. Клуб гуманитарных факультетов, располагавшийся в здании, где ныне

(как и до революции) находится домовая университетская церковь св. Татианы. Помимо того, что в Клубе наличествовали художественная и музыкальная студии, а также давали свои представления Студенческий театр и Студия М. Розовского «Наш дом», главный администратор клуба незабвенный Дмитрий Натанович Магид, про которого говорили, что «Магид все может», устраивал специальные просмотры наиболее интересных отечественных и зарубежных фильмов, иногда сопровождаемые обсуждениями.

Помню одно такое обсуждение фильма «Мой младший брат», сделанного по знаменитому «Звездному билету» В. Аксенова. Фильм был снят уже после того, как Аксенова и его «звездных мальчиков» основательно потрепала официальна критика, так что авторам пришлось изрядно поработать над текстом повести, чтобы умилоствить начальство. Максималистская же студенческая публика эти соображения, к тому же еще не могущие быть высказанными вслух, в расчет брать не собиралась и особым уважением к сединам мэтра, как это, увы, для молодежи вообще характерно, не отличалась. Поэтому наряду с заслуженными похвалами ему пришлось услышать много неприятных слов в ходе достаточно бурной дискуссии. Выступавшие изо всех сил старались быть оригинальными и ссылались на разные киноведческие авторитеты, в частности, на Рене Клера, так что ведущий даже возмутился: «Удивляюсь недемократичности аудитории, а если зритель фильма не читал трудов Рене Клера?» Осо-

бенно много шуму наделало появление на сцене то ли слегка пьяноватого, то ли слегка наркотизированного утонченного бледного молодого человека в светлом пальто, с завернутым вокруг шеи длинным шарфом, который начал свое выступление словами: «Оскар Уайльд сказал...», – далее вместо цитаты следовало какое-то недолгое мычание, после чего молодой человек заключил, – Фильм – г...о». Получилось, что это и есть мнение прославленного эстета. Тут уже законное возмущение бедного режиссера достигло предела, и дискуссия была быстро свернута.

Понимая, что откровенное, открытое и честное художественное высказывание в советских условиях невозможно по определению (за исключением, разумеется, «самиздата» и «тамиздата»), небольшая группа снобов, к которым, увы, принадлежал и я, делила всю современную отечественную художественную культуру на три категории: «потуги», «декаданс» и «Корею». Классификация была юмористической, однако не без серьезных оснований, почему ее и привожу. «Потугами» считалось все, что претендовало на серьезность и искренность, но до идеала не дотягивало (скажем, тот же «Мой младший брат»), «декадансом» признавалось все, так или иначе выходявшее за рамки официальных эстетических канонов (в сторону ли эстетической изысканности или эстрадного шлягера, – неважно) и, наконец, «Кореей» было все настолько до идиотизма стерильное, а подчас – отвратительное, что доставляло даже некое мазохистическое удо-

вольствие, подобное тому, какое испытываешь при чтении пропагандистских текстов из северокорейских журналов и буклетов. Типичной «Кореей» были писания В. Кочетова и И. Шевцова. Соответственно, в ту же категорию входила и экранизация Кочетова «Большая семья». Попадались и промежуточные случаи. Скажем, ранний Тарковский мог классифицироваться как «потуги» с элементами «декаданса», а романы (и экранизации) Симонова как «потуги» со значительной примесью «Кореи». Все это, разумеется, внутрикружковые игры, однако звучит веселее и тоньше, чем нынешнее широко распространенное осудительное определение «пафосный», на мой взгляд совершенно бессмысленное, поскольку применяется ко всякому серьезному высказыванию вне зависимости от его изначального импульса и противопоставляющее ему неизвестно что, вероятно, бесконечный «стеб».

Определяя, предположим, «Кубанских казаков» как «Корею» с элементами «декаданса» («Каким ты был, таким ты и остался...»), нам не приходило в голову считать их «большим сталинским стилем», как это делается сейчас. Слишком близко мы видели и ощутили на себе это время, чтобы большую дубину, которой нас и наших старших современников лупили по голове, с ученой многозначительностью именовать «большим стилем» и почтительно воздавать ей должное, противопоставляя эклектике более поздних десятилетий. Точно так же не находят у меня сочувствия уважи-

тельные реверансы перед «большим стилем» Лени Рифеншталь или советских «классиков», ее собратьев по пропаганде, пригодным лишь на мифологизацию фигуры «вождя» и ни на что другое. Гораздо большее понимание вызывали и до сих пор вызывают «декадентские» музыкальные шлягеры, вроде «Лили Марлен» и «Утомленного солнца» с их меланхолией жертвы, еще о чем-то мечтающей, но в действительности уже давно предназначенной на заклятие. Все эти минорные танго и фокстроты 30-х–40-х годов очень много говорят о робкой душе brutальных на вид мужчин, сгинувших в мясорубке войны или превращенных в лагерную пыль, наших отцов.

Неудивительно, что попытки, «потуги» уйти из-под сплюсывающей тяжести «большого стиля», а проще говоря – «Кореи», отличали лучшие художественные проявления «оттепельной» поры, будь то бесконечные хуциевские панорамы «города людей» или нехитрый, но задушевный гитарный перебор «арбатского гражданина» Окуджавы.

Что же касается зарубежных фильмов, то их восприятие было более серьезным и открытым. Все мы находились под обаянием романтической «польской школы», простаивали в очередях за билетами на разного рода «недели» – французского кино, британского, шведского. Это было время европейской «новой волны», решавшей, практически, почти те же задачи ухода от идеологической и стилистической нормативности, противопоставлявшей конкретное и переживаю-

щего человека жестокому распоряжению социальной жизни.

Так, не будучи предметом профессиональной деятельности, но, тем не менее, составляя ее фон, кино постепенно входило в поле моих жизненных интересов.

Что же касается профессии, то какой студент-англист может пройти мимо фигуры «Вильяма нашего, Шекспира»? Естественно, я записался в семинар и даже сочинил что-то вроде концепции о том, что, мол, у Шекспира есть «герои» (Гамлет, Отелло), «злодеи» (Яго, Макбет), но после их взаимного уничтожения на поле сражения остаются более мелкие по масштабу «антагонисты» (Фортинбрас, Октавий), воплощающие в себе не столько ренессансные губительные страсти, сколько расчетливые буржуазные добродетели. Концепция, как говорится, вполне на уровне курсовой работы, да к тому же с легким, хотя и сильно закамуфлированным намеком на современность, что весьма куражило юного автора. Я даже набрался нахальства, чтобы показать рукопись главному в моих глазах шекспироведческому авторитету Л. Е. Пинскому (официальным он никогда и не был, пережив поношения в ходе «космополитической» кампании, после чего попал в лагерь). Работу он прочел, даже пробормотал что-то одобрительное, заключив: «Но у вас нет никакой школы». Правда этих слов поражает меня и сегодня, поскольку, за что бы я в своей жизни ни брался, всегда внутренне ощущал «отсутствие школы», которое, впрочем, иногда довольно успешно ухитрялся скрыть. Увы, это примета

всего нашего «оттепельного» поколения, в наследство которому после всевозможных «чисток» досталось очень мало действительно «школообразующих» авторитетов. Сохранялись они в узкоспециальных дисциплинах, чему свидетельство успеха наших лингвистов, но в широкой гуманитарной сфере подняться над средним уровнем смогли лишь единицы.

Но там, где Шекспир, там, разумеется, и театр. И он чудесным образом не замедлил появиться в жизни в виде гастролирующей труппы английского театра «Олд Вик», которая в январе 1961 года привезла три спектакля: шекспировского «Макбета», «Святую Жанну» Б. Шоу и «Как важно быть серьезным» О. Уайльда. Случилось так, что наша преподавательница английского языка рекомендовала трех своих студентов, в том числе и меня, своей приятельнице из «Москонцерта» в качестве переводчиков для гастролей труппы в Москве (в здании филиала МХАТа) и Ленинграде (в помещении Дворца культуры Промкооперации). Мы, зеленые третьекурсники, были, естественно не единственными из тех, кто обслуживал гастролы. Работа наша была черновая, на сцене, в ходе установки декораций и световых репетиций. Здесь-то и состоялось мое профессиональное знакомство с театром. Никогда не забуду запаха кулис, этой смеси из запаха старых тканей, досок, красок на полотняных холстах и пеньки многочисленных канатов. При нас и с нашей помощью монтировались декорации и оформлялась свето-

вая партитура спектаклей, когда на каждую мизансцену, на каждый переход актера требовалось последовательное включение комбинации определенно направленных и на определенную мощность настроенных многочисленных прожекторов и подсветок. По ходу дела нам пришлось учить и специальную театральную терминологию, причем учителем был не кто иной, как Вадим Васильевич Шверубович, сын Качалова, постранивавший с труппой Станиславского по загранице в 1920-е годы именно в качестве заведующего постановочной частью и поэтому прекрасно знавший все тонкости «театрального английского». Барственный, как отец, подтянутый («он был белогвардейским офицером», – шептали за его спиной рабочие), Шверубович появлялся, решал возникавшие лингвистические затруднения и величественно удалялся.

Премьерами труппы были Пол Роджерс и Барбара Джеффорд. Роджерс, игравший Макбета с мрачной романтической страстью, представлял собой классическую английскую школу исполнения Шекспира, достаточно чуждую современному нам отечественному театру «переживания». Его «переживание» заключалось в одушевленной и тщательно проинтонированной декламации энергичных и одновременно цветистых шекспировских стихов. Я до сих пор не могу забыть и иногда пытаюсь воспроизвести его ритмику и интонацию при чтении знаменитого монолога о «шуме и ярости». Более того, я уверен, что именно так и нужно играть Шекспира, а

не стараться всячески заставлять зрителя забыть, что перед ним стихотворный текст, как это часто делается на нашей сцене. Красочность шекспировского лексикона – это компенсация скромной сценической площадки его времени, она намеренно риторична, и ее не следует стыдиться и куда-то прятать. Тем не менее, московская пресса сочла английского Макбета «холодным и академичным».

Что касается Барбары Джеффорд, то молодая актриса (ей тогда было 30), занятая во всех трех спектаклях, особенно трогательно смотрелась в роли Жанны Д'Арк. Ее Жанна скорее походила на романтическую Жанну из «Жаворонка» Ануя, нежели на здравомыслящую крестьянскую девушку Шоу. Тем не менее, до публики доходили и едкие остроты ирландского эксцентрика (зрительный зал в те времена не был радиофицирован, публика, рвавшаяся на спектакли, как правило, знала английский хотя бы настолько, чтобы понимать отдельные фразы). Помню, какое оживление и понимающий смех поднимались в зале после реплики «современного джентльмена», сообщающего о канонизации Жанны в 1924 году. Его собеседник оправдывался, что, мол, сожжение Орлеанской Девы было политической необходимостью, на что джентльмен отвечал: «Политическая необходимость очень часто оборачивается исторической ошибкой». Кто-кто, а уж москвичи, живо помнящие доклад Хрущева о «культе личности», знали, какие такие «политические необходимости» были позднее признаны «историческими ошиб-

ками».

После такой прививки театра как было не заинтересоваться театром в более широкой перспективе? И вот, я в семинаре Валентины Васильевны Ивашевой обращаюсь к современной английской драматургии. В те годы, последовавшие за знаменитой премьерой пьесы Д. Осборна «Оглянись во гневе», события в драматургии и театре вышли на авансцену английской культурной жизни. Многоцветие авторов, пишущих для сцены, дало повод англичанам заговорить чуть ли не о втором явлении «елизаветинцев». Среди них мое внимание привлекла одна несколько таинственная фигура: Гарольд Пинтер, имевший репутацию «абсурдиста». Но «абсурд» – уже не чисто английское, это мировое явление. Это и философия Камю, и творчество Беккета, и трагифарсы Ионеско. Все здесь самое наиновейшее, с пылу, жару, не требующее (по крайней мере, при первом приближении) никакой школы, кроме добросовестности.

Но пока я в академической резервации расширяю свой кругозор, идеологическое ведомство Л. Ильичева, после того как Н. С. Хрущев в декабре 1962 г. обозвал «пидорасами» не понравившихся ему художников и скульпторов, начинает планомерную кампанию против всякого рода модернизма и авангардизма как самого что ни на есть опасного проявления злокозненной буржуазной идеологии и, что еще страшнее, – ревизионизма. Незадолго до этого вся страна читала солженицынского «Ивана Денисовича», и это «завинчивание га-

ек» в, казалось бы, чисто эстетической, не связанной напрямую с политикой области, казалось правящей партократии хотя бы слабой компенсацией урона, нанесенного ее авторитету никакой не модернистской, но самой что ни на есть реалистической прозой.

Диплом по Пинтеру, был, тем не менее, благополучно защищен, благо его имя оставалось в те годы малоизвестно, а рассматривать этого автора В. В. Ивашева, главный источник официальных сведений об английской современной литературе, всех приучила в общей обойме «сердитых молодых людей», уже успевших получить всеобщее одобрение. (В годы «железного занавеса» и «спецхранов» детальной информацией о культурной жизни за рубежом могло обладать очень ограниченное число людей, в их числе была и В. В. Ивашева). Что же до пресловутого «абсурдизма», то объяснять его в те годы было принято, опираясь на понятие «отчуждения», причем взятого не из Гегеля, а из ранних философско-экономических рукописей Маркса. Никакого насилия над истиной тут, кстати, не было, точно так же рассуждали и теоретики т. н. «Франкфуртской школы», однако идеологическому начальству о ней еще в подробностях доложить не успели, а имя Маркса в качестве авторитета мало кто подвергал сомнению. (Это уже потом изошренные борцы с крамолой стали объявлять «раннего» Маркса незрелым гегельянцем по сравнению с «поздним»).

Не буду вдаваться в подробности обсуждения проблем

модернизма в советском искусствоведении и литературоведении тех лет, упомяну лишь, что три имени: Пруст, Джойс и Кафка мелькали, словно теннисные мячики, во всех дискуссиях, статьях и выступлениях. Но поскольку этих классиков современной литературы с нахрапу низвергнуть не представлялось никакой возможности, требовалась их серьезная и квазинаучная осада. А здесь и до объективного анализа не так уж далеко. Да и среди журнальных и издательских работников не все же были поголовно дуболомы, многие научились тонко и хитроумно обходить самое высшее начальство, давая возможность появиться на официальных страницах здравым и содержательным текстам, ценность которых в глазах читательской публики определялась прежде всего обильным и добросовестным цитированием тех авторов, против которых формально велась полемика.

Вот и в журнале «Иностранная литература» придумали новый формат под названием: «Литературные иллюстрации». Печататься должны были, – уже не как публикации, а как «иллюстрации», т. е. развернутые цитаты, – большие куски из критикуемых авторов в сопровождении подробного критического анализа. Такой опыт провела редакция с публикацией отрывков из произведений французского «нового романа», нечто подобное она задумала сделать и с «театром абсурда». Поскольку о «театре абсурда» как о самостоятельном явлении тогда еще никто достаточно подробно не писал (если не считать двух публикаций о Ионеско), то редактор

отдела критики Елена Сергеевна Померанцева, узнав о моем дипломном сочинении, обратилась с этим предложением ко мне. Я с увлечением взялся за дело и в итоге скомпоновал большой текст, предназначенный для предварения публикации одного акта из пьесы С. Беккета «В ожидании Годо», какой-нибудь одноактной пьесы Ионеско и одного акта из пьесы Г. Пинтера «Сторож» в моем собственном переводе. Однако за время работы над статьей Хрущева успели снять, актуальность борьбы с модернизмом несколько приутихла, и журнал задумал просто опубликовать пьесу Ионеско «Носорог» в полном виде (что и было сделано, правда, несколько лет спустя).

Жалко мне было впустую потраченного труда, однако дело спас мой старший друг Дмитрий Петрович Шестаков, посоветовавший обратиться со статьей в журнал «Театр», составлявший в те годы вместе с «Новым миром» и «Искусством кино» маленький плацдарм, где закрепились люди, для которых писание критических статей о литературе, театре и кино было формой выражения их гражданского темперамента, не могущего по условиям времени излиться в открытой публицистике. Может быть, именно поэтому мой несколько отстраненный и претендующий на научную объективность текст чем-то их заинтересовал. Меня радушно приняла редактор отдела зарубежного театра Евгения Израилевна Шамович, сделала минимум редакторских замечаний, и уже в начале 1965-го года статья вышла в свет.

Каков же, однако, был у нас голод на достаточно подробную, адекватную и непредвзятую информацию о новейших процессах и явлениях в современном зарубежном театре, что моя достаточно скромная статья оказалась востребована в театральном мире Москвы. М. Розовский пригласил меня на спектакль студии «Наш дом» «Царь Максимилиан», В. Славкин – на предпринятый им опыт создания «абсурдной» пьесы (названия не помню) в Студенческий театр. М. Левитин – на свою постановку пьесы Вайса «Господин Мокинпот» в Театре на Таганке. Я себя чувствовал совершеннейшим Хлестаковым. Меня как «специалиста по авангарду» стали приглашать на самые разные просмотры и обсуждения «проблемных», с точки зрения режиссуры, спектаклей. Например, на «Макбета» молодого вильнюсца Юрашиса в «Современнике». Действие происходило в белой, словно операционная, сценической коробке, герои были в белых, запятнанных кровью халатах, а ведьмы – обнаженными (в телесного цвета комбинезонах) дамами с длинными, закрывающими тело волосами. Несмотря на всю причудливость антуража, было понятно, что речь идет о каком-то кровавом и страшном эксперименте над человеком (Макбетом), который он так и не смог выдержать. Спектакль, разумеется, не вышел, еще и потому, что актеры, занятые в нем, по своей органике и актерским навыкам не могли соответствовать сугубо интеллектуальному режиссерскому замыслу. Юрашис вскоре эмигрировал. Помню еще «Стеклянный зверинец»

Т. Уильямса в Смоленском областном театре, поставленный молодым Л. Бородиным, ныне руководителем Молодежно-го театра. Действие происходило на каких-то развалинах, по которым, пытаясь, едва ли не ползали персонажи. Атмосфера была какого-то символистского действия в духе Метерлинка, что для американского драматурга не очень-то характерно. Тем не менее, и здесь было понятно, что речь идет о крахе жизненных устремлений героев. Вообще, следует признать, что режиссеры самых шокирующе авангардных на то время спектаклей старались вникнуть в суть пьесы и вытащить из нее определенный смысл, изначально, на их взгляд, заложенный драматургом. Чего абсолютно не могу сказать о нынешних знаменитостях, абсолютно не озабоченных тем, что именно «хотел сказать автор своим художественным произведением», и думающих лишь о том, как бы «поприкольнее» развлечь своего зрителя.

С легкой руки сотрудницы кабинета зарубежного театра Всероссийского театрального общества Елены Михайловны Ходуновой, я стал своего рода «специалистом по Ануэю»: написал для служебного пользования реферат по творчеству драматурга и стал ездить на спектакли провинциальных театров по его (и не только его) пьесам. Тогда особенной популярностью пользовались «Антигона» и «Жаворонок», произведения, написанные автором, пережившим нацистскую оккупацию Франции, поэтому антитоталитарные по сути и утверждающие силу духа человека, безрассудно, в одиноч-

ку выступающего против сил зла просто потому, что не может иначе. В силу этого невинная на первый взгляд историческая драма о Жанне Д'Арк «Жаворонок» рассматривалась начальством как весьма подозрительная, и каждая ее постановка проходила со скрипом. Я видел ярославскую и воронежскую ее премьеру. В Воронеже роль дофина исполнил Ю. Каюров, которому вскоре довелось прославиться как очередному экранному и сценическому Ленину.

Особенное впечатление произвела на меня также вызвавшая большую дискуссию постановка «Жаворонка» в Московском областном театре кукол. Спектакль соединял в себе три театральные стихии: Жанну играла живая актриса, ее судей – скрытые ширмой персонажи в возвышающихся над этой ширмой больших масках, остальных – марионетки и куклы. Шел спектакль под музыку чрезвычайно популярной тогда французской группы «Свингл сингерз», певшей в джазовой манере на «бадá-бадá» прелюдии и фуги Баха. Материалом костюмов кукол и масок служили газеты, что придавало спектаклю особый смысл и одновременно непритязательный шарм. Художником спектакля была Н. Капанова. Хотя на афише в качестве постановщика стояло имя главного режиссера театра Аблынина, настоящим автором спектакля был Григорий Исаакович Залкинд. С этим замечательным, к сожалению, рано умершим человеком мне довелось познакомиться несколько позже, когда оказалось, что переведенную мной и опубликованную в сборнике «Семь английских пьес»

драму Пинтера «Сторож» играют трое актеров разных театров в самых неожиданных помещениях: подвалах, клубах, залах научно-исследовательских институтов. Спектакль, поставленный Залкиндом, оказался настолько крепко и точно сделан, что просуществовал в своем полуподпольном состоянии длительное время и даже совсем недавно оказался несколько раз сыгран уже частично сменившимся составом. Особенно выразительно смотрелся первый исполнитель главной роли Алексей Зайцев (кинематографическая публика может вспомнить его в роли бомжа из фильма Абдрашитова «Плюмбум»). В спектакле его героем также был бомж, но бомж английский и, так сказать, метафизический, воплощающий определенную сторону всего человечества. Зайцев сумел вложить в своего персонажа такую мощную истинно Достоевскую человеческую стихию, соединяющую в себе комическое и трагическое одновременно, что даже сам стал жертвой своего образа, непроизвольно повторяя его рисунок в других своих многочисленных, к сожалению, работах.

Завершился же мой «театральный» период поездкой весной 1968 г. в Польшу с группой театральных работников, где мне удалось посмотреть спектакль самого Ежи Гротовского, едва ли не главного театрального «гуру» тех и последующих лет, эстафету которого, насколько я понимаю, несет ныне наш Анатолий Васильев. (Это была первая и до самой «перестройки» последняя моя заграничная поездка).

Надо сказать, что 1965, 1966 и частично 1967 годы бы-

ли временем своего рода «второй оттепели» после «зажима» 1963 года. «А как же процесс Синявского и Даниэля?», – могут мне возразить и будут, конечно, правы. Но это как раз и есть свидетельство того, что потребовались некие особые меры для подавления брожения в обществе. Брежнев еще не успел полностью укрепиться во власти, Косыгин в 1966 году предложил экономическую реформу, так что верхи занимались улаживанием своих собственных дел. Столичная интеллигенция в отсутствие сугубого присмотра начальства снова слегка зашевелила жабрами. Это было время кино клубов и закрытых кинопросмотров. Где их только не устраивали! В Доме кино, сначала старом, где сейчас располагается театр-студия киноактера, а затем в новом, открытом в 1965 году. В редакциях «Искусства кино» и «Советского экрана». В Доме литераторов и в Комитете по присуждению Государственных премий. В академических институтах и министерских клубах. Грандиознейшая женщина Ольга Ройтенберг, предводительница целой армии обожавших ее юных любителей зарубежного кино устраивала просмотры в каких-то подвалах и проникала на все киномероприятия. Выпускница искусствоведческого отделения филологического факультета МГУ (до конца 40-х гг. оно еще не было передано истфаку), она зарабатывала на жизнь уроками музыки, коллекционировала малоизвестных художников, но всю свою страсть отдавала кинематографу. При этом она не просто любила смотреть хорошие фильмы. Приходя домой, писала пространные

и, надо полагать, достаточно оригинальные, судя по ее высказываниям, рецензии на все, что видела, но публиковать, видимо, и не пыталась. Везде, где создавались очереди с записью, будь то на иностранных музыкантов в Большом зале Консерватории, на гастролы иностранных театров, на недели зарубежного кино, раздавался ее зычный голос и виднелась плотная фигура, опирающаяся на костыль. Я не раз прибегал к ее помощи, чтобы оказаться не в самом конце очереди на концерт или на просмотр фестивального фильма. (Несколько лет назад посмертно вышла посвященная художникам 30-х–40-х годов книга О. Ройтенберг под названием: «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Этот грандиозный труд жизни навсегда сохранит ее имя как искусствоведа, но в памяти юных ее современников она запечатлелась прежде всего как глава киноклуба при Доме художника).

Большую роль в моем кинообразовании (в смысле – «насмотренности») сыграл упомянутый ранее Д. П. Шестаков. Окончивший английское отделение филфака тремя годами раньше меня, Дмитрий Петрович, Дима, был личностью весьма незаурядной. Невысокий, плотно сбитый, с походкой вперевалочку, чем-то напоминающей чаплинскую, он высоким голосом изрекал отрывистые фразы, часто афористически точные и подчас полные тонкого остроумия. Он обладал очень редким качеством: желанием бескорыстной помощи всем тем, кто ему так или иначе нравился. Помню, как еще студентом университета он впервые появился у ме-

ня дома с несколькими заграничными пластинками Стравинского в портфеле: ему просто хотелось поделиться своими художественными впечатлениями с новым знакомым. (Надо помнить, что Стравинский до своего приезда на гастроль в 1963 году был композитором, считавшимся одним из законодателей буржуазного модернизма и формализма, и его исполнение, особенно поздних, написанных в эмиграции произведений в СССР не приветствовалось). Будучи, благодаря родственным связям, своим человеком в артистическом мире, он доставал знакомым билеты на спектакли и пропуска на просмотры, возил друзей в составе специально создававшихся для этого групп редакторов и научных работников в Белые Столбы на просмотры фильмов из хранилищ Госфильмофонда. Все зависело от великого и ужасного Володи Дмитриева, заведующего зарубежным отделом Госфильмофонда, с которым предварительно утрясался список сотрудников Института истории искусств или издательства «Искусство», а также примкнувших к ним подозрительных личностей, вроде меня. Даже если разрешение оказалось получено, в электричке тревожно обсуждалось, даст или не даст ревнивый Дмитриев посмотреть тот или иной фильм. И уже райское блаженство наступало, когда в расположенном на закрытой территории Госфильмофонда холодном сарае с несколькими стульями и киноаппаратной, который именовался просмотрным залом, раздавались ностальгические, доводящие до слез звуки музыки Нино Рота к «Восьми с по-

ловиной» Феллини...

Художественная жизнь Запада в 1960-е годы переживала бурную трансформацию в сторону демократизации, выражавшуюся в том, что замкнутые ранее в своих условностях различные виды искусства: литература, театр, кино – стали существовать в некоем едином культурном пространстве, причем пространстве гораздо более связанном напрямую с повседневностью, насущной злобой дня. Неудивительно, что во всех областях культуры стали работать одни и те же люди, и, соответственно, пишущие о них также приобрели некую универсальность. Скажем, автор основополагающей книги о новой английской драме Джон Рассел Тейлор оказался впоследствии на месте главного редактора кинематографического журнала «Филмз энд Филминг», а блестящий театральный рецензент Кеннет Тайнен стал не менее блестящим кинокритиком.

В условиях же советской жизни, когда гастроли иностранных театров были редки, а частые поездки за границу большинству наших граждан отнюдь не грозили, работа критика в области зарубежного кинематографа казалась единственной возможностью непосредственно прикоснуться к художественной жизни за «железным занавесом». Фильмы попадали в страну благодаря Московским фестивалям, а также благодаря заказам «Совэкспортфильма», занимавшегося покупкой зарубежных картин для отечественного проката, для чего требовался их просмотр специальной закупочной комис-

сией Госкино СССР. (Эти просмотры были самыми сладостными, доступными лишь для «небожителей»). Позже, уже в виде черно-белых копий сравнительно свежая кинопродукция оказывались доступна зрителям многочисленных закрытых просмотров, о которых говорилось выше. (Даже «Смерть в Венеции» я впервые увидел в черно-белом контратипе, лишь достраивая в воображении пиршество красок, царящее на экране).

И вот, наши театральные критики, такие как Майя Туровская, Инна Соловьева, Вера Шитова, Ян Березницкий, уже успевшие составить себе имя на страницах журнала «Театр», закономерно перекочевали под обложку журнала «Искусство кино».

Я тоже в какой-то мере оказался подвержен этой закономерности, что наглядно выразилось в составлении книжки театральных и кинематографических рецензий уже упоминавшегося Кеннета Тайнена. Д. Шестакову, некоторое время работавшему в издательстве «Прогресс», каким-то чудесным образом удалось вставить выпуск этой книги в план издательства, и я занялся отбором не только уже изданных в Англии отдельной книгой статей Тайнена о театре, но и его кинорецензий в либеральном интеллигентном еженедельнике «Обзёрвер». Должен с удовлетворением отметить, что, увидев выпущенное Тайненом несколько позднее переиздание его старых и новых работ (включая избранные кинорецензии), я обнаружил там почти всё то, что несколько ра-

нее выбрал сам, роясь в газетных подшивках. Кинорецензии блестяще перевел Дима, мне же помимо составления следовало откомментировать тексты Тайнена. Что касается театральных реалий, я к тому времени уже собаку съел по части современной английской и вообще мировой драматургии и ее сценического бытования, но вот в области кино оставался всё-таки новичком. Причем это касалось даже не столько современного кино, сколько некоторых деталей его истории. Этим и объясняю два-три совершенно непростительных «ляпа» в тексте комментария.

Если же попытаться определить искусствоведческую журнальную практику того времени с точки зрения методологии, то в ее лучших образцах это была социологическая эссеистика. Не быть социологической она, разумеется, не могла, но социология эта выглядела достаточно широкой и обобщенной, причем в равной степени применимой ко всем проявлениям социальной жизни, «здешним» и «тамошним». Это в высшей степени раздражало и злило идеологических начальников, но, повторяю, в первые брежневские годы твердая линия, шаг в сторону от которой «считался побегом», еще не была окончательно проведена.

Значительную роль если не в формировании, то, по крайней мере, в осознании этой методологии, сыграл Борис Исакович Зингерман. Его небольшая, изданная издательством ВТО книжечка о спектаклях гастролировавших у нас французских, немецких и английских трупп вела читателя от вос-

приятия конкретного спектакля к осознанию неких гораздо более широких закономерностей в жизни современного искусства и общества. Сам же он (к вопросу о «школе»!) называл в качестве своего учителя ленинградского ученого Н.Я Берковского (сборник эссе последнего «О литературе» вышел в конце 1950-х годов). Помимо уже упоминавшегося широкого, ненавязчивого социологизма Зингермана привлекал в Берковском его эссеистический стиль, изобилующий афористическими определениями, опирающийся, казалось бы, только на анализируемый текст, однако скрывающий под этой поверхностью глубокую эрудицию и доскональное знание предмета. Неудивительно, что Д. Шестаков, сам любивший время от времени блеснуть запоминающимся афоризмом, а также стилем своих работ в чем-то подражать стилистке разбираемых им текстов, нашел в Зингермане родственную душу.

Что же до меня, грешного, то блеском стиля моих старших товарищей я не отличался, поэтому избрал для себя некий, может быть, несколько нудный, историко-философский подход к произведению искусства, стараясь углядеть в его конкретных проявлениях косвенное отражение диалектики философских категорий, в свою очередь социологически оправданной. В этом отношении мне много дали труды Юрия Николаевича Давыдова и Пиамы Павловны Гайдено, а также опыт, хотя и краткий, общения с таким живым осколком русского «серебряного века», как Алексей Федорович

Лосев. Не без приятного чувства поэтому вспоминаю реплику Лосева: «Сашка меня с полуслова понимает!», – произнесенную как-то после разговора с ним о Гоголе и Розанове. (Помнящие стиль общения Алексея Федоровича подтвердят, что фраза эта вполне в его духе и не выглядит выдумкой мемуариста).

Поскольку опубликованная журналом «Театр» моя статья «Человек без качеств на подмостках» была едва ли не первой, достаточно подробно описывающей и без обязательной в то время неприличной ругани анализирующей такое тогда новое для нашей публики явление, как «театр абсурда», Б. И. Зингерман, повстречавшийся мне как-то на улице Горького (Тверской) сразу же завел разговор об участии в коллективном труде сектора современного искусства Института истории искусств, редактором-составителем которого он был. Мне и самому хотелось более основательно философски и исторически обосновать наработанный материал, а также обратиться к еще более новому тогда явлению, известному под именем «театра жестокости». Зингерман торопил, резонно предвидя очередное «закручивание гаек» к пятидесятилетию Октябрьской революции в конце 1967 года.

Здесь, пожалуй, и произошел главный профессиональный поворот в моей жизни: вместо работы над заявленной при поступлении в университетскую аспирантуру темой о поэзии английского поэта-метафизика XVII века Джона Донна (ведь начинал-то я как шекспировед), все силы были бро-

шены на философское осмысление проблем модернизма, театрального авангарда и стоящей за всем этим (спасибо Лосеву!) метафизики мифа. К концу 1967 г. работа была написана и, предваряя книжное издание, в несколько сокращенном виде в начале следующего года опубликована журналом «Театр». Почти сразу же за этим и на близком материале я взялся за другую работу: о проблеме мифа в литературе XX века. (Писалась она по заказу Института атеизма и религии для какого-то непонятного сборника, хотя в конце концов увидела свет в журнале «Вопросы литературы»). Я, было, уже подал заявление на изменение темы будущей диссертации, но, наступил август 1968 года. Вторжение советских танковых армий в Чехословакию, вина которой проявилась лишь в том, что ее коммунистические руководители посмели возмечтать о «социализме с человеческим лицом», сразу изменило климат в стране. На собраниях в различных учреждениях все должны были единодушно голосовать за резолюции, одобряющие «братскую помощь народу Чехословакии», тех же, кто пытался хотя бы воздержаться, не то что проголосовать «против», с позором увольняли. Хотя сам я на таких собраниях и не присутствовал, знаю об этом не понаслышке: мою университетскую однокашницу, ныне известного детского психолога Т. П. Гаврилову подобным образом изгнали из Фундаментальной библиотеки общественных наук.

Ходили слухи о готовящейся к девяностолетию «отца на-

родов» полной политической реабилитации Сталина, в связи с чем стали появляться подписанные разными представителями интеллигенции письма, протестующие против этого. И хотя явно и декларативно подобная «реабилитация» не состоялась, наступило время окончательно завершить процесс расправы с фрондой, начавшийся процессом Синявского и Даниэля. В софроновском «Огоньке» появилось письмо ветеранов советского кино во главе с Н. Крючковым о том, что, дескать, редакция журнала «Искусство кино» злонамеренно принижает великие художественные достижения советского кинематографа 30-х—40-х годов, поднимая на щит сомнительные с идеологической точки зрения картины некоторых современных советских и западных режиссеров. Организационные меры не заставили себя ждать. Были сняты со своих должностей главный редактор Л. Погожева и ее заместитель Я. Варшавский (он-то и был настоящим вдохновителем того недолгого успеха, который журнал получил у читателей в начале и середине 60-х). Впрочем, наказание для обоих оказалось не слишком тяжелым: Погожева получила синекуру советника председателя Госкино Романова, Варшавский стал заместителем главного редактора популярного еженедельника «Советский экран». А «Искусство кино» возглавил занимавший до Погожевой место советника Е. Д. Сурков, перед которым была поставлена задача искоренить из журнала дух Туровской, Соловьевой и Шитовой.

Подобный же удар с кадровыми перемещениями и внут-

ренными проработками произвели и по Институту истории искусств, в стенах которого работало много ненавистных власти фрондеров и «подписантов». Журнал «Коммунист» камня на камне не оставил от книги Виктора Ильича Божовича «Современные западные режиссеры». А тут еще подошел выпущенный, наконец, в 1969 году институтский сборник «Современный зарубежный театр», под обложкой которого оказались столь раздражающие начальство фамилии А. Аникста, Б. Зингермана и Т. Бачелис. Туда же затесался и некий А. Дорошевич, хоть и мало кому известный но, судя по всему, из этой же компании. И вот, 19 мая 1970 года в Центральном органе ЦК КПСС газете «Правда» появился большой, на две полосы, «подвал», подписанный театральным обозревателем газеты Н. Абалкиным. Назывался он «На объективистских позициях». Что такое «подвал» «Правды», пусть даже не редакционный, а подписной все хорошо знали. Традиция таких «подвалов» восходила еще к анонимной статье «Сумбур вместо музыки», оборвавшей в 1936 году творческую эволюцию Д. Шостаковича. На моей памяти был разнос романа В. Гроссмана «За правое дело», учиненный М. Бубенновым в 1952 году и многие подобные материалы более поздних времен вплоть до разгрома журнала «Новый мир», после которого был вынужден покинуть пост редактора А. Т. Твардовский. Абалкин обвинял авторов сборника в том, что, взяв на вооружение метод «буржуазного объективизма», они под видом якобы объективного критического

анализа на самом деле злокозненно пропагандируют худшие образцы буржуазного искусства и тем самым играют на руку врагам социализма. Особенно досталось А. Дорошевичу, в частности, за то, что он посмел найти «лирические островки» в пьесах антигуманиста Беккета. Позднее, летом того же года в разделе «После критики» «Правда» сообщала читателям, что в Институте истории искусств состоялось обсуждение статьи Абалкина, в ходе которого критика была признана справедливой, особенно в отношении А. Дорошевича, «допустившего наибольший субъективизм в своих оценках» (это при общем-то «объективизме»!). Должен сказать, что на обсуждении я не присутствовал, поскольку не был сотрудником института, и вполне понимаю, что валили все на меня именно по этой причине. Могу еще добавить, что и статью о мифе тоже успел лягнуть некий В. Меженков в журнале «Октябрь». Здесь я попал в почетную компанию к Сергею Аверинцеву, номером раньше напечатавшему в «Воплях» (так в тогдашнем обиходе называли «Вопросы литературы») статью о Юнге и юнгианстве. При этом Аверинцева автор честил чуть ли не сексуальным маньяком, а меня – просто фашистом. Естественно, ни о какой защите диссертации в этой ситуации речи идти не могло. Так закончился период моих «научных изысканий». Я тогда твердо усвоил, что от попыток «встроиться в систему» ничего хорошего для личности произойти не может, и всю оставшуюся жизнь старался оставаться маргиналом.

И все же, должен признать, что вышеописанные коллизии меня впрямую никак не задели. К этому времени я уже был человеком другой епархии, редактором зарубежного отдела журнала «Искусство кино», куда был взят Е. Д. Сурковым на место, освободившееся после ухода в Институт истории искусств В. Михалковича. После выхода того самого номера «Правды» я получил лишь поздравление с «боевым крещением» от главного редактора. То, что я не «киношник» Суркова не смущало, он сам был в большей степени «человеком театра». Смущало это, скорее, моих новых коллег. Помню, как зашедший в отдел посмотреть на новичка Андрей Зоркий, заявил: «Этот птенец свалился сюда прямо из дворянского гнезда и ничегошеньки в кино не понимает». Осталось лишь доказать свою профпригодность. В те времена в «Искусстве кино» было принято писать длинные, многословные рецензии на фильмы, с пространными отступлениями и многочисленными ассоциациями. Каждая такая рецензия выглядела своего рода проблемной статьей. Если же автор, по мнению главного редактора, не дотягивал до искомого идеала, сам Сурков вписывал в его текст огромные пассажи своим мелким, почти «готическим» почерком, расшифровать который могла лишь секретарь редакции Мария Марковна. Причем дополнения эти писались и после сдачи номера журнала в типографию, навлекая на редакцию огромные штрафы. Авторы негодовали, но практика «приписок» продолжалась. Написать такую «проблемную» рецензию пору-

чили мне. В качестве предмета разговора был избран нашумевший на Западе за три года до того фильм Артура Пенна «Бонни и Клайд». В те патриархальные времена взять на просмотр в редакцию любой фильм из хранилища Госкино или из Госфильмофонда не составляло никакого труда. Поэтому в порядке подготовительной работы я смог просмотреть множество фильмов на гангстерскую тему и не только на нее, чтобы залатать дыры в своем кинематографическом образовании. Всегда готовы были помочь мне советом или консультацией мои новые коллеги по отделу: заведующий Дмитрий Степанович Шацилло и редактор Латавра Григорьевна Дуларидзе. «Инициация» состоялась осенью 1970 года, когда в журнале появилась моя статья «Бонни и Клайд: герои или жертвы?». Судя по всему, приняли её в кинематографическом сообществе достаточно хорошо. Так началась моя новая киноведческая жизнь. С тех пор прошло более тридцати пяти лет, но и по сию пору мне иногда начинает казаться, что настоящего киноведа, идеалом которого для меня является мой бывший коллега по «Искусству кино» Владимир Всеволодович Забродин, из меня так и не вышло, а остался я в том звании, что в моем университетском дипломе обозначено как «Учитель английского языка».

Из работы «Традиции экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости»²

Экспрессионизм провозгласил человечность как нечто присущее всем людям, как тот душевный остаток, что неподвластен естественным законам и потому составляет человеческую сущность. «Дело самопознания в том, чтобы не искать и анализировать сложности происходящего, но сознать то, что в нас вневременное и, таким образом, переживать в себе высшее, вместо того, чтобы разглядывать низшее. Потому что не хотим мы погибнуть в тине характера, не хотим затеряться в хаосе случайных особенностей и их судорог, но хотим твердо знать, что в иные священные часы наша внешняя оболочка с нас спадает и проступает вперед более святое»³, – эти слова драматурга Пауля Корнфельда иллюстрируют идеал экспрессионизма, который мог осуществиться лишь в искусстве. Путем к этому было очищение от конкретности, эмпирики, естественно ведущее к абстрактному обобщению (параллельным процессом в философии был метод «феноменологической редукции» Э. Гуссерля). «Простран-

² Полностью опубликовано в сборнике «Современный зарубежный театр. Очерки». М. 1969.

³ Сб. «Экспрессионизм» (п/р Браудо и Радлова). Пг. – М., 1923. С. 119.

ство в кубизме, движение в футуризме – понимаются не как явление, а как бытие, взамен красочных ценностей сенсуализма выступает отвлеченность»⁴ (Ф. Гюбнер). Отвлеченными, лишенными конкретности становились персонажи экспрессионистической драмы, лишь обозначенные: Директор банка, Миллиардер, Солдат, Актер и т. п. Отсюда же – любовь к схеме, конструкции, построенной лишь на чистом чувстве.

Так экспрессионизм сближается с лубком, примитивом, плакатом, гротеском. С другой стороны, чистые формы человеческих эмоций и т. п. складываются в извечные, надвременные схемы, которым в психологии параллельно оказалось понятие «архетипа», «мифа» – вневременной схемы, которой следует жизнь, неизменно повторяясь. «Мифическое» и «типическое» противопоставляются «буржуазному» и «индивидуальному» (принцип, сформулированный Т. Манном для тетралогии об Иосифе).

Миф как схема чистого ритма бытия конкретизирует стремление к вечному и постоянному у экспрессионистов. Поэтому день дублинского обывателя оказался у Джойса равным в своих элементах гомеровской «Одиссее». Путь к мифу объясняется тем, что в нем совпадают общая идея и чувственный образ. Происходит, следовательно, не индуктивное обобщение отвлеченных понятий из массы частных случаев и затем воплощение их в частном же примере, а сли-

⁴ Там же. С. 56.

яние частного случая и схемы. Схема тогда не проступает в единичном как общая идея, извлекаемая воспринимающим сознанием, а дана как бы изначально и объективно в качестве живой реальности. Это характерно для ранних стадий развития человечества; мир природы воспринимался тождественным миру людей, их невозможно было противопоставить из-за отсутствия индивидуального сознания как такового. Различие идеального и реального (т. е. разрушение мифа) связано с развитым сознанием и общественной практикой.

В условиях отчуждения, при разрыве между действиями общества в целом и волей отдельного человека, происходит обратный процесс. Параллельно с действительной скованностью деятельности имитируется такая же потеря способности к рефлексии, и тогда вступает в свои права миф.

* * *

«Господство вещных отношений над индивидами»⁵, проявление которого экспрессионисты видели в детерминистской эстетике натурализма, они пытались взорвать при помощи духовности. Существование филистера, т. е. человека, подчинившегося этому господству, приводило их в отчаяние. Герой одной из пьес Корнфельда душит некоего Иосифа, который ничего ему не сделал, только потому, что ви-

⁵ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 2. С. 440.

дит в нем олицетворение филистера. Страстность, пусть даже творящая зло, оправдывается. Ю. Баб пишет: «Холодное – вот содержание понятия «зло» для человека пламенного, сострадающего, наделенного силой любви; вот содержание «черта»». ⁶

Если мы уберем сострадание и силу любви, введенные сюда как нечто самоочевидное лишь потому, что «человек добр» (Л. Франк), то перед нами прообраз жестокости, жестокости «горячей», противопоставленной холодной жестокости капиталистической системы, жестокости машины. Те бунтари-интеллигенты, кому был дорог неподвластный машине общества «душевный остаток», обеспечивающий свободу воли, и которые, тем не менее, не могли видеть в нем «божеское», так или иначе приходили к признанию роли подсознательных разрушительных инстинктов. Здесь редукция, очищение от всего исторически-конкретного ведет к фрейдистско-юнговскому архетипу, к мифу. Мифу темному, кровавому, ибо только так трактуют иррациональную стихию бессознательного, которую мифологическое сознание проецирует на мир, вышедший из-под контроля отдельных индивидуальных усилий. Так, лишившись скрепляющего морального начала, экспрессионизм уступил место течению, развивающим лишь разрушительную его сторону; дадаизму и сюрреализму, наследником которых стал послевоенный «театр абсурда».

⁶ «Экспрессионизм». С. 123.

Краткий обзор основных тенденций экспрессионизма помогает понять происхождение лозунга «театра жестокости», который выдвинул А. Арто в книге «Театр и его двойник».

А. Арто (1896–1948) – поэт-сюрреалист, актер, режиссер, теоретик театра, визионер и безумец, составлял свою книгу на протяжении 1930-х годов и выпустил ее в 1938 г. Подобно экспрессионистам, он утверждал, что основой театра должно быть непосредственное переживание зрителя, а не сопереживание того, что чувствуют персонажи. Такое непосредственное воздействие должно адресоваться к эмоциям и инстинктам: в отличие от экспрессионистов Арто отнюдь не склонен видеть в человеке божественное начало. Поэтому Арто ближе к интуитивистской критике буржуазной цивилизации, имеющей долгую традицию. Основным ее моментом является сведение существующего в буржуазном обществе отчуждения к отчуждению сознания от бытия и их противопоставление. Выход из этого положения критики находят в том, что сознание, ассоциирующееся у них с буржуазным рационализмом, попросту отбрасывается как ненужное наслоение в пользу инстинктивного и потому кажущегося иррациональным бытия. Это – отправная точка всех мыслителей иррационалистов от Ницше до Хайдеггера, и тем любопытнее увидеть совершенно такие же высказывания у практика Арто.

«Если наша жизнь не может разгореться адским пламенем, – говорит Арто, – то есть, если ей не хватает постоян-

ной магии, это лишь потому, что мы предпочитаем наблюдать собственные действия и теряем самих себя, рассматривая их воображаемые воплощения, вместо того, чтобы целиком отдаваться их напору».⁷

Эмоциональность, чувство экстатического единства (ср. ницшевский дионисизм), которые Арто видит в магических ритуалах времен великих древних культур, он противопоставляет обособившемуся в самостоятельную сферу эстетскому созерцанию «целесообразности без цели» (Кант). Буржуазный эстетизм Арто называет «западным», противопоставляя Западу Восток, в искусстве которого, по его мнению, есть стремление к мистическому абсолюту, в противоположность «западному» интересу к частному, единичному, к психологии.

«Духовное нездоровье Запада – где, *par excellence*, смешивают искусство и эстетизм, – обнаруживается, когда думают, что в живописи главное – сама живопись, что в танце главное – пластика; это ведь просто попытка кастрировать формы искусства, обрубить их связи со всеми мистическими значениями, которые они могут приобрести в соприкосновении с абсолютом».⁸ Механизм подобного хода мысли такой же, как и в экспрессионистском отрицании детерминизма, индивидуальной психологии, конкретности. Эмпирия отбрасывается как нечто принадлежащее «неподлин-

⁷ A. Artaud. Oeuvres complètes. Le théâtre et son double, t. I V. P. 1964. P. 13.

⁸ A. Artaud. Oeuvres complètes. t. I V. P 94.

ному существованию» (понятие, введенное философами экзистенциалистами), и когда вместе с картиной действительности отбрасывается анализ социальных отношений, оформивших ее, на первый план выступает нечто абсолютно всеобщее, образ высшей реальности, постичь и ощутить которую можно лишь глубоко лично, путем интуиции, пробуждающейся в священном экстазе.

Такое восприятие мира характерно для ранних стадий развития человеческого общества, когда анализирующее индивидуальное сознание еще недостаточно развито. Теперь же анализирующее мышление попросту отбрасывается за ненадобностью, ибо, в конечном итоге, в мире капиталистического отчуждения желания отдельного человека часто противоположны результатам функционирования общественного механизма. Понимание оказывается бессильным, а сила – слепой. Буржуазный конформизм, приятие положения вещей на деле выглядит лишь как формальное соблюдение видимости осмысленных самостоятельных действий, хотя самостоятельности давно нет. Поэтому Арто и обрушивается на эстетизм, в котором он видит такую же приверженность к поддержанию видимости: «Вопрос лишь в том, чего мы хотим. Если мы готовы к войне, чуме, голоду и резне, нам даже не нужно объявлять об этом, достаточно лишь продолжать оставаться такими, какие мы есть, продолжать вести себя как снобы, валить толпами, чтобы послушать такого-то певца, посмотреть такое-то замечательное

представление, которое никогда не выходит за пределы искусства... Этому эмпиризму, господству случая, индивидуализму и анархии надо положить конец».⁹

В отрицании принципа «искусство для искусства» Арто повторяет положение экспрессионизма о том, что искусство – переживание, а не предмет роскоши, что главным в искусстве является не вопрос «как», а «что». Этим «что», т. е. содержанием искусства, для Арто становится очищенный от конкретного опыта универсальный аспект жизни, а выражением его – миф и магия.

Своим «театром жестокости» он хочет заставить зрителей почувствовать мощь и таинственность враждебной людям вселенной, которой, тем не менее, человек бросает вызов. (Этот мотив бунта одинокого человека против космоса в дальнейшем получил развитие у А. Камю.)

В театре Арто видит инструмент пророчества об «истине бытия». Он должен обращаться к глубинной сущности каждого, роднящей его со всеми: «Отвергая психологического человека – с его хорошо расчлененным характером и чувствами – и социального человека, подчиненного законам и изуродованного религиями и предписаниями, театр жестокости будет обращен только к тотальному человеку».¹⁰

⁹ Ibid. P. 94.

¹⁰ Ibid. P. 147. (Кстати, этот пассаж из второго манифеста «Театр жестокости» совершенно неправильно, как говорится «с точностью до наоборот» переведен в русском издании Арто 1993 г. – примечание 2012 г.)

«Тотальный человек» – это свободный от индивидуальных наслоений носитель юнговского «коллективного бессознательного», объективно выражающегося в мифах и ритуалах. Очень характерна эта близость к Юнгу: фрейдовская концепция личности слишком индивидуалистична для романтических критиков буржуазной культуры. Темный миф, кровавый ритуал призваны воплотить враждебность и непознаваемость космического хаоса, которому принадлежат инстинкты, прорывающиеся в ритуальном экстазе.

Арто полагал, что спектакль, подобно массовому сеансу психоанализа, будет освобождать людей от темных инстинктов, как бы выводя их наружу.

Поэтому он сравнивает действие театрального спектакля с эпидемией чумы, открывающей в людях скрытые страсти: «Если истинный театр похож на чуму, то это не потому, что он заразителен, но потому, что он, подобно чуме, служит раскрытию, выявлению, обнародованию глубин изначальной жестокости, в которую выливаются все необычные возможности сознания, будь то отдельный человек или народ».¹¹

Этот интерес к затаенному, невыявленному, которое и объявляется истинной сущностью, характерен не только для психоанализа, но и для экзистенциализма. Возможность – одна из важнейших категорий у Хайдеггера. Понять предмет – значит увидеть его невыявленные возможности. А

¹¹ Ibid. P. 37.

творчество – это противопоставленный рациональному познанию иррациональный акт, при котором человек реализует самого себя как скрытую возможность.

Для «театра жестокости», как и для экспрессионистского искусства, таким выявлением скрытых возможностей оказывается экзальтация. Экстаз (эк-стаз – выход из статического состояния), которым в конце концов оказывается экзистенция Хайдеггера, противопоставлен «неистинному существованию» (*man*), протекающему в сетке социального, психологического и прочего детерминизма. Эту сетку начал разрушать экспрессионизм, используя всевозможную эксцентрику и внешнюю необычность. Как писал Луначарский, «современному пророку надо начать с того, чтобы перекувырнуться в шутовском костюме на площади или взречь в тромбон, или дать кому-нибудь пощечину для того, чтобы на него обратили внимание».¹² Да и вещает большинство пророков о том, что, как правило, далеко от повседневных забот их слушателей. Еще у романтиков сквозь прозу должна была прорваться поэзия, призванная разрушить привычные связи, установившиеся в умах, и сообщить людям новое видение. Подобного рода поэзию Арто желает ввести в театр: «Поэзия анархична постольку, поскольку она делает предметом игры все взаимосвязи предметов, а также связи формы и значения».¹³ В отличие от нигилистически настроенных

¹² Предисловие к кн.: Г. Кайзер. Драммы. М. – Пг., 1923.

¹³ A. Artaud. Oeuvres complètes, t. I V. P. 52.

дадаистов, стремившихся разнести и разрушить все и вся, видевших смысл в разрушении как таковом, Арто полагает, что такая анархическая позиция окажется ближе к мировому первобытному хаосу, ощущение которого призван передать «театр жестокости».

Набор несообразностей, рожденных хаосом, издавна применялся как средство юмора (особенно в цирке и мюзик-холле). Из этой сферы берет свой пример и Арто: герой одного из фильмов известных комиков братьев Маркс думает, что он обнимет женщину, но вдруг в его объятьях оказывается лошадь. В театр этот прием нанизывания несообразностей принес в конце XIX в. французский богемный бунтарь Альфред Жарри, предвосхитив современный «театр абсурда» пьесой «Король Убу». Жарри даже учредил особую науку «патафизику» и определил ее как «науку воображаемых решений, которая символически относит к очертаниям предметов свойства, характерные для их сущности».¹⁴ Патафизический казус усматривается, когда строгое поверхностное следование логике приводит к бессмысленному по своему содержанию заключению. Этот принцип нанизывания цепи несообразностей, внешне скрепленных логикой здравого смысла, положил в основу своих ранних пьес Эжен Йонеско: из-за своей внешней логичности несообразности перестают удивлять самих героев (герой Граучо Маркса все-таки

¹⁴ Цит. по кн.: М. Esslin. The Theatre of the Absurd. L. 1963. P. 345.

не принимал появление лошади как должное).

Ионеско смеется над людьми, не способными даже ужаснуться безднам открывающегося хаоса, отгородившимися от мира глухой стеной мещанского здравого смысла, О непрочности этой защиты, о хаосе, всегда подспудно чувствующемся под покровом обыденности, писали, начиная с Кафки. Отсюда такое острое ощущение опасности, всегда присутствующее в пьесах молодого англичанина Гарольда Пинтера. Ее постепенное нагнетание вызывает взрыв – убийство в пьесе другого английского драматурга Д. Радкина «К ночи».

В «театре жестокости», по Арто, стихия космического хаоса должна прорываться на сцену непосредственно: «Мне кажется, что лучше всего передать на сцене эту идею можно предметной неожиданностью, не неожиданной ситуацией, а вещью, внезапным, неподготовленным переходом от умственного образа к истинному образу». ¹⁵

«Истинный образ» для Арто – это все, что действует непосредственно на первую сигнальную систему, что не может быть сформулировано и поэтому воспринимается интуицией. Этот урок был также усвоен Ионеско: вспомним, какую роль играют предметы в его спектаклях – пустые стулья в «Стульях», чашки кофе в «Жертвах долга», растущий труп

¹⁵ A. Artaud. Oeuvres complètes, t. IV. P. 53 (То, что Арто постоянно говорит о космическом хаосе, ощущение которого должен передать «театр жестокости», говорит именно о метафизике, лежащей в его основе, той самой метафизике, которую начисто отвергает у Арто Ж. Деррида и все его современные последователи. – примечание 2012 г.).

в «Амедее» и т. д.

О такой наглядности и писал Арто: «Я заявляю, что сцена – конкретное материальное место, которое должно быть наполнено и должно получить свой собственный конкретный язык».¹⁶ Язык сцены должен быть предназначен для чувств и существовать независимо от речи.

Нелюбовь к словам, в которых материализуется и умирает, осуществляясь, живая непосредственность чувства, была одним из ведущих мотивов у романтиков; достаточно привести такие, ставшие крылатыми, фразы, как «мысль изреченная есть ложь» или «О, если б без слова сказаться душе было можно». Отсюда и культ музыки у романтиков, ибо музыка действует непосредственно на чувства. Языку в своем театре Арто хочет дать музыкальную функцию, сделав из него нечто вроде заклинания, требуя от речи физического действия интонацией и ритмом.

Стремясь к непосредственному физическому воздействию, Арто заменяет опредмеченное в языке абстрактное понятие самим предметом, в котором общая идея присутствует с самого начала, ее не надо выводить. Параллельно этому, совсем в духе Хайдеггера, Арто призывает вернуться к этимологическим истокам речи, содержащей конкретный элемент среди абстрактных понятий. Этот конкретный элемент – так называемая «внутренняя форма слова» – хранит память о тех временах, когда человеческое мышление

¹⁶ Ibid. P. 45.

не создавало абстрактных понятий, не отвлекалось от конкретных представлений. Такую нерасчлененность сознания, на основе которой вырастает мифология, интуитивистские критики буржуазной цивилизации противопоставляют разрыву между бытием и мышлением у современного «отчужденного» человека.

Единство абстрактного и конкретного, лишенное ступени перехода от одного к другому, и возникающего от этого разделения противопоставления, Арто, подобно своим предшественникам, романтикам и экспрессионистам, видит в искусстве Востока. В качестве образца он приводит театр острова Бали, гастролировавший в начале 30-х годов в Европе. В балийском театре Арто нашел лишенное характерности и психологизма искусство, непосредственно выражающее универсальные духовные состояния. «В театре Бали драма развивается не как конфликт чувств, а как конфликт духовных состояний, трансформированных в жесты-диаграммы». ¹⁷ Условность восточного театра, когда для передачи того или иного душевного состояния существует закреплённый театральным ритуалом жест, привлекала Арто создаваемым ею впечатлением внеличности, объективности выраженной эмоции. Этот иероглифический язык, передающий ощущение того, что древние называли космосом, донося в символе смысл абстрактного, не опускается до его прямых конкретных воплощений. Родившемуся вместе с буржуазной

¹⁷ А. Artaud. Oeuvres complètes, t. I V. P. 64.

эпохой индуктивному мышлению, идущему от опыта к обобщению, от частного к общему, противопоставлен спиритуализм, находящий единство абстрактного и конкретного в сверхреальности.

Язык театра для Арто должен стать системой знаков, выражающих эту сверхреальность. Он должен действовать на все уровни человеческого восприятия, и поэтому все элементы театра должны быть подчинены ему. «Каждый спектакль будет содержать физический и объективный элемент, доходящий до всех. Крики, стоны, внезапно появляющиеся тени, всевозможная театральность, магическая красота костюмов, сделанных по каким-нибудь ритуальным образцам, великолепное освещение, завораживающие звуки голосов, обаяние гармонии, отдельные музыкальные ноты, расцветка предметов, физический ритм движений, возрастание и убывание которых будет точно совпадать с пульсацией движений, знакомых всем, непосредственный показ новых и удивительных предметов, маски, громадные изображения, внезапные переключения света, световые эффекты, сообщающие физическое ощущение холода, тепла и т. д.»¹⁸

Комбинируя всевозможные способы театральной выразительности, Арто хочет достичь того, что он называет «поэзией пространства», сводя до минимума «поэзию слов», господствующую в театре. В своем спектакле Арто отводит словам подчиненную роль, прежде всего обращая внимание

¹⁸ Ibid. P. 111.

на пантомиму. Пантомима эта ни в коем случае не должна быть эквивалентом речи, переводом слова в жест. Пантомима должна, по мнению Арто, передавать «идеи, состояния ума, аспекты природы».¹⁹

Актер в «театре жестокости», наряду с другими средствами сценического языка, должен стать иероглифом в руках режиссера, лишенным права импровизации: свой театр Арто видит как театр режиссера. Поэтому, основываясь на практике восточного театра, Арто пишет об «аффективном атлетизме» актера. Так он называет умение продуманно владеть своим телом, как это делают на Востоке. Здесь и знание разных видов дыхания, и умение управлять разными группами мышц. Ибо если сцена имеет определенный язык, его надо хорошо изучить. Стремление к разработке специфического театрального языка характерно не только для Арто, но и вообще для театра, выросшего из экспрессионизма. О связи биомеханики с восточным театром писал Брехт: «Вахтангов и Мейерхольд позаимствовали у азиатского театра определенные танцевальные формы и создали целую хореогра-

¹⁹ Несомненно, эти театральные принципы Арто повлияли на Ж.-Л. Барро, его пантомиму. «Современная пантомима в отличие от старой должна обращаться не к немому языку, а к безмолвному действию», – пишет Барро в своей книге о театре. И в другом месте той же книги: «Жест раскрывает тайну, выдает сокровенные мысли». Поэтический образ, созданный мимом, действует на зрителя еще до того, как мысль сформулирована в словах. На этом принципе сделана например, «Лунная одежда», одна на пантомим, показанных театром Барро в Москве, во время гастролей в 1962 г.

фию для драмы». ²⁰

Формализованный язык жестов и знаков восточного театра, призванный передать абстрактное понятие или душевное состояние, не прибегая к его конкретному воплощению, становится, как и нарочитая условность в экспрессионистском театре, посредником между режиссером, пускающим в ход всю эту машину, и зрителем, вычитывающим из этой схемы собственные чувства и решения. Кстати, противопоставив эти два последних слова, можно еще раз увидеть разницу между позициями Арто и Брехта, тоже интересовавшегося восточным театром. Выступая против принципа сопереживания аристотелевской драмы, Брехт ссылается на древнейший азиатский театр, «театр представления». Но в театре Брехта зритель должен прийти к пониманию законов, управляющих жизнью человеческого общества, а в театре Арто он должен быть потрясен и взволнован, почувствовав жестокость и враждебность единого и непонятого закона вселенной.

Подобно экспрессионистам, ставя своей целью вывести зрителей из состояния покоя, Арто предлагает не только воздействовать на них музыкой, светом, цветом, масками, ритмическим движением, но и вообще уничтожить просцениум, сделав так, чтобы сцена окружала зрителей со всех сторон и чтобы они, таким образом, были вынуждены принимать участие в представлении.

²⁰ Б. Брехт. Театр, т. 5/2. М., 1966. С. 84.

Кровь и эротика – вот что, по мнению Арто, должно бить по нервам зрителей. Поэтому для репертуара «театра жестокости» он предлагает кровавые мелодрамы младших современников Шекспира, инсценировки повестей маркиза де Сада, историю Синей Бороды, пьесу о взятии Иерусалима крестоносцами, бюхнеровского «Войцека».

Выбор «Войцека» очень характерен – пьеса Бюхнера захватывала всех близких к экспрессионизму художников. На этот сюжет написал свою знаменитую оперу Альбан Берг, «Войцека» включила в свой репертуар Экспериментальная группа Королевского Шекспировского театра, проводившая в 1964 г. свой опыт с «театром жестокости». Слова Ю. Баба лучше всего иллюстрируют экспрессионистское, в духе преодоления детерминизма, понимание «Войцека»: «Вот истинный человек, этот несчастный Войцек, человек страдания, которого обижают, на которого наступают со всех сторон. Наконец природа заговорила в нем, сказала убийством и разрушением. Под величайшим давлением мира будничная речь обретает глубину народной песни, библейской силы, и творятся образы несравненной жизненности».²¹

Бунт против признания роли социальных обстоятельств, вытекающий из отрицания «неистинного» повседневного буржуазного существования, является принципиальной иллюзией, так как происходит в идеальной сфере, сфере вы-

²¹ «Экспрессионизм». С. 130.

мысла и искусства. Парадоксальным образом он приводит все к тому же признанию зависимости. Делая вид, что он сбрасывает цепи социального детерминизма, такой бунтарь обрекает себя на положение раба космического хаоса. Он чувствует себя уже не жертвой презренных обстоятельств – их он игнорирует, мысленно поставив себя в масштабы вселенной, – но трагическим страдальцем, претерпевающим непосланные судьбой неотвратимые несчастья человеческого удела. Может быть, это для него почетнее, но рабское состояние все же не отменяется. Бунт оборачивается проповедью *amor fati*, ницшевским «трагическим дионисийством». В конечном итоге к такому же пониманию «театра жестокости» пришел и Арто, ставя знак равенства между жестокостью, жизнью и необходимостью. Жестокость он понимает как «аппетит к жизни», «усилие», «существование через усилие», «подчинение необходимости». Местом, где должно сообщаться подобное «трансцендентное ощущение жизни», Арто делает театр, считая, что только там можно изменить людей, а себя объявляет его пророком. Арто, следовательно, пытается решить проблему современной трагедии в ее древнем понимании как важного общественного дела. Катарсис античной трагедии в его философском понимании заключался в том, что зритель должен был очиститься, ощутив торжество высшей справедливости судьбы и воли богов, утверждаемой за счет людских страданий, которым в рамках человеческой справедливости не было оправдания. В Новое

время эта античная судьба выступила как История. Героический же век, когда одинокий человек, не признавая справедливости Истории, мог вступить с ней в схватку, остался позади с эпохой Возрождения. С осознанием полной зависимости героя от социальных обстоятельств теряется почва для трагедии. Адресуя свой «театр жестокости» свободному от социально-психологического детерминизма «тотальному человеку», Арто хочет заставить путем эмоционального потрясения ощутить всевластие стоящей над Историей Судьбы.

Как и большинство эстетических экстремистов, Арто не увидел полного воплощения своих видений о театре. Оказавшись ко времени войны в сумасшедшем доме, не смог он увидеть, и как откликались на «зов судьбы», который дано было услышать «вождю», миллионы немцев, для которых разрушение было не ритуалом, но предписанием, а пролитие крови – не дионисийским экстазом, но ежедневной работой. Проповедью иррационализма, демагогически использованной для борьбы с буржуазной демократией, давно вступившей в эпоху кризиса, национал-социализм прикрыл крайние формы авторитарно-бюрократической системы. Миф, вместо истории и реальности утверждающий вечное и неизменное, использовался как средство оболванивания масс, которым «вожди» и пророки тут же подсовывали реальность, выгодную им и творимую ими.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.