



Ирина АЗЕЕВА

ФРАНЦУЗСКИЙ СЛЕД

ФРАНКО-РУССКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ, ТРАДИЦИИ, ШКОЛЫ И СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ ТЕАТРА

Минувший 2010 год был отмечен активным вторжением французского театра на территорию отечественной сцены. В Год Франции французская театральная экспансия в Россию – явление ожидаемое, закономерное. Отдавая свои сцены французским гастролерам, свои труппы – французским режиссерам, свои афиши – французским пьесам, русский театр в очередной раз продемонстрировал свою расположенность к диалогу с одной из самых ярких театральных культур Европы. О том, как складывался этот диалог в ретроспективе, и пойдет речь дальше.

В исторической традиции отечественного драматического театра французская театральная культура изначально присутствовала как определяющая. Париж в сознании человека театра был и, пожалуй, остается по сию пору театральной столицей мира. Это категоричное утверждение не претендует на абсолютность, но весьма убедительно может быть обосновано чередой фактов из истории русского театра, а также рядом свидетельств современников и наблюдений историков театра.

Отношение русского театра к театральной столице мира имеет широкий диапазон звучания – от высокого обожания и глубокой признательности французской театральной традиции, рожденной Парижем, от следования театральной моде и следования моде как таковой до критического отношения к парижским театральным веяниям, до отрицания их, до стремления от них освободиться, до взгляда «свысока», прямого «учительства», даже до попытки переноса мировой театральной столицы на свою территорию.

Есть основания полагать, что менталитет русского театра сформировался, с одной стороны, как менталитет одного из самобытных национальных провинциальных театров, с другой стороны, как менталитет новой столичной мировой театральной культуры, вобравшей в себя традиции целого ряда других национальных театральных культур, в том числе, одной из самых ярких – французской.

Три века сосуществования и взаимопроникновения французского и русского театров могут быть представлены следующими семантическими доминантами: русский театр как подмастерье во французской мастерской (XVIII в.); французский театр «<...> как мы, русские, на него смотрим»¹ (XIX в.); французский театр как подмастерье в мастерской Станиславского (начало XX в.). Более поздние русско-французские театральные связи в XX в. не позволяют сделать однозначный вывод о том, какая из двух театральных культур «побеждала» и в течение какого длительного периода. Анализируя ситуацию рубежа XX–XXI в., можно говорить

¹ См. письмо М.С. Щепкина П.В. Анненкову от 20 февраля 1854 г. // Щепкин М.С. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 228.

о сотрудничестве «на паритетных началах».

«Столичность» французской театральной культуры в современной ситуации определяется не ключевой ролью сегодняшнего французского театра в европейской культуре, а неким негласным титулом Парижа как мировой столицы драматического искусства. О том, что эта ситуация обуславливается не только традиционной ценностью и современной состоятельностью французской театральной культуры, но и ярким существованием в Париже иных театральных культур, говорит, например, длительный, начавшийся еще в 1970-е годы и продолжающийся по сей день «парижский период» в творчестве Питера Брука, одного из лидеров европейского театра. Именно Париж стал «органичным» местом деятельности как для возглавляемого Бруком Международного центра театральных исследований, так и для его театра. В сознании нашего соотечественника Париж в роли театральной столицы бесспорен, пожалуй, только в достигшем своего экватора XVIII в. Именно в это время идет активное становление русской национальной театральной традиции, и французская театральная традиция в ее «памяти» сохраняется как чрезвычайно важная.

«Если русский музыкальный театр всецело и надолго подчиняется влиянию итальянскому, то русский драматический театр всецело и надолго порабощается влиянию французскому»², – писал В. Всеволодский-Гернгросс, известный в отечественной науке о театре своим отрицанием традиционных форм западного театра и стремлением обратить внимание

современного театра на формы ритуального, обрядового, исконно народного театра. Он полагал, что императрица Елизавета Петровна, в молодости окруженная французскими учителями, «сменила и придворное немецкое влияние французским»³. 1741 год можно назвать годом пришествия французской театральной традиции в русскую культуру: спектакли французской труппы Сериньи стали самым модным увлечением при русском дворе.

Чужая театральная традиция укореняется в обратившейся к ней культуре в том случае, если она (традиция) проникает на территорию профессиональной школы. На святках 1747–1748 г. учитель французского языка в Сухопутном Шляхетском Корпусе в Петербурге поставил с кадетами «Заиру» Вольтера на французском языке. «Среди исполнителей те самые *Мелиссина, Свистунов и Остервальд*, которые через несколько лет оказались в роли учителей русского драматического искусства и проходили трагедии с отданными в корпус ярославскими семинарами и певчими, образовавшими затем русскую труппу»⁴ (курсив мой. – **И.А.**) – писал все тот же В. Всеволодский-Гернгросс, видевший, как историк русского театра, свою задачу в том, чтобы «путем изучения первоисточников установить точные опорные факты»⁵.

Интересна научная дискуссия В. Всеволодского-Гернгросса с первым историком русского театра А. Малиновским, который считал, что актер Федор Волков декламировал нараспев, подражая речитативам итальянских опер. В. Всеволодский-Гернгросс, напротив, полагал, что истоки этого

² Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра: В 2 т. Л., М., 1929. Т. 1. С. 92 – 93.

³ Там же. С. 93.

⁴ Там же.

⁵ Всеволодский-Гернгросс В. Открытое письмо // Цит. по: Из истории советской науки о театре. 20-е годы. Сб. трудов. М., 1988. С. 319.

Pro настоящее

«распева» надо искать, с одной стороны, «в церковной псалмодии, унаследованной им (Федором Волковым. – **И.А.**) из Ярославля, но с другой, в особенности, в распевной французской классической декламации, воспринятой им от Мелиссино, Свистунова и Остервальда»⁶. Феномен Федора Волкова, по мнению ряда исследователей, формируется и развивается вследствие природного дара актера, его незаурядных способностей и стремления к обучению. М. Ваняшова в своей книге «Мельпомены ярославские сыны» цитирует Н. Новикова, считавшего, что Волков дошел «до познания красот и тонкостей актерской профессии» остротою своего разума и врожденной к театру способности. М. Ваняшова полагает, что Волков не начал обучение в Шляхетском кадетском Корпусе в 1752 г. вместе с двумя другими ярославскими комедиантами Дмитриевским и Поповым потому, что был призван в это время в Москву, куда отправился весь двор: «Вероятно, он потребован был ко двору с тем, чтобы сыграть несколько спектаклей на святках»⁷. Но в Москве, затосковав по наукам, сам настоял, чтобы его направили в Корпус для обучения. Расцвет актерского дарования Волкова, его признание, в том числе, и иностранцами, обеспечены были как природным его талантом, так и театральной школой, пройденной в Корпусе, которая – в лице вышеупомянутых Мелиссино, Свистунова и Остервальда – очевидно ориентировалась на французскую традицию.

В. Всеволодский-Гернгросс, написавший в 1912 году статью «Против Волкова как основателя русского театра», до сих пор вызывающую

дискуссию в стане историков русского театра, полагал, что «по всей видимости, ярославцы ни своим репертуаром, ни своими приемами не понравились Елизавете»⁹. Сопоставив факты, ученый предположил, что ярославцы не блистали образованностью, но выделялись природной одаренностью. «Отдача ярославских семинаров из купцов в дворянское привилегированное учебное заведение с несомненностью свидетельствует о том, что двор решил не только обучить их, но и *приблизить к своей культуре вообще*. Очевидно, этого именно им не хватало для того, чтобы *стать актерами в его духе*»¹⁰ (курсив мой. – **И.А.**).

Ответ на вопрос, какая из национальных театральных культур оказала наибольшее влияние на формирование феномена Федора Волкова (вплоть до отрицания такого влияния вообще), ищет и Л. Старикова. Опираясь на документы, исследователь пишет: «<...> процесс формирования Волкова-актера шел (и не мог идти иначе) параллельно общему процессу развития русского театра, <...> в определенные годы Волков должен был вместе со всеми прочими любителями национального театра пройти этап заинтересованности деятельностью профессионального западноевропейского театра, сформировавшегося раньше русского»¹¹. Далее Л. Старикова отмечает, что в Москве 1740-х годов для Волкова определяющим было влияние немецкого театра (Немецкая комедия), а, позже, побывав в Петербурге, актер увлекся итальянским театром (Итальянская опера). Отметим еще раз, что, увлекаясь, Волков проявлял и самобытный театральный «инстинкт» и добился успеха, прежде всего,

⁶ Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра. Т.1. С. 94.

⁷ Ваняшова М.Г. Мельпомены ярославские сыны. Волков. Дмитриевский. Лебедев. Ярославль, 2000. С. 56.

⁸ Там же. С. 69.

⁹ Всеволодский (Гернгросс) История русского театра. Т. 1. С. 427.

¹⁰ Там же. С. 428.

¹¹ Старикова Л.М. Театр в России XVIII века. Опыт документального исследования. М., 1997. С. 119.

«остротой своего разума и врожденной к театру способности».

Французская доминанта присутствует в большей степени в целом русскому театру той эпохи и в меньшей степени Федору Волкову, как одной из его центральных фигур. Доминанта французской театральной традиции связана не с тем, что французский театр активно входит в общее петербургское пространство. Несомненно, итальянский и немецкий театр были представлены в российской столице того времени ярче. Французский театр очевиднее в пространстве придворной культуры. Культура французской столицы являлась «своей» для двора, и, чтобы стать актерами «в его духе», необходимо было ее усвоить, чего не избежал и Федор Волков.

На стадии «усвоения» более закономерной выглядит фигура А.Сумарокова, вошедшего в русскую театральную культуру под иноземным псевдонимом – «российский Расин». «Современники ставили его наравне с Мольером и Расином <...>. Великий Вольтер воздавал ему заслуженные похвалы и обсуждал достоинства его трагедий»¹². «Ему Расин поднес и Лафонтен венец»¹³, надо полагать, не в знак признания заслуг в развитии русского театра, а в знак следования определенной традиции. Этим же он заслужил и похвалу Вольтера.

На этом этапе наших рассуждений французский след в истории русского театра начинает вызывать опасения: как бы нам не пойти «след в след». Но не тут-то было! «Русской трагедии в подлинно классическом духе, отвечающей придворно-аристократическому стилю, мы, в сущности, не знаем. К числу трагических классических авторов еще можно отнести

Сумарокова и Княжнина, но и они уже находились под влиянием мещанской драмы»¹⁴, – пишет В. Всеволодский-Гернгросс, отмечая иной социальный, а, следовательно, и стилистический характер театра. Для тех, кто еще продолжает видеть в работах В. Всеволодского-Гернгросса опасную тенденцию расшатать незыблемую самобытность русского национального театрального искусства, цитируем дальше: «Только кадеты, игравшие «Заиру» Вольтера, а затем первые трагедии Сумарокова, представляли собою хотя и несомненно жалкое, чисто любительское, однако, все же подобие французских классических актеров. Ярославцы же даже на первых порах не могут быть к ним относимы, потому что народные и школьные традиции (традиции школьного театра. – **И.А.**) переплетались в них с традициями, передаваемыми обучавшими их Мелиссино, Остервальдом и Свистуновым, и были, вероятно, сильнее этих последних»¹⁵ (курсив мой. – **И.А.**). И все же, пытаюсь подчеркнуть национальную самобытность русского театра в период его становления, исследователь напрасно побаивается влияния французской трагедии «в подлинно классическом духе». Высокая трагедия дает о себе знать если не в игре актеров, то уж в текстах Сумарокова определено. Следование французской традиции в постановке трагедий позволяет русскому театру двигаться в своем развитии семимильными шагами.

Французское влияние на русский театр в эпоху царствования Екатерины столь очевидно, что его обнаружение не требует пристального исследовательского

¹² Ваняшова М.Г. Указ. соч. С. 71.

¹³ Там же. С. 70.

¹⁴ Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра. Т. 1. С. 452–453.

¹⁵ Там же. С. 453.

Pro настоящее



взгляда. Екатерина, как известно, читавшая, в основном, французские книги и сделавшая своим кумиром Вольтера, в своей театральной политике не ограничилась стремлением дать отечественное образование русским актерам. И. Дмитриевскому, получившему от императрицы пальму актерского первенства после смерти Ф. Волкова (1763), суждено было объехать театральные столицы Европы. Париж в этом путешествии закономерно занял особое место. Восемь месяцев, проведенных актером в Париже, общение с великим трагическим актером Лекеном, «исполином театрального искусства Франции», знакомство с творчеством актрисы Дюмениль, «трагического божества», стали для Дмитриевского великой школой театрального искусства. В блестящей игре своей коллеги он видит то, что можно увидеть только сердцем русского актера: «Я изучал ее (Дюмениль. – **И.А.**) в ролях Меропы, Клитемнестры, Семирамиды <...> игра безотчетная, но какая игра! Это непостижимое увлечение: страсть, буря, пламень! Подлинная великая, великая актриса»¹⁶. Заметим, что Дмитриевскому суждено в Париже не только общаться с Лекеном, чье искусство было новаторским, но и учиться у него. У Лекена Дмитриевский наблюдает отказ от напевной декламации, учится естественной речи и мимике. Даже знакомство с великим трагиком английской сцены Гарриком, который раскрывал психологию сценического персонажа до таких глубин, что зритель в зале переставал воспринимать его как актера, а видел в нем изображаемого человека (что также было радикальной новацией в театре того времени),

не изменило мнения Дмитриевского о том, что будущее театра – в новой французской школе, в основе которой – актерские искания Лекена.

О том, что «французское присутствие» в традиции русского театра тесно связано с межгосударственными отношениями на высочайшем уровне, свидетельствует история появления в начале XIX в. на петербургской сцене m-lle Жорж, актрисы национального французского театра «Комеди Франсез». Легенда гласит, что сам Наполеон рекомендовал Александру I пригласить m-lle Жорж в Россию.

Оставим историкам решать вопрос, по чьей рекомендации и при каких обстоятельствах «девица Жорж» оказалась на петербургской сцене, обратим внимание на то, как ее искусство воспринято русским человеком театра. Драматург А.А. Шаховской, которому не чужд был и путь театрального критика, видел m-lle Жорж на родной для нее парижской сцене, что не помешало ему сделать нелицеприятное для актрисы заключение: «<...> искусство г-жи Жорж достойно истинного уважения; но если бы она для великих своих дарований требовала более помощи от природы, нежели от учения, то бы игра ее имела ту благородную простоту, которая, истекая прямо из души, проникает душу зрителей...»¹⁷.

Отдавая дань таланту актрисы, русский человек театра позволил себе (а это не только А.А. Шаховской, но и С.Т. Аксаков, и В.А. Жуковский) сначала упрекнуть актрису в том, что ее игра не трогает душу русского зрителя, а потом предпочесть ей игру своей соотечественницы – Екатерины Семеновы (А.С. Пушкин, П.А. Плетнев).

¹⁶ Цит. по: Ваняшова М.Г. Указ. соч. С. 149–150.

¹⁷ А.А. (А.А. Шаховской). Письмо в Москву // *Драматический Вестник*, 1808. № 59–60 // Цит. по: Гительман Л.И. *Зарубежное актерское искусство XIX века. Франция. Англия. Италия. США. СПб., 2002. С. 104.*

Справедливо отметить, что «душу» в игре m-lle Жорж не обнаружил не только русский ценитель театра, но и французский тоже. Обращаясь к истории гастролей m-lle Жорж в России и соотнося «французскую» и «русскую» точку зрения на ее игру, Н.Г. Литвиненко проводит чрезвычайно интересную параллель: «Стендаль, современник и соотечественник Жорж, воспринимал ее игру, холодную и помпезно-декоративную, как следование, по его мнению, уже устаревшим для XIX века театральным традициям. Примечательны, похожи даже слова Пушкина и Стендаля. «Бездушная французская актриса» – это слова Пушкина. А вот читаем у Стендаля: у Жорж «сухое, совершенно невыразительное лицо, ничего сладостного, ничего, что говорило бы о душе»¹⁸.

Приведенные оценки игры m-lle Жорж как на родной сцене, так и на сцене русского театра свидетельствуют о том, что эпоха ученичества позади. Русский театр воспринимает французский как равную по художественной состоятельности традицию, несмотря на то, что она (французская традиция) имеет глубокие корни. Еще немного, и русский театр даст понять, что он уже не только всему научился, но и готов «учительствовать» сам.

Эпоха Гоголя и Щепкина признает, что театры в Париже «все устроены прекрасно. <...> Золота, атласу и бархату на сцене много. Как у нас одеваются на сцене первые танцовщицы, так здесь все до одной фигурантки»¹⁹. Н.В. Гоголь, попавший в Париж почти нечаянно («В Италии холера, в Швейцарии холодно»²⁰), воспринимает французскую театральную культуру как равновеликую отечественной. А

его современник и соотечественник В. Строев, живописуя великолепное устройство французских театров, позволяет себе критиковать его актеров, не последовавших за гениальным Тальма: «Они видели Тальма, но не поняли его, не последовали за ним...». И далее – совсем «запанибрата»: «Такого трагического актера, как наш В.А. Каратыгин, нет в Париже»²¹. Париж в сознании русского театрала эпохи Гоголя и Щепкина ~ «через запятую» в ряду прочих театральных столиц (Лондон, Рим, Вена и т.д.), и в этом же ряду ~ уже не только Петербург, но и Москва.

«Божественной» Саре Бернар столь же не повезло в России, как и m-lle Жорж. Если ее первые гастроли (1881, 1892) совпали с царствованием на русской сцене великих актрис Федотовой, Савиной, Стрепетовой, Ермоловой, то последние гастроли (1908) уже остались в тени стремительно развивающегося в России режиссерского искусства. Русский театр двигался от Островского к Чехову и дальше, и «великая Сара» его не остановила.

Отметим, что искусство Сары Бернар было доступно как русскому зрителю, так и русскому театральному критику не только в гастрольном варианте, но и на родной сцене. И.С. Тургенев считал актрису «совершенно деланной и ломаной комедианткой». Театральный критик П.Д. Боборыкин, носивший ироничное прозвище «русский парижанин», так далеко не пошел, но уехал из Парижа «с выводами скорее отрицательного свойства в смысле артистической добросовестности и способности на цельное творчество, на высшее служение искусству»²².

¹⁸ Литвиненко Н.Г. Гастроли зарубежных драматических артистов в России (XIX – начало XX вв.). М., 2000. С. 24.

¹⁹ Из письма Н.В. Гоголя Н.Я. Прокоповичу. Париж, 25 января 1837 года // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 8 т. М., 1984. Т. 8. С. 122.

²⁰ Там же. С. 120.

²¹ Строев В. Париж в 1838 и 1839 годах. Путевые заметки // Цит. по: Гительман Л.И. Указ. соч. С. 85.

²² Боборыкин П. Сара Бернар / Артист, 1982, № 25, из статьи «За четверть века» // Цит. по: Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. Под ред. А.А. Гвоздева. М., 1939. С. 46.

Pro настоящее

Гастроли в России актрисы, покорившей не только Европу, но и Америку, еще раз свидетельствуют о том, что русский театр, в очередной раз гостеприимно предоставивший свою сцену театру французскому, далек от поклонения ему, о чем пишет в своих очерках о Саре Бернар Чехов²³. Он, как известно, ездил в Париж уже отнюдь не за театральными впечатлениями, а за тем, чтобы «накупить себе костюмов, белья, галстуков, платков и проч.»²⁴. Именно Чехову предстояло сыграть одну из главных ролей в общемировой истории театра, определивших лидирующую позицию русского сценического искусства в начале XX в.

Вспоминая поездку в Париж И. Дмитриевского, его откровенное ученичество в мастерской Лекена, мы не обнаруживаем подобной страницы в актерских биографиях XIX в. Русский актер, как и русский театрал, стремясь в столицу Франции, ездит туда, видимо, либо за тем же, за чем и Чехов, либо ходит в театр, как в музей национальной театральной культуры, утоляя свою любознательность и отдавая дань уважения. В дверь XX в. французский театр входит, с уважением пропуская вперед театр русский. Парижские гастроли МХТ (1923 г.) без ложной скромности можно назвать мастер-классом К.С. Станиславского, данным французскому театру и европейскому театральному искусству в целом. Это были гастроли одной столичной театральной культуры на территории другой. Французский театр, в лице настоящих и будущих его реформаторов – А. Антуана, Ж. Копо, Ш. Дюллена, Л. Жуве, – делает ученические записи в режиссерских тетрадях. Копо назвал

Станиславского «ведущей фигурой мирового театра, создателем единственной в мире театральной системы, достигшей совершенства»²⁵. Многообещающим был диалог русского отечественного театрального искусства и французского театрального авангарда 1920–1930-х г., не обошедшего, с одной стороны, своим вниманием идей не только К.С. Станиславского, но и В.Э. Мейерхольда (Ж. Копо, Ш. Дюллен, Ж. Питоев, Ж.-Д. Барро и др.), с другой стороны, выдвинувшего принципиально новые театральные идеи (А. Арто). Но, к сожалению, в полной мере этот диалог стал возможен лишь в финале XX в. в силу известных исторических потрясений.

В XX в. французская столица стала столицей русского театра в изгнании. Об этой странице русско-французского театрального диалога подробно рассказывает в своей монографии «Русский театральный Париж» М.Г. Литаврина²⁶. Выбор эмигрирующей русской театральной культурой Парижа в качестве одного из основных (если не основного) прибежищ объясняется тем, что в сознании человека русской культуры на протяжении двух минувших веков существует миф Парижа. М.Г. Литаврина пишет: «Россия во Франции возникла потому, что на протяжении эпох была Франция – в России»²⁷. Соглашаясь с исследователем в том, что эпоха Просвещения и революция 1789–1794 г. породили в России поклонение «острому галльскому смыслу», которое не излечила даже агрессия Наполеона, можно пойти дальше и предположить, что одной из причин «галломании» (франкомании) стало не раз отмеченное выше увлечение России

²³ Чехов А.П. *Сара Бернар. Опять о Саре Бернар.*

²⁴ Из письма А.П. Чехова Л.С. Мишиной // *Переписка А.П. Чехова: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 56.*

²⁵ Тетради «Старой голубятни», 1921, № 2 // *Цит. по: Минц Н.В. Театральные коллекции Франции. М., 1989. С. 239.*

²⁶ Литаврина М.Г. *Русский театральный Париж.* СПб., 2003.

²⁷ Там же. С. 11.

Европа и Россия

французской театральной культурой. Русское театральное искусство, как на стадии своего рождения, так и в эпоху зрелости в немалой степени способствовало формированию мифа Парижа в сознании соотечественников.

В очередной раз вспоминая ученичество Дмитревского у Лекена, мы уже не удивляемся тому, что подобная история не обнаруживается в XX в. Хотя предположить несомненную плодотворность ученичества в мастерской французских театральных авангардистов можно, опираясь, например, на биографию известного литовского мастера, режиссера Юозаса Мильтиниса. Это тоже одна из славных страниц русского театра, поскольку театр Мильтиниса работал в советской Литве (Паневежис) в 1940 – 1990-е годы. Определяющее влияние на личность Мильтиниса оказали годы жизни в Париже (1932–1938) и обучение в актерской студии Ш. Дюллена. В Париже Мильтинис тесно общался не только с Дюлленом, но и с прошедшими его школу актерами и режиссерами, среди которых – Ж.-Л. Барро и А. Арто²⁸. Так что самобытность литовского режиссера была укоренена не только в национальной традиции, но и в присвоенном им опытом французских театральных мыслителей. Вспоминая театр Мильтиниса, мы можем только предполагать, какие бы пути могли быть пройдены отечественным театром, если бы его будущие творческие лидеры составили в 1930-е годы компанию Ж.-Л. Барро в Париже на знаменитом «Чердаке Августинов», как это удалось Мильтинису.

Одна из ключевых фигур не только французского, но и мирового

театра XX в. – Антонен Арто. К сожалению, в силу сложившихся обстоятельств практически до конца XX в., не могло быть и речи о прямом диалоге русского театра и театральной концепции Арто. Однако просматриваются крайне интересные философские параллели постижения сущности театра представителями двух национальных культур. И только на первый взгляд отечественный «собеседник» в этом диалоге неожидан – это Сигизмунд Кржижановский.

Чтобы оправдать столь неожиданное утверждение, начнем с комментария, касающегося этого феномена теоретико-театральной мысли. XX век, начавшись в России единением теории и практики театра (формированием теоретико-практической школы Художественного театра), постепенно отодвинул на второй план стремление к пониманию природы театра, закономерностей и парадоксов его процессов. Личность, приоритетно теоретически осознающая театр как универсалию, воспринималась лишь «на обочине» театрального процесса, в отдельных случаях мыслилась маргинальной. И все же именно XX век с его ярким становлением и развитием режиссерского театра оказался очевидным образом склонен к формированию концептуального понимания театра.

В процессе развития теории театра особое место занимают 1920–1930-е годы, когда феномен русского театра ярко проявился в пространстве как западной, так и отечественной философской мысли, которая не только его «разрабатывает», но и начинает использовать в качестве одной из техник философского мышления²⁹.

²⁸ Сакалаускас Т. Монологи. Вильнюс, 1987. С. 75.

²⁹ «Искания и обретения» отечественной науки о театре 1920-х годов объемно представлены в сб. «Из истории советской науки о театре. 20-е годы». (М., 1988).

Процесс становится двусторонним с приходом в философскую мысль людей театра, имеющих собственную театральную практику и/или занимающихся историей театра.

Представляющие соответственную французскую и отечественную культуры и являющиеся современниками, Антонен Арто (1896–1948) и Сигизмунд Кржижановский (1887–1950) – личности, воплотившие в своих идеях и судьбах сложный путь развития и формирования европейской теоретической мысли о театре. Сформулированные в 1920–1930-е годы идеи пророка новой театральности Арто и неоромантика на поприще теории театра Кржижановского не были поняты и, следовательно, приняты современниками, их авторы многим казались юродивыми на театральной площади.

Идеи Арто начинают активно осваиваться и театром, и философией лишь в 1950-е годы. Театральное философствование Кржижановского и сегодня остается лишь обозначенным на театральной карте, как имеющее место быть. Соотнесение постижения сущности театра Арто и Кржижановским позволяет, с одной стороны, обнаружить принципиальные разночтения в их истолковании, с другой – дает общее понимание театра как способа и техники философского мышления.

Одна из главных задач Арто как философа театра – осмыслить само понятие «театр». Она заявлена в ранних «Манифестах Театра «Альфред Жарри»» (1926–1930)³⁰ и реализована в итоговом сборнике статей «Театр и его Двойник» (1938)³¹. Для Арто – «идея театра, вероятно, поражена более всего», театр необходимо «спасать».

Миссию «спасателя» Арто возлагает на себя, осознавая, что «театр спасти труднее, чем что бы то ни было в этом мире»³².

Философствующий Арто требует от театра «не блефовать с жизнью, не передразнивать ее по-обезьяньи и не иллюстрировать ее». Театр должен «продолжать жизнь», «стать некоей *магической операцией*»³³. Цель театра заключается не в имитации жизни, а в создании на сценических подмостках высшей реальности. Для Арто важно понять невыразимое и немислимое и преодолеть невозможность их выразить и помыслить. Именно театр должен стать «инструментом» преодоления невозможности выразить и помыслить. Концепция Арто предполагает перестройку всего сознания посредством театра. Это должен быть театр нового типа, необходимый всем и каждому, театр, который воспринимается как жизненная необходимость и апеллирует к коллективному бессознательному, к архетипу. Арто отказывается от игровой (лицедейской) функции театра и видит цель театра в катарсическом потрясении. Он называет свой театр «ожившей метафизикой», тем самым подчеркивая его уход от психологического театра.

Главная задача Кржижановского как философа театра – «пытаться слить порог театра с порогом сознания; порог сознания с пределом мира»³⁴. Эта попытка осуществлена им в «Философеме о театре» (1923).

В понятийном аппарате философии театра Кржижановского важны три определения: *бытие* (пространство философии и религии), *быт* (пространство обыденной жизни) и *бы* (пространство фантазии, вымысла):

³⁰ Арто А. Манифесты Театра «Альфред Жарри» // Арто А. Театр и его Двойник. СПб., 2000. С. 48–77.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 48–49.

³³ Там же. С. 61.

³⁴ Кржижановский С. Философема о театре // Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2006. Т. 4. С. 44.

Европа и Россия

– *бытие* «атеатралью», «незримо», «едино» и «неизменно»; «*бытию* не нужен театр», а «театру *бытие*»;

– *быт* соединяет *бытие* и *бы*, ему «театра и не надо *бы*», но именно там он (театр) «выпочковывается», поскольку «*быт* играет в *бытие*», чтобы *быть*; он «есть мнимость, не желающая быть мнимой», поэтому *быт* боится театра, который разоблачает его мнимость.

– «*бы* – есть игра в *быт*: то есть *игра в игру*», *бы* – есть собственно театр, его «основная» территория, очаг распространения³⁵.

Бытие-быт-бы Кржижановского есть утверждение: «нет ничего в мире, что не было бы театром в той или иной его модификации», следовательно «подлинная философия *театра* возможна», поскольку театр и объект философии («все как таковое») совпадают³⁶.

Философия театра Кржижановского, являющая собой «театрализацию мысли», не ставит под сомнение игровую сущность театра. Именно она позволяет театру «пронизывать» собой *бытие-быт-бы*³⁷.

Театр игровой, имитирующий действительность, Арто не интересен, задача его театра – воплощать *сущности*. Территория театра Арто – *бытие*. Он уходит и от *бы*, и от *быта*.

Театр как философская универсалия, как *нечто* постигается Кржижановским через максимальное от него удаление: «не близиться к нему, а уходить от него»: из мира фантазийного *бы*, через *быт* в мир *бытийный* (из мира «*феноменализации суеты*», коим собственно и является театр, – в мир *суеты* как таковых)³⁸. Кржижановский не предполагает радикального использования театра в процессе

«переустройства» сознания человека. Для него театр – инструмент предчувствия, «опыты с *завтра*»: «Театр рождает не заклинания, воскрешающие мертвецов, а заклички, зазывающие грядущее»³⁹.

Концепции Арто и Кржижановского разнятся в своем отношении к рампе. Арто отказывается от рампы, от традиционного разделения пространства театра на «сцену» и «зал» и предлагает заменить их единым пространством, что позволит организовать прямое общение между актером и зрителем и, более того – стереть между ними грань, материальным воплощением которой и является рампа. Это пространство *бытия*: человек-актер и человек-зритель в нем существуют *бытийно*. Здесь нет места *бытовому* и *фантазийному*. Для Кржижановского рампа бесспорна, но подвержена «заболеваниям» («искривлениям»). Человек из *бытия* «норовит ее поставить по вертикали». Так рождается *мистерия*. В «тени» вертикали свое место находит *трагедия*. *Бытовой* человек располагает рампу по горизонтали, стремясь вывести на один уровень зрительный зал и сцену. Так рождается *драма*. Человек из *бы* (*человек театра*) «не двигает рампу ни по вертикали, ни по горизонтали: он упорно работает над ее укреплением», стремясь во что бы то ни стало сохранить свое свободное *бы*⁴⁰.

Театральные идеи Арто, являющегося человеком театра, вырастают на почве сюрреалистической ментальности, для которой характерно стремление воздействовать на сознание. Театр Арто – «для того, чтобы пользоваться театром, а не служить ему»⁴¹. Корнями уходящее в философское пространство русского символизма, понимание

³⁵ Там же. С. 53–55.

³⁶ Там же. С. 44.

³⁷ Кржижановский С. *Театрализация мысли* // Кржижановский С. Указ. соч. Т. 4. С. 646.

³⁸ Кржижановский С. *Философия о театре*. С. 43, 52.

³⁹ Там же. С. 80–83.

⁴⁰ Там же. С. 56, 63–64.

⁴¹ Арто А. *Манифесты Театра «Альфред Жарри»* // Арто А. Указ. соч. С. 64.

Pro настоящее

театра Кржижановским, являющимся, прежде всего, человеком философии (шире – человеком культуры) основывается на стремлении использовать театр как одну из техник философского мышления.

Объединяет Арто и Кржижановского, представляющих два разных направления театральной мысли XX в., *стремление с помощью театра возвысить человека над самим собой*. Именно это и позволяет «читать» их философские параллели постижения театра как диалог, реплики которого устремлены к одному центру.

И все же – почему так много внимания в нашем франко-русском диалоге занимает Арто? Ответ для меня один – тоска по несостоявшемуся разговору, который при новых предлагаемых обстоятельствах уже не сложится, а если и сложится, то будет принципиально другим. Арто для нашего театра сегодня как непрочитанная в нужное время важная книга: значимость ее мы умом понимаем, а глубоко внутри себя обнаружить ее смыслы не можем. Поэтому Арто занял свое заслуженное почетное место на «полке» важных для наших людей театра книг, но взять его оттуда не торопятся.

В октябре 2010 г. в Перми, в рамках международного фестиваля «Пространство режиссуры», состоялся День Арто. «Умом понимая» необходимость диалога с Арто, организаторы фестиваля совместно с Национальной библиотекой Франции организовали замечательную в своей содержательности выставку – «Творчество Антонена Арто: рукописи, рисунки, фотографии», а также семинар на тему «Театр и его Двойник в XXI веке», ориентируя цвет российской

режиссуры и ее молодую поросль на новое осмысление театральной системы Арто. Увы, и «цвет», и «поросль» ярко выраженного интереса к Арто не проявили. В отличие от европейского (и не только европейского) театра, открывшего Станиславскому все тайники своей западной души, Арто все еще остается не прочитанным всем существом отечественного театра.

Влияние идей Арто на западную философию и литературу, театр и кинематограф, политику и молодежные движения второй половины XX в. огромно. На значимость идей Арто для театра обратил внимание еще Ж.-П. Сартр («Миф и реальность театра», 1973). Современная философия осмысляет идеи Арто как целостную концепцию (М. Бланшо. «Предстоящая книга», 1959; М. Фуко. «История безумия в классическую эпоху», 1961; Ж. Деррида. «Письмо и различие», 1979). Для Ж. Делёза Арто – «единственный, кто достиг абсолютной глубины в литературе, кто открыл живое тело и чудовищный язык этого тела». Философ отмечает, что Арто «исследовал инфра-смысл, все еще не известный сегодня» (Ж. Делёз. «Логика смысла», 1969). Открытия Арто используются в современной психологии (Ж. Делез, Ф. Гваттари. «Капитализм и шизофрения», 1972–1980). И только в 1991 г. среди западных философов, осмысляющих наследие Арто появляется наконец фигура «нашего» человека – Мераба Мамардашвили, рассуждающего об избавлении от искусственной театральной жизни через театр («Метафизика Арто», 1991).

О широком влиянии идей Арто на мировой театр можно говорить, начиная с 1957 г., когда в США был

опубликован перевод сборника «Театр и его Двойник». Но даже внятно опознанный нашим зрителем и людьми театра английский режиссер П. Брук, прикоснувшись в своей театральной практике к идеям Арто уже в 1962 г. (см. его спектакль «Король Лир»), не смог сориентировать на Арто наш театр. И метафизика театра Арто, принятая польским режиссером Е. Гротовским в качестве одной из основ творчества, не сделала этого. И нынешний дрейф нашего театра в сторону хеппинга и перформанса, также оттолкнувшись от идей Арто, не акцентировал внимание театра на этой фигуре.

Арто, не понятого и не принятого своим временем, молодые западные бунтари 1960-х годов сделали одним из символов своей революции. «Письмо ректорам европейских университетов», написанное Арто в 1925 г. в соавторстве с другими сюрреалистами и обвинявшее «заплесневелые системы» в «замораживании Духа», стало текстом первых листовок, которые разбрасывали студенты Сорбонны в мае 1968-го. Ожесточенная агрессивность его текстов, неприятие им индустриальной цивилизации, неумное желание силой стихийного творчества преобразовать человека были не только восприняты революционной контркультурой, но и преобразованы в тотальное отрицание, нигилистический абсурд. Увы, но представить себе Арто на знамени российской общности и, в частности, театрального сообщества, весьма сложно.

Интерес к Арто в России стал очевиден в постперестроечную эпоху. В это время переводятся на русский язык его тексты и изучается его творческое наследие

(см. статьи С. Исаева, В. Максимова, В. Семеновского). Но это – интерес теоретиков и историков театра. Хотя справедливости ради следует заметить, что В. Максимов в своих практических театральных опытах во многом идет от Арто, а В. Семеновский написал даже пьесу «Арто и его Двойник», которую в начале XXI в. поставил В. Фокин в Москве, в Центре им. Мейерхольда. (Спектакль не пытался реализовать на сцене идеи Арто. Но, опираясь на историю трагического существования «безумного гения» сцены XX в. и взяв за основу его метафору двойника, он повествовал о двух типах людей, отдающих себя театру.)

Однако есть одна «территория» на карте отечественного театра, где интерес к Арто, на мой взгляд, не только не угасает, но и прогрессирует. Это театральная школа. И отнюдь не только режиссерские факультеты ведущих театральных вузов России. В моей более чем двадцатилетней педагогической практике в Ярославской театральной школе не было ни одного актерского курса, как драматического, так и кукольного, который бы не проявил особого интереса и к феномену «театра жестокости», и к человеку, его «помыслившему».

Арто не преследовал честолюбивых целей. Повторяю, он искал возможности изменить сознание человека посредством театра. Этому подчинена не только его теория, но и практика. Сознание сегодняшнего молодого человека, «с улицы» пришедшего в театральную школу, претерпевает огромные изменения, начиная с «обнаружения себя». Процесс изменения сознания происходит путем вхождения в мир театра и посредством

Pro настоящее

этого самого театра. Стоит ли удивляться, что эти молодые люди не могут пройти мимо того, кто предлагает соответствующую теорию и подталкивает их к действиям. Очень важным мотивом обращения молодых актеров и режиссеров к Арто является абсолютное отсутствие как в его концепции, так и в его жизни фальши, неправды, неподлинности. Однако избежать наивного прикосновения к идеям Арто на школьной скамье не удастся. Так, например, на вышеупомянутом фестивале «Пространство режиссуры», на семинаре по Арто, один студент-режиссер сообщил, что приехал в Пермь, чтобы получить фотографии спектаклей Арто для своего учителя. Другого интереса к Арто у молодого человека, через два-три года обещающего стать режиссером, не проявилось. Молодому человеку трудно прийти в мир Арто без проводника. В моей жизни такими людьми стали Сергей Александрович Исаев и Вадим Игоревич Максимов. Думаю, что многие выпускники театральных вузов назовут те же имена.

Подводя итоги затянувшегося на три столетия франко-русского театрального диалога, обратимся снова к заявленному выше тезису о сотрудничестве русского и французского театров «на паритетных началах» на рубеже XX и XXI в. Примерами могут служить приглашения отечественных режиссеров с отечественной же драматургией на сцену хранителя французской театральной традиции «Комеди Франсез»: А. Васильев⁴² ставит там «Маскарад»⁴³ М.Ю. Лермонтова (1992), А.С. Смирнов «Месяц в деревне» И.С. Тургенева (1997), П.Н. Фоменко «Лес» А.Н. Островского (2003). О том, сколь значим

этот опыт взаимопроникновения театральных культур, свидетельствует сам факт приглашения и его содержательный аспект. Стоит ли после этого удивляться, что в сезоне 2003–2004 годов в репертуаре «Комеди Франсез» появляется А.П. Чехов? С «Платоновым» французский театр решает справиться самостоятельно, отдав право постановки Ж. Лассалю⁴⁴. Примеры «экспансии» отечественной драматургии и режиссуры на французскую сцену можно продолжить.

О значимости французской театральной культуры для русского театра в ситуации конца XX в. и рубежа XX – XXI в. свидетельствуют согласие и стремление русского театра быть представленным на парижской сцене. С другой стороны, современный французский театр столь же очевидно стремится попасть уже не только на московские и петербургские сцены⁴⁵, но осваивает и провинциальное российское пространство. Екатеринбург, Омск, Новосибирск, Калининград – вот маршрут последних российских гастролей «Комеди Франсез». Почти привычными на фестивальных сценах России (не только на столичных) становятся пластические перформансы Жозефа Наджа. Франко-русский театральный диалог не только состоялся, но явно не хочет заканчиваться. Поэтому, наверное, стоит отложить окончательное подведение его итогов и не отказывать себе в удовольствии наблюдать за его дальнейшим развитием.

⁴² Напомним, что А. Васильев пошел на французской сцене и через испытание Мольером, поставив в 1994 г. комедию «Амфитрион» сначала в Театре Консерватории в Париже, а затем, в 2002 г., и на сцене «Комеди Франсез».

⁴³ Об органичном соединении двух национальных театральных традиций в парижском спектакле Васильева «Маскарад» пишет Н. Казьмина: «Придуманной русской командой и мощно сыгранный французскими актерами Жан-Люком Бутте (Арбенин) и Валери Древилль (Нина), спектакль причудливо сплел воедино и русскую, и французскую сценическую традицию – это был русский романтизм и мистицизм в корсете французского классицизма». См.: Казьмина Н. Анатолий Васильев. Магнитная аномалия // Вестник Европы, 2002, № 4.

⁴⁴ Чехов не впервые приводит к успеху театр «Комеди Франсез». Так, например, в 1984 г. заметным явлением на главной французской сцене стал спектакль «Иванов» в постановке К. Режи.

⁴⁵ Заметим, что «Комеди Франсез» в XX в. гастролеровал в Москве и Ленинграде уже в 1954 году, сразу после смерти Сталина. Гастрольный репертуар был подчеркнуто национальным: «Тартюф» Мольера и «Сид» Корнеля. А в XXI веке театр везет в Москву на Чеховский фестиваль столь же подчеркнуто национально русского А.Н. Островского П. Фоменко.: