

О двух путях в русской философии театра начала XX века

Научный руководитель – Козырев Алексей Павлович

Червяков Николай Александрович

Аспирант

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Философский факультет, Кафедра истории русской философии, Москва, Россия

E-mail: kola.cska2@mail.ru

Несмотря на то, что театр, по всей видимости, сопутствовал человеку с самого появления древнейших цивилизаций (в виде обрядов, ритуалов и т.д.) [2, с. 7-10], теоретическое размышление о театре появляется позднее, а именно - в ту эпоху, за которой закрепилось введённое К. Ясперсом именование - «осевое время». Первым философом, или теоретиком, театра был Аристотель. Слова «театр» и «теория» в древнегреческом языке восходят, вероятно, к одному слову - или $\theta\acute{\epsilon}\alpha$ («вид, зрелище»), или $\tau\acute{\epsilon}\omicron\sigma$ («бог»). Либо «театр» и «теория» значили «место для вида, зрелища» и «наблюдение вида, зрелища», либо - «место для богов» и «наблюдение богов», либо и то, и другое, но важно следующее - театр и теория были взаимосвязаны. Театру потребовалась теория, наблюдение, смотрение, а теории потребовался театр, осуществление, событие. (Вышевысказанное предположение об этимологической общности слов "театр" и "бог" не является точно установленным фактом филологической науки, а потому носит вероятностный характер).

Аристотелевская «Поэтика» заложила фундамент для дальнейшего размышления о природе театра, но и она же внесла вклад в развитие образа отношений человека с божественным - через понятие «катарсиса», очищения от страстей, понятия как медицинского, так и религиозного (древнегреческий катарсис и христианская исповедь, при таком взгляде, явления если не родственные, то, безусловно, схожие). Иначе говоря, Аристотель привязал театр к божественному. Это подтверждается и той отповедью, которой наградили языческий театр Тертуллиан [4, с. 283-284], Иоанн Златоуст, Августин и другие отцы церкви, и дальнейшей историей средневекового театра с его площадными, обрядовыми и мистически-религиозными представлениями, имевшими целью донести до *vulgus*'а, черни, христианские догматы наиболее доходчивым образом.

Однако, помимо привязки к божественному, Аристотель даёт определение трагедии как таковой: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определённый объём, производимое речью, услащённой по-разному в различных её частях, производимое в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» [1, с. 651]. Если бы часть «Поэтики», посвящённая комедии, сохранилась, то наверняка в определении комедии можно было бы увидеть «подражание действию» и «производимое в действии», в то время как «сострадание и очищение страстей» вряд ли бы там были. Отсюда можно заключить, что театр отличается не катарсис, а мимесис, подражание действию, и действие как таковое. Театр - это удвоение мира через действие, или превращение «быта» в «бы», используя терминологию С. Кржижановского. Аристотель, как зачинатель теории театра, (возможно, неосознанно) описал трагедию через двойственность действия и катарсиса, запрограммировав теорию театра на эти два пути - путь действия (в котором главный - актёр) и путь зависимости театра от других форм культуры (в случае Аристотеля, религии).

Начало XX века ознаменовалось «кризисом театра». О нём писали Вяч. Иванов, А.Р. Кугель, Н.Н. Евреинов и многие другие; кризису театра посвящали целые сборники («Театр. Книга о театре», «Кризис театра» (оба - 1908 год), «В спорах о театре» 1914 года).

Причины этого кризиса - упадок художественной сознательности театральных деятелей и зрителей, проще говоря, превращение театра в институт, а театрального искусства - в зрелище и бизнес. Обратной стороной этого процесса является потеря театром своей подлинности и, если угодно, боговдохновенности. Шведский исследователь советского авангарда Ларс Клеберг описывает ситуацию в русском искусстве перед революцией 1917 года схожим образом: «Новая русская поэзия, театр и искусство перед революцией резко порвали с традициями реализма XIX века и предъявили буржуазному обществу свою декларацию независимости. Символистская поэзия, загадочные театральные мистерии и орнаментальная живопись, которые возникли в начале века, больше не предлагали скучной “здорово-мыслящей” картины реальности - эта задача была оставлена популярному чтиву, прессе и кинематографу» [5, р. 4, перевод мой - Н. Ч.].

Всплеск философии театра в начале XX века обуславливается поиском новых смыслов в театре, нового театрального языка. Однако среди пёстрого многообразия высказывавшихся мнений по поводу выхода из кризиса, можно обозначить две главные тенденции, которые сформировали нить напряжения в полемике о «новом» театре (в противоположность «старому», зрелищному, неподлинному театру). Первая тенденция - *отрицательная*, или «*революционная*» (связанная, помимо прочего, с книгой Г. Фукса «Революция театра» 1911 года и восходящая к манифесту Р. Вагнера «Искусство и революция» 1849 года). Она заключается в том, что театр нуждается в обновлении, в слиянии, в спайке с какими-то иными формами художественной деятельности (религия, литература, техника) либо в переориентации отношений внутри театрального цеха (главным творцом театрального действия должен стать режиссёр, зритель, драматург, композитор, декоратор и т.д.). Иначе говоря, революционная тенденция «освежает» (или «возвращает» свежесть, как «возвращали» символисты театр-храм) театр внешними по отношению к сущности театра средствами.

За сохранение сущности театра, то есть искусства актёрского перевоплощения, ратовали представители другой, *утвердительной*, или «*охранительной*», тенденции. Суть их подхода заключается в том, что актёр является главным лицом театрального действия, без актёра может существовать зрелище, но не подлинный театр. Театр, согласно их взгляду, - особая, специфическая форма художественной деятельности, самостоятельная по отношению к другим формам. Театр неподвластен ни религии, ни литературе, ни техническим новациям в театре, ни декорациям, ни прочим претендентам на завоевание театра и уменьшение роли актёра. Представители охранительной тенденции не ищут внешних факторов для «освежения» театра - они настаивают на использовании внутреннего истока театра - театральности актёра как таковой, решительно забытой, но ждущей своего воскрешения.

Обе тенденции, таким образом, - ответ «старому», закостенелому, зрелищному театру, который они отвергают и презирают. Это единственное, что их объединяет. В остальном же борьба между этими двумя тенденциями была неизбежной, зачастую выливаясь в форму личной вражды, осмеяния и глумления. Но зачастую линия между этими двумя тенденциями проходила в самом человеке, трансформируя индивидуума в *дивидуума*, выражаясь словами С. Кржижановского [3, с. 72-73]. В докладе также будут освящены такие важные фигуры русской философии театра, как Ф.А. Степун, И.И. Лапшин, В.В. Розанов и др.

Источники и литература

- 1) Аристотель. Сочинения: в 4-х т. Т. 4. М.: Мысль, 1984.
- 2) Евреинов Н.Н. История русского театра. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955.
- 3) Кржижановский С.Д. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006.
- 4) Тертуллиан. Избранные сочинения. М.: Издательская группа «Прогресс», «Культура», 1994.
- 5) Kleberg L. Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics. London: Macmillan, 1993.