

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>К читателю</i> . . . . .	5
-----------------------------	---

## Глава первая. Рококо

Рококо: от Ватто до де Сада . . . . .	10
Оправдание Маркиза де Сада . . . . .	23
Осуждение Маркиза де Сада . . . . .	31

## Глава вторая. Символизм

Театральный символизм во Франции: основные тенденции . . . . .	50
Театральный символизм во Франции: годы расцвета (пьесы Хенрика Ибсена в постановке О.-М. Люнье-По) . . . . .	68
Беспределный Стриндберг . . . . .	98
Проект драматической эпопеи Августа Стриндберга . .	134

## Глава третья. От символизма к модерну

«Ревизор» Н. В. Гоголя на сцене театра Эвр . . . . .	166
Комическое у Фейдо и пути развития комедии в XX веке . . . . .	190
Становление театрального модерна во Франции . . . . .	207
Театр Пабло Пикассо . . . . .	226

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Глава четвертая. Рождение трагедии</b>	
«Рождение трагедии» от Иннокентия Анненского . . . . .	234
Философия театра Николая Евреинова . . . . .	261
«Рождение трагедии» от Николая Евреинова: театральность — ритуал — театр — мистерия . . . . .	301
Критик как оригинал и художник как критик (Николай Евреинов и живопись) . . . . .	337
«Рождение трагедии» от Бориса Костелянца . . . . .	359
<b>Глава пятая. Постмодернизм</b>	
Критика критики . . . . .	374
Парадокс о поэте . . . . .	389
Романы и двойники Бориса Ванталова . . . . .	399
I . . . . .	402
II . . . . .	427
III . . . . .	429
IV . . . . .	432
Типология актерского искусства в эпоху режиссерского театра и традиция системы Антонена Арто . . . . .	437
Современное определение театра . . . . .	443
Общий закон актерского существования . . . . .	446
Основные способы актерского существования . . . . .	450
Наследие Арто в 1960-е годы . . . . .	459
Традиции Арто в музыкально-синтетическом театре . .	470
Традиции Арто и российский авангардный театр . . . . .	486
<i>Об иллюстрациях в книге</i> . . . . .	493

## К ЧИТАТЕЛЮ

**К**нига «Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм» затрагивает важные этапы развития мирового искусства, малоизвестные русскому читателю, либо раскрытые односторонне.

Она скомпонована из статей, написанных в период с 1993 по 2011 годы. Большинство из них опубликованы в малотиражных изданиях или в качестве предисловий к собраниям текстов. Некоторые — не публиковались. Ряд статей посвящен театру рубежных, кризисных эпох... Прежде всего, на примере театра я стремился раскрыть крупнейшие художественные направления, которые противостояли официальной доктрине и массовому искусству. Античность в восприятии театральных новаторов конца XIX — начала XX века, рококо в XVIII веке, символизм в конце XIX, модерн в начале XX, сюрреализм в 1920-е годы. Именно в них рождались и вызревали явления, во многом опередившие свое время и определившие культуру сегодняшнего дня.

Произведения сценического искусства показаны во взаимосвязи с литературой, живописью и другими видами искусства. Драматургия каждого из рассматриваемых авторов (Стриндберга, Ибсена, Гоголя, Фейдо, Пикассо) показана и как этап развития литературы, и как основа новых театральных направлений, и как результат эволюции мировоззрения.

Театр рассматривается не как отдельный вид искусства, а как связующее звено в культуре каждой эпохи. Театр как синтез. Театр как сверхискусство.

## К ЧИТАТЕЛЮ

На протяжении веков русское и мировое искусство развивалось в тесной взаимосвязи. Причем связь эта обуславливалаась и притяжением, и отталкиванием. Национальные культурные традиции России, Франции, скандинавских стран часто противопоставлялись друг другу. Важное место уделено межнациональным театральным связям: постановки пьес Шекспира, Гоголя, Ибсена, Стриндберга такими яркими режиссерами, как Люнье-По, Арто, Стуруа, — приобретают в чужом национальном контексте неожиданное звучание. А античная трагедия приобретает особую глубину в восприятии русских исследователей.

Книга состоит из пяти разделов:

- 1) Эстетика рококо и движение просветительского мировоззрения в сторону романтизма.
- 2) Символизм в драматургии и сценическом искусстве.
- 3) Постсимволизм, модерн, сюрреализм.
- 4) Восприятие античности в России XX века. Три статьи посвящены творчеству ярчайшего представителя русской культуры Николая Евреинова.
- 5) Театр и литература эпохи постмодернизма. Здесь же — попытка сформулировать задачи театральной критики и определить основные направления актерского искусства в XX веке.

При всей разношерстности материалов книга представляется мне целостной структурой, отражающей противоречивость культуры, борьбу традиций и новаций.

Я не берусь назвать всех, кому благодарен за помощь в создании этой книги. Все сюжеты рождались в спорах, в обсуждении идей — с учителями, коллегами, учениками. Многие за двадцать лет ушли. Машинописные экземпляры некоторых опубликованных здесь статей со-

К ЧИТАТЕЛЮ

хранили пометки Лидии Аркадьевны Левбарг и Льва Иосифовича Гительмана. Авторство этой книги я хотел бы разделить со всем интеллектуальным и художественным пространством, в котором черпаю все темы и мысли. И лишь формулирую их.

2013 г.  
В. И. Максимов

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

*Уважаемые читатели! О замеченных в книге неточностях и опечатках просим сообщать по адресу: planmuz@lanbook.ru*



*глава первая*

# Рококо

# РОКОКО: ОТ ВАТТО ДО ДЕ САДА

Статья написана в середине 90-х годов.

В полном виде не публиковалась.

Господство больших стилей семнадцатого века — классицизма и барокко — в конце царствования Людовика Великого (годы правления — 1643–1715) во многом исчерпало себя. Несмотря на противоборство их тенденций в европейском искусстве, несмотря на противоположность стройности и гармоничности, великолепия и чрезмерности барокко — общее мировоззрение семнадцатого века определялось классицистской картиной мира. В классической эпистеме существовала жесткая структура, в которой каждый четко знал свое место. Структура ограничивала индивидуума сословной принадлежностью. Эта принадлежность ощущается кожей: например, в виде горошины через толщу перин и подушек. Если же человек вырывается за границы сословия, то для того, чтобы вписаться в другую жизнь, встроиться в персональную схему — в виде, допустим, туфельки, которую можно надеть только на одну-единственную ножку.

В начале восемнадцатого века реализуется, наконец, стремление к разрушению границ, к фривольности, отказу и от строгости классицизма, и от напыщенности барокко.

В эпоху Регентства (1715–1743), с его крушением сдержанности и лицемерия, с его размахом празднеств

и разнузданностью чувств, формируется новое художественное направление, которое станет определять французское искусство в годы правления Людовика XV. Бесшабашность эпохи Регентства отразилась на всей культуре восемнадцатого века, разрушив чопорность и добропорядочность предыдущего столетия. А тема нарушения нравственных норм и эстетика праздника, театрального представления определили стиль рококо. Стиль Регентства сформировал тот поверхностный уровень веселья, наслаждения, флирта, который в последующие десятилетия будет оболочкой, за которой художники стремились увидеть сущность человеческих отношений и смысл человеческого разума.

Йохан Хёйзинга в книге *Homo Ludens* назвал одним из существенных признаков рококо «игровое качество». Разделяя понятия стиля как чистого стремления к прекрасному и моды как соединения прекрасного со страстью и чувствами Хёйзинга пишет: «Но редко так сближаются стиль и мода, а стало быть, игра и искусство, как в рококо или как это, по-видимому, было в японской культуре. Вспомним ли мы о саксонском фарфоре или о более утонченной и нежной, чем когда-либо прежде, пастушеской идиллии, об украшении интерьера, о Ватто и Ланкре, о наивном увлечении экзотикой, играющем эксцентричными или сентиментальными фигурами турок, индейцев или китайцев, — впечатление насквозь игрового качества рококо не покидает нас ни на минуту»<sup>1</sup>.

Основополагающие принципы стиля Людовика XV сформировались в эпоху, непосредственно ей предшествующую. В этом смысле наиболее яркой фигурой эпохи Регентства является Антуан Ватто.

<sup>1</sup> Хёйзинга Й. *Homo Ludens. В тени завтрашнего дня*. М., 1992. С. 210.

На первый взгляд картины Ватто бессюжетны и однобразны, но это только с точки зрения классицизма и барокко, где сюжет (бibleйский или античный) четко читается и насыщен информативностью. У Ватто сюжетом становится игра эмоциональных состояний, нюансы в отношениях персонажей. Здесь нет изображения важного события или же оно нарочито умаляется. Не остров Киферы, не путь туда интересуют художника, а те, кто еще не двинулся в путь — то есть реально только то, что остается.

Композиции картин строятся таким образом, что центрообразующая часть оказывается как бы невидима, неуловима: это и световое пятно в «Отплытии на остров Киферы», где проглядывает мачта с парусами и спираль ангелочеков, это и черная голова негритенка в «Актерах Комеди Франсез» («Кокетки»). Этот принцип мнимого центра (который неважен для главных объектов восприятия картины) Ватто сочетает с ренессансной обращенностью модели к зрителю. Таким образом, пространство расширяется. Что-то важное, «настоящее» происходит за пределами картины — в глубине или перед ней. Реальность картины — бесконечная мимолетная игра. Но, помимо этого, есть и другая реальность.

Реальность рококо — это театрализованный мир, в игру вовлечены все — все персонажи, все предметы, природа, интерьеры. В «Отплытии на остров Киферы» (вариант 1718/19 г. — берлинский вариант) процессия, состоящая из влюбленных групп, устремляется к кораблю. Почти в каждой группе есть кто-то, оборачивающийся назад (т. е. лицом к нам), таким образом, создается впечатление движения, единой связи процесии. Дальние пары сливаются воедино (в парижском варианте 1717 года — в долине, здесь — на корабле). Художника интересуют пары в центре, которые толь-

ко начинают движение. А на первом плане, в нижнем правом углу — пара, еще не помышляющая о путешествии. Яркие, детально выписанные группы. Они переводят внимание зрителя на скульптуру на самом правом краю картины. Скульптура Венеры, которая должна служить фоном, здесь ярко выделена на темном фоне зелени. Эта скульптура уже встречалась у Ватто в картине «Любовное удовольствие» (1717/18). Но в берлинском «Отплытии» со скульптурой творится нечто удивительное: на спине у Венеры и у ее ног копошатся два амура — розовенькие, резвые, но точь-в-точь похожие на скульптурного. Отсвет солнца падает на голову и плечо Венеры, и она начинает постепенно «оживать». Мир мертвого искусства и мир игры, жизни соединяется воедино. Но это еще не все. Картину заполняют ангелочки — роем вьются вокруг корабля, взлетают, сверкая попками, над головами центральных пар. У пары на переднем плане и еще у одной есть «свои» ангелочки, уютно пристроившиеся рядом с ними, вроде тех, что подле Венеры. «Реальные» персонажи, фантастические ангелочки, «оживающая» скульптура сливаются в единый мир, в единую игровую — театральную реальность.

Эта театральность определяется вовсе не тем, что «Отплытие» иллюстрирует сцену из пьесы Флорана Данкура «Три кузины», а самим мировоззрением художника.

Оригинальное прочтение «Отплытия» Ватто предлагает Павел Флоренский. «Все эти пары объединены и сюжетно, и живописно, так что все это движение справа налево представляется сплошным потоком — движение и образов и людей, ими представленных. Понимаемая как изображение празднества, как собрание различных видов галантности, картина имеет в себе известную протяженность во времени (следует читать: в пространстве. — *B. M.*). Но вместе с тем более глубоко она

может быть истолкована во времени. Тогда великолепный праздник кончается, блестящее общество куда-то проваливается, и перед нами — уединенная роща — прибежище тайного свидания. Вся эта галантная толпа оказывается лишь одною, изображенною в ряде последовательно развертывающейся любви [парою]. Это она, единственная пара, беседует в роще и затем постепенно уходит, чтобы скрыться в светоносном тумане на острове Киферы»<sup>2</sup>. Представление о сюжете картины как о раскадровке камерной театральной сцены нисколько не противоречит нашей концепции, так как дает движение сюжета во времени и тем самым превращает пространство картины в пространство общехудожественной реальности.

Процесии влюбленных переходят из одной картины Ватто в другую, бесконечная беседа продолжается, а любовная игра происходит в условиях игровой среды: «статуарные» влюбленные сочетаются с «подвижными» скульптурами. На картине «Елисейские поля» (1716/17) на фоне идиллического пейзажа, как всегда, группа влюбленных. На переднем плане справа кавалер вполоборота, а над ним на высоком постаменте очередная Венера; в данном случае — спящая, подложившая руку под голову. Вторая рука игриво свешивается перед самым носом кавалера. В другом варианте «Елисейских полей» (1718) группы все те же, но с несколько измененным составом. И тот же кавалер в правом нижнем углу на переднем плане. Но статуя над ним ожила. Венера проснулась и села на постамент. Изящная Венера на поверку оказалась простоволосой бабой. Она

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 252–253.



Ж. А. Ватто, «Отплытие на остров Кифера», 1718/19.  
(Берлин, Шарлоттенбург)



Ж. А. Ватто, «Отплытие  
на остров Кифера», 1717. (Париж, Лувр)



Ж. А. Ватто, «Праздник любви», 1717/18 (Дрезден)

поджала одну ногу под себя, корпус склонила в сторону, и если бы не основательность ее форм, могла бы свалиться на влюбленных.

Скульптуры живут более «подвижной» жизнью, чем персонажи. Они все во взаимодействии — через те же полунамеки. Что есть среда, а что сюжет — уже не различить...

Мир рококо — это мир вечной игры, «галантных празднеств». Смысл этой игры — снижение культа разума, ирония над всем «серьезным», внимание к детали, к нюансам чувств, за которыми порой выступает открытая чувственность и грубая материальность. Главным объ-

ектом искусства впервые стало не исключительное, а человеческое. Но и оно видится фантасмагорией, много-плановой игрой.

Подобная проблематика и близкие художественные приемы находят отражение и в рокайльной прозе. В 1730-е годы преображается французский роман. В романах Мариво «Удачливый крестьянин» (1735), «Жизнь Марианны» (1731–1741) и Прево — «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731), «История одной грешанки» (1740) мы можем видеть постепенное изживание классицистской заданности положения героев, стабильной общественной структуры, темы борьбы человека с судьбой — и выход на первый план глубинных слоев характера, нюансов переживаний. При этом — снижение событийной напряженности и усиление роли случайности в судьбе героя.

Главной темой рококо становятся любовные взаимоотношения в мире случайностей. В 30-е годы XVIII века на первом этапе — противостояние нравственной чистоты и силы героя социально несовершенному обществу, где господствует случайность.

В многотомных романах Мариво нет развязки. Действие может длиться бесконечно, ибо такова жизнь, сотканная из цепи переживаний и ощущений, а собственно действие сводится к минимуму. В основное действие включаются вставные рассказы — прием плутовского романа XVI–XVII веков, часто используемый и до рококо, и после. Но здесь возникает самоценность вставного рассказа: повествование ведется только ради самого рассказа, а не ради общей структуры (реальность, замкнутая в себе). Собственно, подобное вставное повествование — та же «ожившая статуя» Ватто. Фон, становящийся основой сюжета. Вставные рассказы, ожившие статуи — это чернила, кончившиеся у писателя Хармса

в самый интересный момент; это рассказ Санчо Пансы, прерванный на полуслове, так как Дон Кихот перебил его, и тому подобное.

В Англии, где новые литературные формы возникали несколько раньше, к двадцатым годам XVIII века сформировался роман, в котором герой (чаще — героиня) проходит путь порока, распутства, стяжательства, но приходит к добродетели и утверждению высокой нравственности. Общепросветительский пафос сочетается здесь с торжеством чувства на протяжении всего повествования, со случайностью обстоятельств, с неоднозначностью характеров героев, то есть с чертами стиля рококо. Таковы романы Даниэля Дефо «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс» (1722), «Счастливая куртизанка, или Роксаны» (1724). Причем в «Роксане» уже явно делается акцент на исключительность личности героини и ее жизненного итога. Таким образом, природа человека неодномерна, а естество сочетает чувственность и практицизм.

Если же вспомнить самый известный роман Дефо «Робинзон Крузо» (1719), то здесь проблема естественного (типичного) человека раскрывается не в мире цивилизации, а в природных условиях. И это становится воплощением еще одного важнейшего рокайльного принципа: создание замкнутой утопической реальности, некоего «острова Киферы». Конечно, эту реальность нельзя расценивать как игровую (разве что по отношению к судьбе, играющей человеком), но противопоставление естественного мира, живущего по законам природы и чувств, миру цивилизации и обыденности уже несомненно.

В романах Сэмюэля Ричардсона практицизм героев выходит на первый план. Кроме того, основная схема романов возвращает нас к классицизму: нравственный

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)