

RU

Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть II

Хренов Н. А.

Аннотация. Данная статья является второй частью публикации: Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть I // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 3. В этой части автором также предпринимается попытка фиксировать в истории подъемы и спады в эмоциональной жизни общества, причем в коллективных формах, с этой целью в работе приводятся примеры из зрелищных форм художественной жизни, в частности театра. Автор фокусируется на следующих вопросах: эмансипация эмоций в художественных формах – анализируются факторы, способствовавшие этому процессу, эмоции представлены как доминирующий элемент и как подчиненное стилю слагаемое. Далее в работе рассмотрена эпоха романтизма как ранняя стадия эмансипации эмоционального выражения и зарождения отношения к эмоции как к самоценности. Итоговый раздел статьи посвящен новой культурной ситуации XIX века, характеризующейся перенасыщением эмоций как Вызовом.

EN

Art at the turn of the 20th and 21st centuries in the context of recurring epochs: New sensitivity in the artistic sphere as a challenge. Part 2

N. A. Khrenov

Abstract. The article is the second part of the publication: Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть I // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 3. In this part, the author also attempts to document the historical rises and falls in the emotional life of society, particularly in collective forms, using examples from spectacular art forms, specifically theatre. The author focuses on the following questions: the emancipation of emotions in artistic forms, analyzing the factors contributing to this process and presenting emotions as both a dominant element and as a component subordinate to style. Further, the work examines Romanticism as an early stage in the emancipation of emotional expression and the emergence of emotion as an end in itself. The concluding section of the article is dedicated to the new cultural situation of the 19th century, characterized by an oversaturation of emotions as a Challenge.

Что способствовало эмансипации эмоций в их художественных формах: эмоции как доминанта и как подчиненное стилю слагаемое произведения

В XX веке больших художественных стилей уже, как мы успели отметить, больше не существует. А ведь искусство прошлого было не только выражением художественного мышления автора, но и способом организации с помощью произведения эмоций реципиента, что в 20-е годы продемонстрировал Л. Выготский, пытаясь в соответствии со сложившимися к XX веку в психологии как науке представлениями проанализировать, что имел в виду под катарсисом Аристотель. Так, психология позволила исследователю вернуться к достижению в понимании истории европейского искусства эпохи и начать исследовать искусство заново. В свое время Аристотель блистательно продемонстрировал, что средством организации эмоций может быть не только стиль, но и жанр в виде трагедии или комедии. Но если под жанром иметь в виду трагедию, то ведь в античности уже сложилось то, что стало основой классицизма как одного из универсальных стилей в истории европейского искусства. Но если Аристотель представил структурный анализ трагедии, то применительно к комедии этого не было сделано.

Однако невозможно здесь не отметить, что предпринятому Л. Выготским психологическому анализу катарсиса предшествовал также анализ античной трагедии Ф. Ницше. Хотя на этот раз филологический анализ трагедии предстал в виде психологии культуры. С этого времени возникло представление о столкновении в произведении двух противоположных эмоций. С одной стороны, обозначенной как дионисийская или природная, инстинктивная и более древняя, а с другой – названная им эмоция укрощенной, введенной в берега культуры и регулируемая культурой. Она у Ф. Ницше названа аполлоновской стихией эмоций, т. е. как культурная, способная организовать иррациональные и инстинктивные эмоциональные всплески и взрывы, способные разрушить те бастии, что выстраивает культура ради их укрощения, обуздания и изживания. Возможно, этот механизм противостояния природы и культуры, инстинкта и традиции, биологии и культурологии Ф. Ницше открыл потому, что выступил одним из первых в философии критиков культуры. Аргументируя вместе с позитивным действием инстинкта и его разрушительный потенциал, философ вместе с тем отдавал отчет в том, что и культура обладает разрушительным воздействием, приводя к застою и вырождению человека. Это вырождение Ницше, однако, обозначал понятием декаданса, а декаданс он видел уже в античности. А это означает, что опасность могла возникать не только по причине высвобождения природной, биологической стихии и предстать способом разрушения культуры, но и от самой культуры, способной инстинкт не только сдерживать и вводить в берега культуры, придавая ему приемлемые формы выражения, но и его стирать, уничтожать, притупляя одновременно в человеке волю к жизни. А это уже недопустимо, поскольку с инстинктом Ф. Ницше связывает стихию самой жизни как главной ценности.

Обуздание биологического фактора и введение эмоций в определенное, задаваемое культурой русло является одной из функций культуры. Именно в этом и заключалась одна из самых значимых функций искусства, а еще более конкретно, стиля. Стиль как посредник между культурой и биологией. Как оказалось, трагедия не всегда была средством организации эмоций в границах стиля. Уже в первых десятилетиях XIX века стал заметен ее упадок. Эмоция вышла из подчинения стилю и начала искать новую форму своего выражения, не связанную с трагедией. Но так получалось, что эпоха выражения эмоций с помощью большого стиля закончилась вообще. Однако отрыв культуры от биологической стихии позитивен лишь до определенной степени. История сохраняет примеры и позитивных, и негативных последствий этого разрыва. Мы покажем это на примере искусства рубежа XIX–XX веков и искусства на поздних этапах античности.

Все, кто в XIX веке пытался вышеназванные вопросы осмыслить, опирались преимущественно на биологию. Примером может служить концепция К. Леонтьева, заимствующего свои идеи об истории культуры, отталкиваясь от Спенсера. Сегодня интереса к биологии культурология не демонстрирует. То, что раньше рассматривали в биологическом аспекте, ныне все больше изучают как антропологические аспекты, которые, конечно же, связаны с биологией. И мы, пытаясь воспроизвести процессы, ранее объясняемые с помощью биологии, обращаемся к антропологии и пользуемся понятием «антропологическая катастрофа». Она поможет точнее разобраться в вопросах эмоций и их отношении к искусству. Когда М. Мамардашвили говорил об антропологической катастрофе, он уточнял, что она проявляется не в возможном столкновении Земли с астероидом (что, кстати, воспроизводит Ларс фон Триер в своем фильме «Меланхолия» – фильме, любопытном с точки зрения эмоций), не в нарушении ее естественных ресурсов или в чрезмерном росте населения и даже не в экологической или ядерной трагедии. Философ имеет в виду то, что постоянно происходит с самим человеком, а потому и с культурой. Катастрофа – это «нечто жизненно важное», что «может необратимо» в человеке «сломаться в связи с разрушением или просто отсутствием цивилизованных основ процесса жизни» (Мамардашвили, 1992, с. 107).

Поскольку мы имеем намерение разобраться в парадоксах эмоциональной жизни, причем в ее коллективных проявлениях (поэтому мы придаем столь серьезное внимание театральной публике), более того, на уровне биологии, то заручиться лишь философией недостаточно. Нам потребуется заручиться еще и поддержкой биолога. Мы его находим в лице Конрада Лоренца. А он ведь тоже, как и М. Мамардашвили, не избегает говорить об антропологической катастрофе, призывая в одной из своих книг к осознанию серьезности развертывающихся в современном мире процессов. Уже в предисловии к своей книге он пишет: «Это, по существу, иеремияда, призыв к раскаянию и исправлению, обращенный ко всему человечеству, – призыв, какого можно было бы ожидать не от естествоиспытателя, а от сурового проповедника, подобного знаменитому венскому августинцу Абрахаму а Санта-Клара. Но в наше время некоторые опасности яснее всего видны естествоиспытателю. Поэтому проповедь становится его долгом» (Лоренц, 2008, с. 9). Из восьми перечисленных К. Лоренцем процессов, угрожающих человечеству, он называет и исчезновение вследствие изнеженности всех сильных чувств и аффектов, чем в 60-е годы прошлого века человечество удивил кинематограф М. Антониони, разрыв с традицией и генетическое вырождение. В этом неполном перечислении процессов, как мы можем констатировать, фигурируют и эмоции, которые под воздействием культуры не только трансформируются, но и атрофируются. Что это такое, нам также показал в своем фильме «Нелюбовь» А. Звягинцев.

Но в концепции К. Лоренца нам еще более конструктивной кажется мысль о несовпадении ритмов развертывания в истории биологических и культурных процессов. Когда К. Лоренц говорит об «изнеженности», он ведь имеет в виду культуру, даже, еще точнее, определенную ситуацию в истории культуры, обозначаемую в XIX веке словом «декаданс». В истории эта самая «изнеженность» поражает не все общество сразу, а лишь его отдельные группы, как правило, аристократические. Эти группы развивают и культивируют эту самую «изнеженность» и утонченность, как и вообще гедонистическую и эстетическую чувствительность, под которой следует подразумевать введенный в обиход философии еще Эпикуром гедонизм. Такие

социальные группы взваливают на себя специальную ответственность и, можно даже сказать, функцию – тиражировать и транслировать эту «утонченность» другим слоям, в том числе низшим. Так ведь программировалось развитие становящихся разумными обществ мыслителями Просвещения. Этот процесс и в самом деле можно фиксировать. Однако почему же, как показывает история, опережающий развитие всего общества этот рафинированный слой систематически двигался к декадансу и вырождался? Он смывается, исчезает, и общество на время теряет вектор своего дальнейшего развития, возвращаясь к предшествующей ступени развития. Причем это в ситуации революции может происходить в том числе в жестоких, т. е. в дегуманизированных, формах. С нравственной точки зрения это кажется жестоким, даже чудовищным, но история вновь и вновь подтверждает, что это снова и снова происходит, оказываясь неотвратимым. В этом поединке биологии и культуры культура сначала опережает биологию, но потом оказывается, что на длинной дистанции биология все-таки берет свое, жертвуя культурой, а точнее, опережающим общественным слоем. Эта самая культура, которой мы сегодня поклоняемся, каждый раз оказывается жертвой. Значит, мы чего-то в истории не учитываем, какие-то факты обходим и не рискуем их осмыслить.

Этот вопрос конфликта между биологическим и культурным мы сведем к вопросу об эмоциях, трансформация которых в самой сильной степени от этого конфликта зависит. Ф. Ницше одним из первых утратил иллюзию в отношении того, что культура может играть лишь исключительно позитивную роль. Следуя этой логике, мы можем утверждать, что искусство способно или функционировать в виде агента культуры, поддерживать норму выражения эмоциональной жизни, организовывать эту жизнь или же, наоборот, выступать средством разрушения этой культуры. Иначе говоря, художник выражает или аполлоновское, или же дионисийское начало. Конечно, художественный авангард в начале XX века был взрывом дионисийства. Исходя из этих соображений, логику эмоциональных приливов и отливов, которые можно фиксировать, обращаясь к истории искусства, мы можем вывести за пределы искусствоведческого контекста и утверждать, что вопрос об эмоциях можно напрямую ставить в зависимость уже не от больших стилей в истории искусства и даже не от искусства вообще, а от различных фаз в истории культуры. Ведь вопрос об организации эмоций выходит за пределы искусства в саму жизнь, распространяясь не только на художественные формы, о чем свидетельствуют в архаических обществах различного рода обряды и ритуалы, сохраняющие мифологическое и фольклорное мышление народов.

Выход эмоциональной жизни в ситуации массового общества за пределы больших стилей привел к расколу на разные формы искусства, что в XX веке получило обозначение в использовании не очень точных понятий «элитарное искусство» и «массовое искусство». Феномен, обозначаемый как «элитарное искусство», означает реальность эмоциональной жизни, предстающей в традиционной форме стиля, что не выходит за пределы искусства и высоко оценивается критикой. Такой вариант Ф. Ницше обозначил бы как аполлоновская форма выражения эмоций. Второй вариант связан с феноменом «массового искусства», а точнее, «массовой культуры» как следствия выхода художественной продукции за пределы стиля, направления, течения, осуществляющего функцию эмоционального выражения безотносительно к стилю и художественному качеству произведения. Эти произведения обычно отторгаются критикой или оцениваются исключительно отрицательно, что можно объяснить. Ведь классическая эстетика или эстетика XVIII века вызвала к жизни столь высоко ценимое «авторское» искусство, а оно выражало установку европейской культуры как персоналистской культуры, исходящей из высокой оценки авторской индивидуальности.

Однако реальность массовых обществ означала понижение авторского начала в произведении, что в структурализме, постструктурализме и постмодернизме осознается постепенно. Представляющее массовую культуру произведение обычно организуется из переходящих из произведения в произведение безличных блоков. В этом случае рецептивная установка при восприятии произведения оказывается напрямую зависимой от реципиента, и она уже не организуется исключительно средствами, которые, как показал Аристотель, а за ним и Л. Выготский, заложены в сюжете и жанре произведения и зависят лишь от воли автора. Здесь аполлоновский принцип уже не работает. Это выражение неорганизуемой и неупорядоченной инстинктивной стихии. По сути, это выход эмоции за пределы не только стиля, но и культуры. Крайнее выражение этой стихии характерно для переходных эпох. А рубеж XIX–XX веков и есть переходная эпоха. Пожалуй, именно эта переходная эпоха, связанная со становлением массового общества, демонстрирует в истории искусства разрыв между большими стилями и эмоциональной жизнью европейских народов. Смысл этого разрыва заключается в том, что эмоциональная жизнь больше не соотносится с создаваемыми культурой формами, в том числе с искусством и, еще более конкретно, с большими стилями, а приобретает самостоятельное значение, превращается в самоцель. Она может выражать себя с помощью не только художественных средств. Конечно, такое состояние можно считать уже хаосом.

Попробуем эту новую и постоянно в истории возникающую в современных обществах ситуацию продемонстрировать сначала на примере русского театра первой половины XIX века, когда в нем постепенно начинают проявляться последствия возникновения того, что мы называем массовым обществом. На этом этапе жестко сословный состав публики первых театров начинает размываться. В него начинают входить представители среднего класса. В XVIII веке этот класс в Европе еще только формировался. В городах его представители назывались «чужаками». Первоначально эта группа состояла из разрозненных и как бы не имевших между собой ничего общего индивидов. Исследуя парижских буржуа, Р. Сеннет говорит, что он отдавал отчет в том, что является в городе новым человеком, «но каким именно человеком, ему было еще непонятно». Не имея в городе прочных корней, эти приезжающие из сельской местности индивиды

«умудряются выживать и даже богатеть» (Сеннет, 2002, с. 69). Со временем к этим индивидам придет осознание себя как класса, что приведет к изменениям в социальном составе посетителей театра.

По этому поводу приведем показательный пример. Драматург А. Сумароков, работавший в жанре столь популярной в первых десятилетиях XIX века трагедии, поставлял свои сочинения в театр, чем и прославился. Зрителям его трагедии нравились, и они охотно посещали театр. Но до определенного времени. Пришло время, и настроения переменялись, а его трагедии нравиться перестали. Он решил пожаловаться на своих зрителей великому Вольтеру, трагедиям которого подражал. Тот с А. Сумароковым согласился, но положения это не исправило. Зрителю в это время больше стал нравиться жанр мелодрамы, о чем, например, свидетельствовал успех мелодрамы Бомарше «Евгения». После переписки с Вольтером, которая не имела никакого эффекта, ибо «слезливая мещанская драма» продолжала публике нравиться, А. Сумароков опубликовал в печати гневную статью, обвиняя уже не только тех драматургов, которые специализировались по мелодрамам, но в том числе актеров и публику. «Ввелся у нас, – писал он – новый и пакостный род слезных драм. Такой скаредный вкус неприличен вкусу Великой Екатерины... “Евгения”, не смея явиться в Петербург, вползла в Москву, и как она скаредно ни переведена каким-то подъячим, как ее скверно ни играют, а она имеет успех. Подъячий стал судьей Парнаса и утвердителем вкуса московской публики. Конечно, скоро будет преставление света. Но неужели Москва скорее поверит подъячему, нежели господину Вольтеру и мне?» (Цит. по: Пыляев, 1990, с. 101).

Дело здесь, однако, не только в смене жанра, но и в обновлении социального состава аудитории театра. Внимательный к эволюции театра, происходящей под воздействием прихода в него третьего сословия, Г. Лессинг задается вопросом: «И разве не во власти публики заставить отменить и исправить то, что она найдет неудовлетворительным? Пусть только она приходит, смотрит, слушает, исследует и судит. Ее мнением никогда не следует пренебрегать, ее суждения следует выслушивать со вниманием!» (1936, с. 4). Несомненно, представители третьего сословия появляются и в театре. Между ними и аристократическим слоем становится заметным раскол, что приводит в замешательство не только драматургов, поскольку то, что нравится привилегированным слоям публики, не нравится разночинцам, но и актеров, вынужденных идти на компромисс и прибегать в одном и том же спектакле или к сдержанному проявлению чувств или же, наоборот, к их гипертрофированному выражению. Вот как это противостояние в публике описывает исследователь. Актер вынужден учитывать присутствие в зале московского театра двух публик. «Одно-два действия он (Мочалов. – Н. Х.) провел в соответствии с желаниями строгих ценителей, но театр молчал, публика скучала, – пишет И. Игнатов, – устав бороться с равнодушием зрителей, Мочалов загремел, закричал, зарычал, сделал совершенно недопустимый скачок от прежней сдержанности к полной разнузданности, и театр воспрянул аплодисментами, сочувственными криками, шумом, плачем: “бородки” и другие им подобные услышали ответ на свое требование, стали внимать тому, что им было нужно, для чего они пришли в театр» (1916, с. 210).

Дело здесь не просто в конфликте между поклонниками разных актеров. Это конфликт двух разных публик, а если посмотреть на это взглядом культуролога, то это можно рассматривать конфликтом между аполлоновской и дионисийской тенденциями. Можно ли в этой ситуации ощутить зависимость проявления эмоций от больших стилей? Да, конечно, культура привилегированного круга реципиентов возникла в результате необычайной популярности в России XVIII века трагедии и, следовательно, установок стиля классицизма. Это все та же аристотелевская традиция. Расин, Корнель и Вольтер задавали театру направление и в России. Трагедия – основа того мироощущения, что было установлено эстетикой и философией Просвещения, опирающейся на классицизм. А это мировосприятие основывалось на культе разума. Трагедия соответствовала столь характерному для европейской культуры рационализму и античному стоицизму. Поэтому можно утверждать, что вкусы реципиентов этого времени оказывались в зависимости и от большого стиля, т. е. классицизма, но и вообще от рационализма как особенности мировосприятия Просвещения (а это модерн), а также и от рационализма как значимого признака европейской культуры. Следовательно, рецепция аристократического слоя публики – производное от большого стиля. Признаки этой культуры можно уловить и в театральной культуре, что определяла и вкусы, и выражение эмоций реципиентов этого времени.

Но здесь следует также сказать о несходстве в публике разных городов, например столичных – Москвы и Петербурга. Театральный критик из журнала «Театр и искусство» за 1904 год делает любопытное наблюдение: «Есть разница между театральною залою в Петербурге и Москве. Москва консервативна, тяжела, – но прямодушна и страдает до сих пор некоторою наивностью. Петербург подвижнее, нервнее, любопытнее: он дает, сравнительно с Москвой, больше театральной публики. Но петербургская публика – в силу разноплеменности, бюрократизма правящего города, жизненных условий и газетных влияний – представляет в общем нечто бесконечно узкое, брезгливое, бездушное, безвкусное и лишенное чувства искусства. В Петербурге театр – посещаемый и поддерживаемый – унижен до зрелища, долженствующего шевелить утомленные нервы. И если Москва бывает способна идти в театр на пошлость по неведению – то Петербург сознательно предпочитает пошлость. И все время притворяется. В Москве зала очень часто заливается хохотом; в Петербурге она всегда сдержанна, и в театре редко слышится громкий смех. Но когда он прерывается, то делается ясно, что в отношении вкуса и чувства смешного в толпе петербургская публика не выше московской. Зато она ниже ее в непосредственности, в уважении к театру и в способности различать искусство и наслаждаться им» (Ярцев, 1904, с. 46).

Здесь следует также говорить о несходстве в ритмах функционирования культур – западной, опережающей и русской, запаздывающей. Если в западных странах классицизм выражал ментальность «фаустовского человека» и не был заимствованным, то Россия, воспользовавшаяся этим стилем, ассимилировала его поверхностно, что вытекает из иных ритмов становления этой культуры. Приведем весьма показательный для такого несовпадения пример. В журнале «Театр и искусство» за 1887 год была опубликована статья

французского театрального критика. Делясь своими наблюдениями по поводу показанных во Франции спектаклей по пьесам А. Островского, критик писал, что во Франции то, что изображено в этих пьесах, имело место лишь в Средние века. Например, он обращает внимание на то, что русский человек все еще остро переживает сознание греха. «В то время, как французская драма держится на виновности, преступности, падении, порочности – русская вся построена на греховности. Если во Франции кто-нибудь и говорит о грехе, так это Тартюф. “Должно сознаться, говорит один из французских критиков, что идея греха нас очень мало беспокоит в жизни действительной, и конечно, ни один драматический автор не возложит этой заботы насчет греха на действующих лиц, даже если это будут представители мелкой буржуазии и крестьяне. Но там, на берегах Волги, люди живут иначе. Они целыми днями думают об искуплении, о небе и аде. Для них впадать в гнев, мстить, красть, убивать, соблазнять – словом, все то, что составляет обычную и необходимую основу драматического столкновения – называется просто «грешить»... Это упоминание о грехе столь беспрерывно, что становится даже смешным. Если угодно, можно сказать, что эти русские большие забавники... и что существеннейшая черта пресловутой «славянской души» заключается в том, что телу предоставляется творить, что ему захочется, и идти куда вздумается, однако под тем неперменным условием, чтобы подобно Мармеладову из «Преступления и наказания»: «Я согрешил, я свинья». Потому что, видите ли, эта неотступная мысль о грехе нисколько не препятствует людям совершить его”. Резюмируя нравственную и психологическую сущность “Грозы”, критик прибавляет: “В конце концов, что же означает это якобы литературное откровение, явившееся из России? Эти далекие люди, разумеется, с некоторыми русскими особенностями находятся в том же состоянии души, в каком находились наши отцы в средние века. И эту постоянную особенность насчет греха, которая идет об руку, как ни в чем не бывало, с самыми насильническими и зверскими инстинктами, можно сколько угодно встретить в наших «Мистериях». И самое забавное, это то, что душевные настроения, которым у нас уже стукнуло 400 лет, выражаются не неизвестными «письменными людьми», столь же наивными, как и окружающие их современники, но писателями, по-видимому, образованными и обладающими значительной способностью наблюдения”» (А. К., 1887, с. 578-579).

Но несходство в проявлении эмоций существует не только на уровне культур, но и исторических периодов. Об этом высказывался Лессинг. В своей «Гамбургской драматургии» он писал: «Известно, как падки были до зрелищ греческий и римский народ, особенно первый до представления трагедий. Напротив, как равнодушен и холоден к театру наш народ! Отчего происходит эта разница вкусов, если не оттого, что греки при представлениях воодушевлялись столь сильными, столь необычайными чувствами, что не могли дожидаться той минуты, когда будут снова испытывать их. Мы, напротив, выносим из театра такие слабые впечатления, что редко считаем посещение его стоящим траты времени и денег. Мы почти все и почти всегда идем в театр из любопытства, ради моды, от скуки, ради общества, желаем на других посмотреть и себя показать, и лишь немногие идут с иной целью, да и то редко» (Лессинг, 1936, с. 243).

Наконец, здесь невозможно также не констатировать несходство и в эстетических вкусах разных народов. Иногда в истории театра утверждается, что смешанный стиль театральных представлений, когда трагическое сосуществует с комическим, ввел в обиход испанский драматург Лопе де Вега. Но Г. Лессинг (1936, с. 253) утверждает, что соединение серьезного с забавным в спектакле было не прихотью этого драматурга, а особенностью национального вкуса испанцев. Размышляя о слабых и холодных эмоциях, производимых французской трагедией, Г. Лессинг ссылается на Вольтера, а тот говорит: «При всех выдающихся достоинствах нашей драмы оказался скрытый недостаток, который не был замечен, потому что публика не дошла еще до идей выше тех, какие были выражены в образцовых произведениях великих художников». Лессинг по этому поводу цитирует поэта и драматурга Ш. Сент-Эвремона. «Он говорит, – пишет Г. Лессинг, – что наши пьесы производят слабое впечатление, что то, что должно бы было возбуждать сострадание, возбуждает лишь нежное чувство; что трогательное чувство заступает место сильного потрясения, а удивление заменяет ужас, – одним словом наши впечатления недостаточно глубоки. Этого нельзя отрицать: Сент-Эвремон прямо попал в большое место французской сцены» (1936, с. 294).

Однако же в первых десятилетиях XIX века все начинает изменяться. Классицизм сменяет романтизм, а романтизм приводит к кризису жанра трагедии. Но на самом деле к кризису приводит не романтизм, а процесс обновления массовой публики, а точнее, вытеснения из нее общности зрителей, зависимой от большого стиля. Что касается романтизма, то он отвечает потребности массовой публики, оказавшейся в ситуации разложения той жесткой формы организации эмоций, что связана с классицизмом. Реципиент начинает отторгать трагедию. Наступает эпоха предромантизма, а вместе с ней трагедии. Воспроизводящие героические эпизоды из истории древнего Рима уступают место сценическим персонажам – представителям третьего сословия. Но в театре обновляется и эмоциональная атмосфера. Чувств больше не сдерживают. Наоборот, в их выражении предпочитают открытость. Правда, эта открытость соответствует лишь одному периоду.

Эпоха романтизма как ранняя фаза в эмансипации формы выражения эмоций и начало отношения к эмоциям как самоцели

В связи с обновлением социального состава зрителей в репертуаре театра место трагедии начинает занимать такой жанр, как мелодрама. Начинается XIX век, и он будет уже не веком трагедии, а веком мелодрамы. Так, рецензент из «Северной пчелы» пишет: «Во Франции, сильно противящейся введению романтической трагедии, родилось новое чудовище под именем мелодрамы для удовлетворения вкуса публики, требующей непременно сильных ощущений. Самая омерзительная часть человечества, разбойники и злодеи, сделались

героями сих мелодрам, и завязку пьес основали на пороке. Яд, ножи, кинжалы, убийство, измены, развраты, вероломство явились на сцене в разных видах пугать зрителей и извлекать слезы зрелищем страдания и угнетения невинности» (Игнатов, 1916, с. 211). Возникновение нового жанра есть следствие изменения социального состава публики. Аристократический слой этой публики отторгается и вытесняется зрителями с Таганки и Якиманки.

В романе А. Писемского «Мещане» происходит разговор между обедневшим дворянином Бегушевым и Домной Осиповной, женой представляющего восходящий в России средний класс другого героя романа. Бегушев как постоянный посетитель театра недоволен наплывом в оперу жителей Таганки и Якиманки. Ведь это люди, представляющие средний класс. «Сейчас я ехал, – начал он (Бегушев. – *Н. Х.*), – по разным нашим Якиманкам, Таганкам; меня обогнало более сотни экипажей, и все это, изволисте видеть, ехало сюда из театра. – Ах, отсюда очень многие ездят! – подхватила Домна Осиповна – Весь абонемент итальянской оперы почти составлен из Замоскворечья. Бегушев развел только руками. – И таким образом, – сказал он с грустной усмешкой, – Таганка и Якиманка – безапелляционные судьи актера, музыканта, поэта; о печальные времена! – Что ж, из них очень много образованных людей, прекрасно все понимающих! – возразила Домна Осиповна. – Вы думаете? – спросил ее Бегушев. – Да, я даже знаю очень много примеров тому; моего мужа взять, – он очень любит и понимает все искусства... Бегушев несколько нахмурился. – Может быть, но дело не в людях, – возразил он, а в том, что силу дает этим господам, и какую еще силу; совесть людей становится в руках Таганки и Якиманки; разные наши либералы и демагоги, шапки обыкновенно не хотевшие поднять ни перед каким абсолютизмом, с наслаждением говорят, с восторгом принимают разные субсидии и службишки от Таганки! Это бессмыслица какая-то историческая! <...> Разные рыцари, – что бы там про них ни говорили, – и всевозможные воины ломали себе ребра и головы, утучняли целые поля своей кровью, чтобы добыть своей родине какую-нибудь новую страну, а Таганка и Якиманка поехали туда и нажили себе там денег... Великие мыслители иссушили свои тяжеловесные мозги, чтобы дать миру новые открытия, а Таганка, эксплуатируя эти открытия и обсчитывая при этом работника, зашибла и тут себе копейку и теперь комфортабельным образом разъезжает в вагонах первого класса и поздравляет своих знакомых по телеграфу со всяким вздором... Наконец, сам Бетховен и божественный Рафаэль как будто бы затем только и горели своим вдохновением, чтобы развлекать Таганку и Якиманку или, лучше сказать, механически раздражать их слух и зрение и улаживать их чехвальство» (Писемский, 1959, с. 12).

Ослабление интереса к трагедии означает износ той формы, что до возникновения мелодрамы определяла выражение эмоциональной жизни реципиента. Но было бы неверным происходящее объяснять лишь сменой больших стилей, а значит, распадом одного из них, существовавшего длительное время. В таких ситуациях возможен возврат к тем стилям, которые, как кажется, успели уйти в прошлое. Так, на рубеже XIX–XX веков в новом течении – символизме – возрождался романтизм. Ведь в этот период разворачивается становление массового общества. Происходит распад крестьянского сословия как резерва образования третьего сословия. Продолжается миграция крестьян в города. Численность городского населения увеличивается. Постепенно многие из новых городских жителей оказываются в театре. Во многом они-то и способствуют тому, что возникает и распространяется то, что мы и называем «массовой культурой». Реципиент, что появляется в русском театре XIX века, ни к каким большим стилям, разумеется, еще не приобщен. Это смешанный, неоднородный тип, и носителем уже существующей театральной культуры он не является. Его реакции были отшлифованы фольклором, а не той культурой, что возникает в городе. Поэтому театральное зрелище он воспринимает вне установок какого-то большого стиля. Он требует тех форм выражения эмоций, к которым он как сын природы привык. И вот здесь, для того, что понять, как возникает новая стилевая форма, нам важно вернуться к Л. Февру, который фиксирует в этих процессах смены настроений превращение эмоций в специальный социальный институт. Из неустойчивых и мимолетных настроений формируется что-то подобное ритуалу, которого будут придерживаться многие люди. Излагая идею о заразительности эмоций, Л. Февр пишет: «Установившаяся таким образом согласованность и одновременность эмоциональных реакций обеспечивает данной группе относительно большую безопасность и силу: сложение подлинной системы эмоций тотчас оправдывается полезностью этой системы. Эмоции превращаются в некий общественный институт. Они регламентируются наподобие ритуала. Многие церемонии у первобытных народов являются зрелищами – собраниями, цель которых в том, чтобы вызвать у всех присутствующих однородные эмоции посредством одинаковых поз и одинаковых жестов и тем самым сплотить их в некую единую сверхличность, подготовить к единому деянию» (1991, с. 112). Любопытно проследить это становление системы проявления эмоций в русском театре первых десятилетий XIX века, когда установки классицизма как стиля начали ослабевать и происходит движение к сентиментализму. Эмоции уже перестают подавляться, чего требует классицизм. Историки театра не могли не фиксировать эту систему эмоций. Поэтому применительно к новому зрителю они говорят об «эмоциональном воспитании русского театрального зрителя». О. Купцова в связи с этим пишет: «В предшествующую эпоху классицизма театр обращался прежде всего к зрительскому разуму, а для изображения эмоций в актерской игре использовал универсальные жесты – знаки. Жестовая азбука, доставшаяся по наследству от барочной сцены, включала всего около пятнадцати аффектов и не учитывала их оттенков или индивидуального проявления. Эмблематичность аффектов не позволяла зрителю проявлять сочувствие... Установка на открытое проявлений эмоций возникла в “чувствительную эпоху”, когда театрального зрителя приучили не стыдиться своих переживаний и публично обнаруживать их. И хотя меланхолия (во всех ее вариациях) как основная эмоция сентиментализма не предполагала коллективного чувствования, современники отмечали плачущий зрительный зал как обыденное явление» (2010, с. 131). Так, начинаясь в первых десятилетиях XIX века, культ чувств и чувствительности в России продолжает иметь место и в конце этого

столетия. Это можно проследить на примере литературы. Ведь именно этому обстоятельству человечество обязано возникновением русского психологического романа. Поворот к чувствительности – следствие подъема в психологии, что закрепилось в появлении психологии как науки. Ведь во многом открытия, связанные с психологическим романом, например с романами Л. Толстого, – это следствие в России увлечения Руссо, с сочинений которого начинается эпоха сентиментализма, о чем писал Г. Флоровский. Но если иметь в виду пласт массовой литературы, то раскрепощение установок классицизма и жестких практик подавления эмоций в искусстве способствовало «буму» мелодрамы первоначально в формах театра, а затем и кино

Театр на это сознание вынужден реагировать, ему соответствовать. Поэтому то, что происходит в театре, есть отклонение от театральной культуры, как и вообще от культуры, что уже существовала в городах. Поэтому театральное зрелище оказывается в прямой зависимости от эмоционального состояния реципиента. Отклонением от существующей театральной культуры является уже не только реципиент, но и сам театр. Чтобы вновь вернуться на уровень уже существующей театральной культуры, театр, ориентируясь на смешанного зрителя, должен нового реципиента еще воспитать, приобщить не только к театральному зрелищу, но и к театральной культуре, а это означает, что такая культура еще связана со стилем. Этот процесс разворачивается на протяжении всего XIX века. Ослабление механизмов организации эмоций с помощью спектакля, несущего на себе печать большого стиля и зависимости театра от эмоциональной жизни реципиента, порождает закономерность, связанную с необходимостью сначала к определенной форме выражения эмоций привыкать, а затем постепенно испытывать потребность в усилении эмоциональных раздражителей, т. е. в смене формы выражения эмоций.

Понятно, что становление массового общества порождает и специфическую психологию, а вместе с этим и специфическую чувствительность. Дело тут не только в неврастеническом комплексе. Если раньше неврастеническая психология охватывала отдельные группы людей и функционировала больше в индивидуальных формах, то в массовом обществе индивидуальная психология трансформируется в коллективную психологию. Это объясняется тем, что индивид все чаще оказывался втянутым в коллективное поведение. А это поведение порождало и коллективное сознание, и коллективную психологию. Что для этой психологии характерно? Как доказывал Г. Лебон (1995, с. 162), пытаясь осознать поведение людей во время Французской революции, коллективное сознание возникает на основе заразительности, или суггестии. А это приводит к стиранию индивидуальных уровней восприятия. В коллективных акциях индивид легко поддается внушению, что приводит к психологическому регрессу на самых разных уровнях. Жертвуя критическим восприятием происходящего, индивид ощущает себя частью толпы, что может приводить к потребности в вожде. А вождизм – архаическая тенденция. Появление вождей в истории XX века – следствие психологических изменений, происходящих под воздействием становления массового общества. Но коллективная психология начинает определять и восприятие искусства, как и трансформацию жанров и сюжетов. Эта логика начинает подтверждаться поведением людей в театральных залах XIX века.

Но что значит «дикость» смешанного зрителя и, соответственно, нейтрализация ее в процессе усвоения театральной культуры? Прослеживая усиление потребности театрального зрителя в первой половине XIX века в еще больших эмоциональных усилителях, как и в их ослаблении, И. Игнатов этот механизм объясняет с помощью опытов французского физиолога Клода Бернара. Свой эксперимент К. Бернар проделывал с ядом кураре, вводимым под кожу животного. Эксперимент приводил к тому, что происходил паралич способности к движению, к действию. Эта его способность утрачивалась, а чувствительность, наоборот, могла сохраняться и усиливаться. Действие яда кураре позволило исследователю точнее представить то, что, например, в свое время Платон не мог понять в катарсисе и верно оценить открытие своего ученика Аристотеля. Ему было непонятно, как в одно и то же время зритель и возмущается поступками героя-убийцы, требующими его вмешательства, и в то же время испытывает сильную эмоцию, связанную с удовольствием от вызванных действиями героя эстетических переживаний.

Обращаясь к опыту К. Бернара, И. Игнатов утверждает, что театр – это уникальный психологический механизм, который одновременно провоцирует крайнее эмоциональное напряжение реципиента, требующее, чтобы он как носитель нравственности вступил за жертву и тут же бросился ей на помощь, что кажется естественным. Однако он этого не делает. Не делает потому, что он оказывается уже во власти театральной культуры, тормозящей процесс, когда спровоцированное спектаклем крайнее сочувствие жертве требует от него, чтобы он вскочил на сцену и расправился с убийцей. Примеры такого поведения зрителя в истории театра случались. «Представьте себе, – пишет И. Игнатов, – что перед вами публика грубая, мало восприимчивая, с трудом реагирующая на впечатления, выходящие из узко ограниченного круга низменных потребностей. В области этих потребностей такая публика непременно импульсивна и несдержанна, и, как только она не связывается посторонней, грубой же силой, она отдается импульсам, мало заботясь о последствиях, которыми будет сопровождаться ее стремительность» (1916, с. 25).

Любопытно отметить, что это традиционное средство, без которого театральная культура не существует, в современных зрелищных формах, кажется, упраздняется. Об этом свидетельствует, например, перформанс, под воздействием которого, как доказывает немецкий театровед Эрика Фишер-Лихте, находится и современный театр. В качестве одной из иллюстраций эстетики перформанса исследователь ссылается на перформанс югославской художницы Марины Абрамович под названием «Уста Святого Фомы». Этот перформанс подразумевал жестокое истязание тела действующей на сцене художницы вплоть до кровопускания. Эти действия присутствующими на перформансе зрителями естественно воспринимались пыткой. В конце концов, мучения художницы спровоцировали их сопротивление. Они включились в действие, чтобы его остановить. «После того, как она пролежала на ледовом кресте тридцать минут, не выказывая никаких

намерений прекратить пытку, некоторые зрители оказались не способны дольше выносить ее муки. Они устремились к ледяным блокам, подхватили Абрамович, сняли ее с креста и унесли» (Фишер-Лихте, 2015, с. 26).

По сути, пришедшие воспринимать перформанс люди переставали быть пассивными созерцателями действия, зрителями и становились действующими лицами. Но если упразднился зритель, то упразднился и театр. А как же тогда обозначить то, что проделывала со своим телом автор и исполнитель этого перформанса? Судя по всему, ее перформанс возвращал к дотеатральной эпохе культуры, а точнее, к ритуальному поведению, например к бичеванию в XIII и XIV веках монахов-флагеллантов, бродивших по Европе и исполнявших в присутствии массы народа жестокие ритуалы. Но аналогии возможны и с еще более древними ритуалами, что, конечно, уже заслуживает внимания не искусствоведов, а этнологов и культурологов.

Что же может служить в спектакле препятствием для бесконечного усиления стимулирования эмоционального напряжения, способного привести к непосредственной двигательной реакции реципиента на действия злодея на сцене? На это И. Игнатов давал такой ответ: «И если бы театр имел значение только как средство увеличить чувствительность и парализовать деятельность, мы сказали бы: сохраните его для малокультурной и грубой публики и уничтожьте для цивилизованного и тонко чувствующего зрителя. Но сцена действует не на одни чувства, не на одну волю. Во всем, что мы говорили, мы игнорировали влияние театра на мысль» (1916, с. 28). Действительно, деятельность театра разворачивается между эмоциями и мыслью. Почему бы театр не отождествить не с эмоциями, а с мыслью? Но это не всегда получается. Мы постоянно убеждаемся в том, что мысль как доминанта количество реципиентов не увеличивает, и это обстоятельство пытался объяснить еще в XIX веке Г. Лебон. Он утверждал, что если вы хотите кого-то в чем-то убедить, не используйте для этого логику, а рассчитывайте исключительно на эмоции. Почему, казалось бы, исключать логику и мышление, которые со временем приобретают развитые формы, и апеллировать только к эмоциям? Ведь эмоции древнее. Это скорее предформы мышления. Следовательно, обращение к эмоциям означает регресс к ранним и несовершенным формам мышления, которые А. Баумгартен отождествлял с образными, т. е., согласно его представлениям, несовершенными по отношению к логическому мышлению чувственными формами. Значит, исключение мысли из коммуникации с реципиентом есть не прогресс, а регресс.

Но на той стадии истории культуры, когда эмоциональная жизнь освобождается от уже ставших традиционными форм ее проявления, именно он-то и оказывается притягательным и желаемым. Регресс, связанный с изменением отношений между мыслью и эмоцией, – это свидетельство обособления эмоциональной жизни, а оно, в свою очередь, свидетельствует о каком-то кризисе, даже, может быть, Вызове, возникшем в связи с изменениями в самой жизни. Логика становления театральной культуры на протяжении XIX века свидетельствует о том, что театр постоянно пытается пробиться к тому уровню, на котором в этом столетии находилась литература. Чем ближе к литературе, тем театр активней штурмует мысль, ослабляя апелляцию к эмоциям. Но эта тенденция не является исчерпывающей.

Новая ситуация в культуре XIX века: перенасыщение эмоций как Вызов

Действительно, со временем в театре появляется серьезная драматургия, призванная прежде всего провоцировать крайние эмоции, но в том числе и давать пищу для ума. И когда это происходит, то можно уже говорить, что театр оказывается на одном уровне с литературой. Но, во-первых, драматургия, формирующая мыслительную способность зрителя, начинает противоречить установкам цензуры, а, во-вторых, потребность реципиента во все более сильной интенсивности эмоционального возбуждения все же полностью не удовлетворяется. Со временем наступает момент, когда начинает казаться, что набор театральных средств, способных еще больше усилить эмоциональный подъем реципиента, уже опробован и полностью израсходован. «Можно было долго наслаждаться адским хохотом преступников, отчаянным завыванием жертв кровавых разбойников и благородством палачей; можно было в течение долгих лет радоваться, видя, как сцена мобилизовала все “силы ада”, всех “фурий зла”, всех гениев самопожертвования, как она использовала всю напряженность “стальной груди” и невероятных голосовых связок, всю необъятность проявлений отчаяния, ненависти, любовного порыва. И на каждое увеличение средств, находящихся в распоряжении сцены, можно было, не останавливаясь, требовать: еще! Еще! Но рост сценических средств в области одного драматического жанра ограничен... Публика требовала “еще”, сцена повторяла уже использованный крик, уже испытанную запутанность событий, уже знакомую иступленность страстей» (Игнатов, 1916, с. 316).

В данном случае пора поставить вопрос о том, как разворачивается процесс организации эмоций в других сферах. Ведь не может же лишь один театр разрешить то противоречие, что нами в нем обнаружено. Видимо, это «еще» затронуло и все другие области искусства. Более того, это стало общекультурной проблемой именно потому, что вело к тому, что можно было бы назвать возможной «антропологической катастрофой». Когда-то она произошла в эллинистический период античности, а сегодня в связи с уже обозначившимися процессами в современной культуре мы об этом снова вспоминаем. В данном случае мы не случайно обращаем внимание на возникновение и становление в обществах XVIII и XIX веков третьего сословия, от которого отныне будет зависеть судьба театральной культуры и культуры в целом. Когда-то в эпоху уже не демократического, а имперского Рима третье сословие возникло, но не получило развития, утратило перспективу, что стало дополнительной причиной гибели всей этой цивилизации. Казалось бы, Запад повторял эту логику, но, однако, он опасность преодолевал и катастрофу отсрочил. Иное дело – Россия, демонстрирующая особый вариант развития.

Мы утверждаем, что театр отстает от литературы, поскольку он вынужден работать с не успевшей усвоить театральную культуру смешанной публикой. В XIX веке в литературе один за другим появляются выдающиеся

писатели, обогатившие не только отечественную, но и мировую культуру. Но театр все еще «плетется в хвосте». Исключение представляют такие редкие для русского театра пьесы, как «Ревизор» Гоголя и «Горе от ума» Грибоедова. Но «Ревизора» требуют запретить, а пьеса Грибоедова распространяется в рукописном варианте. В 1929 году, реагируя на 100-летие со дня смерти А. Грибоедова, Б. Алперс пишет, что комедия «Горе от ума» – исключение, а не правило. Ничего подобного ни до, ни после в России не было. Это политический монолог, «митинговая речь, переведенная на язык сцены» (Алперс, 1977, с. 126). Этот момент был возможен в преддверии жестокой николаевской реакции. После этого начался новый период, породивший другую драматургию, несущую на себе печать подавленности и пессимизма. В 1942 году Бенкендорф пишет: «Все пьесы, поступающие на сцену театров Российской империи, должны быть предварительно рассмотрены 111 Отделением и без дозволения представлены быть не могут» (Цит. по: Игнатов, 1916, с. 241). Не могут быть представлены потому, что театр связан с массовыми реакциями, а потому театральное зрелище, провоцируя эмоции, способно перерасти в политический митинг.

Но действительно ли театр отставал от литературы, а если отставал, то от какой именно литературы? Ведь с тех пор, как появился печатный станок, возникла возможность тиражирования литературы. А эта возможность совпала с потребностью увеличивающейся в своей численности читательской аудитории. Так, в Европе, например, началась «революция чтения». В одном из источников по истории печатной книги отмечалось: «В Париже все читали все – и особенно женщины – носили при себе книги. Читали в экипаже во время прогулки, в театре – во время антракта, в кафе, в купальне. В лавках женщины, дети, компаньоны, ученики – все читали. По воскресениям люди читали, устроившись перед дверьми своих домов, лакеи – на задних сиденьях экипажей, кучера – на своих традиционных местах, солдаты – во время несения караула» (История чтения..., 2008, с. 360). Но количественное увеличение читателя тоже, как это было в театре со зрителем, оказало влияние на качество литературы, которая должна была говорить с читателем на том языке, что был бы этому читателю понятен, и говорить с ним о таких проблемах, которыми этот зритель жил.

Но в данном случае мы имеем в виду не потребность массового читателя в том, что тогда называли реализмом, а, наоборот, в чем-то таком, что было от реализма далеко. Удовлетворение этой потребности, с одной стороны, давала мелодрама, а с другой – роман. Но в данном случае речь должна идти не о романе вообще, а о так называемом готическом романе. А он возник в границах большого стиля, а именно романтизма. Ведь романтизм выражает тот сдвиг, что происходил в общественных структурах, а именно сдвиг, связанный с переходом к массовому обществу, а следовательно, и с переходом от организации эмоций с помощью больших стилей к новым способам такой организации. Здесь следует обратить внимание, в частности, на то, что романтизм, с одной стороны, продолжает историю больших стилей и, следовательно, историю организации с их помощью эмоциональной жизни, а с другой – это, пожалуй, в истории искусства первый стиль, смысл которого представляет аномалию в истории искусства как истории стилей. Романтизм и в русской культуре оставил глубокие следы и, наверное, потому, что, как утверждал Н. Бердяев, русские – это скорее платоники, нежели последователи Аристотеля. Аристотелевцы – это западные люди. Это прежде всего рационалисты. Культивируемая русскими так называемая «соборность» далека и от индивидуализма, и от рационализма. В России эмоции преобладают. Романтизм вообще один из последних универсальных стилей. Н. Бердяев высказывает любопытную мысль. Он пишет: «Категории классицизма и романтизма особенно не применимы к русской литературе. Эти термины не только двусмысленны, они многосмысленны» (Бердяев, 1991, с. 93). Это в то же время еще и умонастроение, и умовосприятие, которое далеко выходит за пределы искусства в саму жизнь. Не случайно В. Жирмунский в своей ранней книге о немецком романтизме, изданной еще в 1914 году, писал: «Романтизм перестает быть только литературным фактом. Он становится прежде всего новой формой чувствования, новым способом переживания жизни» (1996, с. 9).

Когда же эта новая форма чувствования возникла – до Французской революции или после нее? На этот счет существует ответ, причем в исследованиях эмоций. Так, представляя исследование американского историка и антрополога Уильяма Редди, в котором высказываются сомнения по поводу эффективности того направления в изучении эмоций, которое принято обозначать как «социальный конструктивизм», Ян Плампер пересказывает идеи этого французского ученого применительно к сентиментализму. «В абсолютистской Франции при Людовике XIV, – пишет Я. Плампер, – действовал аристократический кодекс чести, который строго иерархически регулировал внешнее отображение эмоций и главная цель которого состояла в том, чтобы избегать оскорблений, объясняет Редди. В качестве реакции на это с начала XVIII века стали возникать “эмоциональные убежища” – например, салоны и масонские ложи, прочувствованные переписки и романы, а также браки, основанные на романтической любви: все они характеризовались теплом, близостью и честностью. Чувства, о которых говорилось в письмах, были не только конвенциями, но и выражением реальных эмоций. Однако эффект обратной связи эмотивов в конце концов оказался для сентиментализма роковым. Публичным демонстрациям чувств в ту эпоху была присуща радикализация: любовь в письмах становилась все интимнее, ненависть все глубже. Одновременно усиливались и ощущаемые эмоции. Кроме того, эти эмоции воспринимались как естественные и аутентичные, и за всеми людьми признавалась способность интенсивно чувствовать их» (2024, с. 422). Такие «убежища» стали появляться повсеместно. Сентиментализм распространялся и охватывал многие сферы общественной жизни. Так менялась оптика взгляда на период сентиментализма. Он оказался включенным в тот период, который всегда воспринимался «веком разума», существовавшим между 1700 и 1794 годами. «Великая французская революция, с точки зрения Редди, – пишет Я. Плампер, – была попыткой превратить все общество в эмоциональное убежище, организованное

в соответствии с логикой сентиментализма. Робеспьер и его соратники были сентименталистами, верившими, что слезы и другие телесные признаки являются аутентичными выражениями эмоций. Если бы они знали об эмотивах, они бы поняли, что их постоянное выражение эмоций приведет к своего рода перегреву и что интенсивное переживание эмоций невозможно поддерживать в течение длительного времени» (2024, с. 422).

Вообще, с романтизмом начинается крутой поворот в отношениях к чувствам. Но поскольку психология как наука была еще в самом начале своего становления, то восстановить эту ситуацию можно, лишь обращаясь к философии и искусству. Однако здесь возникали трудности с определением эмоции. Как констатирует Я. Плампер, с 1872 по 1980 год появилось 92 различных определения эмоций, что не удивительно. В 1931 году один американский кардиолог назвал эмоции «чем-то текучим и летучим, что приходит и уходит, словно ветер, неизвестно как» (Цит. по: Плампер, 2024, с. 21). Кто-то из психологов на это отреагировал так: «Что такое эмоция, знает каждый, – пока его не попросят дать определение». Историки эмоций, конечно, начнут искать определения эмоций, начиная с Аристотеля. Ведь это он в своей «Риторике» напишет: «Страсти – все то, под влиянием чего люди изменяют свои решения, с чем сопряжено чувство удовольствия или неудовольствия, как, например, гнев, сострадание, страх и все этим подобные и противоположные чувства» (Цит. по: Плампер, 2024, с. 21). Свое отношение к эмоциям отрефлексовали стоики. Их идеалом в этом смысле является достижение состояния отсутствия эмоций или душевного покоя – апатии, а затем и атараксии. Мы уже говорили о влиянии философии стоиков на становление стиля классицизма. Позднее, уже в Средние века, Августин соотносил эмоции с впервые им поставленной в философии проблемой воли. Воля и была для него средством обуздания и контролирования эмоций. Если у стоиков идеалом является невозмутимость, то Августин приветствовал эмоции в жизни и до тех пор, пока они подчинены воле и направлены на божественное. До эпохи Просвещения отдельные мыслители иногда вносили в эмоциональную сферу разум. Но с наступлением Просвещения в этом смысле произошла радикальная революция. На трон был возведен разум, а жертвой стало чувство. Этот императив получает выражение у И. Канта. Эмоция же для него – это то, что позже в философии называют «Другим». Это антиэмоциональная парадигма. Это столь значимый для всей эпохи Просвещения культ разума и этики. В своей «Антропологии с прагматической точки зрения» И. Кант разделяет эмоции на аффекты и страсти. Чувства он определяет как нечто неподвластное разуму и потому не имеющее никакого отношения к этике. Согласно классификации И. Канта, аффекты – это нечто внезапное – «чувство удовольствия или неудовольствия в настоящем состоянии, не оставляющее в субъекте места для размышления, разумного представления о том, следует ли отдаться этому чувству или противиться ему» (Цит. по: Плампер, 2024, с. 42). Если аффекты могут стать по крайней мере «временным суррогатом разума», то страсти располагаются далеко за пределами области морали, руководствующейся разумом. И вот определение Кантом страсти: «Склонность, которую разум субъекта может подавить только с трудом или совсем не может подавить, – это страсть» (Цит. по: Плампер, 2024, с. 42). Для Канта это означало лишь одно: «Подчинение аффектам и страстям всегда есть болезнь души, так как и те и другие исключают господство разума» (Цит. по: Плампер, 2024, с. 52). Высокая ценность эмоций в культуре возникает вместе с сентиментализмом.

Провозвестником культа эмоциональной раскрепощенности стал Жан-Жак Руссо. Он выступил с резким осуждением культуры, предрасположенной к контролированию эмоциональной стихии. Эту свою позицию он высказал в своей статье «Письмо к д'Аламберу о зрелищах» (1758). Статья была написана под впечатлением опубликованной в очередном номере «Энциклопедии» статьи д'Аламбера, в которой он выражал удивление по поводу отсутствия театра в кальвинистской Женеве и призывал к учреждению театра. Кальвинисты и д'Аламбер – разные полюса в дискуссии о театре. Какую же сторону займет Руссо? Он ведь тоже, как и Кант, является сторонником воспитания «нового человека», а потому с его точки зрения излишнюю чувствительность следует обуздывать. Выразивший настроения сентиментализма Руссо вовсе не выступает за полное раскрепощение чувств. Кроме того, он доказывает, что та или иная направленность театра зависит от общественных настроений. «Пусть же не приписывают театру способность изменять чувства и нравы, – пишет Руссо, – он в состоянии лишь следовать им и украшать их. Автор, решивший вступить в противоречие с господствующим духом, скоро оказался бы автором для одного себя» (1961, с. 78). Размышления над восприятием театра приводят философа к мысли, что обществу угрожает перевозбуждение, а это может обернуться потерей контроля по отношению к театру.

Убежденность в этом приводит философа даже к несогласию с Аристотелем. «Из этих предварительных замечаний, – пишет Руссо, – следует, что театральное зрелище укрепляет национальный характер, усиливает естественные склонности и придает большую энергию всем страстям. С этой точки зрения можно было бы думать, что, раз это воздействие только усугубляет, но не изменяет установившиеся нравы, драматические представления благотворны для добрых и вредны для дурных людей. Но даже и тут в первом случае надо бы еще проверить, не перерождается ли страсть, при чрезмерном ее раздражении, в порок. Я знаю: поэтика приписывает театру как раз обратное, то есть очищение страстей через их возбуждение; но я что-то плохо это понимаю. Выходит, что прежде чем стать сдержанным и благоразумным, надо сперва быть и неистовым, и сумасшедшим» (1961, с. 79). Следующее высказывание Руссо свидетельствует, что его позиция в отношении чувств совпадает с антиэмоциональной позицией Канта. «Разве не известно, что все страсти – сестры, что довольно одной, чтобы пробудить тысячу других, и что подавлять одну при помощи другой – это верный способ открыть сердце всем остальным? Единственное орудие, которое могло бы служить очищению страстей, – это разум, но, как я уже сказал, на сцене разум не имеет никакого веса» (Руссо, 1961, с. 80).

Именно в романтизме как раз и происходит то, что можно было бы определить как раскол искусства на, если следовать логике Ф. Ницше, аполлоновское и дионисийское. Аполлоновская традиция, т. е. традиция зависимости формы выражения эмоций от большого стиля в романтизме, разрушается. От романтизма «отпочковывается» сфера, в которой на первом месте оказывается не активность мысли, а провоцирование и изживание эмоций, причем мыслимые как самоцель. Это обстоятельство и будет основой для рождения и эскалации массовой культуры, которая будет потом производиться в больших количествах, в частности Голливудом. Впервые эта форма искусства получит выражение в литературе, а еще точнее, в готическом романе. Уже на первых этапах «революции чтения» возник особый тип чтения, ассоциирующийся с болезнью, а именно «сентиментальное» чтение. «Читатели в подавляющем большинстве предпочитали сентиментальное чтение, предаваясь ему “страстно”, как наркотику... может быть потому, что оно помогало уходить от действительности. Сентиментальное чтение как раз и порождает эту болезнь, названную тогда “ипохондрией”. Необходимость при чтении находиться в определенном малоподвижном положении и отсутствие физических упражнений в сочетании с резко негативным воздействием частой смены образов и впечатлений порождает ослабление организма, расстройство нервной системы, вздутие живота, непроходимость кишечника. Одним словом – ипохондрию, которой подвержены, как известно, представители обоих полов, но особенно женщины» (История чтения..., 2008, с. 382).

Ясно, что уже в самом начале становления третьего сословия в его среде возникает психология, способствующая не адаптации к миру и к его активному совершенствованию, а к эскапизму, т. е. бегству от этого мира в сферу воображения, ему противостоящего. А этот комплекс был присущ уходящему аристократическому сословию, и это сословие, способствуя его расхождению с миром и распространением декаданса, и приближает этот мир к катастрофе. Когда зритель оказывается под давлением «еще!», а театр к этому времени успел растратить все средства и приемы провоцирования крайних эмоций, наступает ситуация, которую можно было назвать Вызовом. Причем, Вызовом для культуры в целом, а не только вызовом для искусства. Почему? Да потому, что, видимо, потребность в тех эмоциональных раздражителях, которые обращают на себя внимание в эпоху романтизма, как-то соотносится с одной из фаз в истории европейского мира. А эту фазу пытался диагностировать Шпенглер, обозначая ее понятием «цивилизация». Согласно Шпенглеру, Европа, начиная с наполеоновских войн, входила в фазу цивилизации или в финальную фазу своей истории.

Возникает вопрос: как отыскать новые резервы воздействия на зрителя? Что делать с эмоциями, которые традиционными средствами организовать уже невозможно? Где искать новые средства организации эмоций? Но здесь не может не возникнуть и другого вопроса: а зачем идти на поводу у зрителя? Позитивно ли это? А также о чем свидетельствует эта потребность в усилении эмоций? И каких эмоций? Только ли об эстетических эмоциях в данном случае должна идти речь? Конечно, можно без конца усиливать раздражители, и не только театральными средствами. Если их усиливать средствами театра, то в ситуации, когда театр уже открыл в себе способность функционировать как средство трансляции лучших классических произведений литературы и демонстрирует возможность не только возбуждать эмоции, но и будить мысль, можно вернуть его в ситуацию, когда он начал представлять собой исключительно средство изживания эмоций, что и произошло в романтизме. Так, с конца XIX века театр возвращается в стихию, что обязана романтизму.

В неоромантизме, а точнее, в символизме вновь увлекаются готикой. И вот уже А. Блок читает роман Б. Стокера «Дракула», получая от него удовольствие. В письме 1908 года он пишет Е. Иванову: «Во-первых, прочел я “Вампира – графа Дракула”. Читал две ночи и боялся отчаянно. Потом понял еще и глубину этого, независимо от литературности и т. д.» (Блок, 1963, с. 251). Чтение готических романов в конце XIX века, как это было и в начале этого века, снова оказывается очередной эпидемией, в которую вовлекаются, в том числе и интеллектуалы, о чем и свидетельствует признание А. Блока. Интерес к готике снова возникнет в конце XIX века. Так, в предисловии к «Упырю» А. К. Толстого философ В. Соловьев констатирует, что «влечение к таинственному и необычайному все более распространяется в наши дни» (1913, с. 379).

Резервы эмоционального возбуждения в этот период находились не только в театре, но и в других зрелищах. Именно в это время происходит ренессанс цирка, который всегда провоцировал крайние формы нагнетания эмоций. Ведь исполнение цирковых номеров связано часто с опасностью для жизни. Опасна уже работа с дикими животными. В функции усиления и изживания эмоций цирк начинает дублировать театр, в еще большей степени увеличивая градус эмоционального накала. Здесь невозможно не отметить, что возрождение цирка тоже происходит в определенный период, а именно в XIX веке. И следует отметить, что цирк начинает влиять и на театр. Но, конечно, возрождаемый в Европе цирк не доходит до той крайней жестокости, что имела место в Древнем Риме, когда реципиент становился зрителем убийства людей на сцене, что свидетельствует о самых крайних и уже бесчеловечных, но все же желаемых способах провоцирования и изживания эмоций. Как следствие стремления публики к усилению эмоциональных раздражителей возникает тяготение зрителей к таким развлекательным зрелищам, как варьете. Собственно театр под воздействием потребностей публики трансформируется, как это было еще в античном, а точнее, в римском театре. Исследователи нравов не могли этого не зафиксировать. Так, Э. Фукс констатирует: со времен античности театр не имел того значения, какое он приобрел в XIX веке. По сути, это было возрождение театра. Постепенно серьезный драматический театр начинают теснить фарс и оперетка, а вместе с ними в развлечение вторгаются элементы порно. Театр сдает свои позиции как педагогического средства. Он становится «пропагандистом выгодных для предпринимателей порнографических спекуляций» (Фукс, 1994, с. 385). Так историк нравов передает содержание спектакля «Брачная зима», в котором показывается интимная жизнь двух супружеских

пар с раздеванием, что можно считать предвосхищением в формах театра того телевизионного зрелища, демонстрируемого еще не так давно под название «Дом 2» в России.

Наконец, именно в то время, когда требование «еще!» достигает апогея, технология преподносит величайший подарок человечеству в виде кино. И молодой С. Эйзенштейн как талантливый теоретик потом разгадает, как разрушать зависимость изживания эмоций от большого стиля и использовать монтаж для создания структуры воздействия произведения, которая в 20-е годы казалось новой, а на самом деле возвращала к римскому бессюжетному театру, состоящему из монтажа цирковых аттракционов, чем и воспользовался С. Эйзенштейн. Хотя справедливости ради следует сказать, что впервые этим воспользовался в театре В. Мейерхольд (Хренов, 2024, с. 604). Некогда найденная форма организации эмоций, а именно в Древней Греции, распалась уже в римской империи. Трагедия как средство такой организации уже не привлекала, она умерла. С возникновением романтизма трагедия умирает и в европейской культуре, открывая новые перспективы в выявлении эмоциональной жизни. Распространение кино будет следующим этапом усиления эмоциональных раздражителей.

Но вернемся к романтизму, смысл которого вовсе не сводился к нему как к большому стилю. Это было целое мировосприятие и, можно сказать, психология конкретной исторической эпохи. Но конкретной ли эпохи? Сами романтики затруднялись привязать романтизм к определенной эпохе. Они обнаружат его присутствие в самых разных эпохах. Так, замечательный исследователь романтизма Н. Берковский пишет: «Он (романтизм. – Н. Х.) никогда не был для них отдельным течением, одной только эпохой, как готика, барокко, классицизм. Он содержался для них во многих эпохах, во множестве течений, в самой истории он не был выделен, поэтому выделить его опять-таки составляло задачу, возложенную на филологов и теоретиков из их среды» (2001, с. 98). Даже А. Лосев, предлагая глубокий анализ античной эстетики, обнаруживает в ней предвосхищение романтизма. Это предвосхищение, например, вычитывается в идеях гностика Валентина и его школы. Так, он пишет: «Мы бы сказали, что в этом валентинианском мире как в слезах Софии и в этой материи как в печали ее творца, скорее, звучит нечто романтическое, поскольку новоевропейский романтизм тоже возник как уход одинокой и страждущей личности в бесконечные и недостижимые дали... Но в данный момент для нас важно еще и то, что в таком романтизме нет и ничего языческого, поскольку язычество не есть интимно и утонченно субъективный уход в бесконечную даль, но спокойное радование по поводу вечного круговорота вещества в природе, вечно переходящего от хаоса к космосу и от космоса к хаосу. Картина природы у Валентина – яркая и блестящая, но это – не христианство и не язычество Это – мечта и пророчество о новоевропейском романтизме» (Лосев, 1992, с. 288). Конечно, в готическом романе получили выражение и установки романтизма как большого стиля, но готика – это скорее выражение определенного умонастроения, возникшего не в результате самодвижения искусства, направляемого внутренними причинами, а под воздействием причин внешних, и здесь на первое место выдвигается то давление, которое испытывала литература со стороны увеличивающегося числа читателей. Понятно, что, возникнув в культуре западных стран, готика перемещалась и в Россию. Готические романы здесь широко распространялись и были востребованы. Таким образом, и театр, и литература Запада, будучи связанными с романтизмом, оказавшим огромное влияние на русскую литературу, и здесь влияние романтизма на Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Жуковского, т. е. на большую литературу, невозможно не отметить, стали сферами, в которых получили развитие под воздействием реципиентов такие жанры массовой культуры, как мелодрама в театральной драматургии и готика в литературе, а они приводили в «ужас от созерцания страшных и отвратительных физических предметов, согласно классификации Радклиф, horror, а не terror» (Вацура, 2002, с. 317).

Конечно, история готического романа на Западе исследована, но в России этот пласт массовой литературы длительное время изучен не был. «В отличие от истории готического романа в английской, французской и немецкой литературах, – писал энтузиаст исследования этого пласта литературы В. Вацура, – сколько-нибудь полная история его “жизни” в России не написана; между тем, она важна во многих отношениях: и для исследования эволюции читательских вкусов, и для соотношения “элитарной” и “массовой” литературы, и самих этих понятий, меняющихся в своем историческом движении, и для построения исторической поэтики; она важна и для изучения литературной борьбы: нередко отношение к этому жанру становилось показателем размежевания литературных групп» (2002, с. 3). Для нас готический роман важен как показатель расхождения между самодвижением искусства в направлении больших стилей и «отпочковавшегося» от него целого пласта массовой литературы, в котором эмоциональный фактор превратился в самоцель. Пожалуй, это обстоятельство является истоком того, что продолжает быть актуальным вплоть до рубежа XX-XXI веков, требуя исследования.

Источники | References

1. А. К. Русская драма во Франции // Театр и искусство. 1887. № 33.
2. Алперс Б. Театральные очерки: в 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2.
3. Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М.: Книга, 1991.
4. Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001.
5. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. Т. 8. Письма. 1998-1921.
6. Вацура В. Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
7. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома; Новатор, 1996.

8. Игнатов И. Театр и зрители. М.: Задруга, 1916. Ч. 1. Первая половина XIX века.
9. История чтения в западном мире от Античности до наших дней / ред.-сост. Г. Кавалло, Р. Шартье. М.: Издательство ФАИР, 2008.
10. Купцова О. «Экзажерация чувств»: особенности эмоциональных реакций русской театральной публики 1830-1840-х годов // Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций / под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат и М. Эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
11. Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., 1995.
12. Лессинг Г. Гамбургская драматургия. М. – Л.: Academia, 1936.
13. Лоренц К. Так называемое зло. М.: Культурная революция, 2008.
14. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2 кн. М.: Искусство, 1992. Кн. 1.
15. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1992.
16. Писемский А. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Библиотека «Огонек»; Правда, 1959. Т. 7.
17. Плампер Я. История эмоций. М.: Новое литературное обозрение, 2024.
18. Пыляев М. Старая Москва. Рассказ из былой жизни первопрестольной столицы. М.: Московский рабочий, 1990.
19. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 2 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 1.
20. Сеннет Р. Падение публичного человека. М.: Логос, 2002.
21. Соловьев В. Собрание сочинений: в 10 т. СПб.: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1913. Т. 9.
22. Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991.
23. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон Плюс, 2015.
24. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Буржуазный век. М.: Республика, 1994.
25. Хренов Н. Искусство в ситуации культурологического поворота: методологические поиски. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2024.
26. Ярцев П. Петербургский театр // Театр и искусство. 1904. № 2.

Информация об авторах | Author information



Хренов Николай Андреевич¹, д. филос. н., проф.

¹ Государственный институт искусствознания, г. Москва



Nikolai Andreevich Khrenov¹, Dr

¹ State Institute for Art Studies, Moscow

¹ nihrenov@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.11.2024; опубликовано online (published online): 13.12.2024.

Ключевые слова (keywords): классицизм; романтизм; история эмоций; эмансипация эмоций; театр XIX века; И. Игнатов; Я. Плампер; Classicism; Romanticism; history of emotions; emancipation of emotions; 19th-century theatre; I. Ignatov; J. Plamper.