



Театр и документ: оппозиция или интеграция?

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

Трудно найти внешне столь удаленные понятия, как театр с его демонстративной «сочиненностью» и документ, всегда понимаемый как нейтральное обозначение истинности реальности. Однако более пристальное сопоставление как практики театральной истории, так и опыта экранного документа открывает неожиданные сближения.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.03.01+792.01

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальный театр, театр и документ, кинофакт, документальный образ, художественный потенциал документального кадра, мокьюментари, театр фактов в кино, восприятие экранного документа, современные формы «игры» в документалистике, коллажность современного искусства

Сохранился рассказ о выступлении С. Эйзенштейна в Сорбонне, где ему задали вопрос об отношении соцреализма и сюрреализма, на который режиссер ответил со свойственной ему афористичностью, что они — противоположны, а противоположности, как говорит современная наука, смыкаются.

Пристальное сопоставление как практики театральной истории, так и опыта экранного документа, открывает, однако, неожиданные сближения, порождающие не только поисковые эксперименты, но и понимание более глубинных эстетических базовых закономерностей как художественного мышления авторов, так и восприятия художественного текста современными зрителями.

Коллажность, осознаваемая эстетикой в разные периоды XX века по-разному, как с точки зрения использованных материалов, так и способов сочленения их в целостный художественный текст, все же сохраняет устойчивое требование стилевой автономности фрагмента вне зависимости от авторского контекста. Здесь возможно традиционное упоминание того стабильного утверждения, которое видит коллажность в первую очередь в списке признаков постмодернистской эстетики. Но сие упоминание все же не раскрывает причинную основу популярности коллажного принципа высказывания в современном искусстве.

В данной статье предлагается несколько аспектов интеграционных процессов в искусстве, сопрягающих альтернативные стилевые линии «сочинения» художественного пространства и

документирования реальности, на примере взаимодействия этих направлений как внутри кинематографической практики, так и во внешне весьма далеких по эстетическим декларациям контактах документа и театра.

«Противоположности смыкаются»...

Специфика языка театра, сложившаяся за тысячелетия его истории, отражена в проекции в обыденную речь, манипулирующую понятием «театральность» как аналога демонстративно условного, постановочного действия, оппозиционного безусловной документальности отражения реальности. Однако театральная практика XX века открыла новый вектор творческих поисков, в основе которого лежит желание соединить в едином художественном тексте несоединимое, а именно — театр и документ. Последовательность усилий открывается поисками реалистического направления, связанного с методом К. Станиславского и попытками достичь сближения с реальностью в рамках традиционного языка театра. Всем известны походы артистов МХАТа в ночлежки для проникновения в документальную суть героев «На дне», а также тщательность «собираания» достоверной сценической среды. Вспомним повторяющуюся реплику великого режиссера в фельетоне В. Дорошевича о постановке «Гамлета»: «А не выпустить ли нам датского дога?». Но все эти усилия разбивались при соприкосновении театра и реальности. Напомним грустный опыт разыгрывания мхатовцами фрагментов «Месяца в деревне» на фоне реального пейзажа.

Выход из тупиковой ситуации открылся, как это всегда бывает в искусстве, в неожиданном векторе коллажного соединения документа и театрального действия, где сохраняется стиливое своеобразие каждого элемента, но «соседство» порождает новый художественный текст. Так родилось направление, не совсем справедливо названное «документальным».

Наиболее наглядно знаменательные кардинальные сдвиги в понимании специфической эстетической основы того или иного вида искусства удобно наблюдать по усилиям эпигонов и поверхностных подражателей. Вспоминается простодушное удивление моей далекой молодости, когда романтическим порывом «просветительства» была занесена во Владивосток и, маясь от невыносимой командировочной скуки, оказалась на спектакле местного драмтеатра, где шла пьеса «Тогда, в Тегеране», еще не поставленная в кино Аловым и Наумовым. На сцене разворачивался махровый детектив с поразительной даже для провинции безудержной условностью исполнения. Но! В начале каждого

действия появлялись актеры в официальных тройках и зачитывали строки из переписки Сталина, Рузвельта и Черчилля тех лет.

И хотя безусловность документальных текстов вступала в немислимый конфликт с простодушной постановочностью актерского действия, их соседство в едином спектакле не только намекало зрителям на историческую конкретику разыгрываемого на сцене, но и сообщало им, зрителям, некую иную стиливую окраску самого театрального зрелища.

Эстетика искусства XX века в разных видах, от живописи до театра, испытала качественные подвижки с появлением кинематографа. Эти мутации стиливого пространства искусства в каждой сфере широко описаны во многих исследованиях. Значительно меньше уделялось внимания изменениям эстетической установки зрителя, который с начала века оказался в экранной «школе миропознания», когда реальность, перенесенная на экран, в его восприятии приобретала черты не только адекватности картины мира, но и насыщалась в его сознании обобщающими смыслами. Увиденный фрагмент жизни дополнялся всем жизненным опытом зрителя и обретал многомерность и значительность. Реальный факт преображался в «кинофакт», выведенный из потока реальности, а потому обретал иные смысловые параметры, иные уровни обобщения. Так документ начинает переживаться как художественное пространство.

Это быстро было осознано сообществом творцов: на полотна кубистов вторгаются кусочки газет, остраляющие условность живописного контекста; в литературный текст писателей вклеиваются газетные сообщения (привет от Дос Пассоса!). И возникает целое направление в театре, у которого были разные определения «актуальный театр», «документальный театр», но особенность сводилась к двум очевидным векторам.

Первый — это создание драматургических произведений, представляющих монтажное сопряжение реальных документов. Чаще всего это материалы личной переписки: к примеру, «Милый лжец» Килти, «Насмешливое мое счастье» Малюгина и другие. Но есть и вовсе немислимые опыты: от шатровских пьес, посвященных политическим перипетиям нашей истории, до Актуального театра П. Вейса, в частности, пьесы «Дознание», где материалом стали стенограммы судебного процесса над палачами Освенцима. Несмотря на то, что авторским жанровым определением стояла «оратория в 12 песнях», в самом тексте присутствовали только цитаты из стенограмм, по определению автора — «диалектический монтаж цитат». Парадоксальность пьесы потребовала иного сценического решения, и актеры брех-

товского театра не сыграли, а зачитали ее во время премьеры в Национальной палате ГДР. Это подводит нас к обсуждению другого вектора интеграционных процессов в театре, а именно — в сценографии.

«В наш век переживается материал», — восклицал В. Шкловский еще на заре этих процессов, в 1920-е годы. Действительно, именно с той поры в искусстве активизируются поиски интеграции воздействия вымысла и документа, порождая безудержность стиливых поисков и новаций. Киноэкран занимает прочное место на сцене, создавая иногда простую фоновую картинку реальности для актерского действия, а порой увязывая очевидную почти прозрачную условность театрального зрелища с реалиями времени и истории. Скажем, вгиюковские стены помнят яркий спектакль мастерской С.А. Герасимова «Карьера Артура Уи» с блистательной актерской игрой Н. Губенко, С. Никоненко и других, куда режиссер, немецкий студент Зигфрид Кюн ввел хроникальные вставки истории Третьего рейха.

Еще более многообразен опыт послевоенного кинематографа в использовании интеграции экранного документа и постановочности. Здесь очевидны также два направления. Интеграция документального образа реальности в виде фона, среды обитания актерского действия и т. д., когда документально запечатленная реальность становится органичной частью художественного текста фильма, как скажем, в лентах неореалистов или новой волны, а также Хуциевской ветви открытий отечественных фильмов 1960-х.

Второй путь — когда хроника вступает в пространстве фильма в оппозицию привычной стилистике актерской постановочности, сосуществуя в одном экранном тексте, но сохраняя автономность документального фрагмента. Это мы видим не только в лентах типа «Спорт, спорт, спорт» режиссера Э. Климова, где постановочность и документализм разведены в разные новеллы, но и в форме острающих вторжений документа в традиционную условность игрового действия: к примеру, «Дядя Ваня» или «Сибиряда» А. Кончаловского. Да и у А. Тарковского в «Ивановом детстве», в момент кульминации повествования, когда накал эмоционального чувства достигает высшего предела, появляются хроникальные кадры как некий выход на иной уровень обобщения.

Это многообразие парадоксальных совмещений и стиливых невозможных столкновений формировало и зрительский азарт в осознании смысловых авторских посланий, зашифрованных в столь непростых, внешне нейтральных и лишенных интенционной «педали», то есть документальных для многих, фрагментах реальности. Этот азарт разгадывания сокрытого обобщения без

внятной авторской подсказки пластической деформации ракурса или монтажной аттракционности развивал инстинкт сотворчества современного зрителя, его амбиции сближения с авторским замыслом не через переживание сочиненного мира с его героями и сюжетами, но через радость разгадывания «ребуса» авторского текста. Правда, порой глубокомысленные откровения зрительских интерпретаций иных произведений современной живописи или кино превращают их в персонажей андерсеновской сказки о «Новом платье короля»...

Экранный документ — не слепок реальности, но ее образ

Наверное, стоит более внятно определить понятие «игра», что приходится встречать в современной практике экранного документа. Прежде всего заметим, что слово «игра» отнюдь не чуждо творческому процессу создания документального произведения, чего не скажешь о теоретических постулатах, педалирующих исключительно фиксирующую реальность как функцию данного вида искусства.

Простодушие сложившегося стереотипа восприятия экранного документа как некоего слепка с реальности базируется на непонимании того процесса, который происходит при превращении реального факта в «кинофакт». Что происходит в этой цепочке, когда реальный жизненный факт вычленяется наблюдением человека с камерой из потока обыденности и переносится на экран уже как явление экранной речи, то есть документальный кинокадр? Его, кстати, мы, зрители, уже читаем по иным законам восприятия, как элемент художественной авторской речи. Именно эта *иная, зрительская* установка прочтения внешне эквивалентной картины жизненного мгновения на пленке, поддерживаемая, конечно, монтажно-ритмической концепцией авторского замысла, побуждает к поиску обобщенных смыслов и многозначности экранного послания, то есть порождает художественное пространство произведения. Напомним, что ученые давно определили особую роль установки воспринимающего реальные факты человека: «Воспринимаемый мир есть форма существования схемы мира в той или иной модальности»¹.

Здесь происходит многоступенчатый процесс превращения реального факта, сочиненного жизненным процессом с его внешне простодушным обликом случайного мгновения действительности, в многозначный «образ факта», населенный множеством смыслов. В этом процессе задействованы как рациональное узнавание, так и эмоциональное переживание, что в принципе соответствует самой человеческой природе восприятия мира. Как

¹ Лекторский В.А. Субъект, объект, познание. М., 1980. С. 143.

² Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. С. 23.

утверждал Р. Арнхейм, автор весьма справедливого определения современного мышления как «визуальное мышление»: «Мышление не обладает той монополией, которую ему приписывали, ...восприятие и мышление не могут функционировать обособленно друг от друга. ...Все процессы, присущие мышлению, предполагают чувственную основу»².

Мы уже отмечали, что экранный документ, рожденный в определенный момент истории, может быть рассмотрен как своего рода хронотоп, в бахтинском понимании — как процесс сгущения временного смысла запечатленного фрагмента истории и интенсификации пространственного облика происходящего. В результате происходит выведение экранного текста из категории «слепок реальности» в пространство художественного образа. Конечно, ключевым моментом этих процессов восприятия экранного документа становится зрительская установка³.

³ Подр.: об этой проблеме в авторской статье «Миф о достоверности хроники войны»// Вестник ВГИК, сентябрь, 2013, №17. С. 22–32.

Конечно, сам творческий процесс преобразования реальной картины мира в авторскую экранную модель все же имеет некоторые отличия от традиционного художественного созидания, что у нас ассоциируется с созданием произведения. В основе этой специфики лежит особая диалектика документального образа, не эквивалентного образу традиционного художественного произведения, где авторское послание читателю и зрителю вуалируется сюжетикой рассказываемой истории, сочиненной и разыгранной актерами сценического прямого действия, условной сценографией и т. д. Степень условности этой игровой модели жизни в данном случае не имеет значения. В противоположность этой игре в жизни есть еще и возможность открытого рассуждения о проблемах действительности автора-журналиста, чью речь мы именуем публицистикой и говорим, что она базируется на понятийном умозрении как способе выражения авторской мысли.

Парадоксальность экранного документа заключается именно в диалектическом слиянии возможностей образного и публицистического способа авторского послания. Таким образом, рождается широкая стилевая и жанровая палитра документалистики: от простодушного информационного репортажа — через очерковое многообразие взаимовыражения авторской воли и скрытого эстетического потенциала жизненного материала — к открытым авторским монологическим структурам, предъявленным и в прямой публицистике, и в откровенной поэтике.

Созидание документального произведения в очень большой степени напоминает работу художника над коллажным текстом: неприкосновенность фрагмента и своеобразие сочетания, то есть нового контекста. Но в меньшей степени этот процесс

напоминает театральную «игру в жизнь», когда зритель побуждается не столько сосредоточенно *узнавать* реальность, но непременно *прозревать* в запечатленном *смысле* этой реальности. Заметим, что современная практика искусства в целом нацелена на ту же задачу — выделить скрытые смыслы представленного зрелища, *понять авторское послание*. И на этом пути проблемы реалистичности, достоверности, безусловности отступают на второй план, что порождает заметные смещения в ключевых установках людей, черпающих материал своих произведений из самой действительности. Логично, в этом случае «перейти Рубикон», разделяющий условную постановочность театрального свойства и внешнюю самостоятельность документально запечатленного фрагмента реальности, то есть интегрировать приемы, доселе принадлежащие разным стилевым направлениям в искусстве. Наиболее наглядны эти процессы в так называемом «художественно-документальном» кино и телевидении.

Спектакль фактов или документальная пьеса?

Так, одной из популярных форм современной практики, в первую очередь телевизионного документального фильма, становится «докудрама». Ее внешние опознавательные черты сводятся к участию в документальном повествовании актеров, выполняющих или роль рассказчика, что означает персонификацию диктора, или разыгрывающих сценки из жизни исторических персонажей в меру своего таланта. Так, недавно довелось видеть ленту, посвященную актрисе МХАТа 1920-х годов, где биографические сведения, подкрепленные документальными фотографиями и фрагментами фильмов, чередовались с экспансивными монологами современной актрисы, которая изображала героиню. Чаще все же авторы не пытаются «сыграть» героя, ограничиваясь обозначением неких временных знаков, к примеру, ряженных в костюмы времени действия статистов, которые бродят в исторических местах, что вряд ли способствует доверию зрителей. Подобное понимание докудрамы, как интеграции сугубо театральных внешних принципов перевода изложения материала из *рассказа в прямое действие*, в привычный язык документального повествования, чаще всего вызывает отторжение конфликтностью уровней условности.

Более привычно сочетание «игры документов», составленных из архивной хроники, иконографии, интерьеров исторических мест, и простого рассказа, но из уст медийных лиц, часто актеров, которые окрашивают простую дидактику повествования о людях и событиях дополнительной акцентной интонацией,

весьма порой театрализованного свойства. Примеры приводить не стоит, они постоянно мелькают на весьма просветительских каналах отечественного ТВ.

Но все же не стоит изгонять саму идею, близкую театру, а именно воссоздание картины жизни через прямое действие, из возможной палитры экранной документалистики. Вся практика современного мирового документального кино тяготеет именно к поискам приемов, позволяющих зрителям как бы «увидеть» случившееся в иной исторической плоскости. Речь идет о практике реконструкций, которые весьма популярны на многих фестивальных экранах и потому требуют не пуританского отторжения в силу «недокументальности», но выработки внятных критериев границ взаимодействия непосредственно документального повествования и постановочности. Собрав большой массив наблюдений за опытами документалистов по реконструкции исторического материала, можно выделить следующие направления:

1. Прямолинейная инсценировка случившегося, но не снятого события. Нельзя не назвать в качестве примера самую удачную — «Октябрь» С. Эйзенштейна, где углубленное и тщательное собирание свидетельств очевидцев, переросшее в скрупулезность собирания, скажем, окурков в кинотеатрах, чтобы достоверности ради усыпать пол Смольного на съемках эпизодов революции, а также палой листвы, чтобы покрыть землю около отнюдь не октябрьского в момент съемки Зимнего дворца, сочеталось с участием в киноленте реальных исторических людей, которые играли самих себя (к примеру, Н. Подвойский). Все эти усилия делали кадры штурма Зимнего безусловными для многих, включая авторов школьных исторических учебников, где кадры из фильма размещены как реальные фотографии.

В современной практике мирового кино подобная «игра в документ» получила название «мокьюментари»⁴ и имеет значительный спектр жанровых и стиливых разновидностей — от серьезных псевдореальных репортажей (к примеру, «Парк наказаний» режиссера П. Уоткинса) до сатирической комедии «Зелиг» режиссера В. Аллена, построенной в форме телепередачи, где «сочинено» как само событие и персонаж, так и стилизованная псевдохроника и другие «документы».

2. «Обрамление» традиционного документально-публицистического рассказа сценками, сыгранными как правило статистами, «ряженными» в исторические костюмы и тем самым, по мнению авторов, обозначающими фактуру исторического времени. Чаще всего подобное оживление сопровождается простодуш-

⁴ Мокьюментари — кинематографический и телевизионный жанр, имитация документального кино. — *Прим. авт.*

ную форму телепередачи, основанную на череде выступающих свидетелей и специалистов. Примерами заполнена программа многих телеканалов.

3. Создание напряженного драматургического действия с участием реальных исторических документов. Это напоминает те пьесы, что шли у нас в середине века, — «монтажи цитат». Большими мастерами были немецкие документалисты Андре и Аннели Торндайк в серии «Документы обвиняют», а у нас — С. Аранович и его постоянный драматург Б. Добродеев в лентах «Время, которое всегда с нами». «Друг Горького — Андреева», «Люди земли и неба» и другие. Здесь можно использовать летучую формулу такого рода лент — «спектакль документов». Она подчеркивает почти прозрачную театральность драматургического строения, за исключением, конечно, актеров. Хотя актеры, в примере Арановича, все же присутствуют и «играют» свои роли... за кадром, «читая-играя» дикторский текст, составленный из фрагментов мемуаров своих персонажей. Драматургия повествования сосредоточена на череде конкретных сюжетов из жизни героев, представленных на экране, как в эмоциональном закадровом монологе героя, так и в драматизированной монтажно-ритмической манипуляции хроникой и иконографией, развернутой в прямое сюжетное действие.

Направление это представляется наиболее органичной формой драматизации рассказа, сохраняющей напряженность интриги самих событий в киноизложении, а также увлекательность самого экранного зрелища.

4. Наконец, весьма популярная ныне драматизация рассказа, но не с помощью простодушных ряженных и прямых инсценировок, которые ныне переместились в пространство игрового кино в виде так называемых «мокьюментари», а с участием и игрой всего лишь деталей. Удачным примером может служить лента «Москва — Батум», режиссер Н. Воронова, — драматизированная история отношений Сталина и Булгакова в период работы последнего во МХАТе, построенная на реальных документах и киноархивных кадрах и иконографии, но обогащенная внешне нейтральными деталями, вроде старого телефона, стакана в подстаканнике, маятника часов и тому подобных знаков прошлого, не несущих строгого исторического содержания.

Аналогично, через простодушные детали, воспроизведены события грандиозного трюка канатоходца, прошедшего по проволоке между башнями-близнецами в картине «Человек на проволоке», когда они еще существовали. Тщательная разработка «игры» деталями, сопровождающими драматическую интригу

подготовки к этому трюку и его реализации вопреки запретам охраны, создает поистине острое кинематографическое напряжение, свойственное игровому детективному действию.

Список подобных удачных примеров можно умножить. Но такая практика требует большой творческой изобретательности и поиска выразительной драматургической интриги в игре точно выбранных деталей, то есть все того же «спектакля документов».

Как видно, путешествие в практику экранного документа открывает сходность творческих проблем и направление усилий авторов в создании убедительности своего авторского послания зрителю как на театре, так и, казалось бы, в удаленной сфере экранного документа. Это свидетельствует о том, что мы имеем дело с целостным пространством искусства, как бы оно ни называлось: театр — игровое кино — документальное... ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. — М.: Прометей, 1994.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М.-Л.: Худ. литература, 1975.
3. Лекторский В. Субъект, объект, познание. — М.: 1980.
4. Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004.
5. Прожико Г. Экран мировой документалистики. — М.: ВГИК, 2011.
6. Прожико Г. Миф о достоверности военной хроники // Вестник ВГИК, сентябрь. — 2013. — №17. — С. 22–32.
7. Смирнов С. Психология образа: проблема активности психического отражения. — М.: Изд-во Московского университета, 1985.
8. Якобсон П. Психология художественного восприятия. — М.: Искусство, 1964.

REFERENCES

1. Arnham R. Novie ocherki po psihologii iskusstva [The new studies of psychology of art]. — М.: Prometej, 1994.
2. Bahtin M. Voprosi literatury i estetiki [The questions of literature and esthetic]. — М.-Л.: Hud. Literature, 1975.
3. Lektorsky V. Sub'ekt, ob'ekt, poznanie [The subject, object, researching]. — М., 1980.
4. Prozhiko G. Kontseptsiya realnosti v ekrannom dokumente [The conception of reality in screen document]. — М.: VGIK, 2004.
5. Prozhiko G. Ekran mirovoy dokumentalistiki [The screen of world documentary]. — М.: VGIK, 2011.
6. Prozhiko G. Mif o dostovernosti voennoy hroniki [The myth of the authenticity of wartime newsreels] // Vestnik VGIK, sentjabr' 2013. — № 17. — P. 22–32.
7. Smirnov S. Psihologiya obraza: problema aktivnosti psihicheskogo otrazheniya [The psychology of image: problem of activity of psychic bounding]. — М.: Izd-vo Moskovskogo universiteta, 1985.
8. Jakobson P Psihologiya hudozhestvennogo vospriyatiya. [The psychology of art perception]. — М.: Art, 1964.

Theatre and Document: Opposition or Integration?

Galina Prozhiko

PhD (Arts), Professor

UDC 778.5.03.01+792.01

ABSTRACT: It's hard to find so seemingly different notions as "theatre" with its demonstrative storytelling and "document" that is usually known as a neutral designation of genuineness of reality. Anyhow more intent juxtaposition of theatrical history and experience of screen document discloses an unexpected convergence, engendering not only research experiments, but also understanding of profound basic aesthetic patterns of artistic thinking of the authors on the one hand, and contemporary audience's perception of a creative text on the other.

This article treats stylistic approaches in theatre practice of the 20th century, largely integrating real documents and documentary footage into creative dramaturgy and scenography. Also the search of filmmakers in the province of collage conjunction of the actable action and documentary stuff within a single work is investigated. Special attention is paid to the conterminous forms in contemporary cinema and teledocumentaries, that is docudrama, mocumentary, reconstruction.

A significant part of the article is devoted to exploration of nonfiction image's specifics, the dialectics of transformation of a real fact into "cinema fact" on screen, evolution of the viewer's perception of doc entertainment in the context of contemporary mass media development.

KEY WORDS: nonfiction theatre, theatre and a document, kinofakt, nonfiction image, artistic potential of documentary footage, mocumentary, theatre of the facts in the movie, perception of the on-screen document, contemporary forms of actable action in documentaries, collage, contemporary art.