

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 792.01

Ю. М. Барбой

Проблемы изучения теории театра

В статье рассматривается связь теории театрального искусства с театрально-историческим знанием и проблемы ее самоопределения в свете современных методологических поисков.

Ключевые слова: театральное искусство, теория, система, методология, перформативизм.

Ju. M. Barboi

Problems in Studying Theater Theory

In the article relationship of the theory of theatrical art with theatrical-historical knowledge and problems of its self-determination in the light of modern methodological searches is regarded.

Keywords: theatrical art, a theory, a system, methodology, performativism.

Театр – явление принципиально многостороннее, и его теоретическое освоение тоже многоаспектно, мысль должна двигаться в нескольких направлениях: театр необходимо изучать одновременно как институт, как особого рода организацию, как специфическое производство и т. д. Можно предполагать, что театральное искусство «производится» таким, а не другим способом не случайно, что художественная организация спектакля каким-то неявным образом корреспондирует с организацией театрального дела, что театральное искусство не зря именно так, а не иначе институционализировано. Но очевидно, что ни этих, пусть и правдоподобных гипотез, ни эмпирических фактов, которые, может быть, и подтверждают такие догадки, для построения общей теории театра недостаточно. Это знание еще впереди.

Лишь в одной области теории театра – в теории театрального искусства – наука имеет серьезный запас идей и обобщающих концепций. Но даже в этой сфере слишком мало представлений, которые можно было бы уверенно считать хотя бы общепринятыми для театрального сообщества или для сообщества театроведов. А таких, что значат одно и то же для всех, не существует, кажется, вообще.

Тому есть несколько объяснений. Во-первых, театр относится к системам очень высокого по-

рядка, то есть таким, которые не только творчески самоорганизуются, но и саморефлексируют; здесь процесс постоянного созидания себя неотрывен от неустанных попыток себя понять. Не случайно столь велик и незаменим вклад, который внесли в теорию театра его практики. Но нельзя не видеть, насколько эта часть теоретического знания о театре специфична: художник не обязан и просто не может быть объективен; разработанная Брехтом теория эпического театра, несомненно, теория, но она теория театра Брехта, а не теория театрального искусства.

Во-вторых, история театральной теории вместе со всей историей знания о театре прошла разные этапы, и, по крайней мере, на начальных была синкретична. В этом отношении особенно показателен самый первый этап, который по праву связывают с «Поэтикой» Аристотеля. Как известно, театр там еще не отделен от драматической поэзии, так что, будь это и теория в терминологически строгом смысле, ее следовало бы называть теорией драматического искусства. Но даже этой теории в собственном виде «Поэтика» не содержит. В самом деле, учение о мимесисе и вместе с ним первые представления об отношениях искусства и действительности, об особом художественном предмете подражания стали основанием эстетики; мысли, касающиеся способов и средств подражания, – базой для разделов

общего искусствознания; теория театра вправе присвоить себе, может быть, только суждения о структуре и композиции трагедии.

Такой подход к театру, при котором теоретическое знание даже не часть, а сторона другого целого, стал определенной, именно философской традицией, и традиция эта вбирает в себя такие важные для теории театра идеи, как, например, те, что были сформулированы Гегелем или Ницше.

Но в Новое время стали возникать и собственно театрально-теоретические комплексы. «Парадокс об актере» Дидро посвящен теории актерского искусства, то есть для того времени решающей части театральной теории. И все-таки не всей теории. Конечно, своего рода «частичность» здесь не может быть оценкой, но эту особенность театрально-теоретического знания нельзя не отметить как характерную черту теории театра, создававшейся даже и в Новейшее время. Попытки построить общую теорию театрального искусства были тогда связаны большей частью с тем, как понимали это искусство разные художественные направления и течения; дискуссии о театре, таким образом, и здесь были скорее борьбой эстетических концепций, чем сопоставлением собственно театрально-теоретических идей. А в первые десятилетия XX в. даже само по себе желание построить некую всеобщую теоретико-театральную модель представлялось и философски, и методологически бесперспективным. Тем более что в ту эпоху поколебленным оказался сам художественный статус театра.

Театральная теория оставалась иногда важнейшей, но всегда стороной историко-театральной или театрально-критической мысли. Формально и тот качественный перелом в знании о театре, который был связан с рождением в начале XX в. научного театроведения, изменил, кажется, немного. Однако эти немногие изменения были чрезвычайно знаменательны. Режиссерская революция всерьез коснулась самих оснований театра, поэтому вопрос о том, что есть театр, в прямом или едва скрытом виде неизбежно становился одним из самых актуальных, так что не стоит удивляться тому, что едва ли не любое сколько-нибудь значимое высказывание тех лет готово было обернуться театрально-теоретическим манифестом.

Не менее знаменательна и другая сторона дела. Тогдашнее пренебрежение «чистой теорией» объясняется не столько темпами развития театра, за которым театроведению не всегда случалось угнаться, и, соответственно, острой потребно-

стью хотя бы просто зафиксировать обрушившиеся на театральное сознание открытия. Вероятно, это так. Но все-таки именно в это самое время театр открылся науке не просто как череда спектаклей, но как *смена театральных систем* [1], что сразу, резко подняло историко-театральное знание на новый уровень, но ведь точно то же произошло и с теорией: она впервые стала осознанно историчной.

Кажется, общая тенденция развития театральной мысли обещала дальнейшую дифференциацию: вслед за самоопределением научного театроведения то же неизбежно должно было случиться с его частями. На деле образовался уникальный историко-теоретический синтез. Он отдаленно напоминал давний синкретизм, но он был синтезом, то есть составные его части были уже вполне развиты. Именно в эту эпоху и были заложены все решающие основания современных театральных теорий. Так, в суждениях о смене театральных систем эти образования понимались именно как театральные и именно как системы. Каждая из них состояла, во-первых, из театральных частей, и части эти были поименованы. Главными здесь были не персонажи пьесы, а актеры, которые играют роли, пространство их игры и зрители. Во-вторых, эти зрители и лица-деи, роли, сценические подмостки, вещи и прочее были отчетливо и осознанно трактованы как связанные между собой. В-третьих, театральность, которая до этого была знаменем одного направления и врагом другого, но во всех случаях не нуждалась в том, чтобы быть внятно артикулированной, – и она тоже, и тоже впервые, получила теоретическую прописку. Согласно Н. Н. Евреину – в психике человека жизни, согласно идеям школы А. А. Гвоздева – в специфике театрального содержания, которая вытекает из системы спектакля и диктует его формы. Наконец, в-четвертых, сами театральные формы, независимо от языка описания, были поняты не как оформление, а как материализация театральных идей. Уже этого достаточно, чтобы оценить созданный в 1910–1920-е гг. театрально-теоретический комплекс как принципиально новую фазу в развитии этой ветви научного знания о театре.

Теория естественно связана с методологией: способы исследования прямо зависят от того, как именно понимаются объект и предмет исследования. Но во второй половине XX столетия в театроведении эта связь стала особенно тесной и едва ли не демонстративной. Один из самых рас-

пространенных с середины века методов гуманитарных наук, семиотический, несомненно и прямо спровоцирован всеобщим интересом к коммуникативной функции искусства, театра в частности, попыткой понять театр как язык, а спектакль как текст. Столь же очевидны связи теоретических концепций с другими методологическими подходами, бытующими в современном театроведении. Но не менее существенны и обратные связи, встречные влияния. Особенно заметны они в западноевропейском театроведении: концепций много, но их объединяет самоочевидная для каждого теоретика методологическая ориентация.

В этой впечатляющей пестроте есть, однако, и общие собственно теоретические тенденции. Рядом с традиционной уже идеей театра-текста в последнее время набирает авторитет другая – идея театра-акции, театра-действия. По отношению одна к другой они выглядят чуть ли не прямыми оппозициями. В самом деле, семиотические теории, даже с многочисленными оговорками и содержательными коррективами, которые вносит время, базируются на том, что единственная театральная ценность – это совокупность знаков, составляющих сценический текст, и их значений; сцена же и диктует зрителям, как именно следует читать ее тексты. В любом случае, например, человек на сцене не должен читаться как человек, но как знак человека.

Перформативистские теории, напротив, исходят из того, что человек на сцене не «означает», а «есть». «В искусстве перформанса, – пишет Э. Фишер-Лихте, – тело исполнителя [...] вообще перестает быть знаком для представления драматического персонажа и воспринимается прежде всего в своем феноменальном значении» [2]. Решающим для актера, значит, становится не «играть роль», а «быть» – быть одним из участников события, другим и равноправным участником которого становится зритель. Есть уникальное событие их встречи, и это событие, несомненно, действенно. Не всякий перформанс – спектакль, но всякий спектакль – перформанс. Это значит, что спектаклем является и такое действие, в котором актеры не играют, где они, например, наносят себе травмы, то есть где они, согласно традиционной точке зрения, просто не актеры, точно так же как зрители здесь не традиционные театральные зрители.

Э. Фишер-Лихте настороженно относится к современным попыткам погрузить театроведение в культурологию. Но, по всей видимости, и семиотический и «перформативистский» подходы как раз в этой области между собой сближаются. Критики семиотических теорий нередко указывают на то, что семиотика слишком активно присоединяет театр к другим коммуникациям, и театр поворачивается к науке не специфически художественной своей стороной. Когда подчеркивают общность между перформансом и театральным произведением и таким образом смело расширяют объем понятия «театр», этот самый театр снова теряет – на этот раз и «художественный образ» и вместе отличие игры от жизни.

Несомненно, новейшие теоретические модели свидетельствуют о том, что наука слышит подсказки современной театральной (и «паратеатральной») жизни, желает усвоить, в частности, опыт нынешнего авангарда. В конце концов, это говорит о том, что теория жива и развивается. Но, особенно если учесть традиции российской теоретической мысли, приходится говорить о разных направлениях этого развития. Еще вчера казалось и было естественным ответ на вопрос о сущности театра искать в глубинах театральной специфики. Завтра может оказаться, что граница между театром и не-театром располагается там же, где рубеж между искусством и неискусством.

Примечания

1. О спектакле как системе см.: Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. – Л.: ЛГИТМиК, 1988; Барбой Ю. К теории театра. – СПб.: СПбГАТИ, 2008.
2. Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // Театроведение Германии: система координат. – СПб.: Балтийские сезоны, 2004. – С. 101.