

Ю. М. Барбой**Театр как комплекс и пути его изучения**

Многосторонность и многосоставность театра как научного объекта вот уже несколько десятилетий рассматриваются как аксиома и как стимул для привлечения к этому исследовательскому полю интереса и инструментария разных наук. И соответствующие штудии, например, прикладной социологии или наук об организации, появились довольно быстро. Явочным порядком это и было началом комплексных исследований театра. Но связи между частями прогнозируемого комплекса просто не фиксировались как что-то существенное для этих частей, а гипотезы о сходстве между драматическими художественными механизмами спектакля и, скажем, противоречиями в организации театрального дела, намекающие на системный характер этого конгломерата, оставались гипотезами.

Между тем, в отличие от несостоявшейся общей теории театра, в 1980-е гг. активно стала развиваться теория театрального искусства, которая и опробовала системно-структурные подходы в анализе спектакля.

Менее всего разработанными на этой стадии развития театроведения в этой ситуации оказались проблемы, связанные с другими, тоже внутренними, но «вертикальными» связями в спектакле – такими, как отношения между актером и его языком, ролью и ее формами и т. д. Это сюжеты искусствоведческие, но самое их наличие указывает на то, «гроздь комплексов», которые предстоит исследовать, еще сложнее, чем недавно казалось.

Предлагаемая статья – попытка назвать и по возможности систематизировать и объединить между собой эти группы связей.

Ключевые слова: комплекс, система, структура, элементы, связи, системный комплекс, иерархии, уровни, актер, публика, сценография, музыка, театральное производство.

Yu. M. Barboi**Theater as a Complex and Ways of Its Studying**

Polygonality and polysynthesis of theater as a scientific object have been considered already for several decades as an axiom and as an incentive to attract to this research field the interest and tools of different sciences. And the appropriate studies, for example, of application-oriented sociology or sciences about the organization appeared quite quickly. Without prior arrangement it was the beginning of complex researches of theater. But links between parts of the predicted complex just were not fixed as something essential to these parts, and the hypotheses of likeness between drama art mechanisms of a performance and, for example, contradictions in the organization of theatrical business hinting at the system nature of this conglomerate remained to be hypotheses.

Meanwhile, unlike the failed general theory of theater, in the 1980-s the theory of theater was being developed quite rapidly, which tested system and structural approaches in the analysis of a performance.

At this stage of theater science development in this situation there were least of all developed problems connected with other, too internal, but «vertical» links in a performance – such as relations between the actor and his language, role and its forms, etc. These are plots of art criticism, but their existence specifies that, «the cluster of complexes» which should be researched is even more difficult, than recently it seemed to be.

The offered article is an attempt to name and whenever it is possible to systematize and integrate among themselves these groups of links.

Keywords: complex, system, structure, elements, links, system complex, hierarchies, levels, actor, audience, scenography, music, theatrical production.

Системно-структурный срез действительно и позволяет и понуждает говорить о производстве театрального искусства как о полноценном, очень «продвинутом» комплексе, собирающем принципиально разные и по-разному связанные элементы, включающие и системно-структурные. В частности, всякая из «образующих» частей должна быть понята, с одной стороны, именно как участвующая в создании театральной системы спектакля, с другой – как феномен, нефиктивно включенный в связи совсем другого рода и других уровней.

Для спектакля обе характеристики одинаково важны. Но если мы пока в пределах искусство-

ведческого комплекса, связанность и все свойства частей, этой связанностью надиктованные, может и должен исследовать только один человек – театровед (по условиям нашей темы надо бы, несмотря на неблагозвучие, настаивать на формуле «искусствовед театра»). Зато другая характеристика частей системы спектакля, та, что относится к их автономности и внутренней идентичности, нуждается в иных подходах. Как ни странно, это особенно касается элементов, образующих инвариант системы. (На самом деле все ничего странного нет: актер, его сценическая роль и театральный зритель в искусстве театра более всего насыщены специфическими для это-

го искусства смыслами, представляют собой самые богатые «объемы» и излучают максимум силовых линий.) Главный человек на сцене, единственный, кого никто и ничто не в состоянии заменить, актер может быть тут самым удачным примером. Ибо он воистину должен быть изучен многими самостоятельными науками. И одновременно, единый и неразделимый, он должен навязать этим наукам обязательство работать в комплексе. Весь этот комплекс вряд ли может быть здесь подробно описан. Но какие-то его стороны известны. Во-первых, он актер, то есть человек, играющий роли для зрителей и с их участием и создающий, в конце концов, художественный образ человека, играющего роль при участии общества, то есть представляющий собой одновременно и одну из составляющих сценической части этого образа. Мы были бы только последовательны, если бы признали: поскольку искусствовед театра своим предметом имеет искусство в театре, и как историк, и как теоретик, и как критик он обращает внимание главным образом или только на те свойства, стороны актера, которые реализованы (а лучше бы сказать еще жестче: опредмечены) в спектакле, и лишь постольку, поскольку стали элементами сценического художественного образа, преобразились в эту «вещь» и вошли в нее.

Его, театроведа, прямое дело определить, в какой мере в каких театральных направлениях и школах художественно продуктивно и технически возможно использование собственно человеческих, никак не опосредованных, не преобразованных нервов этого человека. Но что именно представляют собой его актерские и человеческие нервы, одно это или разное – то знают физиолог с психологом: здесь их владения, их научные предметы, их стороны в нашем общем объеме.

Не менее демонстративно такая логика действует на материале сценических ролей и театрального зрителя. Роль придумана не театром, и уже потому использование этого понятия в социологии или социальной психологии не может вызвать сомнений. В роли сценической, роли для-актера есть больше чем параллель с ролью социальной. Не только в том смысле, что жизненные наши роли – неизбежная часть художественного предмета театра, но и буквальной: в самой сценической роли есть такие стороны, свойства и пр., которые, по-видимому, художественно не объясняются. Они – внутри искусства сцены! – могут быть объяснены только как явление социологическое. То же и со зрителем. Как показано уже не раз [4], зритель есть человек

жизни, который во время спектакля принимает на себя особую роль зрителя. Можно соглашаться или спорить с давней, но не устаревшей и сегодня статьей Ю. Давыдова, в которой он говорил о зрителе-индивиде и о том же человеке как о частичке зрителя-массы, можно, далее, сомневаться в том, так ли уж автоматически эти два зрителя распределили между собой эстетическое и социологическое пространство восприятия, как полагал исследователь [2], но вряд ли вызовет сомнение сам по себе фундаментальный для нашей темы факт: «социологическое» (и социопсихологическое), жизненное в зрителе во время спектакля не выветривается напрочь, и это прямая параллель и роли и актеру, в котором вместе с материалом для творимых им роли и образа всегда актуален творец, а рядом с актером-материалом и актером-творцом всегда же есть просто живой актер-человек.

Обо всем неактерском в актере, несценическом в роли и нетеатральном в зрителе театра театровед обязан знать, это само собой разумеется, и обязан потому именно, что в реальности одно от другого не оторвать, одно на другое действует. Например, Несчастливцев из «Леса» А. Н. Островского в жизни ведет себя как трагик, а Счастливец – как комик, и оба в жизни лицедействуют. Они актеры по профессии, и это накладывает отпечаток на их бытовое поведение. Еще острее станет этот же вопрос, коль скоро речь пойдет, скажем, об актерском таланте. Театровед не знает, что это такое; знает лишь по истории и по собственному зрительскому опыту, что именно бывает, когда человек на сцене делает все логично и «правильно», а результата нет. Должно быть, это оттого, догадывается критик, что актер бездарен. Словом, талант или гениальность, хотя театроведение порой использует эти слова, на деле не из его словаря. Для него – талант актера, на деле же – это лишь некое условие, которое позволяет тому играть роли, воздействовать ими на публику, воспринимать непрерывно текущий из зрительного зала ответ и корректировать свою работу в ходе этого диалога. При этом театровед все-таки должен знать, как следует использовать этот именно талант, какие роли ему следует поручать, а какие противопоказаны, и многое, многое другое.

Должен знать. Но не обязан это изучать. Можно пойти и дальше: пока нас изготавливают не по модели Леонардо, театровед даже и не вправе этим заниматься, ибо выходит любительщина, а наука, при всех ее недостатках, не в пример надежней.

Опять получается видимый парадокс, в котором ничего парадоксального нет. А именно: чем элемент существенней для театрального искусства, чем прочней укоренен во внутреннем, интимном ядре этого искусства, чем мощней пронизан специфически театральными связями, тем меньше надежды понять его только с театрально-искусствоведческой позиции и тем больше он нуждается в комплексном – на этот раз безоговорочно комплексном, то есть строго междисциплинарном – исследовании. И именно к такому исследованию в высокой степени располагает.

Столь же существенной и в целом поддающейся хотя бы учету кажется сегодня специфика еще одной группы связей, вызывающей к комплексному исследованию. Речь о том, что есть основание называть ипостасями театра, – о его художественных и нехудожественных сторонах и функциях. Не стоит повторять, что некоторые факты и в этой области можно считать добытыми с помощью того самого комплексного изучения, которое порой представляется лишь желательным. С точки зрения этой самой перспективы добыто, однако, немногое.

Мы знаем, во-первых, что у театра есть разные стороны. Во-вторых, нам достоверно известно, что каждая из них без всех (или без некоторых?) других существовать не может. В-третьих, сегодня можно считать научно установленным, что всякая из этих сторон реально влияет на другие, какими бы независимыми они ни выглядели.

Театр – всегда организация, в нескольких разных смыслах этого понятия. Начиная с того, что драматические актеры говорят по очереди, кончая тем, что театр существует только в институционализированной форме. Как бы разительно ни отличались эти значения «организации» в театре от нетеатральных, тут именно организация, и словосочетание «театральный организм» используется как комплимент только в одном случае: когда хотят сказать, что театр не механизм. Механизм – это, с театральной точки зрения, хуже. Но ведь и организм и механизм – равно организация. Однако же не менее важна другая сторона: от того, механизм или организм данный театр, прямо зависит и то, какими спектаклями он радует общество: части хорошего спектакля не могут быть просто прилажены одна к другой, спектакль не «свинчивается», организация художественного произведения описывается по-иному.

Театр, далее, всегда производит продукт (и товар). Можно (и, кажется, нужно) доказывать, что производство тут «духовное» и при этом не промышленное, а кустарное; положим, что таким юмористическим способом театральная специ-

фика будет схвачена. Но какова бы ни была специфика, в ней и сквозь нее ясно проглядывают законы всякого, любого другого производства; его социально-экономические основы в театре те же, что и всюду. И опять же, с другой стороны, нельзя не видеть, что театральный тип производства со всей его спецификой почти без всяких опосредований влияет и на качество и на тип того же искусства. Осознанно или бессознательно, но всегда спектакль готовится и эксплуатируется зачем-то, ради каких-то целей. Их, как правило, несколько, и в каждом конкретном случае есть некая негласная их иерархия. Ежели во главе этой иерархии финансовый успех, спектакль непременно будет «особый», во всяком случае совсем не такой, каким может быть крик художественной души. Стоит подчеркнуть не только для порядка: один может быть не «хуже», чем второй. Он просто другой.

Когда рассматриваешь театр с этой стороны, потребность в его комплексном изучении вообще не предмет для рефлексии. Иначе нельзя. И в такого рода изучениях должны участвовать разные науки, то есть как минимум науки об искусстве, о производстве и об организации (организации не только производства).

Таким образом, для трех упомянутых срезов театра, можно предположить, существуют не только возможности и потребности в комплексном исследовании, но и своего рода научные «доминанты»: в одном случае это по преимуществу науки об искусстве, в другом, главным образом, науки о человеке, гуманитарные в тесном смысле, и третью группу соратников театрального искусствознания, по-видимому, возглавят социальные науки.

Но если мы признаем, что театр нуждается в комплексном изучении, что в этот комплекс должны войти разные науки, мы автоматически сталкиваемся с проблемой совместимости результатов и с ее оборотной, методологической стороной. Когда историк театрального искусства идет за помощью к историку другого искусства, методологических различий может не быть вовсе, а если есть, они в пределах нормальных внутрисемейных разборок: одни (без различия, музыковеды ли, театроведы) увлечены герменевтикой, другие уверены, что в их профессии за пределы сравнительно-исторического метода ходить не след. В соотношении с общим искусствознанием и эстетикой, когда она не считает себя общим искусствознанием, в связях с культурологией и философией методологическая ситуация может выглядеть более напряженной, но нелегко вспомнить, когда те или иные философские идеи

оказались «неприменимы» к театру из-за того, что добыты каким-то злостно антитеатральным способом. Похоже на правду и то, что эстетик может работать с любыми и любым методом достигнутыми сведениями о театре и театральными концепциями.

Но как только мы встречаемся с психологией или психофизиологией, и даже с соседями по общественным наукам – социологами и социальными психологами, – обе совместимости, методологическая и собственно содержательная, обрачиваются проблемами. Еще в конце 1980-х гг. исследовательская группа «Социология и театр», работавшая тогда под эгидой Петербургской организации Союза театральных деятелей, опубликовала ряд выводов, касавшихся так называемого театрального сознания [3]. Опрашивали главных режиссеров, актерскую элиту и всю массу артистов, служивших в государственных театрах города. Среди прочего выяснилось, что даже внутри коллектива, имеющего собственное художественное лицо, эстетические воззрения страшно разбросаны. Оказалось, например, что можно играть в одном театре и гармонично вписываться в ансамбль и стиль спектакля, и теоретически и на практике следующего Станиславскому, – и оставаться при этом сознательным мейерхольдианцем. Из чего следует, что эстетическая платформа у актеров – либо пустая фраза, либо к творчеству не имеет отношения. Вывод печальный, важный и новый вместе. Рядом – диагноз, поставленный тому же спектаклю квалифицированной театральной критикой. Как соединятся эти два знания? Сформулируем вопрос иначе: следует ли ждать от комплексных исследований некоего «синтетического» знания или надо радоваться уже одному тесному соседству наук? Поскольку есть комплекс и комплекс, ответ на вопрос может быть разным. Но хоть какой-то из них позволяет опуститься на такую глубину, где все знания сольются в одно? Если вопрос и корректный, ответа на него не было и по-прежнему нет. Есть только дополнительные осложнения.

Говоря о спектакле как о произведении искусства, мы сегодня (кстати, в отличие от представлений, которые были у нас в 1990-е гг.) достаточно уверенно исходим из того, что он есть полноценная художественная система. Потребность в комплексном изучении разных ипостасей театра, разумеется, тоже без труда «переводится» на этот же язык: театр живет одновременно в нескольких системах – искусства, производства и т. д. Но понимание театра как элемента разных больших систем не отвечает на важнейший вопрос: является ли он сам системой, если рассматривать его

не как искусство, а как комплекс пресловурых ипостасей. То есть мы как бы готовы изучать данный комплекс по-современному научно, спокойно обходя при этом его тип. Между тем скромность наших знаний об его составе и внутренних связях – она ведь не количественная. Мы не знаем очень важного: системный этот комплекс или нет. Если подозрение в системности основано на чем-то реальном, его надо проверить. А для этого нужно сперва перечислить все элементы, входящие в гипотетическую систему, указать тот общий закон, который заставляет элементы действовать так, а не иначе, и всерьез присмотреться к связям между ними. Здесь общий принцип необходимого и достаточного (который на нашем материале тоже лишь «подозревается») обязан работать вполне конкретно, строго индивидуально. Здесь мало того, что стороны театра-комплекса влияют одна на другую. Мы должны быть твердо уверены в том, что между таким видом искусства, как театральное, совокупностью таких организационных форм и тех самых вариантов производства, какие выработаны историей театра, нет ни произвольных, ни нейтральных, ни «нулевых» связей. Что сами наличные связи тоже представляют собой не простой клубок, а какую-то систему.

Возможно, это покажется странным, но на этот кардинальный вопрос есть шанс ответить внятно. Во-первых, можно утверждать, что он решен – и решен положительно – на общем, философском уровне, и как раз в связи с возможностями изучения художественной деятельности и художественной культуры. Отметив в статье 1980 г., что обращения разных наук к искусству хаотичны и бессистемны, указав на причину: объект не представал как системоопредметный, – М. С. Каган предложил убедительные аргументы в пользу несомненной системности и художественной деятельности и художественной культуры [4]. Это больше чем «намеки» на то, что системным окажется одно из искусств, театр. Но как всегда в этих случаях, недостаточно философскую концепцию подтвердить или проиллюстрировать конкретным материалом: концепция должна быть возвращена одновременно и сверху и снизу. В нашем случае низ подает, кажется, странные, но обнадеживающие сигналы. Так, например, при анализе структуры привычного не только для России театрального предприятия – стационарного репертуарного театра – представители петербургской школы исследователей обнаружили занятую особенность: интересы разных частей театрального коллектива как будто нарочно противоречат один другому. художе-

ственные «цеха» театра заинтересованы в том, чтобы труппа была хорошо занята; чтобы репетиции длились столько, сколько нужно искусству; в том, чтобы подготовленный спектакль игрался, пока он современен, а актеры в состоянии его играть, то есть до наступления морального износа, не больше и не меньше. «Прокатчики» заинтересованы в том, чтобы спектакль был во всех отношениях мобилен: поменьше действующих лиц, то есть актеров, подешевле и попроще декорации; чтобы спектакль игрался столько, сколько времени на него есть спрос: шедевр, не приносящий финансовых сборов, с этой точки зрения, хуже поделки, которая дает прибыль. При этом в театре всякий знает, что рассуждающие таким манером эксплуатационники вовсе не чудовища и не враги искусства. Просто таковы их служебные обязанности, так они отстаивают важные и по-своему истинные интересы своего театра.

Эта проблема не имеет решения; чтобы актерам с режиссерами «перестроиться», им надобно сменить психологию; если перестроится администрация – театр, говоря по-простому, сгорит. История всякого театрального предприятия, поскольку оно хоть как-то связано с финансами, начиная, скажем, с такого шедевра организации, каким был дореволюционный, «старый» Московский художественный театр, есть с этой точки зрения история постоянных и необратимых компромиссов. Никакое производство, включая соседнее кинематографическое, не строится на таком поистине безумном основании. Ему нет оправдания. Зато есть соответствие, причем в совершенно иной сфере – в природе театрального искусства. Ибо в нем и только в нем драматические противоречия охватывают буквально все – от скрытых структурных законов до лежащей на поверхности фабулы разыгрываемой пьесы. Вопрос: тут случайное сходство или логика одной системы, элементами которой являются искусство и организация его «продажи»? Есть основания рискнуть и предположить, что второе. Но ежели догадка оправдается, получится такой примерно вывод: кроме того, что театр – комплекс комплексов, он в нескольких отношениях еще и системный комплекс. А если и это верно, не исключено, что театр – система, состоящая из «просто» и системных комплексов. Вряд ли, ко-

нечно, сегодняшние или завтрашние ученые возьмут в расчет такую отталкивающую на вид схему. Да ведь не в ней суть. Коль скоро мы идем на междисциплинарное сотрудничество, коль скоро мы не желаем отказываться от «искусствовенческой» модели театра, на долю ближайших поколений придется создание рабочей гипотезы: где, когда и зачем вводить в дело комплексное изучение; куда «поместить» уже добытые результаты; как воспользоваться результатами ожидаемыми и можно ли ими вообще воспользоваться. Впрочем, эти вопросы уже задавались, приходит время ответов.

Библиографический список

1. Барбой, Ю. М., Фирсов, Б. М. На подступах к системному изучению театра [Текст] / Ю. М. Барбой, Б. М. Фирсов // Социология культуры. – М., 1988.
2. Давыдов, Ю. Социальная психология и театр [Текст] / Ю. Давыдов // Театр. – 1969. – № 12.
3. Каган, М. С. Системный подход к комплексному изучению искусства [Текст] / М. С. Каган // Методологические проблемы современного искусствознания. – Л., 1980.
4. Прозерский, В. О коммуникативной функции искусства [Текст] / В. Прозерский // Художник и публика. – Л., 1981.

Bibliograficheski j spisok

1. Barboj, Ju. M., Firsov, B. M. Na podstupah k sistemnomu izucheniju teatra [Tekst] / Ju. M. Barboj, B. M. Firsov // Sociologija kul'tury. – M., 1988.
2. Davydov, Ju. Social'naja psihologija i teatr [Tekst] / Ju. Davydov // Teatr. – 1969. – № 12.
3. Kagan, M. S. Sistemnyj podhod k kompleksnomu izucheniju iskusstva [Tekst] / M. S. Kagan // Metodologicheskie problemy sovremennogo iskusstvoznanija. – L., 1980.
4. Prozerskij, V. O kommunikativnoj funkcii iskusstva [Tekst] / V. Prozerskij // Hudozhnik i publika. – L., 1981.

Reference List

1. Barboi Yu. M., Firsov B. M. On approaches to the system study of theater // Sociology of culture. – M., 1988.
2. Davydov Yu. Social psychology and theater // Theatre. – 1969. – № 12.
3. Kagan M. S. A system approach to complex study of art // Methodological problems of modern Art Studies. – L., 1980.
4. Prozersky V. On a communicative function of art // Artist and public. – L., 1981.