

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 средство 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. стала активно 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, что «грозда 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 Study**

Manysidedness and polysynthesis of theater as a scientific object have been considered as an axiom and as a stimulus to draw to this research field the interest and tools of different sciences for several decades. And the appropriate studies, for example, of applied sociology or sciences about the organization appeared quite quickly. Registration required for their validity was the beginning of complex researches of theater. But links between parts of the predicted complex were not fixed just as something essential to these parts, and the hypotheses on likeness between drama art mechanisms of a performance and, and we may say, contradictions in the organization of theatrical business hinting at the system nature of this conglomerate remained to be hypotheses.

Meanwhile, unlike the might-have-been general theory of theater, in the 1980-s years the theory of theater art was being actively developed, which tested system and structural approaches in the analysis of the performance.

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

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

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

Уже давно, почти полвека назад, в Петербурге вышла книга «Наука о театре». Хотя материалы о самой театральной науке занимали в ней не главное место, проблемы науки о театре (скажем осторожней: изучений театра) были там представлены весьма отчетливо. Начать с того, что ее создатели впервые за многие годы открыто декларировали и пытались обосновать сразу две фундаментальные претензии тогдашнего театроведения – на научность и на комплексность этого знания. «Даже в самой сжатой, академической характеристике театроведения, – настаивал главный редактор и инициатор сборника, известный организатор науки и теат-

ральный деятель А. З. Юфит, – следует, по-видимому, отмечать, что это наука, которая изучает своеобразие театра как самостоятельного вида искусства, его происхождение и развитие, его место и роль в обществе, связи с другими видами искусства, его художественную и технологическую структуру, процессы творчества и восприятия, экологию и организацию» [2]. Из этого, по определению, вытекало, что среди «структурных частей театроведения» следует числить не только историю, но и социологию театра, рядом с театральной критикой – историю и теорию самой этой критики, вместе с теорией театра – теорию драмы, и на тех

же правах – психологию и физиологию творчества и восприятия, знания об экономике и организации и т. д. Подразумевалось, что речь не о простом наборе – о комплексе, и научность театроведения недвусмысленно связывалась с его способностью быть комплексом. Так что комплексность естественно оказывалась и доминантой и чаемой перспективой для всей этой обширной сферы знаний. Можно при этом утверждать, что среди коллег А. З. Юфита ни тогда, ни сейчас не отыскать никого, кто захотел бы возразить ему.

Столь редкое среди гуманитариев единодушие может показаться подозрительным, но для театроведов оно не более чем естественно. Дело в том, что, призывая товарищей на путь комплексного изучения театра, А. З. Юфит, скорее всего, считал, что наука о театре уже давно – по масштабам ее короткой истории – комплексное знание и есть. И не просто давно; с самого ее начала. Юфит несколько не грешил против истины, когда среди предшественников идеи первым вспомнил Макса Германа – основоположника современной европейской науки о театре. Ведь именно начиная с него и его учеников, всякий театровед помнит, что театр никогда не был и не может быть только искусством, что он всегда и многое другое, в том числе производство – производство в самом тесном, строгом смысле термина. История театроведения будто нарочно строилась таким образом, чтобы напоминать о комплексности. В самом деле, помимо того, что вместе с другими искусствознаниями театроведение должно было отделить себя от философии и эстетики, ему предстояло еще отпочковаться от литературоведения, которое – без особого энтузиазма, впрочем – занималось театром, пока и поскольку считалось, что театр при – литературе, а спектакль – при пьесе. Но когда в начале режиссерской эпохи, то есть на рубеже XIX–XX вв., вдруг выяснилось, что, вопреки Аристотелю и Гегелю, спектакль – не украшающая оболочка трагедии и не материальная форма идей драматурга, стало ясно, что нужна специальная наука. Однако наука о театре сумела начаться только тогда, когда занялась такими странными вещами, как, например, сценическая площадка или театральное помещение. Очевидно, что в художественном отношении это предметы не первостепенные. Зато в них были желанные признаки только театра, они принципиально не выводились из слов пьесы. Иначе сказать, методические интересы и возможности науки едва ли не автоматически, по ходу дела привели к тому, что театр в этой науке изначально мыслился как не-только-искусство. И лишь потом, уверившись в наличии собственного исследовательского поля, театроведение взяло в рассмотрение актёра, а затем, уже на своей территории и со своей точки зрения, как бы вновь занялось пьесой. Представление

о спектакле как о не-пьесе одновременно пониманию театра как комплекса.

Так мыслился театр в двадцатые годы, таким, после некоторого перерыва, его предлагали видеть в семидесятые. Однако к этому времени театроведы уже сплошь были крещены в искусствознание. Так что для массового прозрения (или, если угодно, массового смирения перед старой истиной) требовалось все же весомое основание. Но в том-то и дело, что оно тоже было под рукой: подавляющему большинству театральных искусствоведов, совершенно независимо от того, учитывают они важность нехудожественных ипостасей театра или нет, само по себе театральное искусство тоже представляется не чем иным, как комплексом. У этого комплекса разные псевдонимы, среди них самый распространенный – синтетичность. Искушение связать идею синтетичности театра с малой осведомленностью, увы, немедленно отпадает, как только вы обнаруживаете, что такого рода идеи исповедуют чуть ли не все самые компетентные эстетики и театроведы.

Можно, конечно, возразить и этим авторитетам, напомнив, что Мейерхольд отстаивал Театр Синтезов как особое театральное направление; можно сослаться на Таирова, который с идеей синтетического театра и синтетического актёра связывал свое индивидуальное новаторство, – это ничему не поможет: помимо теоретических, в ответ будет предложен ненаучный, но, право же, сильнейший аргумент – сам спектакль, который для всякого нормального сознания есть едва ли не в первую очередь «пестрота». Иное дело вопрос о том, что эта пестрота собой представляет. Может быть, тут элементарный конгломерат, а может быть – полноценная система. Ведь Станиславский (обойдясь без опасного понятия синтетичности) все-таки прав, когда говорит о театре: «...эта коллективность, то есть совместное творчество не одного, а многих творцов, эта собирательность, то есть воздействие не одного, а многих искусств сразу, эта общность восприятия...» [1].

В цитированной статье А. З. Юфит не без иронии писал: «Время от времени раздаются настойчивые пожелания “зачислить” тот или иной аспект изучения театра по другому, “нетрадиционному” ведомству. Так, например, изучение театрального зрителя порою предлагается целиком передать социологии и социальной психологии, а изучение психологии и физиологии сценического творчества безраздельно уступить естественным наукам» [2]. Автор лоялен, он как бы готов допустить к театру других специалистов – но не целиком и не безраздельно. Строя такую необычную модель связей – комплексное по природе театроведение в комплексе с другими науками, – Юфит и здесь, как ни парадоксально, крепко опирается на самую что ни на

есть искусствоведческую традицию в изучении театра. В самом деле, в «чисто» искусствоведческих районах этого знания соседство (не всегда дружественное) разных специалистов – повседневная практика. Сценографию изучают и театроведы и специалисты по изобразительному искусству, и все молчаливо признают: каждый из них, что называется, в своем праве. Привычно рвут в разные стороны оперу, без надежды найти последнюю истину. Дискутируют о том, чего «больше» в оперном певце, вокалиста или актера. Ну и, разумеется, как встарь, диссертации на драматургические темы параллельно защищают театроведы и филологи. Тут, очевидно, комплексность почти пародийная. Если к этому добавить, что актер перестал быть исследовательской собственностью театроведа, а зритель в этой собственности никогда не состоял, положение театроведения в мире науки оказывается, мягко говоря, неловким. Если бы не такие академические дисциплины, как история и теория театрального искусства, пришлось бы ставить «ребром» коварный вопрос о том, чем наука отличается от научного комплекса. Элементарно, но и серьезно говоря, театроведение должно иметь не только свой объект (он есть, это театр), но и собственный предмет, а с ним-то дело обстоит неважно. Между тем как раз комплекс наук, заинтересовавшихся театром, этим общим объектом вполне должен удовлетвориться и именно на этом основании может считать себя не случайным сборищем, а комплексом.

Проблема научного предмета театроведения, при всей ее важности для театроведов или для наукоедения, сама по себе не была бы здесь существенна, если бы не «выводила» как раз на вопросы комплексности гуманитарных и социальных исследований. Внешне мы пока обходимся декларациями. На самом деле комплексные исследования театра уже дали известные результаты. Среди них и самая мысль о театре как сложном комплексе, вовсе не с философских небес нам спущенная, а обнаруженная и доказанная театроведением. Известно, что комплекс и спектакль и театр, то есть совокупность его эстетических, художественных, социальных, экономических и пр. ипостасей и функций. Это настолько реальная база для дальнейшей работы, что исследователя и театра и театроведения должна привлечь уже и следующая ступенька – та, на которой и возможно и необходимо различение уровней и срезов театрального комплекса, изучение специфики каждого из них и нащупывание типа связей между ними.

Собирательность, или, по слову Станиславского, воздействие не одного, а многих искусств сразу, в театре действительно кажется самоочевидностью. Смущает здесь лишь одно: так выразился именно Станиславский, то есть тот самый человек, который едва ли не больше всех других сделал, чтобы «со-

бирательность» перестала быть собирательностью, чтобы происходящее на сцене стало чем-то одним. Спектакль Станиславского был и единством и очень высокого порядка целостностью. Спектакль Мейерхольда, основанный на синтезе разделенных частей, мог осуществиться только после реформы спектакля, осуществленной Московским художественным театром. Так что при всей «самоочевидности» упомянутой собирательности, к ней все же не грех присмотреться внимательней.

Возьмем для примера любой театр. Скажем, ту часть музыкального театра, которая называется балетом. «Самоочевидно», что здесь есть элементы, принадлежащие разным искусствам. Актер, роль и зрители, насмерть связанные между собою, несомненно по ведомству театра и только театра. Музыка в балете, согласно не опровергнутой пока классификации М. С. Кагана, – род музыки. Танец – третье и тоже вполне самостоятельное искусство. Но не менее ясно, что если система и структура театрального произведения представлены в балетном спектакле совершенно полноценно, статус и музыки и танца на балетной сцене чуть что не сомнителен. Нет спору, балет и балетный артист в вечной зависимости и в неоплатном долгу у музыки: балетный актер, как бы ни назывался и из какой бы литературы не был заимствован его персонаж, Жизель это или Наташа Ростова, танцует не роль человека, которого изображают в драматическом театре, а, скорее всего, роль человеческого чувства. Содержание балетной роли сродни содержанию музыки. Но при этом сама музыка живет в балете не для своих, а для театральных целей. Она поле и материал для роли: она функциональна. К тому же и жить-то ей в балете приходится странно: в природном своем виде она не более чем аккомпанемент; реально ее в балете танцуют, то есть фактически лишают «присвоенного» ей музами языка. Языком же – и не музыки уже, а балетного театра – становится танец. А это, в свою очередь, означает, что у танца тоже отняли самостоятельность, тоже сделали чем-то зависимым. Во всяком случае, и он потерял нормальные атрибуты всякого художественного явления и «свернулся» в язык, из которого строятся чужие формы и на котором выговорены иные смыслы.

Структура – театра; содержание роли, то есть одной части из тех, что связаны этой структурой, заимствовано у музыки; язык актера, представляющего другую системообразующую часть спектакля, выкраден из танца... Такое сочетание, конечно, можно и даже, наверное, нужно называть комплексом и характеризовать как синтез. Но в нашем рассмотрении надобно сразу же оговорить: с какой точки зрения синтез? Это надо сделать незамедлительно: балетный театр полноценный синтез по отношению не к его гипотетическим составляю-

щим, но лишь к природе и происхождению этих составляющих, а самим они на деле и разные и равные.

Но если глядеть не с эстетического птичьего полета, понятие о синтезе требует уточнений, причем весьма существенных. Памятуя о том, что всякое сравнение хромает, представим все же на минуту дикую формулировку: вода – синтез кислорода и водорода. Собственные свойства этих двух элементов в «синтезе» сняты, есть только свойства воды. Но ведь при этом вошедшие в синтез элементы и уничтожились и существуют в нем, с общей точки зрения, одинаково. Они рядоположены. Театр, музыка и танец в балете существуют просто в разных рядах и изнутри спектакля почти несопоставимы.

Известно, однако, что среди эксплуатируемых театром искусств есть такие, что входят в него не на правах доли содержания или части актерского языка, а более, что ли, солидно. Таковы, например, декорации и другие элементы, представляющие на сцене пространственные искусства. Когда пластика, в драматическом или оперном театре является частью языка актера, она используется в собственном своем значении лишь со специальными целями (скажем, когда монтируется со словом или со словом и интонацией). Правилom можно считать другой вариант: перед нами не синтез пластики и интонации, а синкретизм, в котором ни одного из «участников» еще нет. Но когда пространственные элементы могут анализироваться как самостоятельные, иногда обладающие автономными смыслами, именно как в случае с декорацией, – нельзя не видеть, что и тут пространственный элемент как бы сдвинут со своей опоры. Если исходить из аксиомы искусствознания, согласно которой одно и то же не может быть выговорено на разных языках, упомянутая музыка балета – не вполне музыка. Если исходить из близкого постулата, гласящего, что полноты смыслов всякое искусство достигает при сохранении в целостности его структуры, его содержания, его форм и языка, та же декорация в спектакле необратимо теряет некоторые конституирующие ее как изобразительное искусство свойства и одновременно приобретает свойства, изобразительному искусству противопоказанные. С любой декорацией или любым физическим объемом (включая сценическую площадку без декораций, названную Питером Бруком пустым пространством) в любом спектакле всегда производят самую радикальную из операций, которые можно проделать с произведением пространственного искусства: помещают во время. Причем не в то неопределенное время смотрения, которое надобно и живописному полотну, а в жесткое и принципиально динамическое время действия. Не стоит и доказывать, что даже физически неподвижная декорация, если она не фон, а участник спектакля, имеет все-

гда разный смысл в разные моменты спектакля. Ажурная беседка художника (тогда еще не режиссера) Д. Крымова в начале спектакля А. Эфроса «Месяц в деревне» давала зрителям вместе с героями ощущение гармонии и изысканной красоты. К финалу она отчетливо приобрела, среди других, едва ли не противоположные значения. Например, ажурной клетки, из которой героине не выбраться.

Кроме иных катастрофических для изобразительного искусства последствий, есть одно буквально бросающееся в глаза: декорации во всех без исключения случаях обязаны быть местом действия актера. (Или персонажа – оттенок немаловажный, когда речь о типах действия в театре, но сейчас он безразличен.) Ни картина, ни скульптура, ни офорт ничьим «местом» быть не могут. А если объединить сказанное, придется согласиться с тем, что декорация спектакля едва ли не в первую очередь есть место перемен. То есть существует буквально вопреки своим генам. Если бы какой-нибудь специалист по изобразительным искусствам усомнился в сказанном, ему можно было бы указать на еще более жестокий – и как раз для него особенно убедительный – факт: декорация может быть недвижна, но актер – в ней ли или просто на ее фоне – движется. А значит, ежесекундно меняется композиция той «картины», которую видит зритель. Следовательно, у картины неизбежно меняется смысл. Другой картиной, а стало быть, картиной о другом она становится не просто во времени, но в прямой зависимости от него, от движения в нем. Нет, это не вполне изобразительное искусство.

Все названное, ясно, не препятствие для того, чтобы спектаклем занимались искусствоведы разных мастей. Напротив, они нужны театру позарез. Законы света и цвета, законы объема и плоскости, законы «заполнения» трехмерного пространства, перспектива, фактуры – просто не перечислить того, что знает только специалист по изобразительным искусствам и без чего в театре, разумеется, не обойтись. Законы композиции во времени, организация временного ритма, часто (чаще, чем мы думаем) логика множества форм – вот, опять же, поле для музыковеда. И так далее. Но здесь, увы, требуется особого рода подход, ибо в театре все упомянутое и еще масса не упомянутого есть – и ничего этого в театре нет. Искусствовед любой нетеатральной профессии, обращаясь к театру, сегодня знает: принадлежащее в театре «его» искусству существует там только для того, чтобы быть извращенным и, в самом художественном случае, – уничтоженным. Иными словами, соседнее искусствознание имеет в театре благодатную почву для изучения. Не имеет лишь одного – привычного ему предмета исследования.

Так представляется одна группа связей, в которую искусство театра может и должно втянуть кол-



лег. Рядом есть и другая, тоже вытекающая из художественной природы театра. Говоря о спектакле как содержательно-формально-языковом комплексе, искусствовед едва ли не автоматически затрагивает актера, роль и «чисто» пространственные элементы. Помяни он элементы чисто временные (скажем, шумы) и зрителей театра – налицо был бы полный состав спектакля и внятное напоминание о том, что в художественном смысле он есть жесткая система, состоящая из безусловно рядоположенных элементов. Эти образующие части, как сказал бы Аристотель, существуют, пока существует спектакль (и наоборот: спектакль существует, пока все они есть). Такой «собираемости» несколько не мешают никакие другие связи между частями, включая иерархические. А иерархия в системе спектакля налицо. Ее можно понимать по-разному; здесь достаточно напомнить лишь о том, что среди этих частей есть инвариантные – актер, роль и зритель, а есть варьируемые, те самые чисто пространственные и чисто временные по происхождению, о которых шла речь. Есть ядро и есть периферия. При этом, в отличие от других, онтологически «плос-

ких», инвариантные части спектакля временно-пространственны. Они-то, связанные между собою, делают театр театром, их связи магнитом втягивают в спектакль другие, когда-то чужеродные элементы.

#### Библиографический список

1. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве [Текст] / К. С. Станиславский // Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. – Т. 1. – М. : 1954. – 373 с.
2. Юфит, А. З. Вопросы театроведения [Текст] / А. З. Юфит // Наука о театре. – Л., 1975. – С. 4–5.

#### Bibliograficheskiy spisok

1. Stanislavskij, K. S. Moja zhizn' v iskusstve [Tekst] / K. S. Stanislavskij // Stanislavskij K. S. Sobr. soch. : v 8 t. – T. 1. – M. : 1954. – 373 s.
2. Jufit, A. Z. Voprosy teatrovedenija [Tekst] / A. Z. Jufit // Nauka o teatre. – L., 1975. – S. 4–5.

#### Reference List

1. Stanislavsky K. S. My life in art // Stanislavsky K. S. Complete works: in 8 v. – V. 1. – M. : 1954. – 373 p.
2. Yufit A. Z. Questions of theater sciencet // Science about theater. – L., 1975. – P. 4–5.