

Александр Чепуров

Профессия – теоретик театра

В октябре 2018 г. исполнилось бы 80 лет со дня рождения известного российского ученого, одного из корифеев петербургской театроведческой школы Юрия Михайловича Барбоя. Почти три десятилетия он возглавлял кафедру русского театра в институте на Моховой, был председателем секции критики и театроведения петербургского отделения СТД. Он ушел из жизни на исходе прошлого 2017 г., не дожив до своего юбилея. Но память о нем, его книги заставляют постоянно возвращаться к его мыслям, идеям, к его личности и образу.

В семидесятые, на лекциях Юрия Михайловича по «актуальным проблемам современного театра», которые мне в годы учебы довелось слушать на театроведческом факультете, замороженно погружаясь в ход его мыслей, я все время нетерпеливо ждал от него каких-то емких и все объясняющих выводов. А он все водил нас кругами, как Моисей по пустыне, возбуждая наше стремление к прозрению и открытию чего-то вожделенного и обетованного. Тогда его путь к теории театра еще только начинался, и нас, своих студентов, он в полной мере делал сопричастными этому процессу.

Для самого Ю.М. Барбоя путь к теории театра пролег через долгие годы, где были периоды и практической работы в театре (в знаменитом ленинградском Театре Комедии с режиссером Вадимом Голиковым), и преподавательская деятельность (в Дальневосточном институте искусств, а затем в родном Театральном институте на Моховой), и редакторская работа (в редакционно-издательском отделе *alma mater*), и зоны «раздумий и молчания»...

Помнится, коллеги Юрия Михайловича по кафедре, высоко ценившие его театроведческий потенциал, порою сетовали, что долгое время он не публиковал своих новых текстов. Но, как потом выяснилось, мощная работа и движение к осмыслению главного театрального кода подспудно шла постоянно.

Ю.М. Барбой стремился все время быть в атмосфере дискуссии, столкновения мнений, иногда, как будто нарочно провоцируя, подогревая ее. Именно о создании и поддержании этой атмосферы он мечтал, занимая пост заведующего кафедрой русского театра. Именно об этом он и говорил в своей программной речи, заступая на эту должность. И ему это отлично удавалось. Он прекрасно понимал, что обеспечить единомыслие и единогласие в нашей сфере невозможно, да и не нужно, хотя, быть может, такой искус у кого-то и существовал. Важно было другое: все время чувствовать, как теперь это называют, *background*. Единство и верность школе были для него священны в оценке коллег и учеников.

Прежде всего, особо следует подчеркнуть, что ход научных рассуждений Ю.М. Барбоя прочно встроен в традицию совершенно определенного научного направления. А оно берет начало в методологических подходах петроградско-ленинградского круга эстетиков и литературоведов 1920–30-х гг. (Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, Н.Я. Берковского). Там – истоки нашей науки о драме и театре, там формировались

эстетические и научные идеи учителей и старших коллег Барбоя – Б.О. Костелянца, П.П. Громова, С.В. Владимирова. Внимание к вопросам поэтики, содержательности художественного языка, образной структуры, поиск некоего видового эстетического кода, стремление прояснить универсальные свойства драматического искусства, проявляющиеся в многообразии исторических и индивидуально-стилевых форм, – все эти качества научной школы определили вектор исследовательских интересов Ю.М. Барбоя. Именно в этом ключе следует рассматривать его кандидатскую диссертацию, которая была посвящена взаимодействию эпического и драматического в художественных структурах советской драматургии 1920–30-х гг.¹

Однако, исследовав систему взаимодействия двух эстетических универсалий в конкретном историческом преломлении театральной эпохи, Барбой решительно продолжил поиск некоего «театрального кода», того структурно-содержательного зерна, которое прорастает во всех без исключения театральных произведениях. Вот здесь-то и нужно искать исток, который затем приведет к открытию-прозрению, определившему путь дальнейшего движения мысли ученого, который приведет его к построению театральной теории в целом.

В середине 1980-х гг. на кафедре советского театра ЛГИТМиК, где тогда уже активно работал Юрий Михайлович, начинается углубленное изучение проблем актерской образности. Именно тогда – как итог напряженных дискуссий – здесь появился сборник научных работ с подчеркнуто «структурным» названием: «Актер – Персонаж – Роль – Образ» (1986), где была опубликована и статья Ю.М. Барбоя «Теория перевоплощения и система сценического образа»². Ее автору в этот период становится ясно, что структурное ядро театра следовало искать не столько в личности и свойствах актера, сколько именно в области отношений актера и роли.

Конструирование театральной модели требовало включения еще одного неременного компонента – воспринимающего (зрителя). В итоге вырисовывалась классическая триада, схему которой применительно к отношениям с режиссером вычерчивал еще Мейерхольд (в книге «О театре»)³, а несколькими десятилетиями спустя, в несколько модернизированном виде – американский теоретик драмы Эрик Бентли («Жизнь драмы»)⁴. Получившаяся в итоге элементарная формула: «*A* играет *B* на глазах у *C*» – стала базовым структурным элементом в построении театральной теории. Но для Ю.М. Барбоя принципиальным

было не только найти театральный алгоритм, но и выявить структурообразующие принципы функционирования этой системы. И в первую очередь, связать ее с действенно-драматической природой театра. Он отталкивается от ключевого постулата Б.О. Костелянца, который предметом драмы считает «событие человека с человеком в очень напряженных, сложных, противоречивых ситуациях»⁵. В этом отношении Барбой является учеником и продолжателем поисков своего учителя и коллеги, который, выявив код драматического, одновременно с С.В. Владимировым стал рассматривать спектакль как драматическую ситуацию, порождаемую театральным представлением, тем самым сделал шаг в сторону осмысления самой театральной структуры как драмы.

В своей книге Ю.М. Барбой вместе с тем развивает и ту ветвь театроведческой школы, которая идет от германовско-гвоздевского понимания театрального произведения как особого сценического события, развертывающегося в пространственно-временном континууме и образующего новую эстетическую реальность, тоже подвластную законам драматического развития⁶. Между двумя сюжетами – нарративным и собственно театральным – устанавливается система сложных отношений, которую исследователь и пытается проанализировать.

В 1988 г. Ю.М. Барбой выпустил книгу «Структура действия и современный спектакль»⁷, а в следующем – 1989-м защитил докторскую диссертацию «Театральный образ: основные элементы и природа связей», где во многом были осмыслены его многолетние поиски в области методологии театрального знания.

В книге и в диссертации выявлены и продемонстрированы резервы драматического в изменяющихся и развивающихся отношениях актера и роли. Представляя саму структуру спектакля как развертывающуюся эстетическую драму, автор книги тем самым заочно предвосхищал спор с набиравшей популярность в западном театроведческом мире концепцией «постдраматического театра», впоследствии изложенной в книге Х.-Т. Лемана и, как ни странно, несмотря на свою устремленность к новаторскому театру, на самом деле исходящей по сути дела из вполне консервативной «сюжетной», «нарративной» трактовки природы драматического⁸.

С другой стороны, подход Ю.М. Барбой существенно отличался и от формирующейся «перформативной» теории⁹, которая касалась не только эстетической природы актерского образа, но и всей театральной структуры в целом. Отличие состояло в том, что базовым элементом

для Барбоя становится не феноменальное свойство перформативного тела, а социально-личностные координаты поведения артиста в роли. При этом роль понимается здесь не «повествовательно», а прежде всего, действенно в самом широком аспекте эстетических взаимодействий.

Некоторые из тех, кто рецензировал тогда на кафедре книгу и диссертацию Барбоя, усомнились в универсальности предложенной им модели, опасаясь схоластики и недостаточного внимания к проблеме историзма в формировании театрально-художественных структур. Высказывались мнения и о том, что в этой теоретической модели подробно не прописана роль режиссера и что, концентрируя внимание на структурной триаде «актер-роль-зритель», исследователь мог невольно отодвинуть на второй план образ пьесы и спектакля как некоего структурного и художественного целого.

Убедительный ответ на все вопросы и сомнения коллег должен был дать следующий фундаментальный труд Юрия Михайловича «К теории театра». Именно в этой книге поставлен фундаментальный вопрос о том, что же такое представляет собой театр и театральная теория.

Теория – это не философия и не технология театра, считает Ю.М. Барбой. Он исходит из принципа, что «театроведческая методология трактует о способах, какими добывается знание о театре», а теория театра есть часть этого знания.

Исследование Юрия Михайловича появилось в ту эпоху, когда театр резко расширил свои границы, когда поле театра и поле различных социально-перформативных практик обнаружили между собой тесную связь, а театроведение активно заимствовало свой инструментарий не только у философии и эстетики, но и у социологии, культурологии, психологии, использовало коммуникативную, семиотическую, герменевтическую, когнитивную теории. И здесь принципиальное отличие позиции Ю.М. Барбоя состоит в том, что он, не поддаваясь искусству расширительного толкования театра, вместе с тем не рискует стать рабом какого-либо одного метода. В этом отношении он отчетливо сознает опасность односторонности. Говоря о границах театра, Барбой называет театром «только то, что этим словом обозначали с тех пор, как оно исторически устоялось», а изучение театра, по его мнению, требует не одного предпочтительного, а «батарей методов».

Цель его исследования состоит в том, чтобы обнаружить некий «инвариант театра», который проявляется во всех возможных метаморфозах формы и в ее исторических модификациях. В отличие от

многих расхожих и авторитетных мнений о происхождении театра из ритуальной и игровой культуры, развертывая аргументированную полемику с популярной точкой зрения Н.Н. Евреинова, Барбой придерживается мнения не об эволюционном, а о сущностном возникновении театра, который, подобно человеку, который похож на обезьяну, все-таки принципиально от своего прообраза отличается. Такое отличие при определении генезиса данного феномена исходит из самой природы и предмета театра, как их определяет теоретик. Театром он именуется ту «скромную по масштабам часть культуры, в которой «играние не себя» становится предметом зрелища». Именно поэтому он предлагает искать жизненный источник театра в «фундаментальной, обширнейшей (хотя и не универсальной) сфере социальных ролей».

Барбой отвергает трюизм относительно синтетической природы театра. Взамен этого расхожего мнения он выдвигает такое понятие, как системность, и на уровне театрального искусства в целом и на уровне театрального произведения (спектакля), в частности. Он по-своему воспринимает вагнеровскую идею театра как «совместной работы искусств», принципиально делая акцент именно на процессе взаимодействия. И это для него – как теоретика – принципиально, ибо он определяет спектакль как «совокупность не только частей, но внутренних связей и отношений». Воздействие на зрителей он справедливо считает целью и смыслом совместной работы всей системы связей, а действие – единственной силой, которая объединяет и качественно преобразует все элементы театрального произведения.

В эту систему включена и роль зрителя. Барбой считает, что «именно категориями драматического действия, то есть точно теми же, какими описываются отношения между актерами и ролями, можно и должно пользоваться, когда речь идет о зрителе». Таким образом, спектакль по Барбою – это драматическое действие, которое он понимает как «отношения взаимного воздействия, в ходе которого все его участники меняются». Для описания этого сверхсюжетного действенного слоя он даже вводит особое понятие – «структурный сюжет». И прослеживает, как части системы начинают подчиняться «драматическому механизму структуры».

Вслед за М.М. Бахтиным говоря о двусмысленности понятия «текст» и склоняясь к «событийному» его толкованию, применительно к сценическому искусству Ю.М. Барбой подчеркивает, что проблема содержания и формы – это, прежде всего, проблема системного взаимодействия частей.

Выявляя типологию систем, Барбой исходит опять-таки из цепочки связей «актер-роль-зритель», считая ее не «хронологичной», а «иерархичной». Рассматривая различные исторически и художественно детерминированные театральные системы, он обнаруживает специфику связи внутри этой системы, что характеризует тот или иной тип как «знак и признак очередной стадии структурной эволюции спектакля». И здесь он выявляет основную типологическую оппозицию театра жизненных соответствий и театра поэтического, которая характерна для самых различных театральных времен и самых различных художественных стилей.

Одной из важнейших частей теории Барбоа является его мысль о содержании театрального действия. Помню, сколько споров вызывала его мысль о том, что конфликт не является альфой и омегой драматического действия. Здесь Юрий Михайлович развивает линию рассуждений своих учителей. Огромнейшей заслугой С.В. Владимирова был уход от упрощенной трактовки конфликта, как прямой «сшибки характеров». Владимирова вернул расширительное понимание столкновения, лежащего в основе действия, связав его через систему жизненных, психологических и эстетических опосредований с противоборством идей, философских и экзистенциальных категорий¹⁰. Б.О. Костелянец, отодвинув категорию конфликта на второй план, сконцентрировал внимание на связи коллизии с природой активности героя, чреватой прежде всего противоречиями. Барбой же, говоря о содержании в театре, главную театральную универсалию видит не в конфликте, а в противоречии, тем самым возвращая театр к его платоновско-аристотелевским истокам.

В своем истолковании фундаментальных категорий театра (форма, жанр, композиция, ритм) Барбой прежде всего исходит из их действенной природы, понимая действие как развивающуюся систему перемен, оформляющуюся, развертывающуюся в пространственно-временных координатах и адресно воздействующую на зрителя. Театральный язык Барбой понимает, прежде всего, как язык действованиия, стиль как союз формы и языка тоже действенных в своей основе, а виды театра так же дифференцирует по их принадлежности к определенному способу и виду действованиия.

В своей теории Ю.М. Барбоа удалось главное – нащупать пути к определению театрального кода, который связывает и пронизывает все части театра и театрального произведения, определить генезис, предмет, содержательные и формальные координаты явления, дать

новые, емкие толкования ключевых категорий – действия, конфликта, драматического противоречия. И тем самым существенно обновить наши представления о взаимосвязях внутри театральной системы.

И еще... В эпоху решительного расширения границ театра и активной интервенции новых прикладных методов, которые зачастую стремятся завоевать эксклюзивность и исключительность в науке о театре, книга Ю.М. Барбой отстаивает специфику и уникальность предмета исследования и того категориального аппарата, который призван способствовать его осмыслению.

Ю.М. Барбой очень высоко ценил главное – не только знание, но какое-то внутреннее ощущение театрального кода, его особое музыкальное звучание. Это ощущение сути театра, как музыкальный слух, как определенная группа крови, могло быть дано или не дано театроведу. Как человек музыкальный (он хорошо знал музыку и замечательно играл на фортепиано), Ю.М. Барбой отлично чувствовал и держал нужный строй.

- ¹ См.: *Барбой Ю.М.* Эпическое и драматическое в советской драматургии 1920 – начала 1930-х годов. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1971.
- ² См.: *Барбой Ю.М.* Теория перевоплощения и система сценического образа // Актер – Персонаж – Роль – Образ / Сб. науч. ст. под ред. В.В. Ивановой. Л.: ЛГИТМиК, 1986.
- ³ *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 99.
- ⁴ *Бентли Эрик.* Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978.
- ⁵ *Костелянец Б.О.* Драма и действие. М.: Совпадение 2007. С.30.
- ⁶ *Герман Макс.* Пространство-событие // Театроведение Германии: Система координат. СПб.: Балтийские сезоны, 2004.
- ⁷ См.: *Барбой Ю.М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988.
- ⁸ В русском переводе появилась значительно позже: Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр. М.: ABC design, 2013.
- ⁹ В русском переводе: Фишер-Лихте Эрика. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015.
- ¹⁰ См.: *Владимиров С.В.* Действие в драме. Л.: Искусство, 1972.