

Дмитрий Трубочкин

Должность Аристотеля упразднена?

О книге «Первое столетие науки о театре: история и теория», готовящейся к публикации в Российском институте истории искусств, Санкт-Петербург

Нижеследующий обзор составлен на книгу, которая еще не опубликована, а только готовится к публикации. Будем надеяться, она появится в печати в самые короткие сроки. Я поторопился представить свой текст в журнал, не дожидаясь времени ее выхода, потому что хотел заранее указать на важность этой публикации, подготовить почву для чтения и обсуждения будущей книги. Пусть эту книгу будут ждать из типографии не только ее авторы, а как можно больше читателей, интересующихся историей и теорией театра и театральной критикой.

Внешним поводом для создания этой книги (составитель и ответственный редактор Д.Д. Кумукова) стал столетний юбилей Сектора театра в Российском институте истории искусств в Санкт-Петербурге, отмечающийся в 2020 г. – и, одновременно, столетний юбилей театроведческой науки в России. В течение нескольких лет перед юбилейным годом в РИИИ, а также в Российском государственном институте сценических искусств и Санкт-Петербургском отделении СТД РФ прошло несколько крупных конференций и круглых столов, материалы которых по своей интенции и по смыслу соответствовали этой будущей отметке в хронологии театроведения. Так, например, по инициативе В.И. Максимова, в 2018 г. (то есть за три года до 2020-го) был запущен проект «Театрология», чья цель была, среди прочего, – осмыслить методы театроведческой науки с позиции сегодняшнего дня.

После празднования юбилея были созданы статьи: авторы доработали свои доклады, расширили материал, а некоторые написали новые тексты. Таким образом эта объемистая книга (точнее сказать, будущая книга), приуроченная к определенной дате, создавалась не как результат одного крупного события, а как итог многолетней коллективной исследовательской работы, многолетних размышлений, вдохновленных этим важным историческим рубежом.

Композиция книги имеет свой образ цельности – или, выражаясь языком формалистов, свое «единство художественного задания». Она составлена из «Пролога», трех частей и «Эксода». Части названы следующим образом:

1. «История Зубовского института и науки о театре» (9 статей);
2. «Теория театра и методология» (10 статей);
3. «Театр: теория и практика» (9 статей).

В «Прологе» помещены вступительная статья о самой книге и две статьи – об основателе Института графе В. П. Зубове. В части под названием «Эксод» собраны указатели и сведения об авторах.

Названия «Пролог» и «Эксод» намекают на композицию античной пьесы. С пролога начинались, а эксодом завершались трагедия, комедия и сатирическая драма. В разных статьях я нашел «научные» соответствия всем трем классическим театральным жанрам. Но, похоже, главная причина, заставившая составителя Д.Д. Кумукову воспроизвести композицию античной драмы, заключена в особом ощущении единства авторского коллектива, напоминающего единство античного хора.

Об этом есть подходящее размышление в статье И.В. Вдовенко «Театральная критика как институция». Автор упоминает высказывание одного современного режиссера о блогерах, пишущих о театре: эти блогеры – образ новой критики и нового зрителя – предпочитают в суждениях о театре свое «индивидуальное чириканье», потому что не способны более «петь хором». В устах режиссера «индивидуальное чириканье» новых критиков – это символ личной свободы, а «хор» старого образца – коллективной несвободы. И.В. Вдовенко, не отказываясь от предложенных слов, принимает определение «хор», но переосмысливает его. «Хор», по его словам – это среда для формирования критиков, создававшаяся с первых лет работы Сектора театра и создающаяся по сей день. В этой среде важным формирующим фактором была и остается теория, но еще более важным – научно-критическая этика, производящая профессиональный отбор среди тех, кто пишет о театре.

Именно такой «хор» – совокупность индивидуальностей, охваченных единым научным процессом, для которых существенно этическое измерение профессии театроведа – как раз и образуют авторы этой книги. Благодаря такому единству книга получилась на удивление цельной. В книге есть сквозные темы; из них на первое место выходит тема театроведческой методологии, проходящая почти через каждую статью. В то же время книга радуется разнообразием исследовательских предметов, авторских суждений, примет авторского языка.

В прологе очень уместным оказалось напоминание об уникальной личности графа Валентина Платоновича Зубова (в статьях А.А. Соколова-Каминского и В.А. Голомбевского), создавшего в 1912 г. Институт по образцу немецкого Института истории искусств, открытого во Флоренции в 1897 г. Именно этот удивительный человек – аристократ, ставший новым советским интеллигентом – стоял в начале академического искусствознания в России. Его личностью вдохновлено приращение Института новыми подразделениями. Во всех преобразованиях Зубов принимал личное участие до своего отъезда за границу в 1925 г.

В самом деле, сегодня важно припомнить то, что изначально основой для многообразной деятельности Института служил именно научный центр. Сюда приходили люди и из университета, и из театра и создавали новые научные, учебные и художественно-практические (опытно-экспериментальные) направления. Это была единственная в своем роде институция того времени, активно развивавшаяся и



Макс Герман

демонстрировавшая огромный творческий потенциал науки, понятой не догматически.

Любопытно, что именно в год основания Zubovskogo Instituta (1912) планировался перевод под управление единой дирекции сразу трех немецких институтов, открытых на территории Италии: Флорентийского института истории искусств (образца для Zubovskogo), Прусского исторического института в Риме и Библиотеки «Герциана» в Риме. Централизация не была осуществлена во многом благодаря позиции именно Флорентийского института, настаивавшего на своей самостоятельности. В итоге Институт сохранил свое лицо и продолжил развиваться как независимое сообщество ученых и студентов, ясно понимавших свои цели: исследовать классическое искусство, пополнять библиотеку и фототеку, создавать условия для широкого доступа к уникальному материалу.

В книге должным образом отмечена специфика российского научного контекста, в котором развивалось театроведение, и это – ее достоинство.

Важнейшие основы театроведения как науки, провозглашенные М. Германом и взятые за основу А.А. Гвоздевым, известны уже театроведам-первокурсникам: 1) спектакль (а не драматический текст) как главный предмет изучения и 2) единство истории, теории и критики



А.А. Гвоздев

как основа методологии. Об этом писали и М. Герман, и А.А. Гвоздев. Но еще одним, не менее важным положением М. Германа, по справедливому замечанию В.И. Максимова, было следующее: «театроведение существует только в системе искусствоведческих наук». Это положение было на деле осуществлено – впервые в мире – именно в Зубовском институте, затем в Москве в Государственной академии художественных наук – и в итоге, в нынешних Российском институте истории искусств и Государственном институте искусствознания.

Когда в 2012 г. Государственный институт искусствознания вступал в Международную ассоциацию научно-исследовательских институтов истории искусств (RIHA), мне как тогдашнему директору надо было выступать с докладом на съезде Ассоциации. Там были представлены все ведущие искусствоведческие институты мира (среди них, кстати, тот самый Флорентийский институт истории искусств). Но Государственный институт искусствознания, во многом схожий по структуре с Зубовским Институтом, и тогда был и по сей день остается единственным комплексным научным центром в RIHA – центром, в котором ведется изучение всех видов искусств.

Комплексность и междисциплинарность научной среды – существенный признак российского искусствознания, наличествующий по сей день. Читатель книги, благодаря ряду интереснейших статей, вклю-

ченных в ее состав, получит возможность разнообразно осмыслить этот важный факт.

Междисциплинарный и комплексный характер театроведения, сложившийся в России изначально, и сейчас заслуживает самого внимательного отношения. Университетские филологи – испанист Д.К. Петров, германист А.А. Гвоздев – первые руководители Отдела истории театра (1920–1921), решились совершить, без преувеличения, выдающийся шаг в перспективе гуманитарных наук начала XX в. Этот шаг привел к возникновению новой науки о театре. Только что появившаяся наука сразу набрала стремительный темп в своем развитии и превратилась в магнит для академических ученых и театральных практиков. В статье В.М. Мироновой собран обширный материал, показывающий невероятную интенсивность научного творчества театроведов Зубовского института в период 1920–1930-х (да и в более поздние времена): их работоспособность и энтузиазм по сей день поражают.

Очень познавательны материалы о конкретных секциях Института, работавших рядом с театральной секцией (в том числе о Театральной лаборатории под руководством Н.П. Извекова); статьи о Кинокомитете (автор К.А. Кумпан), о балетоведении (А.А. Соколов-Каминский), эстрадоведении (А.А. Лопатин), об изучении театра кукол (А.Ф. Некрылова); о деятельности В.Н. Соловьева (Ю.Е. Галанина), С.С. Игнатова и А.В. Рыкова (Л.С. Овэс) и т. д. Все соответствующие статьи интересны и сами по себе, и в перспективе будущих исследований, которые наверняка за ними последуют.

Признаюсь, при чтении первых двух частей книги я ловил себя на мысли: как же хочется в наши дни восстановить ту междисциплинарную среду начала века – недогматическую, объединяющую многие науки, чтобы вновь открыть границы театроведения для смежных дисциплин. Диалог с филологией и историей сегодня, мне думается, крайне необходим для развития истории зарубежного театра; а диалог с философией и психологией – для развития теории театра.

Театроведению жизненно важен приток специалистов-гуманитариев (выпускников вузов, магистрантов), профессионально знающих языки, владеющих современными методами анализа и критики первоисточников. Именно такие специалисты, вдохновленные собственным интересом к театру, будут готовы к новым методологическим штудиям – уже на почве театральной науки. Так может возникнуть благоприятная ситуация и для восстановления разумного баланса

между историей, теорией и критикой, и для прояснения собственно театроведческих методов: не через самокопание и углубление в историю (это – важно, но этого недостаточно), а через новое междисциплинарное взаимодействие.

Мысли, подобные этим, я увидел в статье В.И. Максимова «Задачи создания сектора театра в 1920 г. Задачи театроведения в 2020-е». Предложенный им тезис о проблеме терминологии как отправной точке новых теоретических штудий, способных привести к выработке современной теоретической системы, я всячески поддерживаю. (Так, понимание важности подобных штудий подвигло московских театроведов из Сектора классического искусства Запада в ГИИ организовать в рамках ежегодной общеинститутской конференции «Наука. Опыт. Просвещение» специальную секцию под названием «Театроведческая терминология в истории культуры»; первое ее заседание прошло в Москве 21 сентября 2023 г.).

Статья В.И. Максимова завершает собою первую часть книги и подготавливает вторую – теоретическую. Ее открывает работа Н.В. Песочинского «Методология ленинградской школы и задачи театроведения». Нам знакомы более ранние тексты Н.В. Песочинского о ленинградской театроведческой школе: отраднo видеть, что каждая последующая его статья не повторяет предыдущие, но открывает новые аспекты проблемы, ставит новые акценты с позиции сегодняшнего дня.

Многое в очерке Н.В. Песочинского достойно внимания: от обсуждения проблемы первоисточника театрального события и проблемы фиксации спектакля – до итогового вывода о необходимости обновления сложившейся теории, в основе которой лежит система «европейского драматического театра». Эта теоретическая система, действительно, нуждается в обновлении – хотя бы ради того, чтобы выстроить ясные отношения не только с системами «восточного театра», но и с влиятельными сегодня, хоть и несистемными явлениями «пост-театра» и «пост-драмы».

Я бы только смягчил категоричность утверждений Н.В. Песочинского насчет «московской школы» – особенно в той части, где ведется ее сопоставление с ленинградской и где автор размышляет об идеологическом вкладе москвичей в марксистско-ленинское «интегральное советское театроведение», установившееся на месте былых научных школ, начиная приблизительно с середины 1930-х годов.

Недавняя книга, посвященная ГАХН¹, ясно показывает: идеи филологов-формалистов были близки не только ленинградцам, но и москвичам (благодаря, например, Б.И. Ярхо – участнику Московского лингвистического кружка в 1920-е). Проблема фиксации спектакля, как и проблема метода в театроведении, занимала умы не только в Зубовском институте в Ленинграде, но и в ГАХНе в Москве. Москвичи тоже, как и ленинградцы, стремились наладить творческие связи между наукой об искусстве и художественной практикой. В 1930-е же гг. провозвестников «интегрального театроведения» – идеологически правильного, лишённого признаков конкретной научной школы, возникло предостаточно как в Москве, так и в Ленинграде.

Специфическое отличие московской школы, сконцентрированной в 1920-е в ГАХНе, от ленинградской я бы искал еще и в другом. Например, в уникальном развитии феноменологического направления (благодаря Г.Г. Шпету и др.); в разработке точных методов анализа культурных феноменов под влиянием лингвистической школы Московского университета (благодаря, в первую очередь, Р.О. Якобсону, Б.И. Ярхо и др.); в разработке точных методов фиксации и анализа произведений пространственных искусств и пространственного измерения современного спектакля (Н.М. Тарабукин и др.). Московская школа уникальна и благодаря концепции, строго разграничивающей сферы «эстетики» и «теории искусства», распространившейся также из Московского университета (В.В. Виноградов, Г.Г. Шпет и др.).

Мне думается, подробное сравнение научного облика ленинградской и московской театроведческих школ (в контексте современных им гуманитарных наук) все-таки еще впереди. Работы Н.В. Песочинского, а также источниковедческие публикации последних лет будут такому сравнению способствовать.

В части II книги собраны очерки историко-теоретического характера, бросающие новый, актуальный свет на вроде бы знакомый материал. Например, статья И.А. Некрасовой – переводчика, публикатора и исследователя работ Макса Германа – названа вполне хрестоматийно: «Макс Герман и принципы театроведческой реконструкции спектакля». При этом в статье поставлена проблема, нечасто привлекающая внимание историков: как возможна реконструкция уникального и единственного исторического события – то есть единичного спектакля. Реконструкция чаще всего дает смешанный образ спектакля: в нем сочетаются черты конкретного и типического; чем меньше конкретных

фактов мы знаем, тем менее различима в полученной реконструкции эта грань между конкретным и типическим.

Осмысление идей Макса Германа невозможно и без учета критики со стороны его оппонентов (А. Кестер), и без изучения последующих этапов эволюции его теории. Все эти данные в статье И.А. Некрасовой присутствуют, что делает ее важным чтением для любого историка театра.

Весьма полезен современный очерк формальной теории, выполненный А.А. Фурмановым в статье «Методологические принципы русской формальной школы». Автор кратко и убедительно суммирует метод формалистов, предполагающий характеристику четырех элементов произведения: материала (всего того, что находится в «предхудожественном» состоянии), приема (способа комбинирования материала в целом), мотивировки (цели и логики построения приемов, исходя из их отбора и сочетаемости) и стиля (художественной системы как единства приемов, обусловленного единством художественного задания). Очевидно, формалисты, в отличие от театроведов гвоздевской группы, в меньшей степени углублялись в историю и не шли в междисциплинарные исследования, ограничивая себя рамками литературы; театроведы, наоборот, охотно углублялись в историю и изначально брали широкий культурный и междисциплинарный контекст.

В книге весьма интересно проведена линия психологии театра – и снова в наиболее актуальном, методологическом аспекте. Эта линия представлена следующими статьями: А.С. Лоевец, «Психоаналитический метод в театроведении и анализ спектакля Тайрона Гатри “Гамлет”»; М.В. Кожекина, «Истоки эстетической концепции Л.С. Выготского»; и, отчасти, А.В. Некрасова-Скавронская, «Теория природы Театра Теодора Лессинга».

Психология театра, как и психология искусства в целом – по сей день непаханое поле для исследования. Специалисты-психологи дают прекрасные примеры анализа произведений литературы, в меньшей степени – живописи; а вот как анализировать спектакль психологическими методами – по сей день большой вопрос. В перечисленных статьях намечена перспектива таких исследований.

Например, можно изучить, как применялись психоаналитические методы анализа личности в разработке конкретного сценического образа (в данном случае Гамлета в исполнении Лоренса Оливье в 1937 и 1948 гг.). Интересно также реконструировать, какие именно спектакли прошлого вдохновили классиков психологии на формирование

своей концепции театра (в данном случае, рассматривается спектакль «Гамлет» Г. Крэга [1911] и работы Л.С. Выготского). Важно также вернуть в круг внимания наследие тех авторов, которые повлияли на классиков режиссуры (Станиславского, Мейерхольда), но сегодня оказались на периферии научных исследований: один из таких авторов – Теодор Лессинг (1872–1933).

В наследии Т. Лессинга интересна терминология, принятая для анализа психологии зрительского восприятия: он первым стал регулярно применять термины «вчувствование», «моторная имитация» (внутреннее повторение видимых физических действий как основа зрительского опыта) и другие. Интересна его концепция зрительского переживания как «идеализации», или «символизации» опыта, позволяющей преодолеть двойственность физического и идеального миров, исходя из идеи их первоначальной целостности (концепция, близкая философам-символистам начала XX в.). Тезис Т. Лессинга о том, что театральное действие как «стилизованное единство символического характера» формирует «понимающую душу» зрителя, возвращает нам высокое понимание театра: в театре «душа достигает своей кульминации», сам же театр осуществляет «космическое посредничество» между идеальным и физическим. Важно то, что все подобные идеи изложены у Лессинга вполне рациональным языком философской феноменологии и психологии начала XX в.

В работах, составляющих книгу, конечно, не осталась без внимания теория театра Ю.М. Барбоя. Ее осмысливают многие авторы, а в одной статье (автор О.Н. Мальцева) дан критический разбор некоторых ее положений.

Две статьи, завершающие вторую часть книги (авторы Е.И. Горфункель и И.В. Вдовенко), написанные ярко и полемично, предлагают тезисы к обсуждению критической деятельности в современном театроведении. Обоим авторам удалось найти нетривиальные подходы к вековым проблемам театральной критики (и вновь здесь на первом плане были проблемы метода и теории); эти статьи не оставят равнодушными любого, кто хоть раз пробовал себя в критической деятельности или думал о ней.

Третья часть книги составлена из очерков, посвященных разнообразным темам из разных периодов истории театра. Открывается этот раздел статьей, посвященной технике исполнения мужчинами женских ролей в английском театре XVII в. (О.М. Гурфова). Завершается –

исследованием спектакля Гедрюса Мацкявичюса «Вьюга» 1977 г. по произведениям А. Блока «Балаганчик» и «Двенадцать» (В.А. Щербаков), в котором дается описание и анализ этой интереснейшей и глубокой работы театра пантомимы, который сегодня незаслуженно забыт многими – особенно молодыми – театроведами. В этом же разделе есть тексты, посвященные драматургии в контексте истории театра (Д.Д. Кумукова о «Федре» Цветаевой), подробной реконструкции конкретного театрального события (А.А. Кибардин о массовом действе «К мировой Коммуне»), и другие интереснейшие работы.

На мой взгляд, важнейшим результатом большой коллективной работы над книгой (простым сборником статей эту книгу, конечно же, считать нельзя – она намного больше и значительнее) стала открывшаяся перспектива новых теоретических исследований театра, в том числе через новое освоение методологии современных гуманитарных наук.

Еще один важный результат – а лучше сказать, устойчивый эффект по прочтению – состоит в том, что книга возвращает нам высокое понимание театра как вида искусства и театроведения как науки. Я уверен, что действия по такому «возвращению» к философской высоте конца XVIII в. или рубежа XIX и XX вв. надо время от времени предпринимать – индивидуально и авторскими коллективами, – не расставаясь при этом с театральной материей современности. Подобное «возвращение» к исходной идейной высоте театроведения всегда захватывает; точно так же захватывает каждое новое открытие уже знакомых, тысячелетних законов театра в каком-нибудь крупном и глубоком спектакле, сделанном на материале современности. Мне думается, авторскому коллективу это в полной мере удалось.

Вполне ожидаемо, что сопоставление театроведения гвоздевого периода с современным решается разными авторами не в пользу современности. Приведу несколько цитат.

В.И. Максимов: «Три компонента [история, теория, критика. – Д.Т.] разделились, и даже на уровне образования они существуют отдельно. С теорией театра ситуация плачевная, потому что сценическое искусство стремительно меняется с 1990-х гг. и возникает идея “обнуления”, желание создать некую теорию театра с чистого листа. Но новой теории театра не возникает, поскольку то, что предлагается как мнимая теория, строится на недостатке истории и теории. Самый вопиющий пример – это книга Х.-Т. Лемана “Постдраматический театр”... Что такое Леман? Это чистый масскульт театроведения. Т. е. это театроведение, но в виде

массовой культуры, которая широко шагнула в массы, открыла глаза как минимум актерам. Но считать это теорией театра невозможно».

Н.В. Песочинский: «Формы экспериментальной режиссуры находили научное обоснование в проявлениях природы театра, известных по отдаленным эпохам и территориям. С другой стороны, умение отзываться на впечатления от живой театральной ткани помогало историкам интерпретировать свидетельства прошлого. Такая универсальность профессиональной квалификации в наше время потеряна».

И.В. Вдовенко: «Современная российская ситуация в этом смысле напоминает возвращение к ситуации 1920-х гг., в которой разные понимания того, что является искусством, не просто сосуществуют в едином культурном пространстве, но и сходятся в открытой полемике. Однако в отличие от 1920-х, дискуссия не ведется на общетеоретическом уровне. Собственно, сам по себе теоретический уровень оказывается изъят из зоны непосредственной театральной критики, в основном лишь обслуживающей тот вид театра, интересы которого она представляет».

Е.И. Горфункель: «Идти от практики театра к фундаментальной науке, то есть идти по путям Аристотеля – это и есть путь критики, предлагаемый Выготским. Но что позволено Юпитеру, в данном случае Аристотелю, не по силам рядовым специалистам. Должность Аристотеля упразднена. Тем более, что критика давно является будничной рефлексией и сопровождает театр в течение многих веков. Она не претендует на обобщения в масштабе философии в каждом отдельном случае и не в состоянии под каждый отдельный случай (спектакль, скажем) подвести методологическую базу. И обратно: театровед с методом под мышкой рискует потерять “лицо” – главнейшее качество критика».

Достоинство книги в том, что все подобные констатации совершенно лишены фатального пессимизма: наоборот, они стимулируют мысль. Уместно поэтому подвести итог ответом на афористичную формулировку Е.И. Горфункель:

Должность Аристотеля все-таки не упразднена. Должность Аристотеля пока вакантна.

¹ Гудкова В.В. Театральная секция ГАХН. История людей и идей. 1921–1930. М.: НЛО, 2019; см., например, с. 43–46.