

# ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Постструктурализм и другие теории





**Цель:** ознакомить с структуралистским и постструктуралистским подходами исследований о театре.

Постструктурализм – это широкий спектр теорий, который объединяет критика структурализма.

В подразделе рассматриваются взгляды Жака Деррида, Жан-Франсуа Лиотара и Жака Лакана.

Жак Деррида в статье «Театр жестокости и закрытие представления» (1968) утверждает, что призывы Арто к созданию нового типа театра – театра непосредственного и грубого опыта – отражают бесплодные поиски театра «чистого присутствия». Эти поиски бессмысленны, поскольку театр основывается на повторении и репрезентации: достижение чистого присутствия означало бы конец театра.

В статье «Зуб, ладонь» (1973) Жан-Франсуа Лиотар призывал к десемантизации театра, выдвигал идею театра энергетических потоков и либидинальных замещений, тем самым продолжая психоаналитическую традицию Жака Лакана.

Жак Лакан сочетал фрейдистские концепции с семиотической терминологией Фердинанда де Соссюра. Хотя Лакан не интересовался театром, его идеи (концепция «зеркальной стадии» в развитии ребёнка, когда в возрасте 6-8 месяцев ребёнок начинает узнавать себя в зеркале) нашли применение в театроведении: объекты, представленные на сцене, могут вызвать определённые гендерные идентификации у зрителя, испытывающего при этом не всегда осознанное сексуальное желание. Идеи Лакана стали объектом обсуждения различных феминистских и гендерных теорий, в том числе и в искусствоведении.

Считается, что начало структурному анализу текстов положила «Морфология сказки» В. Я. Проппа, опубликованная в 1928 году (исследователь сводил весь корпус текстов сказки к «первичным элементам», называемым функциями, число которых оказалось строго ограниченным). Можно обнаружить в работах ленинградской театроведческой школы 1920-х годов серьёзное углубление в театр как функциональную систему. Лишь через несколько десятилетий теоретическое обоснование структурному подходу дали антрополог К. Леви-Стросс и литературовед Р. Барт.

В современном российском театроведении эти проблемы активно исследует Н. Песочинский. Структура произведения видится как бессознательный, «надличный» механизм, порождающий все продукты социально-символической деятельности, в частности театрального творчества. Каждой маске традиционной итальянской комедии дель арте предписаны и характер, и внешность, и походка, и сюжетная функция — этому театральному языку подчинена любая произнесенная на нем «речь», любым артистом, на любом сюжете, эту «речь» воспримет зритель, владеющий языком этого вида театра.

Все это может происходить только благодаря взаимосвязи каждого элемента с другими, включенности элементов в определенную систему отношений. Можно заметить, что и театр на любом уровне демонстрирует системность отношений: например, драматический конфликт основан на взаимодействии противопоставленных начал; для действия содержательно разделение на эпизоды, на акты, переходы от завязки к кульминации, от кульминации к развязке; определенную систему представляют собой маски или характеры; актерские амплуа — не простой набор, а именно система; классической «бинарной оппозицией» является дуализм актера и роли.

Свои системные отношения есть между литературным и театральным уровнями существования драмы, между режиссурой и актерским искусством, между сценической и зрительской реальностью, между сюжетным и сценическим временем, между театральным временем и пространством и так далее. Структурное оформление конкретной ткани придает ей смысл, и структура в смыслообразовании всегда сильнее ткани. Зрительское восприятие требует структурности зрелища и, не обнаруживая ее, не охватывает спектакль как целое.

Структурализм утверждает понятие инварианта, то есть устойчивой связи элементов, выступающей глубинной основой произведений. Инвариантность есть на разных уровнях системы спектакля: существуют архетипические модели типов театра, творческих методов, жанров и т. д. Можно заметить, как при устранении (замещении) одного из элементов названных выше театральных систем обязательно произойдут изменения связанных с ним элементов. Не случайно «нарушения» в организации инварианта так часто привлекают внимание театроведов (разные актеры в одной роли, разные режиссерские интерпретации одной модели драмы). Театр предлагает парадоксальный случай «игры» инвариантом — режиссерское новаторство почти всегда основано на нарушении установившегося понимания системы связей внутри известной театральной модели.

Для этого аналитического метода значимы только отношения между элементами, а сами элементы (действенные и образные) — лишь точки пересечения этих отношений. Исследуется система, «структурное целое», код, а не феномены речи. Уже в 1920-е годы ленинградские исследователи акцентировали внимание на таких организационных кодах в театре Мейерхольда, как «концовки и пантомимы», «музыкальный



реализм», «кинофикация театра»; была и статья «Система Мейерхольда».

Театр (наравне с другими искусствами) реализует принцип системности в его чистом виде. Целое произведения обладает природой особого качества, не сводясь к сумме частей и не растворяясь в ней. В спектакле нет случайного, все семантически, каждая деталь имеет значение. Можно изучать спектакль как упорядоченность особого типа, свойственную только данному явлению и приводящую в соответствие его внутреннюю и внешнюю меру. Театроведческий структурализм занимается построением «алгебры» языка своего искусства.

Сегодня структурализм рассматривает все разнообразие культурных феноменов сквозь призму языка как формообразующего принципа и ориентируется на семиотику, изучающую внутреннее строение знака и механизмы означения. Знак в театре, как и в любом тексте, не является знаком для чего-то, лежащего вне его; он лишь связывает между собой две стороны: выражение и содержание.

Структурализм рассматривает текст как «замкнутую систему», в которой главным становится не отражение внешнего мира, а взаимные отношения внутренних структур, и это глубоко соответствует условной природе театрального искусства, подчеркивает эту природу как принципиальную для процесса смыслообразования, оберегает театр от подхода к нему как к вторичной, отраженной, несамостоятельной реальности, репродукции жизни или иллюстрации литературы.

Для структуралистов исходным является убеждение в том, что сознание человека изначально структурировано; мир, как афористично выразился Р. Барт, «всегда является уже написанным». На сцене не может возникнуть «реальности», которая не была бы освоена без языка. Любые сценические феномены приобретают свое значение благодаря языковому выражению как части сценической системы.

Сегодня очевидно, что театроведению нужна категориальная сетка, упорядочивающая любое художественное содержание. Р. О. Якобсон видел основную задачу исследователя «в выявлении внутренних законов системы», в нашем случае — театральной системы. Развитие структурализма по времени совпадает с появлением режиссерского театра и рождением различных театральных систем. На теоретическом уровне понятие системности театра было изначальным для театроведения как самостоятельной области знания.

Мы уже говорили о программной работе А. А. Гвоздева «О смене театральных систем», опубликованной в 1926 году. В ней выявляются связи социальной формы театра определенного типа — с пространством, в котором разыгрывается представление, пространства — со способом актерской игры, способа игры — с репертуаром, подходящим такому способу игры. Особенности жизненного материала, осваиваемого театром, особенности интерпретации литературного текста очевидно подчиняются логике системы.

Структуралистский подход ставит на первый план в феномене театра объективное, подчиняет ему субъективное и единичное. Текст в этом ракурсе можно представить как продукт работы эстетической системы, господствующей как над автором (режиссером, актерами), так и над зрителями. Биография, психология, убеждения, творческие установки и заявленные концепции в действительности могут вовсе не отразиться в произведении или ввести в заблуждение исследователя. Они выводятся за пределы структурного исследования. Чего нет в структуре текста, то не должно приниматься во внимание исследователем.

Структурализм учитывает исключительно собственные категории произведения, его внутреннее строение. Анализ текста производится без учета его исторического генезиса и его восприятия. «Цель внутреннего исследования заключается в установлении в объекте системных связей и отношений и построении его структуры, благодаря чему оно предстает как целостное, системное образование».

Чем дальше развивался структурализм, тем более он отмежевывался от любой интерпретации, от всякого субъективизма. Теория должна быть максимально абстрактной и оцениваться лишь в соответствии с критериями внутренней непротиворечивости, простоты и полноты.

Реакцией на объективизм структурализма уже в 1970-е годы стал другой научный подход, постструктурализм, сохранивший отношение к культурным феноменам как к текстам, но занявшийся объяснением того, что осталось за пределами структурного осмысления: контекст, совокупность индивидуальных явлений и черт, которая стоит за текстом, динамика текста, несистемные, уникальные, нерасчленимые уровни текста, а также то в нем, что выходит за рамки упорядоченности, предстает как случайное, воплощает свободу, волюнтаризм, иррациональность в творчестве.

Соответствия театроведческой проблематике можно найти в постструктуралистской теории, которая ставит под сомнение возможность существования закрытости, центрованности и завершенности «структуры». Более правдоподобной, чем так понимаемая «структура», кажется игра взаимозависимостей или открытость, неизбежная незавершенность, разомкнутость структуры. Актуальным для театроведения



может стать различие между структурированной поверхностью текста, которую можно исследовать эмпирическими методами, и его глубинной структурой, где собственно и производятся значения. Сам феномен «произведения» приобретает в теории постструктурализма (Барт) по крайней мере одного двойника — текст, который представляет собой неструктурированное означающее, процесс бесконечного становления произведения.

Прямые следствия для науки о театре имеет и постструктуралистское сомнение в различии между реальностью и ее представлением, когда твердо можно говорить только о наличии «симуляции» и «репрезентации», когда репрезентации не копируют реальность, они сами ее моделируют. В таком случае «целью анализа текста будет установление игры множества смыслов».

В настоящее время театроведение использует и структуралистский, и постструктуралистский подходы. Внутри конкретного явления обнаруживается определенная модель (метод, жанр, композиционный принцип). В то же время мы понятно, что не менее специфичны для театрального искусства нарушения правил, отступления от известной модели.

## Феноменология

Театральная феноменология активно развивалась в 1980-е годы как альтернатива театральной семиотике. В книге «Большие подсчёты в маленьких комнатах: о феноменологии театра» Берт О. Стейтс, продолжая мысль философа М. Мерло-Понти, утверждает, что восприятие, в том числе в театре, не может быть разделено на аналитические категории. Это целостный акт, который имеет мало общего с типологиями и категориями знаков, предложенными семиотикой. Для доказательства этой идеи Стейтс ссылается на категорию театральных явлений, которая не поддаётся семиотизации. По его мнению, часы, дети и животные на сцене в значительной степени изображают самих себя. Также не поддаётся семиотическому анализу термин «атмосфера спектакля». Все эти явления могут быть описаны феноменологически, а не семиотически. При этом Стейтс не отвергает семиотику полностью. Он предлагает комбинировать семиотический и феноменологический методы анализа спектакля.

## Культурный материализм

Балм пишет, что в современном театроведении термин «культурный материализм» чаще всего ассоциируется с попытками реинтерпретации шекспировских текстов в историческом и современном контексте, а также с трудами критика Реймонда Уильямса.

По Балму культурный материализм – это неомарксистская теория, которая изучает экономические факторы при создании и восприятии произведений искусства. Сторонники этого направления опираются на труды марксиста А. Грамши, который считал, что для достижения идеологического контроля капиталистическая система использует сферу культуры. Идеи Грамши привели к переоценке роли культуры среди неомарксистов – если раньше считалось, что она относится к надстройке, а не к базису, то теперь принято считать, что культура может быть важным средством классовой борьбы.

Центральным вопросом для культурных материалистов стал вопрос коммодификации – превращения предметов культуры в товар, для которого существует рынок сбыта. Фредрик Джеймисон, один из наиболее влиятельных современных неомарксистов, объясняет различие между модернизмом и постмодернизмом отношением к коммодификации: если модернизм стремился к критике и преодолению коммодификации, то постмодернизм признал «культурную логику позднего капитализма».

Исследователь Барри выделил три основных стратегии, применяемых культурными материалистами к литературным текстам:

1. Литературный текст анализируется для того, чтобы восстановить утраченные аспекты его истории, т.е. политико-экономические условия, в которых этот текст создавался. В случае с театром Елизаветинской эпохи к этим условиям можно отнести монархию, систему раннего капитализма и роль Англии как ведущей морской державы.
2. В интерпретациях на первый план будут выдвигаться те элементы, которые, по идеологическим причинам, способствовали утрате определённых аспектов этих историй (например, превращение Шекспира в культурную икону, важную для сохранения культурного наследия в законсервированном виде).
3. При новых прочтениях используются разные методологические подходы к тексту, целью которых



является выявление скрытых альтернативных возможностей интерпретации, для того чтобы разрушить доминирующие консервативные социологические, политические и религиозные представления, что особенно актуально в случае шекспироведения.

Далее в этой главе Балм пишет о театральности. Этот термин был впервые использован в начале 19 века. Современные исследователи считают, что театральность – это не свойство самих предметов, а качество, приписываемое этим предметам наблюдателем. В данной книге театральность рассматривается как дискурсивная и перформативная практика, при помощи которой театр (как институция и эстетическая форма) взаимодействует с более широкими культурными контекстами.

Театральности часто как категория противопоставляется аутентичность (подлинность). если с онтологической точки зрения театральность представляется сомнительным понятием, то логичным решением этой проблемы кажется возврат к аутентичности. Аутентичность не стала сколько-нибудь важным понятием театроведения по очевидной причине: если театральное представление основано на знаках знаков, на репрезентации и имитации, то сама мысль о применении этого понятия в данном контексте кажется нелогичной. Тем не менее перформативное искусство и постдраматический театр включают в представления объекты и исполнителей, которые кажутся сохранившими ауру аутентичности (детей, животных, люди с психическими отклонениями) либо выбирают такие места для представлений за пределами театральных зданий, которые не связаны с культурными традициями.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что театральность и аутентичность – это не тезис и антитезис, а проявления одного и того же культурного синдрома: осознания того, что театральное представление – это искусственный конструкт.

К теории театральности близка теория перформативности, но она отличается более широкой областью применения. Концепцию перформанса на Западе изучает дисциплина «перформативные исследования», тесно связанная с театроведением.

В 1966 году в статье «Подходы к теории/критике» Ричард Шехнер предложил концепцию перформанса как явления, выходящего за пределы драматического текста и включающего взаимоотношения между спектаклем, играми, спортом, театром и ритуалом. В последующие годы перформанс стал объектом изучения социальных наук, что привело к отказу от эстетических и исторических парадигм в театроведении. С этой точки зрения, драматический театр – всего лишь одна из возможных форм перформанса.

В конце 1980-х годов Дуайт Конкергуд отметил фундаментальный сдвиг, произошедший в гуманитарных и социальных науках: переход от «восприятия мира как текста к миру как перформансу». Тексты можно прочесть, они полны значений и, как правило, неизменяемы. Восприятие мира как перформанса ведёт к отказу от таких категорий, как соотнесённость, неизменность и возможность истолкования ради утверждения эфемерности явлений и возможности их наблюдать.

По мнению Конкергуда, этот парадигматический сдвиг можно выразить через ряд бинарных оппозиций:

Мир как текст – мир как перформанс

Создание – восприятие

Продукт – процесс

Фиксированные значения – динамические изменения

Акцент на пространство – акцент на время

Учёный как дешифровщик значений - учёный как наблюдатель процессов

Мир как текст	Мир как перформанс
создание	восприятие
продукт	процесс
фиксированные значения	динамические изменения
акцент на пространство	акцент на время
учёный как дешифровщик значений	учёный как наблюдатель процессов

В 1965 году в книге «Хэппенинги – иллюстрированная антология» Майкл Кёрби определил хэппенинг как тип представления, который отказывается от матриц времени, пространства и персонажа по контрасту с драматическим театром, которому нужны эти матрицы для разграничения воображаемого и реального мира. Для хэппенинга время, пространство и человеческое тело становятся материалами представления, а не выражением чего-то другого. Перформанс равняется совершаемому действию, а не изображению этого



действия.

В книге «Слово как действие» (1962) британский философ Джон Л. Остин ввёл понятие «перформативных высказываний» (в более позднем варианте теории – «иллокутивных речевых актов»), понимаемых как высказывания, подразумевающее совершение описанных в них действий.

Теория иллокутивных речевых актов, о которой мы уже говорили, применялась Эламом к анализу драматического диалога, поскольку считается, что в таком диалоге все высказывания несут действенный характер. Более существенно то, что благодаря этой теории язык и речь стали восприниматься не столько как средство описания реальности, а как средства, способные её изменить.

Концепция перформативности нашла применение и в гендерных исследованиях, в свою очередь оказавших влияние на театроведение. В ряде своих работ, опубликованных в 1990-е годы, философ Джудит Батлер отстаивала точку зрения о том, что гендер – это не биологическая данность, а перформативный конструкт: люди «создают» гендер, а не принадлежат к нему. Перформативность подразумевает повторение, и перформативность гендера – это в основном неосознаваемый процесс воспроизведения усвоенных, повторяемых поведенческих моделей, которые формируют «принудительную гетеросексуальность» индивида. Батлер делает вывод, что если гендерная идентичность – это не выражение заранее определённой «сущности», а перформативная практика, то её можно изменить.

В дальнейшем исследователи стали применять понятия «перформанса» и «перформативности» в расширительном смысле к явлениям из сферы бизнеса, программирования, автомобилестроения и т.д. Таких взглядов придерживается современный автор Джон МакКензи, который, полемизируя с Мишелем Фуко, считает, что в настоящее время, в отличие от прошлых столетий, роль парадигмы выполняет не отдельная дисциплина, а перформанс (деятельность/активность). МакКензи выделяет три вида такой активности: культурную, организационную и технологическую. По его мнению, перформанс стал новой «формой власти», которая лежит в основе образовательной и экономической систем. Таким образом, МакКензи сближает театроведение с менеджментом.

**Основные термины:** структурализм, постструктурализм, инвариантность, архетип, аналитический метод, системность, семантика, театральная феноменология, театральность, аутентичность.

### Литература:

1. Введение в театроведение /Сост. и ответств. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011.
2. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб: Академический проект, 2007.
3. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998.