

ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Проблемы современного
театроведения





Цель: определить проблемы современного театроведения.

В статье «История театра как история идей: опыт театральной герменевтики» исследователь М.Молчанова рассматривает важные проблемы театроведения. Она утверждает, что долгое время история театра считалась наименее проблемной частью театроведения, точнее говоря, само собой разумеющимся историческим фундаментом, который свойственен всем гуманитарным наукам. История театра была неизбежной стороной изучения театральных процессов, а по-настоящему актуальным и интересным становилось занятие живым театром, реально существующим лишь в настоящем.

На волне культурного взрыва 1960-х годов поколение студентов-театроведов, в частности в Германии, стало требовать полного упразднения изучения истории театра в пользу практической театральной науки. Театроведение и в особенности изучение истории эволюции театрального искусства подозревали в ненаучности, в идеологической детерминированности, о чем свидетельствует практика создания истории театра на обширном материале. Тем самым выявились основные сомнения в обосновании театральной науки — кажется, что от театроведения остался лишь шаткий культурно-исторический абрис или некая совокупность данных, сводящихся преимущественно к изучению истории драматургии или биографий знаменитых актеров.

В области написания истории театра современные постмодернистские сомнения в возможности создать универсальную театральную летопись проявляются в том, что теперь уже не предпринимается попытка создать масштабные проекты изложения истории театра, а выходящие труды ограничиваются преимущественно частными историческими темами или периодами. Так, объектом исследования могут быть выбраны конкретные эпохи в развитии театра тех или иных стран, или же частные аспекты бытования сценического искусства (развитие актерского мастерства, тенденции в режиссуре и прочее).

Процессы глобализации в современной культуре позволяют понять мировое театральное пространство как единое целое: творчество Яна Фабра, Кристофа Марталера или Роберта Уилсона сложно определить лишь сугубо национальными рамками или поставить в контекст эволюции театрального искусства той или иной европейской страны.

Вероятно, именно этой особенностью объясняется обостренный интерес к общемировым проблемам, построение универсальной, остро актуальной картины мира, изображение которой могло бы найти отклик в сердце любого носителя европейских ценностей вне зависимости от национальности или социального статуса. Так возникают спектакли «Убить европейца» Марталера или «Боги Олимпа» Фабра, апеллирующие к культурной памяти человечества в целом. В этой связи подобные наднациональные театральные феномены по уровню своего культурного и эстетического обобщения сходны с такими классическими культурологическими определениями, как «фаустовская культура» у Шпенглера или «аполлоническое и дионисийское» у Ницше.

Для современного гуманитарного знания характерна тенденция рассмотрения какого-либо конкретного феномена культуры с точки зрения его исторической и антропологической эволюции. Общеευропейская тенденция к деконструкции культуры и шире всех морально-этических ценностей привела к масштабной ревизии различных научных концепций, которые прежде наделялись статусом непререкаемых авторитетов.

М.Молчанова отмечает, что современное европейское театроведение обрело «второе дыхание» в методе театральной семиотики, которая пытается активно подключать исторические аспекты в поле своих исследований. Так, Эрика Фишер-Лихте в своей фундаментальной работе «Семиотика театра» пишет, что задачей театроведения является «анализ и исследование театра как порождающей смысл системы, как в отношении синхронных, так и в отношении диахронных масштабов, как беспроblemное функционирование учрежденной, повсеместно принятой нормы, так и ее ограничение, изменение, отмену, вплоть до установления новой нормы». Так, вся история театра (по крайней мере, европейского) должна быть соотнесена с культурно-историческими и социальными институтами периода бытования той или иной театральной культуры, с тенденциями и характеристиками каждой конкретной эпохи.

В этой связи хорошим примером становится масштабный исторический анализ, предпринятый во втором томе «Семиотики театра» Эрики Фишер-Лихте, где демонстрируется переход от знаковой системы XVII века, с господством «искусственного знака», к XVIII веку с его «естественными знаками». Центральная историческая проблема, которая образует основу для смены кодов, решается тут общими историко-герменевтическими методами.

Современный американский театровед Оскар Брокет в своей «Истории театра» (1987) определяет театр как «крайне сложный институт, так как он включает в себя написание пьесы, режиссуру, игру, костюмы и бутафорию, грим, сценографию, освещение, архитектуру театра, механизмы сцены, специальные



эффекты, менеджмент, зрительскую аудиторию и критику». Весьма внушительный перечень — легко можно представить, как из каждого указанного элемента или «названия» возникает отдельная история, и все эти истории, написанные тем или иным способом, составили бы в итоге основу предмета: историю декораций, историю театрального здания и т. д. Следует ли считать историю театра совокупностью таких отдельных историй?

Попробуем обратиться к уже цитированному мнению Оскара Брокетта: «Моей целью было обеспечить хронологическое повествование об истории театра как института [...]. Более того, так как театр не может быть отделен от многих сил, его сформировавших, я намеревался показать не только, как развивался театр, но и говорить по возможности о том, почему он пошел разными путями». Тем самым делается попытка создания разъясняющей истории театра как общественно-культурного учреждения в самом широком контексте взаимосвязанных факторов, на него влияющих. Понятию «institution» противопоставляется намного более общее представление о возможностях театрального образа действия в других видах человеческой деятельности.

Крайне интересным в новых исторических направлениях театрального исследования представляется промежуточный статус национальных менталитетов между индивидуальным и коллективным, между этическим и сверхнравственным. Для отдельных культурно-исторических сюжетов это можно сформулировать так: прочь от односторонней ориентации на индивидуальность отдельного произведения, задающего новые масштабы, на встречу — к тому, что объединяет, к примеру, Гете и его последнего актера, или Рейнхардта и его последнего зрителя. Так возрастает значение особого исторического интереса, и возрастает тем более, чем больше происходит ориентация на «рецептивную сторону» театрального зрелища, на публику, зрителя и его роль в театральном процессе.

Зарубежные театроведы все чаще говорят о необходимости «переписывания» истории театра как общественного института. «Переписывание» методологически означает отрицание. Оно подразумевает относительность предыдущих результатов и опытов, следовательно, необходимость возврата к тем источникам и свидетельствам, которые предшествуют образованию индивидуальных или специфических для поколения культурных кодов и фреймов. «Переписывание» означает новую языковую и повествовательную ситуацию, последнее, но не окончательное переосмысление всех базовых академических представлений под лозунгом методической ревизии, которая оставляет открытой возможность интерпретации и реинтерпретации, но вместе с тем образует непреодолимый пробел между событием и рецепцией этого события в истории.

Выводя историю театра из традиционного литературного контекста зависимости языка сцены от языка драматургии, представляется наиболее важным сделать упор на первичности самого театрального процесса, то есть избавить историю театра от диктата вербальности. Крайне популярная работа Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» в основном апеллирует к явлениям современной театральной жизни, в то время как сама суть театральной жизни совершенно не обязательно будет находиться в зависимости от литературных и шире словесных тенденций той или иной эпохи.

Именно поэтому начинать новый проект построения «всемирной истории театра» стоит с самых азов, с проблем генезиса театра как зрелища, выполняющего ряд крайне важных социальных функций. Ритуальная природа сценического представления трансформируется вместе с развитием и эволюцией общества, отражая в своей эстетике наиболее важные идеологемы эпохи, культурные коды и коллективное «историческое бессознательное».

Однако, история театра не может ограничиваться лишь изучением социологии или антропологии сценического действия, но должна заниматься исследованием той суммы дискурсов и текстов, которые в совокупности составляют определенный набор идеологических стереотипов и моделей различных исторических периодов.

В этой связи роль личности в процессе становления театрального мышления ни в коем случае нельзя умалять: наоборот, именно нарушение социальной нормы, отказ от традиционной парадигмы, принятой в тот или иной культурный период, становится импульсом для дальнейшего развития. Если пользоваться терминологией Фуко, так возникает новый «эпистемологический разрыв» в едином потоке исторического времени, когда кумулятивное накопление новых мировоззренческих представлений приводит к научному или перформативному повороту.

Традиционно причисляемые к «социально отверженным» художники и мыслители осуществляют деконструкцию господствующих авторитетов и норм, наделяя субъекта статусом носителя определенной идеологической позиции, которая сначала может пребывать на периферии культурного сознания эпохи, но



затем перемещаться в область центра, становясь уже мейнстримом.

Весьма плодотворным может оказаться изучение опосредованных проявлений театральности в повседневной практике: в искусстве, способах публичной саморепрезентации деятелей культуры, в политике и массовых зрелищах. Понятие «театральности» («театрализации») как феномена культуры особенно актуально для изучения современных перформативных практик. Театр перестает восприниматься лишь как один из видов зрелищного искусства, но включается в самые широкие культурно-исторические контексты, сам по себе становится метафорой общественных отношений и моделей взаимодействия.

В этой связи изучение истории театра в значительной мере должно опираться на исследования в области антропологии, социологии, социальной философии, истории медиа и культурологии. Как философы используют некоторые сугубо театральные категории и явления для описания культурных процессов, так и театроведы в праве воспользоваться размышлениями современных мыслителей, чтобы с их помощью сконструировать различные исторические театральные реальности, включить историю театра в структуру эдакого гегелевского «духа эпохи» или мировоззренческих «эпистем» Фуко.

Рассуждая о современном театроведении России, ведущий театровед, шекспировед А.Бартошевич отмечал: мы сейчас возвращаемся к тому принципу существования театроведения, который был в дореволюционные времена и есть сегодня на Западе, когда театральная критика и театроведение, театральная критика и театральная историография оказываются все больше и больше разобщенными и становятся принципиально разными профессиями. На Западе историей театра занимаются ученые университетские люди, которые ничего не понимают в современном театре. Советская традиция состояла в том, что это одна и та же профессия. Театральный критик в идеале — это ведь не журналист, который занимается театром, а театровед, который пишет о сегодняшнем театре. Это профессионал, человек театра, который решил заняться писанием, лекциями и т. д. Возрождается принцип театральных обозревателей, и наши, рецензии уже мало кому нужны.

Ни в одной стране мира не было такой цельной, продуманной, гармоничной, многосторонней системы театрального образования, как у нас.

Мы опять-таки приближаемся к западной системе театрального образования, в основании которой лежит утилитаристское мировосприятие. За очень короткое время надо дать людям определенную сумму профессиональных приемов. В основе нашей школы лежала идея воспитания художественной личности.

За этим стоит взгляд на цели образования и театра в целом. Потому что, если мы исходим из идеи театра как способа изменения мира (что и лежит в основе русского театра), тогда школа готовит тех, кто будет «менять» мир. А если мы готовим крепких профессионалов (к чему сейчас все и идет), тогда и система образования иная, и объективно эта реформа может заменить русскую театральную школу обучением сугубо практическому комплексу профессиональных привычек.

Основные термины: современное театроведение, история театра, теория театра, семиотика, общественный институт, театральность, «постдраматический театр», театральная историография, театральная критика.

Литература:

1. Бартошевич А.В. Кому нужны театроведы. ПТЖ №3(61) 2010.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013.
3. Молчанова М. История театра как история идей: опыт театральной герменевтики. Ховринский наблюдатель, 30.03 2017.
4. Пави П. Словарь театра. М.:Прогресс, 1991.
5. Театроведение Германии: Система координат /Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004.