

КОНЦЕПТ ТЕАТРА И ТРАДИЦИЯ ФИЛОСОФСКОГО ЗНАНИЯ (к проблеме формирования теории театра в XX веке)

Существенные парадигмальные изменения, произошедшие в театре XX в., делают актуальным обращение к концепту театра, формирующемуся в контексте искусствоведческого и философского знания. Постановка проблемы решения концепта отдельного вида искусства отличается новизной и открывает значимую перспективу развития теоретико-методологической области науки о театре. Концепт театра, развернутый в систему познавательных инструментов, выводит историко-театральное исследование на эмпирический уровень.

Ключевые слова: *теория театра; философия театра; концепт театра.*

I. Azeyeva

THE CONCEPT OF THEATRE AND THE TRADITION OF PHILOSOPHICAL KNOWLEDGE (on forming of the theatre theory in the 20th century)

The considerable paradigmatic changes, which took place in the theatre of the 20th century, justify the relevance of the appeal to the concept of theatre, which is formed in the context of art and philosophical knowledge. The problem of the concept of a separate art trend is brought up in a new way and reveals a significant outlook for development of the theoretical and methodological area in the science of theatre. The concept of theatre, expanded to the system of cognitive instruments, brings the historical theoretical research to the empirical level.

Key words: *theory of theatre, theatre and philosophy, concept of theatre.*

В философском знании существует устойчивый интерес к осмыслению концепта театра. Экстраполирование философского концепта театра в науку о театре инициирует развитие теории театра на совре-

менном научном уровне. Различные уровни концепта театра проявляются во всей полноте сквозь призму традиции философского, в частности эстетического знания, и изучения художественной традиции, на-

правленной на осмысление театра как такового.

Наша позиция заключается в предположении, что научная дефиниция театра не тождественна его концепту. В основе концепта — категория смысла, т. е. концепт предполагает обращение к театру как *категории смысла*. Научное понятие рассматривает театр как вид искусства, сущностью которого является художественное отражение жизни через драматическое действие, которое, как правило, совершается перед зрителем. Не являясь тождественными, научное понятие театра и его концепт имеют как общую часть, так и самостоятельные компоненты. Например, такой аспект театрального искусства, как жанр, будет принадлежать и понятию, и концепту. Значимость концепта заключается в том, что он имеет то, что не может быть присуще понятию, занимающемуся формообразующими характеристиками, а именно — *смысл*.

Формированием научного знания о театре занимается комплекс театральных наук, интегрирующихся в объемную самостоятельную научную дисциплину (институцию) «театроведение», изучающую теорию и историю театра. Театроведение — одна из «молодых» искусствоведческих дисциплин, его окончательное формирование как самостоятельной научной институции происходит в XX в. Это утверждение не отрицает достаточно глубокой традиции науки о театре. Сосредоточим внимание на ряде значимых вех на пути ее формирования.

А. А. Аникст, историк и теоретик мирового театра, в круг научных интересов которого входила и теория драмы, называя театроведение «наукой нового времени», утверждал его «большое развитие» уже в XIX в., во второй половине которого театроведением была проведена систематизация собранного историко-театрального материала и тем самым подготовлен фундамент для науки «не только констатирующей, но и объясняющей художественную

сущность театральной культуры разных эпох» [1, с. 5–7].

В XX в. театроведение существенным образом меняется. Аникст полагал, что преобразование театроведения происходило не столько под влиянием философских и эстетических теорий, сколько «явилось результатом того замечательного расцвета театра, который начался в конце XIX в. и достиг кульминации в первой трети нашего столетия» [1, с. 7]. Размышляя о новых путях театроведения, Аникст соглашается с одним из основоположников европейского театроведения XX в. М. Германом*, усматривая в его историко-театроведческой концепции отчетливое различие между старым театроведением и новым, которое заключается в стремлении первого абсолютизировать факты и документы и в строгой аналитичности характера второго [1, с. 20].

В театроведении XX в. стремление к философской концептуальности очевидно. И все же у театроведения как науки был и остается «исторический уклон». Теория театра как высшая форма организации научного знания театра, как доминанта познания театра существенно отстает в своем развитии от исторического направления в театроведении, занимая подчиненное положение (весьма распространенной является позиция, полагающая, что теория театра есть квинтэссенция его истории). «Теория, которой по самой своей природе следует пролагать пути для практики, в советском театре выродилась в капелъдинера при входе, в обслуживание имен и амбиций. Имена ушли. Амбиции поугасли...», — можно не соглашаться с эмоциональным накалом сентенции А. Раскина, составителя сборника статей «Теория театра», являющегося «скромной попыткой собрать воедино хотя бы приметы современного понимания природы театра и его процессов» [11, с. 2], но нельзя не обратить внимание на весьма точный диагноз критического состояния отечественной теоретической ветви науки о театре.

И в западной традиции формирования научно-теоретического знания о театре существуют очевидные проблемы. Известный французский семиотик театра П. Пави**, автор известного энциклопедического «Словаря театра», отличающегося не только теоретической оснащённостью, но и принципиальной направленностью на теоретическое осмысление театральных феноменов, в статье «Теория театра», программной по своей сути для данного издания, пишет: «Единая теория театра еще далеко не создана из-за широты и разнообразия аспектов теоретизирования: восприятие спектакля, анализ дискурсов, описание сцены и т. д.». Исследователь полагает, что основными инструментами теории театра являются драматургический анализ, эстетика и семиология. Именно их сближение и является столь желательным при выборе единой точки зрения при изучении театральных феноменов, а трудность этого сближения осложняет формирование и развитие научной теории театра. Пави считает бесполезным вопрос, какая из дисциплин является обобщающей, т. е. во многом и интегрирующей: каждая, в зависимости от конкретных целей и задач осмысления театральных феноменов, время от времени пытается выполнять эту функцию. «Нет такой теоретической дисциплины, которая бы легко поддавалась определению» [10, с. 423], — пишет Пави, тем самым во многом оставляя вопрос законченного научного оформления теории театра открытым. Концепту театра в «Словаре театра» Пави отдельной статьи не отведено.***

Интеграция научного знания о театре требует его концептуализации, осуществляемой посредством конструирования *концепта театра*. В науке о театре концепт как научная дефиниция используется крайне редко. Концепт театра в научном знании представляет собой определенным образом упорядоченный свод «смыслов» театра как универсума. Концептуализация в пространстве науки о театре в большей степени представлена на территории теории те-

атра, которая, как уже отмечалось, является наименее разработанным научным пластом театральной науки. Этим во многом объясняется и слабая востребованность концепта и концептуализма в науке о театре. Обращение к концепту в театроведении нередко воспринимается как нечто обедняющее театр, выхолащивающее художественные смыслы.

«Работа» концепта театра в основе своей сводится к пониманию театра как универсума, его объяснению, истолкованию. Концепт театра, обладая целостностью, представляет собой видение театра как такового во всей его полноте, что позволяет говорить об определенной онтологической сущности концепта театра, которая выражается в стремлении осмыслить *бытийное существование* театра. Утверждая онтологическую наполненность концепта театра, обнаруживаем и его фундирующую сущность в качестве целостной системы смыслов театра как такового. Являя собой сложный ментальный комплекс, концепт включает в себя, помимо основного содержания (смысл театра как универсума), ряд составляющих: например, национально-культурный компонент концепта театра (смысл функционирования театра в определенной культурной среде), социальный (смысл социальной функции театра), индивидуально-личностный (субъективное понимание смысла театра отдельно взятой личностью) и др.

Общепринятым является представление структуры концепта в виде круга, состоящего из ядра и периферии. Концепт театра также не сопротивляется подобному обобщенно-структурному видению, в центре которого — основное понятие, закрепляемое в словарных статьях, периферия прирастает ассоциативными и прочими смыслами, которые определяются перечисленными выше составляющими.

В изучении истории театра и современного театрального процесса концепт театра разворачивается в систему познавательных инструментов, позволяющих вывести

историко-театральное исследование на эмпирический уровень. В науке о театре обращение к концепту театра, его использование в качестве системообразующей основы приводит к строгой дисциплинарной организации научного знания, дефицит которой очевидно и остро ощутим в театроведении.

Научный интерес к театру как таковому, следствием которого является формирование концепта театра, инициирован выдвинутой режиссерами рубежа XIX–XX вв. идеей самостоятельности театра как особой формы художественного творчества, которая способствует «освобождению» театра от литературы, доминантно определяющей предшествующие театральные эпохи.

В качестве катализатора формирования концепта театра в научном знании XX в. и во многом в качестве его *творца* выступает философия. Может ли наука о театре без результативной опоры на философское знание «работать» над концептом театра самостоятельно? Есть ли в этом необходимость? Является ли, наконец, концепт театра предметом исследования науки о театре? В. Л. Абушенко, Н. Л. Кацук в статье «Концепт», представленной в «Новейшем философском словаре», предлагают усматривать в способности философии «творить» концепты ее главное различие с наукой, не имеющей собственных концептов, а ведающей лишь «перспективами» и «функциями», а также искусством, производящим «прецеденты» и «аффекты» [9, с. 331].

Не составит большого труда обнаружить признаки концепта театра в художественном знании XX в.: в размышлениях режиссеров и теоретиков театра, театральных историков и критиков, актеров, т. е. в театральной мысли, носителями которой являются *люди театра*. В рамках небольшой по объему научной статьи, не имея задачи подробного анализа присутствия, проявлений, отражений концепта театра в художественном знании, обратим внимание на его наличие, используя ряд убедительных, на

взгляд автора, примеров. Философский контекст «подскажет» истоки и сущность того или иного художественного концепта театра.

Поскольку концептом предполагается обращение к театру как *категории смысла*, закономерной является связь *концепта театра* и *идеи театра*. Абстрактность и дискурсивность концепта получают развитие в идее, которая, оказавшись воспринятой *человеком театра*, развертывает концепт в живой театральный организм.

Взаимосвязь концепта и идеи театра, по нашему мнению, является прямой проекцией шопенгауэровской связи *понятия* и *идеи*. Интересно отметить, что размышления философа о сущности *понятия* и *идеи* формируются в контексте размышлений об искусстве. Шопенгауэр, определяя *идею* в ее всецелой наглядности как «адекватную представительницу» абстрактного *понятия*, констатирует полезность, «необходимость и пригодность» *понятия* для науки и его бесплодность для искусства, источником которого является *постигнутая идея* [12, с. 236–237].

Идея театра, представляющая концепт и постигаемая художественной практикой, является необходимым условием состоятельности произведения театрального искусства. *Идея* театра в художественной практике – есть концепт, распавшийся на множество конкретных в своей образности и семантике составляющих. Она требует присутствия воспринимающих ее и тем самым определяет необходимость зрителя, в котором ей предстоит развиваться. В художественной практике не обнаруживается концепт театра как таковой, а лишь его «воплощения» в сценических образах, его «представления» в комплексе наглядных идей.

Универсальной в своей плодотворности почвой, в которой формируется и развивается теория театра в XX в., является «промежуточное» пространство: не философское знание, осмысляющее, «творящее» концепт театра, и не собственно художе-

ственная практика, бесплодность непосредственного обращения которой к концепту театра очевидна, а художественные программы театра (концепции, системы, манифесты), ориентированные на авторское концептуальное осмысление театра и принадлежащие, как правило, режиссерам, появление в театре «цеха» которых и стало причиной столь значимых изменений в теоретической театральной мысли прошлого столетия.

Взаимосвязь философского знания и формирования концепта театра с особой очевидностью проявляется в творческой лаборатории режиссеров, склонных к теоретизированию, к оформлению своих идей в виде манифестов. В качестве примера используем программные высказывания французского *теоретика* и *режиссера* театра А. Арто. Обратим внимание и на то, что стремление к пониманию универсума театра явно присуще и режиссерам, сосредоточенным на практической деятельности. В качестве примера употребим теоретическое осмысление театра как такового *режиссером* и *теоретиком* театра В. Э. Мейерхольдом. Превалированием теории над практической деятельностью в процессе осмысления концепта театра объясним сознательное нарушение хронологии в «связке» Арто–Мейерхольд.

«Идея театра утрачена» [2, с. 91], – программно заявляет Арто. Формулирование и осмысление Арто идеи *театра жестокости* по своей сути является формированием концепта артозианского театра. В качестве главного не только познавательного, но и терапевтического инструмента концепта театра Арто использует жестокость как таковую, т. е. жестокость в философском смысле этого слова: «Вполне возможно вообразить себе чистую жестокость, вне телесных разрывов. Впрочем, говоря философски, что такое жестокость? С точки зрения духа жестокость означает суровость, неумолимое решение и его исполнение, неуклонную, абсолютную решимость» [2, с. 110]. Арто предлагает театр, «где физи-

ческие неистовые образы размалывают и гипнотизируют чувственную сферу зрителя, захваченного театром так, как можно быть захваченным водоворотом высших сил» [2, с. 90]. Театр, который обращается «ко всему организму человека», ко «всему существу» с целью его излечения с помощью точно рассчитанных средств. С помощью жестокости как инструмента Арто выводит свое теоретико-театральное исследование на эмпирический уровень, которым является спектакль.

Существует точка зрения, рассматривающая театральный теорию Арто как самостоятельную философскую систему. Согласимся с В.И. Максимовым, автором ряда монографий об Арто, который убедительно доказывает ошибочность такого взгляда, поскольку анализ теории Арто как философской системы приводит исследователя к выводу об отсутствии системы как таковой. (Об этом подробно см.: [4, с. 55–77].) Сложно говорить о прямой экстраполяции какой-либо философской концепции театра в теорию Арто. Артозианский концепт театра формируется в контексте ряда философских традиций, обращаясь к театру как таковому. Обратим внимание на очевидные философско-театральные основы теории театра Арто, укорененные в парадигме модернистского мышления, в границах которой бытует и ментальность Арто.

Арто и Ницше. Не ставя задачу поиска исчерпывающего ответа на вопрос «Что сближает Арто с идеями Ницше» [4, с. 55–77], попытаемся соотнести составляющие концептосфер их театров. Немецкому мыслителю «не хочется» «всякого такого искусства», которое «тщится опьянить своих слушателей и *взвинтить* их до мгновения сильного и высокого чувства – этих людей будничной души...». «*Сильнейшие* мысли и страсти перед теми, кто не способен ни к мысли, ни к страсти, – лишь к *опьянению!* И *первые* как средство к *последнему!* Театр, как и музыка, – курение гашиша...» [8, с. 566]. (Курсив. – Ф. Н.) Отметим, что

ницшеанский концепт театра отнюдь не сводится только к смыслополаганию, выраженному в метафоре «театр — курение гашиша». Это лишь одна из составляющих концептосферы театра Ницше. В артозианском понимании театра, в его тоске по утраченной идее присутствует яростное (в отличие от ницшеанского иронически-активного «не хочется») желание *другого* театра, «который нас разбудит: разбудит и наши нервы, и наше сердце» [2, с. 91]. Ницше, чья цитируемая выше работа «Веселая наука» формировалась в 80-е гг. XIX в., «диагностирует» наркотический сон, в который с удовольствием, а также и при активном содействии театра, отправляются «люди будничной души». В качестве инструмента, помогающего поставить диагноз — театр как таковой. Арто, чья концепция театра складывается в 20–30-е гг. XX в., пытается вернуть в театр «непосредственное и сильное действие», способное вырвать человека из плена развлекательных спектаклей, из гипнотического сна и духа, и разума, вернуться к идее «серьезного» театра, который «действовал бы как некая терапия души» [2, с. 91], который создает подлинную реальность. Арто нет необходимости ставить диагноз, он стремится к активному терапевтическому процессу, в котором в качестве инструмента вновь используется театр как таковой. Арто отвечает не только на вопрос, что такое театр и как он устроен, но и на вопрос, что человек способен достичь посредством театра.

Прямое концептуальное «совпадение» видения театра Арто и Ницше обнаружить не просто. И в этом есть определенная закономерность, поскольку Арто идет за Ницше не в качестве апологета, а в качестве продолжателя. Концепт артозианского театра — не есть прямой наследник ницшеанского. Арто использует мыслительную энергию Ницше, но льет ее на свои жернова.

Мейерхольд, формулируя основные положения *Условного театра*, в качестве инструмента концепта театра использует условный метод, нашедший выражение в ус-

ловных приемах театральной техники. С их помощью Мейерхольд предполагает разрушить «сложную театральную машину», доводить постановки до такой простоты, что «актер может выйти на площадь и там разыгрывать свои произведения, не ставя себя в зависимость от декораций и аксессуаров, специально приспособленных к театральной рампе, и от всего внешне случайного» [6, с. 141]. Эмпирическим уровнем, на который выводит свой теоретико-театральный поиск Мейерхольд, является все тот же спектакль или представление.

Известны многочисленные следы воздействия Ницше на формирование понимания Мейерхольдом сути театра. (Об этом подробно см.: [3].) В стремлении принести в новый театр огонь фанатизма, сделать его *скитом*, в котором актер — *раскольник* (курсив. — В. М.), «всегда не так, как все», творит одиноко, «вспыхивая в экстазе творчества на глазах у всех», умеет «священнодействовать в творческой работе», в известной мейерхольдовской иеремиаде «люди... всюду слишком люди...» [5, с. 90] несомненно присутствие открытого ницшеанства. В мейерхольдовском понимании театра наличествует комплекс ницшеанских идей (иногда в большей степени их эмоциональное, чем интеллектуальное воздействие) и лишь в последнюю очередь — прямое ницшеанское осмысление театра как такового.

Философский контекст Шопенгауэра в формировании мейерхольдовского концепта театра не менее значим, чем комплекс ницшеанских идей. В концептосферу *Условного театра* Мейерхольда с «подачи» Шопенгауэра попадает *фантазия зрителя*: философ считает произведения художественными только в том случае, если они будят зрительскую фантазию. Мейерхольд полагает средствами театра возбуждать фантазию, которая, как пишет Шопенгауэр, есть «необходимое условие эстетического действия, а также основной закон изящных искусств» [6, с. 115, 117]. Зритель у Мейерхольда — четвертый, после автора,

актера и режиссера, творец: «Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, *творчески*, приходится *дорисовывать* данные сценой *намёки*» (курсив. — В. М.) [6, с. 164].

Обращение к теоретическому наследию Арто и Мейерхольда свидетельствует о перспективности использования философской «кальки» в теории и практике театра, позволяет вскрыть философскую рефлексию театра. Обращение к Ницше и Шопенгауэру подтверждает существование в философском знании внимания к формированию концепта театра.

Вышеизложенное делает актуальным исследование, цель которого состоит в том, чтобы, с одной стороны, на основе анализа теоретического и практического материала театрального искусства выявить наличие в нем концепта театра, с другой — на основе анализа философских текстов об-

наружить в них не только основы театральных концепций, но и выраженный интерес к формированию концепта театра.

Отметим, что в ходе глубокого обращения к театру как *категории смысла* важны поиски постижения театра как концепта в научном и художественном знаниях предшествующих XX в. эпох, вплоть до времени донаучного знания, актуализирующего свои представления о театре в мифологии, религии, языке.

Обнаружение концепта театра в традиции философского и собственно театрального знания XX в., анализ этого феномена позволяют уверенно утверждать не только наличие интегративного использования философского дискурса в театроведении, но и очевидную перспективу концентрации внимания на концепте театра для развития науки о театре в целом и, что особенно важно — для теории театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Макс Герман, закладывая в Европе основы научного изучения театра, вводит и сам термин «театроведение». (Об этом подробно см.: [7].)

** «Словарь театра» Патриса Пави был выпущен издательством «Прогресс» в 1991 г. В эти же годы и далее шла подготовка к его изданию в Российской академии театрального искусства. В 2003 г. издательство «ГИТИС», наконец, выпускает свое издание, где Пави становится Пависом (в оригинале — Patrice Pavis). В настоящей статье цитируется издание 2003 г., поскольку оно представляет собой перевод новой редакции «Словаря»: Пави вносил в него изменения и дополнения.

*** «Словарь театра» Патриса Пависа — не столько «словарь» в академическом его понимании, сколько научный энциклопедический труд, основной задачей которого является формирование и развитие научной теории театра. Поскольку его автором является семиотик, ему не удается в полной мере уйти от доминантно семиотического подхода к осмыслению театральных феноменов. О центральном положении теории театра в исследовании Пависа свидетельствует размещение статьи «Теория театра» в трех из восьми разделов систематического указателя: драматургия, структурные принципы и вопросы эстетики, семиология, т. е. на территории тех самых дисциплин, общая «работа» которых и формирует теорию театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникст А. Возникновение научной истории театра в XX веке // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве. — М.: Наука, 1977. — С. 5–29.
2. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. — М.: Мартис, 1993. — 192 с.
3. Коренева М. Ю. Из истории русского ницшеанства // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. — СПб.: Наука, 2003. — С. 233–258.
4. Максимов В. Эстетический феномен Антонена Арто. — СПб.: Гиперион, 2007. — 316 с.

ФИЛОСОФИЯ

5. *Мейерхольд В. Э.* К проекту новой драматической труппы при Московском Художественном театре // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть I. 1891–1917. – М.: Искусство, 1968. – С. 88–91.
6. *Мейерхольд В. Э.* О театре: Сборник статей // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть I. 1891–1917. – М.: Искусство, 1968. – С. 101–257.
7. *Мокульский С. С.* Изучение специфики театра // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве. – М.: Наука, 1977. – С. 44–57.
8. *Ницше Ф.* Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1: Литературные памятники. – М.: Мысль, 1990. – С. 491–719.
9. Новейший философский словарь. – Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1998. – 896 с.
10. *Павис П.* Словарь театра. – М.: ГИТИС, 2003. – 516 с.
11. Теория театра: Сб. статей. – М.: Международное агентство «A.D.&T.», 2000. – 298 с.
12. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Московский клуб, 1992. – Т. I. – С. 37–378.