

Слесарь Евгений Александрович
Evgeniy Slesar

кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры
театрализованных представлений и праздников
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
PhD in Arts, Associate Professor of the Department of Production
of Theatre Performances and Festivals
St. Petersburg State University of Culture
e-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЙ СТАТУС ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ДРАМЫ

Epistemological status of history and theory of drama

Ключевые слова: театр, теория драмы, поэтика драмы, история драмы.
Keywords: theatre, theory of drama, poetics of drama, history of drama.

Аннотация. Статья посвящена вопросам эпистемологии важнейшей области театрального искусства – истории и теории драмы и фокусируется на осмыслении существующих стратегий ее изучения в современной художественной практике. Актуальность настоящей статьи обусловлена меняющейся парадигмой театроведения, тяготеющей к междисциплинарному характеру исследования, что делает своевременным процессы рецепции в данной области знаний и требует уточнения критериев предметности теории драмы. В работе выявляются критерии и подходы, положенные теоретиками драматического искусства в основу ее сущностного постижения. Рассмотрена эволюция эпистемологического статуса предмета теории драмы от литературоцентристского подхода к театроцентристскому. Важное место отведено нормативной, исторической и дескриптивной поэтикам и их значению в художественном постижении истории и теории драмы и выведению их из имплицитного статуса, в эксплицитный. Статья выполнена на дидактическом и методологическом материале, посвященном образовательным стратегиям в области обучения теории и истории драмы, а также на искусствоведческой литературе, отражающей современную театральную ситуацию.

Abstract. The article is concerned with the issues of epistemology of the most important field of theatre arts: history and theory of drama and it focuses on comprehension of the present strategies of its examination in the present-day artistic practice. Topicality of this article is determined by the shifting paradigm of theatre studies gravitating towards interdisciplinary nature of research, what makes reception processes well-timed in this field and requires clarification of theory of drama thingness criteria. The criteria and approaches assumed by the theorists of dramatics as a basis of its essential comprehension are distinguished. Evolution of epistemological status of the theory of drama object is considered from literature-centric approach to theatre-centric one. Taking into account the ambivalent aesthetic nature of drama, the article is aimed at determination of epistemological status consisting in the way, in which cognition of theory of drama is organized and which structural elements form and operate cognition in this field of theatre arts.

The article is based on didactics and methodology concerned with educational strategies in the field of history and theory of drama teaching, and it is also based on art literature reflecting present-day theatre situation.

Standard, historical and descriptive poetics and their significance in artistic comprehension of history

and theory of drama, and making their status more explicit rather than implicit are featured in this article.

The methodology of this research is based on cultural and historical, and comparative methods elaborated by the native theatre studies.

As a result, the system of interrelation between two units of drama theory is determined: on the one hand, history, theory and critique, on the other hand, standard, historical and descriptive poetics.

Теория драмы занимает особое место в ряду предметных областей, изучающих художественно-эстетические закономерности театрального искусства. Меняющаяся парадигма театроведения, тяготеющая к междисциплинарному характеру исследования, делает актуальными процессы рецепции в данной области знаний, требует уточнения критериев предметности и осмысления эпистемологического статуса теории драмы. Современные театральные практики все более определяют свое художественное бытование не только в рамках театрального искусства, но и в пространстве антропологии, культурологии, социологии искусства, таким образом, сам категориальный аппарат и процесс изучения теории драмы размывается и усложняется. Определение эпистемологического статуса заключается в том, каким образом построен процесс познания теории драмы и какие структурные элементы организуют или обслуживают процессы постижения знаний в этой области театрального искусства.

Эпистемологическая сложность заключена в двойственной эстетической природе драматической литературы. Находясь в пограничном положении между литературой и театром, художественный статус драматургии всегда определяет себя в двух сферах художественного бытования: как явление литературы и «как текст для представления на сцене» [1, 106]. Проследить эпистемологический статус теории драмы представляется возможным наиболее наглядно через образовательную модель. Если, предмет изучения, на котором фокусируется дисциплина, лежит в нескольких плоскостях: поэтики литературной и театральной, то этот исключительный дуалистический характер требует овладения студентами не только знаний по истории развития и становления драматической поэзии, а также изучения динамики развития диалогических связей драмы с режиссерским искусством и литературным процессом.

Долгое время в театральном образовании доминировал литературоцентристский подход не только в изучении теории и истории драмы, но и в изучении истории театра в целом, когда театральные процессы рассматривались как производные от драматического произведения. А сама пьеса подвергалась анализу, исключительно как литературное произведение. Эти же литературные критерии анализа распространялись и на театральный спектакль. В сущности, история театра мыслилась узко, лишь как история драматургии. Примат истории драматургии над историей театра оставлял за скобками непосредственно театральные средства выразительности, подменяя язык театра, языком литературным, забывая, что предметом изучения театроведения является явление театра – то есть спектакль как таковой, обладающий отличным от литературы художественным языком, обусловленным особой драматической природой театрального искусства. Эта тенденция была присуща не только европейскому

искусствоведению, но и отечественному. По верному замечанию А.А.Гвоздева «историография русского театра устремилась по линии наименьшего сопротивления и, с легким сердцем подменив историю театра — историей драмы, занялась изучением драматической литературы /.../ Труды Варнеке и Морозова, пока что единственные пособия общего характера, могут служить наглядным примером привычного уравнения «театр есть драма» [2, 103]. Ситуацию превалирования литературы над театром удалось преодолеть германской науке о театре. Так, в 1845 году Р.Пруц (Robert Prutz), прочитав цикл лекций по истории театра в Берлине, впервые осуществил попытку применения особого метода в изучении исторической поэтики театра. Усилия немецких ученых вылились в учреждение в 1902 году в Берлине «Общества Истории театра», результатом работы которого стали не только многочисленные выставки и лекции, но и увидевшие свет, фундаментальные труды по истории театра, выдвигавшие новые методологические основы в изучении театра и драмы. Особый вклад в методическое осмысление границ театра и литературы внес Макс Герман (Max Herrmann), чьи исследования по истории немецкого театра, базирующиеся методе реконструкции спектакля и описании его иконографии, повлияли на формирование и развитие «ленинградской» или «гвоздевской» школы театроведения. Алексей Александрович Гвоздев в работе, посвященной преимущественно немецкому театральному искусству, анализирует экспрессионистскую драматургию Г.Кайзера, Ф.Верфеля, Ф.Ведекинда. Опираясь на исторический и современный театральный опыт, Гвоздев стремится установить связь театрального языка М.Рейнхардта с агонизирующей эстетикой экспрессионистских пьес. Указывая на связь некоторых пьес с эстетикой комедией дель арте, Гвоздев желает срастить «элементы чистой театральности» с самой формой драмы. Так же, описывая пьесу Г.Кайзера «Газ», автор интегрально соединяет литературно-эстетическое своеобразие драмы с ее сценическим воплощением. Понимая важность выработки метода не только для истории театра и театральной критики, но и для учебного процесса, театровед писал: «не иначе обстоит дело и в университетском преподавании. Различные курсы, читаемые в высшей школе по истории того или иного театра, обычно сводятся к изложению истории литературы. И здесь театр отождествляется с драмой. Такое положение университетской науки», - по мнению Гвоздева, - «существенным образом отражается на всей постановке театральных интересов в культурной жизни страны, и отсутствие специального историко-театрального образования ощутимо повсюду/.../пока наука не выработала своего собственного метода, не овладела руководящими принципами работы — она бесплодна и бессильна давать какие-либо практические результаты» [2, 104]. Методика и комплексный подход «ленинградской» школы, заложенный Гвоздевым, в изучении истории театра, истории и теории драмы, определил подход к преподаванию данной дисциплины в Ленинграде – С-Петербурге.

Особый вклад в развитие методического системного подхода в изучении истории и теории драмы внес Борис Осипович Костелянец – литературовед, театровед, профессор, долгое время преподававший в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) (ныне

Российский государственный институт сценических искусств), перу которого принадлежит ряд фундаментальных трудов по истории и теории драмы. Художественно-эстетическое новаторство Костелянца заключалось в комплексном подходе к изучению драматургии. Отказавшись от узкого анализа конкретных сцен и участников действия, исследователь фокусируется на вскрытии самой природы драматической поэзии – на конфликте. Опираясь в анализе драмы на поэтическое своеобразие, а не на исторические рефлексии о той или иной пьесе, Костелянец, по верному замечанию В.И.Максимова, применяет к предмету исследования «собственно эстетический подход», [3, 18] отделяя художественный текст от социальных, исторических и иных способов контекстуализации пьесы. В отличие от своего современника, Александра Абрамовича Аникста, исследовавшего исторические модели драматического искусства, узловыми для Костелянца являются понятия: драматическое действие, конфликт, драматические отношения. С.В.Владимиров также, подчеркивая важность деконтекстуализации драматического действия, указывает, что «теория драмы чаще всего принимала за действие одну из форм его существования». Едва ли для современного театра, отмечает автор, такой подход уместен, поскольку «речь должна идти о действии как особого характера драматических отношениях, которые проникают систему связей автор — герой — зритель /.../ множатся, возводятся в степень на всех ее словесных, сценических этажах и переходах» [4, 126]. Таким образом, с середины XX века, эпистемология теории драмы фокусируется на изучении драматического противоречия и действия, которые лежат в основе эстетики драматургии.

Принципы, положенные Костелянцем в основу изучения драматического искусства, нашли свое отражение в методике преподавания теории драмы. Программные требования («Теория драмы» (1988), [5] «Теория драмы» (1991)), [6] разработанные Костелянцем, центрируются вокруг нескольких понятий: драматическое действие и конфликт, о чем говорят не только методические акценты автора, но и баланс распределения часов между дидактическими единицами дисциплины. Особенное место отведено драматическим отношениям в пятом разделе «Драматические отношения и образный строй драмы», посвященному перипетии, узнаванию, драматическому напряжению, характеру, коллизии и конфликту. Еще одним дидактическим центром является раздел, посвященный динамике и построению действия в драме, в котором должно место отведено автором вопросам композиционной организации действия, его динамики. При указанных художественно-методических акцентах, все тематические разделы дисциплины имеют культурную, историческую и художественную обусловленности и отражают различные картины мира и рефлексивные модели, которые раскрывают многосторонние духовные интенции человечества. То есть, опираясь на базовые категории драматического искусства, автор включает исторические аспекты развития драмы, но лишь для того, чтобы еще больше обнажить природу действия и структуру конфликта, сделав предметом изучения категорию драматического, как не переходящий первоэлемент в истории драмы.

Театрально-эстетические и методические работы Б.О. Костелянца стали основой для современных подходов в изучении и преподавании теории драмы.

Таким образом, эпистему дисциплины следует разделить на несколько структурных блоков: теория драмы, история драмы и театральная критика. Теория драмы – это дисциплина, определяющая категориальный аппарат драмы как явления литературы и театра, исследующая эстетическое своеобразие действенной природы, структурные характеристики и жанровые связи драматических произведений. История драмы – раздел дисциплины, изучающий всю совокупность (объем) драматических произведений, театральные и социокультурные контексты, в котором создавалась и воплощалась пьеса. А также динамику изменений драматической эстетики, национальные и исторические инварианты в драматическом искусстве. Третий раздел театральной критики позволяет, в полной мере, преодолеть разрыв между литературой и театром и вписать пьесу в историю сцены. Там интерпретация драматического текста театром и её рефлексия критикой, является медиатором между театром и драмой и вскрывает «интерпретационный потенциал пьесы». [6, 13] Таким образом, теория драмы направлена на концептуальное осмысление предмета драматической поэзии, история драмы рассматривает предмет драматического в его историческом развитии, а критика изучает сценическую рецепцию этого предмета. Но, наряду с историей, теорией и критикой, второй генеральной осью дисциплины, является поэтика, как система выразительных средств в драматургии и театре, которая, не будучи представленной автономно, в области изучения драматургии, оказывается имплицитно разлитой в историю, теорию и критику драмы. Опираясь справедливо на поэтику, как науку, занимающуюся способами фиксации и передачи художественного содержания, не включение этой структуры в теорию, историю и критику существенно дезорганизует эпистему теории драмы. Определенно, что основные направления поэтики не заявлены, а лишь включены в общие указанные разделы, тогда как их градирование на: нормативную поэтику драмы, дескриптивную, историческую, сравнительную и введение их в методический корпус дисциплины, позволит упрочить эпистемологический статус теории драмы и разрешить ряд содержательных проблем. Следует отметить, что разделение предметных зон этих поэтик, в рамках теории, истории и критики, структурируют характер, иерархию элементов художественного языка, а также конкретизируют источники и основания рецепции пьесы или спектакля. Поэтому следует уточнить и конкретизировать функции и предмет этих поэтик для истории, теории и критики драмы.

Нормативная поэтика драмы отвечает за комплекс выразительных средств, присущих любому драматическому произведению и занимается универсальными требованиями, отличающими пьесу от других художественных произведений. В работе с пьесой, эта поэтика фокусируется на родовых признаках драмы, выделяя её универсалии. Среди которых: фабула, характер, речь, мысль, зрелищность, музыкальность. Если нормативная поэтика опирается на постижение драматургии, связанной едиными признаками целостной художественной системы и научат выделять общее, то дескриптивная поэтика драмы описывает художественные средства драматических произведений в их герметичном аспекте, то есть в рамках отдельного драматурга, художественного направления или явления театра. Эта

область поэтики, погружаясь в пьесу или в художественный мир автора, как в замкнутую систему, позволяет выделить частное, отделяющееся от общей художественной картины, проникая, например, в эстетическое своеобразие языка или сюжетики драматурга. Историческая поэтика драмы, в отличие от первых двух, изучает изменение эстетических приемов и художественных моделей в драматургии в историческом контексте. Развитие драматических структур во многом будет обусловлено тут влиянием на художественный процесс политических, социальных и других явлений действительности. В данном случае, при анализе драматического произведения определяющую роль будет играть контекстуальный характер произведения и синхронизация разных контекстов (политического, биографического, театрального, культурного, социального) и способов их авторского маркирования или демаркирования.

Сравнительная поэтика драмы – выделяет доминирующий эстетический принцип пьесы или драматурга, который ложится в основу сравнения одного художественного языка с другим. Через установление генерального эстетического приема и способов его художественной трансформации в драматургии одного или разных авторов, позволяет устанавливать систему предшественник-последователь и определять художественные взаимовлияния в изучении драматического искусства. Очевидно, что эксплицитное бытование поэтик в теории драмы конкретизирует и ее эпистемологический статус, структурирует уровни познания этой области искусствоведения. Другими словами, нормативная поэтика – выделяет общее свойство в предмете драматического, описательная поэтика – определяет место частного в общем объеме художественных средств драматургии, историческая поэтика – изучает влияние контекстов на баланс общих и частных средств художественной выразительности драмы. Тогда как сравнительная поэтика, на основе сопоставлений, выделяет переходящие и не переходящие художественные средства, которые изменяясь в иерархии средств общие-частные (генеральные и периферические), обеспечивают развитие драматического искусства. Программа построения семинарских занятий демонстрирует, что в каждом из разделов доминируют различные подходы в изучении драматического текста. Так, например, первый раздел, направленный на анализ непосредственно текста пьесы, без связи с биографическими и историческими контекстами, опирается на принципы нормативной поэтики. Задачи, которой сводятся к изучению замкнутого на пьесе «механизма действия», конфликта, интриги, композиции, где изолированная читательская рецепция текста, исключает сравнительные характеристики и критическую литературу. Показательным является фрагмент работы студента, фиксирующего лишь фабулу и интригу пьесы: «В пьесе несколько линий: Барон и Настя, Клещ и Анна, Квашня и Медведев, Костылев –Василиса – Пепел –Наташа, линия Сатина, линия Бубнова и др. Существует в пьесе и интрига, которая затрагивает только одну из линий, но вокруг нее как будто «нарастают» и другие события пьесы»[6,22]. Мы видим, что основу работы студента составляют выявление родовых признаков драмы, подробное описание драматических линий, интриги и др. Следующий раздел, посвященный реконструкции спектакля, уже включает в свое поле методы описательной поэтики,

где главной задачей уже выступает способность «видеть и описывать его». Извлекая из сценического текста конкретно-воплощенное (частное) студент пишет: «у рампы построен портал, затянутый темным сукном; в левой его стороне прямоугольной балкою отделена открытая на публику эстрада с тремя ступенями; на эстраде кафедра, с которой читает чтец. Сцена расположена направо от чтеца (если смотреть из публики); она задернута таким же темным занавесом, каким весь портал»[7,47]. Следующие разделы дисциплины, посвященные работе с жаровой природой драмы (второй семестр), уже более активно включают в свою работу другие поэтики. Здесь уже мы находим влияние принципов исторической и сравнительной поэтик, где контексты в той или иной степени формируют принципы жанрообразования, а элементы, его конструирующие обусловлены системой взаимовлияний, которые выявляются студентом через сравнение поэтики пьес различных авторов с одинаковыми «жанровыми канонами» [8,87]. Мы видим, что технология работы с пьесой построена на постепенном включении в разбор принципов различных поэтик – от нормативной в первом разделе до сравнительной, описательной и исторической во – втором.

Таким образом, подводя итог, можно определить данный подход как поэтико-ориентированный, предполагающий работу с драматическим произведением в рамках различных систем поэтик, позволяющим выявить не только содержательные характеристики текста, но и наиболее явственно вскрыть фактуру, отражающую способ воплощения драматического произведения. Где критериями будут выступать средства выражения драматического. В нормативной поэтике – это будут средства, определяющие родовую принадлежность драмы. Историческая поэтика базируется на средствах, маркирующих влияние различных историко-культурных контекстов на формообразование произведения. Для сравнительной поэтики критериями будут выступать соотнесенность и преемственность художественных языков. А описательная поэтика основывается на фиксации частных, герметичных средств выразительности.

Очевидно, что изучение теории драмы лежит в двух плоскостях. С одной стороны, история драмы, теория драмы и критика, с другой имплицитно существующая система поэтик. И если история, теория и критика являются носителями содержательных характеристик драмы,[9] то поэтики – ее формообразующими характеристиками, закрепляющими и фиксирующими художественный код драмы, артикулирующими ее сущностные характеристики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Скороход Н.С. Семинар по театральной критике: Учеб. пособие. СПб.,2013.
2. Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы. Пг,1923.
3. Максимов В.И. «Поэтика» Бориса Костелянца: осознание действия и обретение свободы/ Б.О.Костелянец. Драма и действие. СПб., 2007.
4. Владимиров С.В. Действие в драме.2-е изд., доп. СПб., 2007.
5. Костелянец Б.О. Теория драмы. Программные требования для театральных вузов. Л.1988.
6. Костелянец Б.О. Теория драмы. Программные требования для театральных вузов. Л.1991.

7. Мальцева О.Н. Семинар по театральной критике: Учеб. пособие. СПб.,2013.
8. Сергеев А.В. Семинар по театральной критике: Учеб. пособие. СПб.,2013.
9. Pilný O. The Grotesque in Contemporary Anglophone Drama. — London: Palgrave Macmillan, 2016. — 178 pp.