

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

УДК 792.01

К ПРОБЛЕМЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

В. И. Максимов¹

¹ Российский институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, Россия.

В статье сформулированы основные принципы театроведческой школы, созданной в начале XX века Максом Германом и его последователями. Прослеживается путь развития театральной критики, начиная с XIX века. Современное положение отечественной критики определяется как кризисное. Автор ставит задачи, которые необходимы для преодоления кризисных явлений в современном театроведении. В связи с появлением современной блогерской критики предлагается анализ книги Виктора Вилисова «Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили».

Ключевые слова: театроведение, германовская школа, искусствоведческие методы, театральная критика, блогинг, практическая критика, В. Вилисов.

ACTUAL PROBLEMS OF THEATRE CRITICISM

Vadim I. Maksimov¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, Mohovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The paper formulates the major principles of the school of theater studies founded in the beginning of the 20th century by Max Herrmann and developed by his followers.

Besides, the evolution of theater criticism beginning with the 19th century is characterized. The current status of the Russian criticism is defined as a crisis and ways of overcoming the crisis are outlined. In the light

of evolving blogger criticism, Victor Vilisov's book *We all feel sick. How the theater became modern, and we did not notice it* is analyzed.

Keywords: theater studies, Hermann's school, theater criticism, methods of art studies, blogging, practical criticism, Victor Vilisov.

Среди сегодняшних профессиональных театральных критиков господствует мнение, что современное произведение искусства не может иметь общих критериев оценки. Никто не берется определить соответствие произведения каким-либо художественным канонам, потому что их нет. Сегодняшние теоретики театра формулируют ценность театрального искусства только в качестве «события».

Официальная теакритика отрицает какие-либо критерии оценки, потому что нормой является субъективность суждения, позволяющая никак не аргументировать приводимый «приговор». Эта тенденция однозначно приводит к провозглашению собственных ощущений высшей «художественной» инстанцией. Об этой проблеме, в частности, говорил Л. И. Гительман.

Задача критики (по Л. И. Гительману) — дать объективную оценку спектакля, аналитически «договорить» то, что выражено языком художественной образности. При этом обязательны два условия: необходима определенность оценки критика и его ответственность за свои слова [1, с. 99–102]. Критик обязан думать о последствиях своего вмешательства в театральный процесс и о том, чтобы не навредить, не ранить душу режиссера или актера. Эту позицию Л. И. Гительман соблюдал последовательно и неукоснительно. Лев Иосифович не скрывает своей неудовлетворенности современными петербургскими критиками, которые писали «большей частью как-то вяло», которые «остерегаются дать окончательное мнение о спектакле. <...> Ибо в статьях этих, как сейчас, увы, вошло в моду, больше о самом пишущем, чем о том, о чем написана статья. Читаю и думаю, сколько умных красивых слов знает автор, как утонченно сложно строит фразы, какие чудные и неожиданные словесные обороты придумывает, сколько в нем, в авторе, иронии, юмора, наблюдательности по отношению к зрительному залу <...>, как он, автор, высоко думает о себе, с какой разудалой купеческой щедростью подает себя, словно читателя интересуется только он сам, а никоим образом не спектакль, о котором он мимоходом роняет несколько язвительных слов... <...> Вот и получается, что спектакль только повод, чтобы в полный голос заявить автору о себе самом» [1, с. 100]. Очевидно, что Лев Иосифович уловил главные тенденции, оформившиеся в театральной критике 1990-х годов.

Профессиональная критика с тех пор осталась прежней, но появились совершенно новые тенденции, отражающие и новое общество, и новую культуру.

Среди современных критиков бытует мнение, что критик выражает зрительское восприятие (только выражает более профессионально). Однако, зрительское и «критическое» восприятие — это совершенно разные формы рефлексии. Спектакль не получит своего завершения до той поры, пока не будет воспринят, прочувствован и осмыслен. Увидеть спектакль и воспринять его — общая задача, но это еще не рефлексия. Рефлексия — самостоятельный процесс, возникающий (или не возникающий) уже после зрительского восприятия.

Профессиональная театральная критика складывается на рубеже XIX — XX веков. «Объективная критика» Фердинанда Брюнетьера использует позитивистский тэновский метод. Оскар Уайльд в это же время формулирует концепцию художественной критики (критика — некий высший вид искусства). Создатель символистского искусствоведения Феликс Фенеон выдвинул идею лапидарной критики. И так далее... Но самый важный вклад в профессиональную театральную критику внес Макс Герман, создавший науку «театроведение». В лице Германа и его последователей театральная критика впервые получила теоретическое осмысление не в виде философских понятий или актерского теоретизирования, а в виде науки, сосредоточенной на театре как главном предмете исследования. Именно опора на современную театральную теорию дала возможность сформироваться настоящей театральной критике.

Германовская театроведческая школа исповедует принципы:

- единства теории, истории и критики;
- признания театра объектом исследования;
- реконструкции спектакля через создание топографической проекции;
- использования смежных наук — искусствоведения, литературоведения, психологии, археологии, социологии, истории искусств и др.

Используя эти принципы, критика не только «формулирует» зрительское восприятие, но и распознает, реконструирует авторский замысел, лежащий в основе спектакля.

В идеальном случае критика определяет ориентиры, векторы дальнейшего развития театра и тем самым выполняет задачу, поставленную Дени Дидро: воспитывать художников и профанов.

Если критика ничего этого не делает, она все равно выполняет полезную функцию — озвучивает банальное обывательское восприятие и тем самым позволяет отталкиваться от него художнику-творцу.

Современная театральная критика полностью утратила связь с германовской школой. Прежде всего, потому, что не использует никакую теоретическую базу. Возможно, она исходит из устаревшего понимания театра, по которому театр — это: «А играет В на глазах у С». На сегодняшний день эта модель исчерпана. Другой теоретической базы театральная критика не имеет.

В отсутствии научного театроведения критика бросается в другую крайность. Она только констатирует приемы постановки. Декларируется отказ от анализа спектакля, так как его автор, якобы, не имеет замысла, а совершает высказывание.

Именно по этому пути констатации фактов, фиксации зрительского впечатления, а также заострения социальных аспектов представления, идет широко распространившийся сейчас театральный блогинг. Закономерно, что зачинатель этого направления Виктор Вилисов в настоящий момент переходит к печатному формату.

Выход книги Вилисова «Нас всех тошнит» [2], несомненно, — важное событие в российской театральной жизни. До настоящего времени блогосфера существовала как некая виртуальная реальность, которая нападала на все без разбору «институты» (в том числе театр), и с которой «театральная общественность» бесконечно переругивалась. И вот, наконец, один из самых популярных блогеров «спустился на землю» и выдал основательную бумажную продукцию, имея цель объяснить, что такое театр или, по крайней мере, что под театром понимают блогеры. Игнорировать это событие невозможно, хотя бы потому, что на книгу жадно набросился разнообразный читатель — от профессиональных актеров до людей, никогда не бывавших в театре.

И внешний вид книги, и ее первые строки подтверждают первую случайную ассоциацию — перед нами «оранжевый гид». Автор начинает с «Инструкции читателю», в которой и ставит задачу объяснить зрителю, что такое современный театр. Кажется, никому из пишущих о театре, эта простая мысль не приходила в голову. Все обращаются к интеллектуалам, к людям театра, подразумевая общеизвестные параметры явления, но никто не разговаривает с «необученным» зрителем. Вспоминается только книга столетней давности «Что такое театр», в которой отважный Дон Кихот Николай Евреинов дотошно доводит до «детского» сознания каждую общепринятую деталь. Правда, у Виктора Вилисова есть эпиграф с цитатой из Хармса, изначально объясняющий название книги и отношение автора к театру. Поэтому о «естественном» взгляде, в духе Льва Толстого, говорить не приходится. И у того, и другого это игровой прием.

Вилисов называет своими именами то, с чем спокойно может согласиться и профессиональная критика: «Драматический театр как-то сгнил». Но об этом принято говорить изящнее.

Исходный лозунг автора прекрасен в своей наивности и трезвости: искусство должно быть современным, но как только автор предлагает объяснение этому, обнаруживается ошибочность критериев современности. По мнению автора, классический репертуар должен не превышать 20% всего репертуара. Но почему современность спектакля определяется драматургией? И что считается «классикой» в новом веке?

Явное преимущество Вилисова в сравнении с профессиональной театральной критикой — постоянный поиск критериев, по которым определяется художественное значение спектакля. Профессионалы об этом не задумываются, полагая, что это ясно и так.

Вилисов пытается найти общие законы театра. Он ищет опору у Сьюзен Сонтаг, которая еще в середине 1960-х крайне резко выступила «против интерпретации». Вилисов делает из этого вывод о том, что в театре не надо ничего понимать. Однако Сонтаг пишет не об этом, а о том, что «интерпретация» не дает понимания. Иными словами, понимание происходит помимо критики, помимо мысли, то есть происходит познание в аристотелевском смысле).

Абсолютно логично, что при отказе от понимания ценностью в современном культурном пространстве становится «визуальный» театр. «На этом пути художественного визионерства легко пересекаются границы жанров и границы языков, нам не надо ничего понимать» [2, с. 9].

Стремясь смоделировать точку зрения зрителя, Вилисов констатирует, что театр обычно отпугивает зрителя при первом посещении раз и навсегда. Зритель не знает куда идет и чего ждать, и получает всегда не то. «Не осведомлен об опциях», — пишет Вилисов, а Медиа «не хотят учиться рассказывать о современном театре» [2, с. 15].

Здесь становится понятным, что Вилисов предлагает глобальный разговор о театре, но при этом не ставит задачу критически оценивать спектакль. Он, скорее, принципиально отвергает критику. Подлинная задача критического анализа, при этом, — не объяснять спектакль или предупреждать зрителя об опасностях, не упрощать, а усложнять, доискиваться до сути. Подлинный критик должен соединить эмоциональное и интеллектуальное осмысление спектакля и этим связать замысел режиссера и восприятие зрительного зала.

Книга, вызвавшая интерес, максимально возможный в современных условиях, уже выполнила главную задачу. Эта задача совпадает

с тем, что сделал ровно 20 лет назад Ханс-Тис Леман. И Леман, и Вилисов констатируют реальное состояние театра наивно и универсально. У Лемана театр оказывается вне драмы, у Вилисова театр воздействует формой, техническим приемом. Банально? Нет, реально. Обе тенденции проявились в театре начала XX века, но только теперь они восприняты широким читателем/зрителем. Обе книги всколыхнули театральное «болото».

Виктор Вилисов со всей очевидностью отказывается от аналитической критики и движется в сторону самостоятельного художественного творчества. Он воспринимает технический прием, деталь, но не спектакль. Но и профессиональная критика отказывается от анализа, ограничиваясь личными зрительскими ощущениями.

Последний текст, вышедший из-под пера театрального критика и привлечший всеобщее внимание, был книгой Карины Добротворской «Кто-нибудь видел мою девчонку?» [3], стилизованной под мемуары. Художественная форма, к которой так стремится театральная критика, была достигнута Добротворской с помощью использования фабулы дамского романа. При этом театрално-критическая эстетика сохранялась. Да и сюжетом книги стала театрализация жизни. Такая извращенная форма была реальной возможностью вывести театроведческий круг на уровень массового читателя. С тех пор стремление к максимальной исповедальности, к описанию личного опыта стало определяющей тенденцией профессиональной театральной критики.

Таким образом, и практическая критика Вилисова, и профессиональная театральная критика стремительно уходят от критики как таковой, от критического анализа.

Вилисов предлагает следующее объяснение театра: «театр — это идеи, опыт и впечатления», но именно эта абстрактность, позволяющая вкладывать любые смыслы, приводит в итоге лишь к позитивистскому восприятию театрального факта. Автор книги откровенно смеется над позицией «театр — это магия», а также над тем, что «в театре в живом моменте рождается какая-то мистическая субстанция, способная неизъяснимыми путями привести зрителя к катарсису» [2, с. 12]. Сформулировано забавно. На самом деле, зритель приводится к катарсису не «неизъяснимыми путями», а путем четкой логики произведения, путем реализации законов психики и эстетической реакции.

Л. Выготский изучает, прежде всего, структуру художественного произведения [4], и в этой структуре он всегда обнаруживает некое противоречие, т.к. разряд внешней энергии происходит в двух противоположных направлениях. Это принципиально отличает эстетическую

реакцию от любых обычных эмоций. «Во всяком художественном произведении [мы можем. — В. М.] различать эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой» [4, с. 272]. Эти эмоции направлены в противоположные стороны, но художественная реакция зрителя возникает только тогда, когда эти реакции взаиморазрешаются в одной точке. Выготский говорит: «завершающая точка» (можно сказать определение — развязка конфликта). Значит, точка разрешения эмоций формы и эмоций материала удивительным образом совпадает с точкой взаиморазрешения фабулы и сюжета! (Выготский сравнивает эту точку с коротким замыканием. Действительно, в каком-то смысле, после яркого просветления конфликт разрешается: свет гаснет). «Вот этот процесс мы и хотели бы назвать словом катарсис» [4, с. 272]. Этот процесс Выготский раскрывает не только на примере трагедии, но и на примерах басни и рассказа.

Катарсис (художественное преображение зрителя) происходит в результате развязки, т.е. точки схождения сторон конфликта, фабулы и сюжета, формы и материала. Такова теория катарсиса, сформулированная Выготским. Если эти точки не совпадают, то не срабатывает закон эстетической реакции, и не возникает катарсис.

Вся первая часть книги Вилисова отведена различным VR-технологиям в театре. При этом виртуальные реальности рассматриваются не как технологии, а как самоцель театра. По этой же причине первенство в современном театре автор отдает нескольким европейским странам.

С жесткими оценками российского театра («нас всех тошнит» и тому подобное) можно согласиться, но аргументация удручает. Главная претензия — техническое несовершенство.

Технологические взрывы закономерны в истории театра. Итальянский Ренессанс в этом отношении особенно выделяется: пространство театра и сцены подчинило себе и актеров-любителей, и драматургию. В XVII — XVIII веках превращение театра в «пиршество для глаз» происходило в связи с появлением новых технологий. А еще раньше были театральные представления Клавдия Галена — величайшего врача, писателя, инженера поздней Античности. Им создавались полноценные спектакли, в которых использовались сложнейшие механизмы, напоминающие макет сцены, с заложенными в них программами, без участия актеров.

Вилисов убежден в уникальности технологического прорыва. Заблуждение его очевидно: «пиршество для глаз» не самоцель, а элемент формы. Впрочем, та же ошибка есть и у исследователей визуального театра.

Переходя к разговору о перформансе, Виктор Вилисов так же допускает типичную ошибку. Он полагает, что суть перформанса объяснена в книгах Эрики Фишер-Лихте и Роузли Голдберг. Но Голдберг включает в свою книгу «Искусство перформанса» историю не только перформансов, но любых представлений театрального авангарда. Дело в неточности перевода понятий. У Фишер-Лихте главным понятием становится не перформанс, а перформативность — событийность, свобода композиции спектакля, которая в ее представлении становится основной тенденцией современного театра. Вилисов скептически относится к концепции Фишер-Лихте, но в его оценках спектаклей перформативность явно вытеснила театральность.

Книга Виктора Вилисова показывает, как необходима критике теоретическая база.

Э. Фишер-Лихте дает теоретическую базу, но сводит театр к одному из направлений — перформативности. Нехватка теории очевидна, если мы говорим о современном театре. Невозможно сегодня верить в то, что театр — это «А + В играют перед С». Сегодня «А упало, В пропало, зритель С играет сам себе».

Не может стать теоретической основой и идея постдраматического театра. Вилисов справедливо обнаруживает, что исчезновение драматической основы это не определение театра, а «ландшафт», сумма эстетик. Но при таком понимании Вилисов во многом совпадает с Леманом (в частности, в том, что возврата к драматическому театру быть не может).

Однако они оба вкладывают в драматический театр идею литературоцентризма. Но театр перестал быть таковым уже больше века назад и развивался все это время как явление синтетическое (изначально — синкретическое), а не литературное или визуальное.

Таким образом, в результате все актуальные концепции сливаются в нечто среднее: постдраматизм и перформативность отождествляются.

1. В итоге общая оценка современного театра по-Вилисову такова: театр не нужно понимать, не нужно интерпретировать:

2. Абсолютный приоритет отдается театру визуального восприятия;

3. Основной тенденцией становится не перформативность, а технологичность.

Неприятие перформативности сближает позицию Вилисова с позицией основной части профессиональной критики по отношению к книге Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности».

Значение книги Вилисова — не только в актуализации первостепенных вопросов театра, но и в выполнении важных практических задач.

Во-первых, широкий зритель, а также практики театра получили из книги разнообразную информацию о совсем новом театре. Автор пересказывает бесчисленное количество реализованных и нереализованных проектов. И добивается широты охвата.

Во-вторых, пересказ этот достаточно качественный, с указанием конкретных источников: Вилисов не пользуется Википедией.

Здесь нет попытки анализа и выявления эстетики спектакля, но всегда есть визуальный образ и основной прием постановки. Вилисовым, так же как и критиками-профессионалами, оцениваются наиболее яркие, но случайные детали, и никогда не оценивается структура спектакля.

В-третьих, Вилисов последовательно реализует изначально сформулированный тезис, что спектакль и не нужно оценивать. Тем самым, необходимость театральной критики подвергается сомнению.

Конечно, его позицию нельзя считать объективно-критической. Вилисов ставит абсолютно практические задачи и создает нечто новое, что можно назвать «практической критикой».

Для серьезного критического анализа необходимо соблюдение простых правил:

1. Критический анализ должен опираться на четкую эстетическую позицию. Необходима точка отсчета, система координат. Если этого нет — критерием будет оппозиция «нравится — не нравится».

2. Критик выявляет факты, приемы, но не интерпретирует их. Введение в критический текст личных ассоциаций делает объектом внимания не спектакль, а психологию критика.

3. Любой формальный прием спектакля должен быть вписан в общую структуру спектакля. Любое художественное произведение — всегда структура. Необходимо выявить соответствие всех художественных средств спектакля.

4. Речь идет не о том, чтобы выбрать тот или иной метод анализа, а о том, чтобы использовать их все. Объективную картину можно получить только с помощью методологической проекции, то есть наложения различных аналитических методов с целью многостороннего осмысления художественного явления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гительман Л. И. Письмо Г. Р. Тростянецкому // Памяти Льва Иосифовича Гительмана. СПб.: Изд-во СПб. гос. акад. театр. искусства, 2012. 281 с.
2. Вилисов В. Нас всех тошнит: Как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: АСТ, 2019. 336 с.

3. Добротворская К. Кто-нибудь видел мою девчонку? М.: АСТ, 2014. 350 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.

REFERENCES

1. Gitel`man L. I. Pis`mo G. R. Trostyaneczkomu // Pamyati L`va Iosifovicha Gitel`mana. SPb.: Izd-vo SPb. gos. akad. teatr. iskusstva, 2012. 281 s.
2. Vilisov V. Nas vsekh toshnit: Kak teatr stal sovremenny`m, a my`e`to go ne zametili. M.: AST, 2019. 336 s.
3. Dobrotvorskaya K. Kto-nibud` videl moyu devchonku? M.: AST, 2014. 350 s.
4. Vy`gotskij L. S. Psixologiya iskusstva. M.: Iskusstvo, 1968. 576 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

В. И. Максимов — д-р искусствоведения, проф.;
vadim_maksimov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vadim I. Maksimov — Dr. Habil., Prof.;
vadim_maksimov@mail.ru