В. В. ГУДКОВА

Гудкова Виолетта Владимировна
доктор искусствоведения
ведущий научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания
Россия, 125009, Москва, Козицкий пер., 5
Тел.: +7 (495) 694-41-73
E-mail: violetta2049@yandex.ru

Дискуссия о терминах в Театекции ГАХН: к созданию аналитического языка театроведения

Аннотация. В статье идет речь о дискуссии, развернувшейся в связи с выработкой в 1925–1928 гг. терминологии новой гуманитарной науки — театроведения — в рамках Театральной секции Государственной академии художественных наук (ГАХН). В дискуссии принимали участие все сотрудники Театекции (Л. Я. Гуревич, И. А. Новиков. Н. Д. Волков и др.), но основными дискутантами стали режиссер, эссеист и театральный деятель В. Г. Сахновский и недавний выпускник философского отделения Московского университета П. М. Якобсон. Хотя полемисты исходили из общих представлений о методологии изучения искусства театра, они опирались на различные традиции. Философ Якобсон тяготел к формальному анализу целостности театра как художественного феномена, пытался прояснить его структуру, отыскать дефиниции, с помощью которых стало бы возможно «ухватить» ускользающий объект. В частности, он утверждал, что «стихия театра есть жест» и что «анализ жеста может вскрыть весь предмет театра». Парадоксальным образом профессиональный режиссер Сахновский рассуждал о высшем предназначении театра как проявления духовной («божественной») природы человека.
Прорабатывая основные термины готовящегося Терминологического словаря, т. е. уточняя содержание слов, долженствующих превратиться в термины, сотрудники Театекции проясняли методологические позиции. Обсуждались различные концепции театра, пространственно-временные характеристики данного вида искусства, роль и значение составляющих театральное действие элементов; затрагивались также проблемы возможности — либо принципиальной невозможности фиксации спектакля и др.

Ключевые слова: театроведение, аналитический подход, структура понятия «театр», сценическое искусство, термин как концепция, фиксация спектакля

© В. В. ГУДКОВА

1

Во время становления театроведения как новой гуманитарной науки заимствования из других областей знания, уже располагающих системой аналитических конструкций (не только философии, психологии, истории, литературо- и музыковедения, но и математики, геологии, физики), были неизбежны.

Важно, что абсолютная неформализованность театрального искусства была осознана в качестве вопиющего недостатка. К. С. Станиславский писал:

> Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию, обозначающую те или иные артистические представления и понятия о творческих ощущениях и переживаниях. Значение и необходимость этой терминологии давно уже признаны в музыке. Там есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас. Случайности не могут быть основой… [Станиславский 1954: 369–370].

И далее режиссер размышлял о выработке сценической речи, звукописи, ритме стиха и т. п.

Основы театроведения вырабатывались в Театральной секции ГАХН[1], в которой собрались люди трех поколений: авторитетные «старшие» — Н. Е. Эфрос и Л. Я. Гуревич, находившиеся в расцвете интеллектуальных сил В. Г. Сахновский и Н. Д. Волков и совсем молодые, вчерашние студенты П. А. Марков и П. М. Якобсон. Основательность знаний и приверженность традиции счастливо соединились с остро современным новаторством.

Изучение театра шло по двум направлениям. С одной стороны, не прекращались попытки отыскать всеобъемлющую формулу сценического искусства в русле философствования о высшем предназначении театра. (Напомню, что дискуссия о сущностных началах театра, полярные позиции в которой заняли Сахновский и Якобсон, была начата годом раньше и шла параллельно спору о терминах[2].) С другой — проявились тяготение к формальному анализу художественной целостности, к обнажению структуры, стремление отыскать дефиниции, с помощью которых стало бы возможно «ухватить» ускользающий объект.

Когда 30 ноября 1925 г. И. А. Новиков читает доклад «Факторы сценичности пьесы», обсуждение выходит на более общие проблемы театроведения. О неприятии самого метода работы докладчика заявляет Якобсон: аналогии,

[1] Театральная секция стала одним из заметных структурных элементов созданной осенью 1921 г. Российской академии художественных наук (РАХН), с 1925 г. — Государственной академии художественных наук (ГАХН).

[2] Ключевое расхождение концепций Сахновского и Якобсона связано с тем, что первый настаивал на особой («подсознательной») сущности театральной материи и принципиальной невозможности изучения театрального искусства теми же методами, что и прочих явлений культуры («специфичность театрального предмета чрезвычайна»), а второй был убежден в том, что хотя «предмет театра действительно сложнее всех искусств, но он ничем от них по своей природе принципиально не отличается». Парадоксальность ситуации заключается в том, что философ (Якобсон) стремится к выработке рабочей дефиниции первоосновы театрального языка, практик же (Сахновский), напротив, философствует о предмете своей профессиональной деятельности.

приводимые докладчиком, механистичны (Новиков проводит параллели между действием в пьесе — и физическим действием, психологическим комплексом драматического произведения — и химическими процессами). Сахновский вступает в спор:

> Я прихожу в отчаяние от тех возражений, которые делает Якобсон, требуя такой научной строгости. Я думаю, что у него есть некоторое право, так как он выступает от имени науки. Но такая наука для познания предмета театра убийственна. ‹…› И. А. напрасно смущался за терминологию, которой он пользовался, — театр нужно исследовать другим путем. Нужно создать веселую науку[3]. ‹…› Надо дать термины первозданные (выделено мною. — *В. Г.*), а не выдуманные [Протокол 1925а. Л. 4].

Но что такое «первозданные термины»? Термины лишь предстояло определить (выработать). Всем известное слово *театр* должно было быть будто увиденным заново. И в этом отношении процессы в литературо- и театроведении тех лет протекали параллельно и были схожими. Вяч. Иванов писал в 1922 г.:

> В научном и художественном движении последних лет примечательна особенная устремленность внимания на существо, задачи и загадки слова и искусства словесного. Позволительно, быть может, усматривать в настойчивости ‹…› этих исканий одно из доказательств исторической значительности переживаемого времени как поры всеобщего расплава и сдвига [Иванов 1922: 164–165].

Попытки определить театр как объект изучения делались, исходя из весьма различных направлений теоретической мысли — от философских, психологических, социологических до естественнонаучных.

На что могли опираться театроведы в середине 1920-х годов, какие идеи и формулы сущности театрального искусства были им известны?

П. А. Флоренским была выдвинута концепция, сближающая искусство сцены с архитектурой как искусством в определенном смысле слова техническим, инженерным, т. е. он исследовал пространственно-временные характеристики сценического искусства. Исходя из идеи о том, что «вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства», он полагал, что «поэзия с музыкой сближаются, по самой природе своей, с деятельностью науки и философии, а архитектура, скульптура и театр — с техникой» [Флоренский 1993: 61].

Бесспорно, сотрудникам Теасекции было известно рассуждение Г. Зиммеля[4]:

> …сценическое действо является прежде всего искусством полной чувственности, как живопись — искусством чувственности зрения,

[3] Реплика Сахновского, прозвучавшая здесь впервые, а позже не раз встречающаяся при обсуждениях докладов, отсылает не к известной книге Ф. Ницше «Веселая наука» (1882), а скорее связана с опоязовским призывом «делать вещи нужные и веселые» (из письма Ю. Н. Тынянова Л. Н. Лунцу).

[4] Георг Зиммель (1858–1918) — немецкий философ и социолог, в частности, автор книги «Zur Philosophie und Kunst» (1922)

> музыка — чувственности слуха ‹…› В том, чтобы соединить содержания бытия в такое единство, состоит сущность искусства [Зиммель 1996: 293].

Высказывалась и была популярна мысль о театре как особого рода игре:

> …то, что мы обычно называем театральным представлением, есть особый вид общественной игры, временами возвышающейся до искусства, но и тогда в своей психологической сущности остающейся игрой, то есть деятельностью, не ставящей себе практических целей, деятельностью свободной, стремящейся лишь к обнаружению самой себя [Сладкопевцев 1912: 759].

Развернутое и целостное представление о том, что такое театр, предложил Г. Шпет, вице-президент ГАХН, в последние месяцы ее существования не случайно превратившийся в сотрудника Театсекции. Он писал:

> Театр есть самостоятельное и специфическое искусство в ряду других искусств; театр имеет для себя свою литературу, живопись, музыку, а не существует только для целей литературы, изобразительных искусств или музыки. ‹…› Художественная задача театра — не реализация личности актера и не оживотворение литературного образа, а чувственное воплощение идеи в создаваемый творчеством актера характер. Композиционное отношение формы чувственного образа на сцене и идеи изображаемого лица есть внутренняя форма сценического представления. Оно принципиально символично. Представление актера искусственно; классический театр принципиально оправдывается эстетикою; натуралистический театр — лжереалистичен; эстетическая театральная правда — в экспрессионистической иллюзорности. Реализм театра — в чувственном воплощении закономерно возможного бытия, но не «случая» или «стечения обстоятельств». Это есть реализм внутренних форм действующего лица, но не обстановки действия. Действительность театрального представления, как и во всяком искусстве, есть отрешенная действительность; критерий соответствия обыденной и натуральной, или прагматической, действительности к театральному представлению не приложим [Шпет 1922: 32].

В русле этих рассуждений и двигались ученые Театсекции. Якобсон и Сахновский стали основными дискутантами при выработке терминологической определенности понятия *театр*.

2

О Терминологическом словаре (он же — Энциклопедический) впервые заговорили уже осенью 1924 г. Выписка из протокола № 5 заседания Редсовета РАХН 18 декабря сообщает: «издание Энциклопедического словаря признать делом принципиальной важности» [Выписка 1924. Л. 34]. Но, приняв решение, сотрудники занялись другими, не менее неотложными делами и вернулись к обдумыванию идеи лишь спустя год, осенью 1925 г.

Решение создать Терминологический словарь послужило толчком к созданию в Теасекции новой подсекции — Теоретической. Это — свидетельство ясного понимания учеными сложности поставленной задачи. Речь должна была идти не просто о некоем суммирующем издании, а о выработке концептуального подхода, о методологии формирующегося, весьма специфического ответвления гуманитарного знания.

22 октября 1925 г. протокол № 3 Организационного заседания подсекции (председатель — В. Г. Сахновский, ученый секретарь — Н. Д. Волков) фиксирует:

> Слушали: вопрос о программе занятий Теоретической п/секции в 1925–26 гг. Постановили:
> 1. Начать в первую очередь работу по изучению методов театроведения:
> изучение вести в порядке анализа следующих вопросов: 1) что такое театр как объект театроведения; 2) объем театроведения; 3) вспомогательные дисциплины театроведения; 4) метод театроведения.
> В повестку заседания 5 ноября поставить обсуждение первого вопроса. Предложить членам Теоретической подсекции представить свои соображения в виде кратких тезисов [Протокол 1925b. Л. 5].

По-видимому, тезисы представил один только Сахновский. Их и обсуждают 5 ноября 1925 г., когда он читает вступление в беседу на тему «Театр как предмет театроведения» [Протокол 1925c. Л. 7, 7об., 8]. Это выступление Сахновского — еще и ответная реплика на доклад Якобсона «Элементы спектакля и их эстетическое значение», прочитанный еще весной, 29 мая 1925 г. Сугубо теоретический спор Якобсона и Сахновского тесно переплетен и трудноотделим от начавшейся дискуссии о терминах.

Первое, что предстояло осознать ученым Теасекции, не являющимся ни практиками театра, ни философами par excellence, — отыскать свой ракурс исследования, определив, что же такое театр как предмет театроведения. Необходимо было с максимальной полнотой зафиксировать, какие именно значения вкладываются во всем известное слово, выяснить его объем, с одной стороны, и отсечь не относящиеся к явлению вещи — с другой, т. е. превратить слово в термин.

Итак, первые подступы к теме наметились в ноябре 1925 г. 12 ноября Л. Я. Гуревич рассказывает о библиографии предмета — научной литературе о театре. В частности, Любовь Яковлевна констатирует:

> …при распределении материала, которое, конечно, предполагает усмотрение чего-то общего в нем, она руководствовалась следующим принципом: имеются два подхода к театру. Один идет от литературы (драматургии), другой — от театра как такового. Определение сущности театрального искусства, в смысле захвата его в глубину, еще никто не дал [Гуревич 1925. Л. 10].

Реальная и систематическая работа над словарем развернулась годом позже, осенью 1926 г. 30 сентября Сахновский представляет тезисы «“Театр” (смысл, значение)». Докладчик стремился к строгости изложения любимой темы.

> В объем понятия «театр» входит:
> 1) сценическое представление актеров или кукол,
> 2) собрание сочинений драматурга,
> 3) стиль актерской игры,
> 4) место действия: площадка, фургон, здание, в котором играют актеры или куклы.
> Театр есть синоним театрального искусства. В основе театрального искусства лежит искусство актера, выразительным действиям которого помогает окружающий их технический аппарат, более или менее сложный, — аппарат режиссеров, декораторов, бутафоров, костюмеров, парикмахеров, машинистов, осветителей, и т. д., причем совместная их работа и организует театральное искусство.

Говоря об отграничении театра от прочих видов искусств, Сахновский утверждает:

> Хотя искусство театра протекает во времени и пространстве, оно, будучи смежно с изобразительными искусствами и музыкой, имеет свой самостоятельный спецификум, совершенно отличающий его от упомянутых искусств. Театральное искусство не может быть зафиксировано при помощи какого-либо технического орудия [Сахновский 1926. Л. 3].

11 октября обсуждение термина *театр* продолжается. И. А. Новиков замечает, что трудности размышлений над этой темой связаны с тем, что «в самом понимании театра мы встречаемся с большим расхождением взглядов. Трудно осветить термин “театр” еще в силу той страстности, с которой все к этой теме относятся» [Протокол 1926а. Л. 4–4об.].

> Н. Д. Волков считает, что надо указать а) словоупотребление термина «театр»; б) указать те разграничения, которые мы находим в термине «театр», понятом как явление искусства.
> Л. Я. Гуревич указывает, что при этом разграничении надо руководствоваться историей термина. ‹…›
> [И. А. Новиков продолжает:] Перед нами в театре инобытие. Нельзя говорить, что у актерского коллектива есть желание заразить зрителя верой в условное как в действительное. Иногда, как в «Турандот», актеры подчеркивают условность действия [Там же].

25 октября обсуждение ключевой проблемы еще не окончено. Выступающие сосредоточиваются на первом пункте тезисов Сахновского — «Об отграничении “театра” от других видов действий».

Л. Я. Гуревич замечает, что «нельзя ставить как равнозначащую игру актеров и игру кукол. Актер — творец, кукла — нет. За ней стоит актер, и кукла есть лишь маска актера».

В. Г. Сахновский вспоминает, что Крэг[5] понимал это иначе. «Он считал, что театральное именно лучше всего выражается там, где нет живого».

В. В. Филиппов полагает, что

> и кукла есть актер. Надо разграничить иначе, а именно разделить представление посредством живого от представления посредством механизированного. Лучше сказать не «представление», а «воспроизведение» действия.
> П. М. Якобсон указывает, что мы говорим об объеме понятия, и понятие «театр» предполагает возможность построения зрелища при помощи механизмов.
> Н. П. Кашин указывает, что спор происходит из-за неразличения объема понятия «театр» от словоупотребления [Обсуждение 1926. Л. 10–10об., 12].

Сахновский читает пункт первый своих тезисов о сущности театра. Якобсон предлагает свой вариант (это означает, что предложенное старшим коллегой его не совсем удовлетворило):

> Театральное действие отлично, с одной стороны, от следующих видов действий: от вида магического (заклинание, заговор), от литургического (церковная служба, молебен), от действия культового (похороны), от действия обрядового (посвящение в рыцари, поступление в масонскую ложу).
> Хотя все эти действия наряду с театральным действием суть действия символические, действия-знаки, указывающие на нечто, стоящее за непосредственно воспринимаемым содержанием, тем не менее, они отличны от действия театрального. Все они в какой-то мере и степени связаны с жизненной действительностью (понимая термин в широком смысле слова), и суть действия — вносящая или долженствующая внести какие-то изменения в сферу бытия. ‹…› В то же время театральное действие есть действие фиктивное, ненастоящее, квази-действие. Оно есть выражение воображаемой действительности, есть игра, представление. ‹…›
> С другой стороны, театральное действие отлично от действия состязательного (бой быков, бой петухов), от действия спортивного (игра в теннис), от действия акробатического, циркового (кульбит, работа на приборах). Театральное действие отлично от них тем, что оно всегда выступает как д е й с т в и е - з н а к , о т к р ы в а ю щ е е з а с о б о й к а к у ю - т о в о о б р а ж а е м у ю д е й с т в и т е л ь н о с т ь (выделено мною. — *В. Г.*). Так, волнение актера мы воспринимаем как волнение Гамлета [Якобсон 1926. Л. 12].

Положения Якобсона принимаются как основа для формулировки.

28 октября после выступления Сахновского разгорается спор о том, чтó есть театральный жест и возможна или невозможна фиксация театрального произведения.

---

[5] Э. Крэг (1872–1966) — английский театральный режиссер, теоретик театра. Сахновский вспоминает о нем в связи с вызвавшей много споров постановкой «Гамлета» в МХТ в 1911 г.

Якобсон полагает:

> …следует по вопросу о возможности фиксации театра установить, о чем идет речь. Можно говорить 1) о фиксации партитуры режиссера, 2) о фиксации спектакля в научных целях, 3) о фиксации спектакля в смысле выражения его художественными средствами. Существенное значение имеет третий случай. Но он подразумевает, что мы получаем переход в новое, хотя и близкое искусство, — т. е. вопрос снимается.
> Что касается признака, который указывает Л[юбовь] Я[ковлевна] [Гуревич] как спецификум театра, то он слишком общ. Говорят о диалектике в жизни, в истории и т. д. Нужно еще что-то указать. Этим признаком является широко понятый жест (выделено мною. — *В. Г.*).
> В. Г. Сахновский указывает, что для плодотворности рассмотрения затронутого при обсуждении должно разграничить две темы: 1) проблему фиксации, 2) проблему спецификума театра.
> Театр отличается, по словам Л[юбови] Я[ковлевны], диалектикой борющихся сил. Это ли основной признак? П[авел] М[аксимович] прав, что указание на этот признак слишком общо. Мы это в театре непременно наблюдаем, и с прибавлением некоторого физического участия в процессе спектакля того, что можно назвать массами или перемещением масс, данное Л. Я. указание будет правильным. Диалектика на сцене выражается в некоем физическом проявлении внутренних сил, [которое может звучать и в декорации, и в звуках. Это есть и в театре теней — присутствие чего-то чувственного. Есть диалектика страстей в ораторской речи, но там нет театра именно в силу отсутствия этого момента][6]. Что касается предложения П. М. понимать широко «жест» как признак спецификума [театра], то это [неправильное] расширение, [оно] не придает ясности, в театре жест должно понимать ограниченно.
> Л. Я. Гуревич, возражая П. М. Якобсону, указывает, что поскольку П. М. распространяет жест широко, выходит, что за этим жестом скрывается некое движение сил. Жест родится из волевых движений. Мы имеем жест там, где мы воспринимаем жизнь как множество мотивов, т. е., иначе говоря, понятие жеста уже подразумевает диалектическое действие Что касается положения В. Г. [Сахновского] о чувственном воплощении, то оно вполне правильно. ‹…›
> Касаясь вопроса фиксации театрального действия, В. Г. Сахновский считает, что этого быть не может. Театр не может быть опосредован. ‹…› Но зритель, когда на сцене подходят актеры друг к другу, чувствует что-то живое. Это живоносное начало есть главное в театре. Непосредственное впечатление есть основа театра. ‹…›
> П. М. Якобсон указывает, что в статье о театре, которая вскрывает сущность театра, должен быть поставлен вопрос о последнем смысле театра, о той действительности, которая в нем открывается.

[6] Текст, помещенный в квадратные скобки, в стенограмме вычеркнут.

> В. Г. Сахновский соглашается с тем, что вопрос о последнем смысле театра должен быть поставлен, но сомневается, можно ли это включить в словарь.
> Л. Я. Гуревич считает, что надо ставить этот вопрос [Протокол 1926b. Л. 13–13об.].

Итак, обсуждая, что́ есть театр и в чем его особенности («спецификум»), основные дискутанты, Сахновский и Якобсон, поддержанные Гуревич, возвращаются к вопросу о глубинной сущности («последнем смысле») сценического искусства, вновь подчеркивая неразрывность связи между метафизикой театра и его технологическими проблемами.

Обсуждение «жеста» как признака и метода манифестации театра — отзвук и продолжение идей Якобсона, высказанных им в полемике с Сахновским. Спустя год Якобсон выступит с докладом «Что такое театр» и, предваряя второй день прений по нему, укажет:

> Стихия театра есть жест. Это есть не декларация, а указание специфичности предмета. Контекст театра есть сфера игры, осознаваемой как представление и как воплощение лиц. Это принципиально заставляет нас интерпретировать всю действительность театра в аспекте жеста — будет ли это слово, декорация, музыка и т. д. Анализ жеста может вскрыть весь предмет театра. В жесте даются многочисленные «мы», строящие театр. Эти формы могут даваться и в иных носителях — в декорациях, музыке, слове и т. д. Иного пути для раскрытия театра как целого — нет ([Соединенное заседание 1927. Л. 25–25об.]; то же: [Якобсон 1927a. Л. 213–215]).

Кроме того, театроведы касаются проблемы фиксации сценического произведения: возможна ли она в принципе и если нет, то почему, а если да, то каким именно образом. И здесь на помощь вскоре придут заинтересованные коллеги других отделений ГАХН (см. далее доклад О. А. Шор).

11 ноября 1926 г. Якобсон читает тезисы к докладу «Система театрального знания». В частности, он говорит:

> 1. Театр как живой предмет культуры подобно всем другим искусствам является объектом отнюдь не одного только научного отношения.
> 2. По отношению к театру можно говорить о нескольких типах знания, каждый из которых предполагает свою область общения с предметом, а также свой вид значимости. ‹…›
> 7. Театральное знание как знание научное имеет дело с постижением исторического пути театра, с установлением закономерностей театрального предмета, с уразумением сущности театра и, соответственно этим сферам проблем, разбивается на: историю театра, теорию театра и философию театра, которые, в свою очередь, делятся на более мелкие отделы [Протокол 1926c. Л. 17].

В прениях И. А. Новиков справедливо замечает:

> прежде чем сопоставлять знание научное и не научное, надо было определить, что такое представляет собой наука, чтобы знать, какая сфера должна быть ей отведена. В порядке [обсуждения] проблемы следует поставить вопрос, не возможна ли «веселая наука» об искусстве? Обязательно ли наука должна быть такой, как поэтика, где ни слова не говорится о поэзии, где не затрагивается то, что нам действительно близко в поэзии? Возможен ли иной подход построения науки об искусстве, а частности, о театре? [Там же. Л. 15].

В скобках замечу, что свойственная театроведам многих последующих десятилетий боязнь строгой («сухой») науки проявляется тогда, когда собственно науки-то еще нет. Широко распространенное убеждение, что работа ученого «обедняет» живую, дышащую плоть театрального произведения, схематизируя предмет, живо и сегодня. Поразительно, но азарт, страсть, расследование научного вопроса (подобно идущему по следу детективу), неочевидные широкой публике, остаются столь же неочевидным и части служащих в научных учреждениях людей.

В. Г. Сахновский отмечает:

> …из прослушанного доклада надо сделать вывод, что для театра нужна какая-то особая «веселая наука», которая сумеет захватить предмет, так как та наука, о которой говорят, не ухватит то сокровенное, чем живет театр, что составляет его существо. И непонятно, что есть наука в отношении к театру. Можно думать, что с помощью понятий предмет не будет открыт [Там же. Л. 15об.].

Якобсон отвечает:

> Что касается того, какой должна быть театральная наука, что желательно ее заменить «веселой наукой», о которой говорили В. Г. Сахновский и И. А. Новиков, то надо сказать следующее. Жажда иметь научное знание, которое было бы совершенно конкретным, как сама жизнь и творчество, вполне понятна, но неосуществима. Наука, достигшая полной конкретности с точки зрения науки, будет абстрактной с точки зрения жизни и творчества (выделено мною. — *В. Г.*). Это неизбежно диктуется самим строем науки [Там же].

18 ноября Сахновский представляет откорректированный вариант словарной статьи «Термин “Театр”». Через неделю, 25 ноября, обсуждение словарной статьи «Театр», изложенной в докладах Сахновского, завершается разбором последнего тезиса «О смысле и значении термина “театр”» и — уже редакторскими замечаниями.

> А. М. Родионов указывает, что театр далеко не есть только искусство — мы имеем в театре зрительный зал. Вообще термин имеет много значений. Нельзя даже говорить о том, что театр включает в

> себя какие-то произведения других искусств. Сущность, чем театр отличается от других искусств, — что мы в нем имеем синтез. Нельзя говорить и об исполнительском характере искусства актера.
> П. М. Якобсон указывает, что вопрос о словоупотреблении и значении термина «театр» имеется в следующем пункте. Тут же речь идет о раскрытии значения термина в смысле театрального искусства. Термин исполнительского искусства берется в условном смысле, чтобы отметить отличие театра от живописи или поэзии. Мы не можем говорить, что в театре имеем синтез, — синтетично всякое искусство. Задача — вскрыть специфичность театра. ‹…›
> Постановляется: посвятить специальное сообщение вопросу о применении в настоящее время термина «театр» как метода оформления жизненных задач (выделено мною. — *В. Г.*). Обсудить термин исполнительского искусства в его отношении к театру и отграничении театра от кино [Протокол 1926d. Л. 20–20об.].

Итак, Теасекция полагает, что основополагающий термин в достаточной степени прояснен, а текст словарной статьи отредактирован, и приглашает на следующее заседание коллегу с философского отделения, О. А. Шор[7]. 9 декабря 1926 г. на совместном заседании подсекции Психологии сценического творчества и подсекции Теории Ольга Александровна выступает с докладом «К проблеме природы актерского творчества и возможности фиксации спектакля», в котором говорит:

> Общеизвестный факт: театр на протяжение всей своей истории, в противоположность другим искусствам не нашел форм для своего материально-объективного закрепления. В искусстве сцены творение равно по длительности породившему его творческому процессу. «Спектакль декристаллизируется, умирает с падением занавеса».
> 1. Утверждать отсутствие фиксации правомерно (факт этот очевиден), но неправомерно от фактической неналичности закрепления спектакля заключать и его принципиальную невозможность.
> 2. Принцип возможности или невозможности фиксации театрального действа должен быть вскрыт либо в структуре творческого сознания, либо в природе театрального феномена.
> 3. Рассмотрение структуры творческого сознания (в эллинском смысле) показывает, что структура эта допускала только такие типы закреплений, которые по природе своей не могли стать материальным субстратом искусства актера.
> 4. Рассмотрение структуры современного сознания показывает, что структура эта требует именно таких форм фиксаций, которые вполне могут стать материально-объективным носителем сценического действа.

[7] Ольга Александровна Шор (О. Дешарт) (1894–1978), историк литературы и театровед. Родилась в семье московских музыкантов, интересовалась проблемами философии, была дружна с Ф. А. Степуном. Прошла обучение у Г. Риккерта (во Фрайбурге). Несколько лет была сотрудником ГАХН. С 1927 г. — в Риме, многолетняя сотрудница Вяч. Иванова.

> 5. Степень отъединенности художественного произведения от породившего его творческого начала меняется согласно характеру самого закрепления, т. е. сообразно природе материального носителя художественной мысли. В театральном искусстве отъединенность эта как будто бы равна нулю, т. к. материальным носителем является психофизический аппарат самого актера. Но в более глубоком смысле (в том, в каком «основное устремление вещи есть ее бытие») — во-первых, во всех искусствах творец и податливый материал его творений — не два начала, а одно; а во-вторых, и в театральном искусстве актер и творимый им сценический образ — не одно начало, а два (выделено мною. — *В. Г.*). Несмотря на всю осязательность факта, будто бы свидетельствующего об обратном, в природе самого театрального феномена нет ничего, что принципиально отвергало бы возможность его фиксации [Шор 1926b. Л. 13].

При обсуждении положений докладчицы Якобсон указывает:

> …проблема фиксации разбивается на ряд проблем, каждая из которых решается по-разному. Речь идет о 1) фиксации замысла режиссера (партитура режиссера), 2) [о] фиксации игры актеров посредством приборов, для возможности повторения, 3) фиксации спектакля для науки, 4) фиксации в смысле художественного создания.
> [Если] первые случаи осуществимы, да и фактически как-то осуществляются, напр[имер], режиссерские записи, то для докладчика существенен последний случай. Надо сказать, что фиксация театра в этом смысле дает больше, чем хочет О. А. Шор. Мы необходимо получим новое искусство (выделено мною. — *В. Г.*), которое по структуре предмета будет относиться к театру, но тем не менее будет отличаться от него, как отличается от театра, напр[имер], кино [Там же. Л. 11].

Безнадежным формалистам отвечает, конечно же, Сахновский:

> Что же можно фиксировать в театре? Говорилось о диссоциациях личности, которая должна позволить актеру повторность. Это все может быть понято иначе. Актер в отношении своей физической природы относится к себе недостаточно непроизвольно. ‹…› Думается, что [зрителя] интересует не четкость дикции, движения, а то, что лежит за этим. Если будет зафиксирован духовный процесс человеческого счастья, то театр должен умереть.
> А пространственные отношения в театре… Движущийся человек играет с пространством, оно влечет его к известным мизансценам. Актер играет с пространством, и это не подлежит съемке никакими аппаратами. От чередования психофизических масс и создается предмет спектакля. Если наступит фиксация, то театр уйдет, и родятся иные вещи. Кино не может заменить театр — это искусство

> другого порядка. Поэтому принципиально нельзя записать партитуру режиссера[8] [Там же].

О. А. Шор размышляет:

> Может быть, единственный путь фиксации его [спектакля] теперь путем транскрипции — в критике или в поэзии. Транскрипция всегда дает иное. Описание в стихах спектакля будет новым произведением искусства. Поэтому путь для фиксации — в механических приборах[9] [Там же. Л. 11об.].

В заключительном слове она формулирует новую, принципиально важную мысль, на наш взгляд, не усвоенную и сегодня:

> Верно, что театр есть я в л е н и е искусства и будет им, покуда не будет фиксации. Театр есть пока не п р о и з в е д е н и е искусства. Театр не всегда злая магия. Но речь идет не о фиксации творческого процесса — писания «Евгения Онегина», это никак не есть художественный объект. Ведь за этим, виденным нами спектаклем стоит процесс с о з и д а н и я спектакля. Процесс есть самый способ развертывания театрального произведения, это искусство, и это может быть запечатлено [Там же].

Тем самым О. А. Шор был сформулирован новый метод, реализованный в позднейших подходах к изучению произведений искусства в XX в., будь то

---

[8] Через год, 17 октября 1927 г., на совместном заседании подсекции Теории Теасекции и Психофизической лаборатории С. Н. Экземплярская прочтет доклад «Регистрация сценического действия». Докладчица отметит, что «для создания научной теории театра совершенно необходима известная устойчивость материала изучения, возможная лишь при нахождении способа записать сценическое представление», что «наиболее интересна регистрация игры актера», при записи которой «возможно применение методов естественнонаучного исследования» [Экземплярская 1927].

[9] Замечу, что О. А. Шор читает доклад уже второй раз — впервые с тем же докладом под несколько иным названием («Закрепление спектакля: к проблематике современного творчества») она уже выступала на Комиссии по изучению философии искусства Философского отделения ГАХН несколькими месяцами ранее, 8 июня 1926 г. — и Якобсон участвовал в его обсуждении [Шор 1926а]. И на обсуждении в Комиссии по изучению философии искусства Павел Максимович был точнее в своих замечаниях (либо стенографистка оказалась более грамотной): «Когда возникает проблема фиксации спектакля, то нужно различать, в каком плане трактуется проблема. О фиксации можно говорить в следующих случаях: 1) речь идёт о партитуре режиссёра — где улавливается его замысел, 2) о фиксации таких моментов в спектакле и в таком плане, который позволит научно изучать впоследствии данное произведение, 3) о фиксации моментов спектакля — речи, жеста в качестве пособия для актёров, чтобы они могли отыскивать утерянные формы и т. д., 4) о такой фиксации спектакля посредством точных и совершенных приборов, благодаря которой его в этих новых средствах можно воспроизвести как своеобразное художественное произведение, данное, однако, в другом материале, например, говорящий, звучащий кинематограф. Очевидно, О[льга] А[лександровна] подразумевала последнее значение фиксации. Но тогда получается у нас ложная проблема, потому что, если речь идёт не о художественном фиксировании, то это проблема науки, а не искусства, если же речь идёт о художественном воспроизведении, то рождается новое искусство» [Там же. Л. 42].

текст словесный либо сценический (живописный, музыкальный, архитектурный), — изучение трансформации первоначальных набросков, черновиков, вариантов и т. п., т. е. движения художника к воплощению («овнешнению») того создания, которое присутствует до его завершения лишь в творческом сознании (и которого как идеала, как совершенного творения, мыслившегося автору в начале работы, он никогда не может достичь). В литературоведении — это генетическая критика, занимающаяся анализом эволюции текста от первых набросков, реплик и ранних вариантов сцен словесного сочинения, которая не только проясняет (уточняет) первоначальное авторское видение вещи, создает объем произведения, но и превращает текст статический, «готовый», в динамический, разворачивая его во времени. В театроведении — это исследование режиссерских партитур и репетиционного процесса.

К теме еще раз возвратятся спустя год, когда на объединенном заседании Заседания Комиссии художественной формы Философского отделения и подсекции Теории театра Теасекции Якобсон выступит с докладом «Что такое театр». 6 декабря 1927 г. в специальных «Вступительных замечаниях к обсуждению доклада “Что такое театр”» он вновь утверждает:

> 1. Теоретическое исследование театра лишь тогда станет плодотворным, когда кончат говорить, что театр складывается из пьесы, декорации, музыки, действий актера, режиссера и т. д. Спектакль есть целое — и как такое целое его следует брать для науки. ‹…› 2. ‹…› Театральный спектакль есть выражение — самая его невыразимость, неуловимость и т. д. запечатлена в самом его выражении. Но будучи выражением, то есть, тем, что нам дано, театр может быть анализирован и, следовательно, описан в понятиях и стать предметом науки, как все другие искусства [Якобсон 1927b. Л. 25].

На обсуждении «[Ю.] Бобылев заметил, что следовало бы еще больше заострить тему. Вся глубина проблемы — в теме с п е к т а к л ь. Двигаясь изнутри спектакля, а не извне (умозрительно) следует подчеркнуть все же и роль зрителя. В конце концов, что такое спектакль?» [Там же. Л. 23].

Искусствовед-методолог Н.И. Жинкин подытожил прения:

> Спор остановился главным образом на 3-х вопросах: 1) на вопросе о зрителе, но ведь в с я к о е искусство предполагает «созерцающего», кроме того, всякое искусство содержит в известном смысле «спектакль», способ п о к а з а н и я уже созданного произведения. В музыке и о с о б е н н о в т е а т р е этот слой выдвигается на первый план. Театр есть уже ч и с т ы й спектакль, он довел до концентрации «спектакльное» в каждом искусстве. Здесь, кроме того, созидание образа происходит перед зрителем. Есть какой-то специфический «зритель», который создается тем, что спектакль есть спектакль. 2) Вопрос об эстетическом и внеэстетическом в театре тоже может быть разрешен согласованно. В каждом конкретном спектакле есть и искусство, и неискусство. Разграничить эти моменты бывает подчас очень трудно. ‹…› Здесь был показан спецификум театра, соотношение тела актера и изображаемого [Прения 1927. Л. 23об.].

Итак, при работе над Терминологическим словарем исследователями были предложены различные определения театра как искусства. Наиболее общая рамка рассмотрения была сформулирована Г. Г. Шпетом, определившим фиктивность сценической реальности (театр как «отрешенная действительность), сложность связи сцены и действительности и указавшим на основное действующее (созидающее) лицо.

Приверженцы, как мы бы сказали сегодня, формальной школы предлагали увидеть в сценическом искусстве игру, существо которой возможно исследовать, разворачивая на разных уровнях формулу «экспрессивного жеста» (П. М. Якобсон).

И, наконец, третья формула, принадлежащая практику театра, заключала важные уточнения. Сахновский акцентировал определенную самостоятельность четырех акторов сцены (актера, пространства, текста и режиссера), их «катастрофичное» столкновение — и органическую, нерасторжимую связь с актуальным временем.

Выяснилось центральное положение: театр (в плане содержания) — это феномен, являющий себя через спектакль (план выражения). Именно и только в спектакле театр обретает статус наличного бытия, действительности, пусть и «отрешенной»[10].

Подытожим, вычленив принципиально важные вещи: театральное произведение есть экспрессивный акт актера, воплощающего сюжет в пространстве и актуальном времени.

То, что динамическое художественное целое — спектакль — многосоставно, ученым очевидно[11]. Осознание безусловной смысловой нагруженности компонентов сценического произведения (семантика верха, низа, правого, левого, первого плана, арьерсцены, возможностей фронтального и диагонального построения и т. п.) приводит к дальнейшей дифференциации. Исследователи продолжают дальнейшее «элементирование», разбирая театральный жест, мизансцену, паузу, антракт.

Делается следующий шаг в рассмотрении структуры театрального действия: как существенный содержательный элемент спектакля начинают рассматриваться пространственно-временные взаимосвязи. «Мизансцена» осознается как конструктивный элемент спектакля, в котором актер, пространство и время соединены воедино. «Мизансцена — это вовсе не статическая группировка, а процесс: воздействие времени на пространство. Кроме пластического начала в ней есть и начало временное, т. е. ритмическое и музыкальное», — скажет Мейерхольд (цит. по: [Гладков 1990: 299]). Отдельно будут рассма-

[10] Ср.: «…сценическое действо является прежде всего искусством полной чувственности, как живопись — искусством чувственности зрения, музыка — чувственности слуха. В реальной действительности каждое явление и событие помещены в движущиеся ряды пространственного, понятийного, динамического характера. Поэтому каждая отдельная определяемая действительность — фрагмент, ни одна не составляет замкнутого в себе единства» [Зиммель 1996: 293].

[11] Ср.: «Всякое духовное образование ‹…› и любое культурное образование — имеет свою внутреннюю структуру, свою типику, свое удивительное богатство внешних и внутренних форм, которые вырастают в потоке самой духовной жизни, снова изменяются и в самом изменении своем снова обнаруживают структурные и типические различия» [Гуссерль 1911: 37].

триваться и такие (прежде) неочевидные элементы организации театрального представления, как пауза и антракт.

Понимание того, что единицей изучения театра должен стать спектакль как динамическое целое, привело к следующим взаимосвязанным задачам — формулированию способа фиксации спектакля и выработке принципов его реконструкции. Осознание необходимости создать историю предмета поставило перед исследователями проблему методологии реконструкции спектакля. Реконструкция спектаклей прошлых лет (и даже столетий) дала бы возможность проследить историческую эволюцию театральных форм (устройство разнообразных зданий, сцены, размещения зрителей, декорационного оформления и т. п.).

Одновременно разрабатывались (осознавались) как собственно художественный язык театра (мизансцена, сценический жест, понимаемый в широком смысле слова как ключевой элемент зрелища, музыкальное оформление, создаваемое как контрапункт к сценическому действию, пауза как значащее молчание и т. п.), так и формирующийся понятийный язык театроведения, превращающегося в научную дисциплину.

Принципиальная сложность работы над Терминологическим словарем была связана еще и с тем, что собственно художественный язык театра осознавался и эволюционировал в 1920-е годы одновременно с языком науки о театре.

Не меньшая сложность состояла в том, что зарождающаяся наука изучала принципиально «неустойчивый» объект — театр. В 1910-е годы объект изучения стремительно менял очертания, расширяя свои возможности, — недоставало необходимой исторической дистанции, «охлаждающей», кристаллизующий предмет. К тому же если вспомнить, что первая кафедра теории и истории музыки была создана в 1787 г., т. е. изучение театрального искусства «отстало» от исследования искусства музыкального на полтора века, становится очевидной поразительная научная результативность тех нескольких лет, которые были отведены отечественными обстоятельствами работе Теасекции ГАХН, — пусть даже не все задачи, поставленные перед собой исследователями, удалось убедительно решить.

3

Бесспорная заслуга исследователей, работавших в Теасекции ГАХН, заключалась в том, что они не только утвердили самостоятельность искусства театра, ввели театроведение в сферу науки, но и попытались создать метод исследования, выработать его понятийный аппарат. Отказавшись от естественнонаучного и социологического методов, осознав ограниченность сугубо формального подхода, они предложили пусть несовершенные, но тем не менее пригодные для работы аналитические дефиниции, выявив важнейшие компоненты спектакля, обнажили его структуру. Перед нами — попытки создания аксиоматики науки.

Исследователи теоретической подсекции Теасекции ГАХН, многообещающе начинавшие, были остановлены на первых подступах к проработке философии и теории театра. Создать сколько-нибудь завершенную театральную методологию и терминологическую систему за те несколько лет попросту не успели.

Предложение и апробация категориальных дефиниций, разработка теоретического языка, выявление автономии театрального искусства и его эволюции, методы его исследования, концептуальные возможности и методические приемы фиксации спектакля — изучение всех этих насущных проблем было начато и оборвано.

Уже к концу 1920-х годов театроведческие работы исследователей-немарксистов были изгнаны из открытой печати. Пафос высокого профессионализма, поиска научной истины подменялся ценностями общедоступности, массовости. Теория театра вытеснялась критикой, театроведческой беллетристикой.

Не будучи обсужденными, проблемы остались нерешенными. Приведу два свидетельства последнего времени.

В недавно вышедшем фундаментальном «Введении в театроведение» можно прочесть:

> Логика и ведовство оказываются границами, может быть, и одного, но весьма широкого диапазона значений, входящих в понятие «театроведение» ‹…› Мировое театроведческое сообщество ‹…› достигло своеобразного консенсуса: все или почти все, кто думает о театре, признали, что общего ответа на вопрос: «Что такое театр?» у нас нет [Барбой и др. 2011: 4].

Но ведь дело вовсе не в том, чтобы дать дефиницию «окончательную», «исчерпывающую и на все времена», но в том, чтобы предложить р а б о ч у ю г и п о т е з у, выделив главные черты актуального театра, удобную для работы в данное время, на данном этапе развития науки — включающую наличествующие силы и историко-культурные обстоятельства. За отказом же от попытки предложить некое определение термину *театр* кроется представление о том, что в прочих науках (скажем, естественных — физике, математике, астрономии) дело обстоит проще, т. е. латентно присутствует всё та же идея об «особости» искусства театра, магической непознаваемости его природы.

Определение центральной единицы исторического театроведения современным исследователем, с нашей точки зрения, по-прежнему нельзя счесть не только исчерпывающей, но и сколько-нибудь строгой. «Спектакль — все, что предстает взгляду», — пишет исследователь, констатируя далее, что «общая теория спектакля или спектаклей представляется по меньшей мере преждевременной…» [Пави 1991: 323–324].

Отсутствие у театроведов в течение длительного периода школы, могущей появиться лишь на основе общего метода, свода более или менее устойчивых дефиниций и общепринятых терминов, привело сегодня к острой нехватке методологической рефлексии. С этим связано множество бесплодных, уходящих в песок споров — от общей неопределенности видения логики развития русского театрального искусства советского периода до непроясненности таких локальных тем, как, например, структура спектакля — как возможно с точностью определить его «начало» и что конституирует его финал; что такое «спектакль» или что такое «классический спектакль». По сю пору «плывут» оценки конкретных явлений, фактов истории отечественного театра. О методе же театроведческого исследования никто не спорит, кажется, с тех самых пор.

Как проверить то, чего никто не помнит, а именно — хорош ли был спектакль (т. е. хорош ли он был тогда, для того или иного зрителя / критика)? Появляется необходимость обратиться к процедуре отнесения к ценности. В связи с тем, что как история, так и академическая философия на десятилетия были выведены из преподавания, возможности теоретической работы исследователей резко снизились. Дефектный методологический фундамент существенно сузил исследовательские горизонты театроведов советского периода.

В полемике В. Г. Сахновского и П. М. Якобсона развивались два важнейших направления исследовательской мысли: традиция философствования о театре поверялась стремлением к выработке понятийного аппарата строгой науки. Прерваны были оба. Борьба с формализмом, начавшаяся в 1931 г., не дала выйти наружу дискуссиям и спорам. Когда в советской прессе начали печататься осуждающие деятельность ГАХН статьи, можно было прочесть: «По-русски Гуссерль читается Шпет ‹…› а Бергсон — Лосев» [О последнем выступлении 1929: 12]. Идеологическую вредоносность Гуссерля и Бергсона не нужно было и аргументировать.

С закрытием ГАХН всем участникам теоретических споров 1920-х годов пришлось искать новую нишу для продолжения занятий. Многие были вынуждены менять не только место работы, но и направление исследований[12], что привело к скорому обрыву в том числе и рецепции европейских философских идей. Вплоть до появления исследователей лотмановского призыва к ним не обращались. Научным наследием сотрудников Теасекции начнут заниматься лишь в два последние десятилетия. Многие вопросы, так или иначе затрагивавшиеся на заседаниях Теоретической подсекции Театральной секции ГАХН, и сегодня остаются в проблемном поле современного театроведения.

Архивные источники

Выписка 1924 — Выписка из Протокола № 5 заседания Редсовета РАХН. 18 декабря 1924 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 34).

Гуревич 1925 — *Гуревич Л. Я.* Библиография о предмете театра. Протокол № 5. 12 ноября 1925 г. Прения (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 10).

Обсуждение 1926 — Обсуждение термина «Театр». Протокол № 4 заседания п/секции Теории Театральной секции. 25 октября 1926 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 10–10об., 12).

Протокол 1925a — Протокол № 2. 3 ноября 1925 г. // Протоколы заседаний комиссии по изучению Автора (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 19. Тезисы — Л. 6. Прения — Л. 4–4об.).

Протокол 1925b — Протокол № 3 Организационного заседания подсекции. 22 октября 1925 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 5).

Протокол 1925c — Протокол № 4 заседания Теоретической подсекции Театральной секции. 5 ноября 1925 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 7–8).

Протокол 1926a — Протокол № 2. 11 октября 1926 г. // Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции и материалы к ним. 30 сентября 1926 г. — 9 июля 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 4–4об.).

[12] Сахновский, пройдя в 1930-е годы, как и многие другие сотрудники ГАХН, через арест и ссылку, будет работать режиссером во МХАТе. П. М. Якобсон сменит область работы, занявшись психологией актерского творчества. Лекции Н. М. Тарабукина останутся на долгое время лишь в благодарной памяти студентов ГИТИСа. А. А. Лосев отправится в ссылку. Г. Г. Шпет расстрелян.

Протокол 1926b — Протокол № 5 от 28 октября // Заседания п/секции Теории Театральной секции 28/X-26 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 13–13об.).

Протокол 1926c — Протокол № 6. 11 ноября 1926 г. // Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции… (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 17).

Протокол 1926d — Протокол № 8. 25 ноября 1926 г. // Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции… (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 20–20об.).

Прения 1927 — Прения по докладу П. М. Якобсона «Что такое театр». Протокол № 6 заседания Теоретической комиссии философского отделения ГАХН от 6 декабря 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 23, 23об., 24).

Сахновский 1926 — *Сахновский В. Г.* «Театр» (смысл, значение). Протокол № 1. 30 сентября 1926 г. // Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции… (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 3).

Соединенное заседание 1927 — *Якобсон П.М.* Вступительные замечания к обсуждению доклада «Что такое театр». Соединенное заседание Философского отделения и п/секции Теории театра Театральной секции от 6 декабря 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 25–25об.).

Шор 1926a — *Шор О. А*. Закрепление спектакля: к проблематике современного творчества // Комиссия по изучению философии искусства Философского отделения ГАХН. 8 июня 1926 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 20. Тезисы — Л. 44. Прения — Л. 42–43).

Шор 1926b— *Шор О. А*. К проблеме природы актерского творчества и возможности фиксации спектакля. Протокол № 5 совместного заседания подсекции Психологии сценического творчества и подсекции Теории. 9 декабря 1926 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 27. Л. 13. Прения — Л. 11–11об.).

Экземплярская 1927 — *Экземплярская С. Н*. Регистрация сценического действия. 17 октября 1927 г. // Протоколы совместного заседания подсекции Теории и Психофизической лаборатории (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 45).

Якобсон 1926 — *Якобсон П. М*. Отграничение «театра» от других видов действий. Протокол № 4 от 25 октября 1926 г. // Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции… (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 10–10об.).

Якобсон 1927a — *Якобсон П. М.* Вступительные замечания и обсуждение доклада «Что такое театр». 6 декабря 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 213–215).

Якобсон 1927b — *Якобсон П. М.* Вступительные замечания к обсуждению доклада «Что такое театр» // Соединенное заседание Философского отделения и п/секции Теории театра Театральной секции от 6 декабря 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 25–25об.).

Сокращения

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

Литература

Барбой и др. 2011 — От авторов // Введение в театроведение: Учебное пособие / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. С. 4–6.

Гладков 1990 — *Гладков А.* Мейерхольд: В 2 т. Т. 2. М.: СТД РСФСР, 1990.

Гуссерль 1911 — *Гуссерль Э.* Философия как строгая наука // Логос: Международный ежегодник по философии культуры. Русское издание. 1911. Кн. 1. С. 1–56.

Зиммель 1996 — *Зиммель Г.* Актер и действительность // Зиммель Г. Избранное. Т. 2: Созерцание жизни. М.: Юристъ, 1996. С. 292–298.

Иванов 1922 — *Иванов Вяч.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Академический центр Наркомпроса. Научные известия. Сб. 2: Философия. Литература. Искусство. М.: Гос. изд-во, 1922. С. 164–181.

О последнем выступлении 1929 — О последнем выступлении механистов // Под знаменем марксизма. 1929. № 10–11. С. 1–14.

Пави 1991 — *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.

Сладкопевцев 1912 — *Сладкопевцев В.* Театр как игра // Театр и искусство. 1912. № 40. С. 759–763.

Станиславский 1954 — *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1954.

Флоренский 1993 — *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.

Шпет 1922 — *Шпет Г.* Театр как искусство // Мастерство театра: Временник Камерного театра. № 1. М.: Изд-во Рус. театр. о-ва, 1922. С. 31–51.

Discussion about terms in the Theatrical section (State Academy of Artistic Sciences): On creating an analytical language of theatre studies

Gudkova, Violetta V.
Doctor of Art History
Leading Researcher, State Institute for Art Studies
Russia, 125009, Moscow, Kozitsky alley, 5
Tel.: +7 (495) 694-41-73
E-mail: violetta2049@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the content of a discussion concerning the terminology of a new branch of the humanities — the science of theatre arts — that is significant nowadays. This discussion, held in 1925–1928, took place within the Theatre section of the State Academy of Art Sciences (SAAS). All members of the Theatre section (L. Gurevich, I. Novikov, N. Volkov, etc.) took part in it; V. Sakhnovskii, a well-known theatre leader and director, and P. Iakobson, recently graduated from the Philosophy Dept. of Moscow University, were the main opponents. Though both of them had as their point of departure shared ideas regarding the methodology of theatre studies, they nonetheless adhered to different scientific traditions. Despite his background as a philosopher, Iakobson was attracted by formal analysis of theatre as an integral art phenomenon, sought to elucidate its structure, to find some definitions that might help one "catch" the vague object. In particular, he declared that "gesture is the main element of theatre" and that "analysis of gesture could open up the total object of theatre". Paradoxically, the professional theatre director Sakhnovskii spoke as a philosopher, underscoring the highest destiny of theatre as a manifestation of humanity's spiritual ("divine") nature.

Members of the Theatre section prepared to publish a Terminological Dictionary: they identified the main terms to be included in it, clarified their methodological positions, and specified the meaning of words intended to become terms. They discussed different conceptions of theatre, the spatial and temporal aspects of this kind of art, the

meaning and role of elements that comprise theatrical action; they also discussed whether in principle it is possible (or impossible) to record a performance, etc.

Keywords: theatre arts, analytical approach, the structure of the notion of "theatre", scenic art, term as conception, recording of theatre performance

References

Barboi, Iu. M., et al. (2011). Ot avtorov [Editorial note]. In Iu. M. Barboi (Compl., Ed.) *Vvedenie v teatrovedenie: Uchebnoe posobie* [Introduction to theatre studies: A manual], 4–6. St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGATI. (In Russian).

Florenskii, P. A. (1993). *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniiakh* [Analysis of spatiality and time in fiction]. Moscow: Progress. (In Russian).

Gladkov, A. (1990). *Meierkhol'd* [Meyerhold] (Vol. 2). Moscow: STD RSFSR. (In Russian).

Gusserl', E. (1911). Filosofiia kak strogaia nauka [Trans. from Husserl, E. (1910). Philosophie als strenge Wissenschaft. *Logos: International Zeitschrift für Philosophie der Kultur*]. *Logos: Mezhdunarodnyi ezhegodnik po filosofii kul'tury. Russkoe izdanie* [Logos: International annual in philosophy of culture. Russian edition] (Book 1), 1–56. (In Russian).

Ivanov, Viach. (1922). O noveishikh teoreticheskikh iskaniiakh v oblasti khudozhestvennogo slova [On the newest theoretical researches in the area of the artistic word]. In *Akademicheskii tsentr Narkomprosa. Nauchnye izvestiia. Sb. 2: Filosofiia. Literatura. Iskusstvo* [Academic Center of People's Commissariat for Education. Academic bulletin. Collection 2: Philosophy. Literature. Art], 164–181. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russian).

O poslednem vystuplenii mekhanistov [On the last statement of the mechanists] (1929). *Pod znamenem marksizma* [Under the banner of Marxism]*, 1929*(10–11), 1–14. (In Russian).

Pavi, P. (1991). *Slovar' teatra* [Trans. from Pavis, P. (1987). *Dictionaire du theatre*. Paris: Messidor; Editions Sociales]. Moscow: Progress. (In Russian).

Shpet, G. (1922). Teatr kak iskusstvo [Theatre as art]. In *Masterstvo teatra: Vremennik Kamernogo teatra* [The art of theatre: Annals of the Kamerny Theatre] (No. 1), 31–51. Moscow: Izdatel'stvo Russkogo teatral'nogo obshchestva. (In Russian).

Sladkopevtsev, V. (1912). Teatr kak igra [Theatre as play]. *Teatr i iskusstvo* [Theatre and art]*, 1912*(40), 759–763. (In Russian).

Stanislavskii, K. S. (1954). *Sobranie sochinenii* [Collected works] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

Zimmel', G. (1996). Akter i deistvitel'nost' [Trans. from Simmel, G. (1957). Der Schauspieler und die Wirklichkeit. In G. Simmel. *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, 168–175. Stuttgart: K. F. Koehler]. In G. Zimmel'. *Izbrannoe* [Collected works] (Vol. 2). Moscow: Iurist". (In Russian).

To cite this article:

Gudkova, V. V. (2017). Diskussiia o terminakh v Teasektsii GAKhN: k sozdaniiu analiticheskogo iazyka teatrovedeniia [Discussion about terms in the Theatrical section (State Academy of Artistic Sciences): On creating an analytical language of theatre studies]. *Shagi / Steps, 3*(3), 24–44. (In Russian).

Received May 29, 2017