

ГЛАВА 2. У ИСТОКОВ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРОВЕДЕНИЯ: ТЕАСЕКЦИЯ РАХН (ГАХН) В 1922–1924 ГОДАХ

Научная программа Теасекции и ее первые сотрудники

Перечислить все без исключения темы докладов на Театральной секции невозможно. В середине 1920-х годов на заседаниях и докладах Теасекции разворачивалась работа специалистов различных областей гуманитарного знания. Не одних только театроведов, но и философов Г. Г. Шпета, А. Ф. Лосева, П. С. Попова, эстетика Д. С. Недовича, искусствоведов Н. И. Жинкина и Н. М. Тарабукина, психолога Л. С. Выготского и многих других.

Начиная рассказ о намеченных к исследованию в Теасекции направлениях, необходимо ответить на вопросы:

- когда Теасекция приступила к реальной работе;
- как формировался ее состав, кто вошел в число первых сотрудников;
- какие общие задачи перед собой ставила секция и как эти задачи трансформировались в течение ее существования;
- какова была проблематика заседаний, их периодичность и количество;
- каковы были темы прочитанных докладов и в чем состояли особенности их обсуждения.

Уже говорилось, что Теасекция стала преемницей Театрального отдела Наркомпроса и была образована на основе влившего в Академию Государственного института театроведения, существовавшего с 1 октября 1921 года¹.

Заметим, что из нескольких самостоятельных научно-исследовательских институтов, приданных РАХН в ноябре 1921-го (театроведения, художественной культуры, музыкальных наук, литературы и критики, а также двух высших учебных заведений — Института живого слова и Института декоративного

может быть изучаем так же, как они (Шор, Жинкин, Якобсон). Люди же театра исходили из убеждения, что театр столь же непознаваем, как сновидение.

Сахновского притягивает метафизическая сущность театра, Якобсона — возможность создания ясного аналитического способа его исследования. Какое-то время дискутирующие, говоря на различных языках, будто не отдают себе в этом отчета. Но с каждым новым обсуждением это принципиальное различие языков все точнее осознается, открывая возможности продвижения вперед в видении занимающей полемистов проблемы.

Полемика приверженцев этих двух интеллектуальных течений продолжалась вплоть до исчезновения из структуры Теасекции подсекции Теории, и, несмотря на то что позиции спорящих так и не изменились, сама дискуссия, заставлявшая додумывать и четче формулировать отстаиваемые идеи, привела к осознанию важных особенностей театрального дела.

Идеи Якобсона будут подхвачены искусствоведом Н. М. Тарабукиным. Весной 1929 года он выступит с докладом «Ритм и диалектика жеста». В его тезисах жест рассмотрен как важнейший элемент решения пространства, вписанный и в актуальное время, и в историко-культурный контекст.

- «1. Всеобщность языка жеста — с одной стороны, и условность его — с другой.
2. Жест есть движение, внутренне оправданное и внешне выраженное как знак.
3. Жесту, рассматриваемому как категория становления, должна быть противопоставлена поза как ставший жест и жестикуляция как механистическое телодвижение.
4. Жест — волюнтаристичен.
5. Природа жеста — диалектична.
6. Содержание жеста включает ритм, фактуру, темп и композицию.
7. Ритм — форма движения. Ритм придает жесту художественную выразительность движения.
8. Стил жеста — продукт эпохи. Эволюцию жеста в любом виде искусства (театр, кино, танец, живопись) можно рассматривать только историко-социологически. Как природа жеста, так и эволюция жеста — диалектична»⁵³.

Если откорректировать лексические формы сообщения (подчеркнутое акцентирование неперенной в те годы «диалектичности», употребление расхожего словосочетания «продукт эпохи» либо «волюнтаристичности» вместо «свободы»), перед нами предстанет четкая программа исследования жеста как основы театрального искусства. Таким образом, концепция, сформулированная двумя годами ранее Якобсоном, получит у Тарабукина конкретизацию и развитие.

В полемике Сахновского и Якобсона развивались два важнейших направления исследовательской мысли: традиция философствования о театре повелевалась стремлением к выработке понятийного аппарата строгой науки. «Документы театральной мысли 1920-х годов могут читаться совершенно современно,

опережая концепции сегодняшней науки», — заметит современный исследователь, знакомясь с некоторыми докладами Теасекции⁵⁴.

Казалось бы, если рождается верная идея, то должно последовать и ее восприятие. Но для этого осознанным и оформленным в спорах идеям необходимо выйти к публике, стать предметом обсуждения в заинтересованной научной среде профессионалов — быть напечатанными. Этого-то и не произошло.

Нередко в России процесс усвоения новой мысли обладает особенностями, а именно: рецепция, как правило, случается не сразу и не из первых рук. Знакомство с научным открытием происходит спустя годы, нередко — десятилетия, за это время меняется историко-культурный контекст, оно, утрачивая энергию новизны, претерпевает изменения, порой весьма существенные. Не менее важно, что тайна, окутывающая (теперь) происхождение идеи, значительно ослабляет содержательные связи между тем, кто пытается работать с ее помощью, и автором. С угасанием истории рождения той или иной концепции стирается, уходит и часть ее смысла, возможна и деформация адекватности понимания.

Дискуссия о методах изучения театра как феномена искусства, его возможностях и границах, проходившая в течение нескольких лет в стенах Театральной секции ГАХН, обещала привести к принципиально важным выводам, если бы не произошедшее к концу 1920-х годов ужесточение запретительских тенденций по отношению к публичным дискуссиям по методологическим проблемам. Догматически воспринятый марксизм и диалектический материализм превращались в удобный инструмент наступления на иные теории. Когда в советской прессе стали появляться статьи, осуждающие деятельность «буржуазной Академии», в них можно было прочесть нечто вроде: «По-русски Гуссерль читается Шпет... а Бергсон — Лосев⁵⁵»⁵⁶. (А пересмешники подхватывали: «Нет бога кроме Шпета, и Якобсон пророк его».) Воспринимались эти уподобления как очевидные идеологические обвинения.

Театр, в начале прошлого века в яростных спорах доказывавший совершенную независимость от литературы, свою «инакость», к концу прошлого столетия освободился от слова, придя к такой форме, как невербальный театр. Тем самым определенный цикл развития театрального искусства был завершен. Слово, заметно девальвировавшееся на протяжении всего XX столетия, все больше обнаруживало и шаткость смысла, а нередко и прямую фальшь. Тело, телесность как подлинная, не лгущая реальность на исходе XX века стали распространенными и важными темами не только театроведческих, но и филологических, культурологических, философских исследований. Значащий жест, действующий в сценическом пространстве как основополагающий феномен театра, доказал свои широчайшие возможности.

Все вопросы, так или иначе затронутые в докладах Сахновского и Якобсона, до сегодняшнего дня остаются в поле внимания исследователей.

- ²⁹ Горнунг Борис Владимирович (1899–1976), лингвист и теоретик поэтического языка, поэт, переводчик. Ученик Шпета. Научный сотрудник Философского отделения ГАХН с 1924 года, ученый секретарь Комиссий по изучению проблем времени и художественной формы Философского разряда ГАХН.
- ³⁰ Прения по докладу П. М. Якобсона «Что такое театр». Протокол № 6 заседания Теоретической комиссии Философского отделения ГАХН от 6 декабря 1927 г. // Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 23, 23 об., 24. (Впервые опубли. в изд.: Искусство как язык — языки искусства. Т. 2. С. 610–612.)
- ³¹ Там же.
- ³² Ср.: «...Стихи состоят из <...> нот, по которым читатель исполняет произведение: „веер“ раскрывается. Текст не может быть завершен в себе — точку ставит не автор, а читатель. <...> Собственно, стихотворение вообще существует не на бумаге, а в „воздухе“, в промежутке, в том пространстве культурной памяти, которое объединяет поэта и читателя» (Генис А. Метаболизм поэзии. Мандельштам и органическая эстетика // Генис А. Сочинения. В 3 т. Т. 2. Расследования. Екатеринбург, 2003. С. 116).
- ³³ Тарабукин Н. М. Тезисы доклада «Ритм и диалектика жеста». На группе по эксперименталь-
- ному изучению ритма (по-видимому, Хореографической лаборатории) ГАХН 8 апреля 1929 г. // Ф. 941. Ед. хр. 2. Ед. хр. 26. Л. 93.
- ³⁴ Песочинский Н. Вербатим истории театра // Современная драматургия. М., 2015. № 3. С. 260.
- ³⁵ Лосев Алексей Федорович (1893–1988), русский философ, антиковед, переводчик, религиозный мыслитель. В 1915 году окончил курс Московского университета по отделению философии и классической филологии. Не будучи допущен к преподаванию в Москве, был профессором в университете Нижнего Новгорода. Развивался под влиянием трудов Н. Бердяева, Э. Гуссерля, А. Бергсона, В. Соловьева, о. П. Флоренского. В 1929 году принял монашеский сан и имя Андроник. В 1930-м, после появления антимарксистской работы «Диалектика мифа», был арестован, работал на строительстве Беломорско-Балтийского канала. В 1933 году ослепшего ученого освободили. Ключевыми темами его исследований были история античной философии, герменевтика, философия мифа и философия музыки. Среди его учеников — С. С. Аверинцев, В. В. Биbihин, П. П. Гайденко, Г. Ч. Гусейнов и др.
- ³⁶ О последнем выступлении механистов // Под знаменем марксизма. 1929. № 10. С. 12–13.

ж) в 2-месячный срок провести проверку личного состава действительных членов, членов-корреспондентов и научных сотрудников ГАХН <...> и представить на утверждение соответствующих инстанций»¹³⁴. Каких именно, не уточняется.

В результате «проверки личного состава» в Теасекции Морозов сменил Филиппова на посту заведующего, из действительных членов выбыли Шпет, Шапошников, Яковлев, Кашин, [М. А.] Петровский¹³⁵.

Президиум РАНИОНа просит также «окончательно отработать производственный план» к 1 декабря 1929 года. Речь идет о пятилетнем плане, которым следует руководствоваться ГАХН в научной работе. Спустя три недели появляется новый директивный документ: «Принципы построения производственного плана ГАХН на 1930-й год», принятый 22 декабря 1929 года¹³⁶. Авторство этой бумаги принадлежит Бюро научной работы под руководством Амаглобели. Документ сообщает, что Академия ныне находится в процессе обновления. Что же из этого следует? Теперь ГАХН «в первую очередь призвана обслуживать вопросы советской общественности и власти»¹³⁷ — в связи с производственным планом пятилетки.

Это и есть конец прежней ГАХН и прежней Теасекции. И хотя еще и в следующем году будут проходить некие собрания, читаться отчеты, продолжаться хлопоты — все уже свершилось.

Новый состав Президиума утвержден 17 января 1930 года¹³⁸. В него, кроме П. С. Когана и М. В. Морозова, вошли С. И. Амаглобели, И. Л. Маца, Р. А. Пельше, П. Н. Сакулин и Н. И. Челяпов¹³⁹.

Параллельно с принимающимися организационными решениями по селекции ученого люда прежней ГАХН — сокращениями, увольнениями и арестами — продолжается кампания шельмования ученых Академии в прессе, их публичная компрометация. Широкой публике внушается мысль о никчемности исследований и исследователей, смехотворности их работы. В газетах и журналах появляются выразительные установочные статьи.

В обзоре «„Академики“ об искусстве» А. Михайлов подвергает разбору несколько книг, выпущенных в последнее время сотрудниками ГАХН — В. А. Филипповым, Л. Я. Гуревич, Н. И. Жинкиным, Д. С. Недовичем, Н. И. Тарабукиным и др. Он усматривает в ученых трудах несомненный идеализм и антимарксистскую направленность, поверхностность и пошлость¹⁴⁰. Приводя цитату из статьи Шпета («Мы как погорельцы в лесу: строительного материала вокруг — изобилие, как строиться — мы знаем, только вместе с домашним скарбом погибли в огне и наши пилы, топоры и молотки <...> Революция вывернула из недр России такое количество материала, о совокупном наличии которого, кажется, никто не подозревал. <...> Но голыми руками из него построить научное здание нельзя»)¹⁴¹, Михайлов обрушивает на ученого, лишённого возможности вести исследования, опираясь на классический метод философского анализа, оскорбительные инвективы.

И дело не в том, что книги гахновцев не выходили — всего за пять-шесть лет Н. Е. Эфрос выпустил «Московский Художественный театр. 1898–1923» (М.: Госиздат, 1924); Сахновский — «Крепостной усадебный театр. Краткое введение к его типологическому изучению» (Л.: Колос, 1924), у него же дошла до верстки (но так и не была напечатана) книга «Театральное скитальчество»; Марков опубликовал книгу «Новейшие театральные течения» (М., 1924); Гуревич — «Творчество актера. О природе художественных переживаний актера» (М.: ГАХН, 1927) и «К. С. Станиславский». (М.: Теакинопечать, 1929); Волков — двухтомник о Мейерхольде (и работал над третьим томом); Филиппов — «Беседы о театре. Опыт введения в театроведение» (1924), «Малый театр» (М.: Теакинопечать, 1928) и (совместно с А. И. Могилевским и А. М. Родионовым) «Театры Москвы 1917–1927» (М.: ГАХН, 1928); Б. И. Ярхо напечатал работу «О границах научного литературоведения» (Искусство. 1925. № 2; 1927. № 1) — и все они востребованы по сию пору. А еще были книги и статьи Тарабукина, Шпета, Якобсона.

Но интеллектуальная энергия, бурлившая в докладах и их обсуждениях, намного превосходила значение и смысл отдельных, частных монографий, обещающая создание научного проекта совершенно иного теоретического масштаба. Вот его-то реализовать не удалось. Великолепное здание целостной науки о театре, зреющее в сознании исследователей, напряженно работавших в Теасекции, так и осталось, подобно совершенному спектаклю, лишь в воспоминаниях тех, кому посчастливилось присутствовать при его создании, да еще фрагментах тезисов, стенограммах обсуждений, планах... Ученые, столь многообещающе начинавшие, были остановлены на первых подступах к проработке философии и теории театра.

Оттого невозможно переоценить роль заседаний в ГАХН, где читались и обсуждались доклады, так как долгое время идеи — и даже открытия — оставались неизвестными и сравнительно узкому кругу специалистов. До печати не дошли труды Флоренского, его мысли получили некоторое распространение лишь благодаря устным выступлениям (так, цитируемая в книге работа была написана на основе курса лекций, прочитанного автором во ВХУТЕМАСе, и оставалась не опубликованной в России вплоть до 1982 года). Степун перед высылкой успел напечатать всего одну статью, а книгу целиком издал уже в Берлине³. Молодому сотруднику Академии А. В. Лосеву работу «Диалектика художественной формы», ныне классическую, в 1927 году пришлось публиковать за свой счет, и т. д. А статьи Шпета, в начале 1920-х имевшего официальное признание, хоть и вышли в свет, не получили должной оценки и не обрели, сколько можно судить, реального влияния на умы людей театра.

Невозможно не заметить при чтении примечаний к биографиям гуманитарной интеллигенции десятки раз повторяющееся: «расстрелян» («умер в тюрьме», «погиб в лагере...», в ссылке...). Это не дает забыть о том, каким было время, в которое пришлось работать ученым, мирным филологам, историкам театру