

### Современные «синдромы» театральной критики

Сегодня практически единственным способом анализа сценической образности является театральная критика с присущим ей дескриптивным методом. Несмотря на то, что критика издавна считалась движущей силой искусства, его «самосознанием», «формой существования в восприятии современников и в исторической памяти поколений»,<sup>1</sup> современные изменения в театроведении практически нивелировали эту ее функцию.

Но и раньше ведущие мастера театра были не удовлетворены тем, как осуществляется аналитическая функция критики. Например К. С. Станиславский видел роль критика в доброжелательности<sup>^</sup> спокойствии, умении найти прекрасное, он предлагал критикам «ограничиться ролью зеркала и честно, без придиричivosti говорить, верят они или не верят тому, что видят и слышат, указывая те моменты, которые их убеждают».<sup>2</sup> Как можно убедиться, сегодня эти принципы критики отнюдь не соблюдаются. Такая ситуация сложилась по той причине, что принципы критики не являются жесткими, они меняются с изменением потребностей искусства и изменением искусства вообще.

Одним из жанров театральной критики, который преобладает на сегодняшний день, является театральная рецензия. По определению Н. Гараниной, ее цель - «резонанс, а если она... по дробна, то и насущная помощь»<sup>3</sup> актерам и зрителям. Как видим, даже цель не предусматривает исследования, анализа. Тем более им не соответствуют и способы, которыми анализ осуществляется в рамках рецензии.

По нашему мнению, в связи с культурными преобразованиями вообще и изменениями в театроведении в частности театральная критика как средство общения между двумя сторонами рампы изменила свои функции — некоторые утратила, а некоторые приобрела. Так, по понятным причинам утратила свое значение функция отображения (когда нужно сохранить содержание, впечатление от сценического создания для будущего). Для сохранения содержания сейчас существуют новые технологии, такие, как, например, видеосъемка, запись на различные носители информации и т.п. С их помощью содержание можно и полнее сохранить, и более эффективно воспроизводить, нежели записанным на бумаге. Мешает также и излишняя субъективность изложения, чрезмерная для уровня анализа.

Что касается других функций, то необходимо прежде всего разделить адресатов критики: для зрителя театральная критика является источником сведений о спектакле, а актеру нужно квалифицированное мнение о его работе (мы считаем, что театральная критика в ее сегодняшнем состоянии не может обеспечить второго).

Итак, сегодня театральная критика направлена в основном на зрителя, и мы считаем основными две ее современные функции — промоутерскую и направляющую. Первая имеет целью дать зрителю сведения о спектакле, реальную или потенциальную, стать своеобразным «эстетическим путеводителем», рекламой или даже агитацией, а направляющая функция — это «подсказка», «подталкивание» зрителя к тому или иному пониманию спектакля, определенной ее оценке; очень часто это становится выражением внешнехудожествен-

ной тенденции по приданию бесструктурности некой искусственной структуры.

В случаях превалирования какой-либо из этих функций или же их объединения в рецензии обязательно присутствуют субъективные впечатления, ощущения автора, часто недетализированные и бездоказательные.

Нами было проанализировано более ста театральных рецензий на спектакли украинских театров, и мы пришли к выводу касательно следующих тенденций современной отечественной театральной критики, кое-какие из которых правомерно назвать болезненными «синдромами».

1. Используется исключительно описательный метод. Описывается внешний вид и действия героя, пересказывается фабула пьесы.

В рецензии В. Грицока «Иной» читаем: «Как и надлежит великому воину, Отелло не импульсивен в действиях. «Души твоей я убивать не буду», - говорит он, ритуально готовясь к убийству, спрашивает, молилась ли жена на ночь»<sup>4</sup>. Однако, любой может прочесть это непосредственно в пьесе Шекспира, более того, это известно даже тому, кто пьесы и не читал. Польза от такого «анализа» в рецензии весьма сомнительна, тем более что из нее так и не ясно, чем же этот Отелло «иной».

2. Наличие «синдрому вампиризма» (термин Н. Корниенко<sup>5</sup>) - тенденция критиков отмечать существенные моменты лишь за счет режиссера, переводя в слова то, что уже сделал автор спектакля, без дополнительной интеллектуальной/специально профессиональной информации.

Наличие противоположного ему явления - «синдрома приписывания» (автор рецензии приписывает режиссеру собственное толкование спектакля).

Примеры: Г. Веселовская, рецензия на спектакль В. Козьменко- Делинде «Тартюф»: «У зрителя, который знает, кто такой В. Козьменко-Делинде, сомнений не возникает. Режиссура все артикулирует достаточно четко и ясно: семейный бордель возглавляет Оргон, который стремится во что бы то ни стало запрыгнуть на служанку Дорину, и даже влюбленность матери Оргона, госпожи Пернель, в Тартюфа предопределена возрастной сексуальной немощностью»<sup>6</sup>. А Павлова «Дядя Ваня 21 столетия»: «Режиссер решает спектакль ироническим взглядом на героев и ситуации чеховской пьесы, ...отсутствием концептуально осмысленного драматургического материала... Такое негативное восприятие мира более характерно для театральной эстетики конца девяностых... Режиссер предложил зрителю жестких, амбициозных, неудовлетворенных чеховских персонажей»<sup>7</sup>.

3. Наличие «синдрома зависимости» — рецензия в большой степени зависима от многих факторов - от личности автора, режиссера, актеров, от спектакля (была это премьера или последующие показы) и до.

Для примера сравним две рецензии на один и тот же спектакль «Гамлет. Сны» в постановке А. Жолдака (Харьковский государственный академический театр им. Т. Г. Шевченко). В рецензии А. Чепалова «Сеанс черной магии со последующим ее разоблачением» образ Гамлета в исполнении А. Кравчука анализируется через метафору «На такого Гамлета надеть бы шоколадную «Корону»<sup>8</sup>. Он описывает внешность Гамлета, оперируя эпитетами «позолочен

ный», «обнаженный», отмечает, что актеры бы могли легко поменяться ролями - Клавдий с Полонием, Офелия с Гертрудой — и в спектакле ничего бы не изменилось. Делает вывод об образах этого представления - это «актеры-марионетки», «попсовый вариант Шекспира». В рецензии он преимущественно анализирует работу режиссера, которого аргументированно осуждает. А вот рецензия Л. Филипенко «Авантюрна представление или отражение авантюрной реальности?..» Она тоже анализирует преимущественно А. Жолдака как режиссера, отмечая, что он «пародирует традиционный взгляд на образ Гамлета»<sup>9</sup>. То, что Гамлет обнажен, рецензент не считает нехудожественным, а сравнивает с «обнаженным нервом». Пытается объяснить неструктурированность образов тем, что сегодняшнее общество якобы не принимает Гамлета, Офелию но др. - они «непонятые и одинокие». Полностью противореча А. Чепалову, Л. Филипенко утверждает, что «ярко запоминаются Клавдий, Гертруда, Офелия, Полоний». Поэтому, считает она, спектакль А. Жолдака является, несомненно, удачным, поскольку он «влил живую кровь в спящее дитя»<sup>10</sup> Леся Курбаса. Еще одна пара рецензий на представление Р. Стуруа «Эдип» (Национальный академический драматический театр им. И. Франко). О. Клековкин в рецензии «Номо Sacer» так описывает Иокасту: «Первое появление Иокасты на сцене - еще одно проявление флера тайны - сна, женственности и ужасного преступления... Заманчивость ее Вечной Женственности — клеймо преступлению — и соблазняет неистового Едипа»<sup>11</sup>. Вот соответствующее описание из рецензии Г. Веселовской «Диктатура от Эдипа»: «Она [Иокаста - О.Н.]... появляется монументальной, малоподвижной матроной. Ее игра со свечами, придуманная режиссером... слишком груба, потому лишена смысла, а мгновенное... превращение в старую женщину - буквальное и плакатное».<sup>12</sup> Как ориентироваться в настолько противоположных мнениях зрителю или театроведу, неизвестно. Естественно, ни о каком объективном анализе в приведенных примерах не может быть и речи.

4. Однозначность оценки - в рецензии спектакль аргументировано, но однозначно осуждается либо превозносится.

5. Близость к литературному, а не научному изложению. Язык рецензий образен, насыщен метафорами, эмоционально окрашенными выражениями и другими средствами речевой выразительности, что вряд ли можно считать пригодным для научного анализа.

Примеры из рецензии И. Генсницкой «Игра в классики» на спектакль «За двумя зайцами» Киевского Молодого театра: «Мне видится ...порочащее классику изнасилование карликами скульптуры Венеры Милосской... Убеждена, что М. Старицкий от такого зрелища перевернулся бы в своем гробу!...Как корабль, преодолев множество миль и рифов, обростает раковинами и илом, так и этот спектакль приобрел свое нынешнее расхристанное бытие!»<sup>13</sup>.

6. Недостаточное внимание анализу образов - этот элемент анализа спектакля встречается далеко не в каждой рецензии, а в тех, в которых встречается, является сжатым или поверхностным. Практически не анализируются личностные принципы актера в образе, преимущество отдается режиссерской трактовке.

Все эти тенденции относятся в большей или меньшей степени. абсолютно ко всем анализируемым нами рецензиям, примеры избра-

ны достаточно произвольно как наиболее ярко иллюстрирующие ту или иную тенденцию. К любому пункту можно было бы найти примеры в любой, даже одной и той же самой рецензии.

Однако, мы не ставили целью осуществить «критику критики», потому не будем оценивать определенные тенденции. Мы пытались доказать, что этот путь, на сегодняшний день почти единственный, непригоден для научного анализа сценической образности. Пусть он существует для выполнения своих функций - каких, мы отметили выше, при сегодняшних условиях необходимо и их осуществление. Пусть с помощью разнообразных средств языкового искусства осуществляется разбор и оценка спектаклей и творческих личностей, но не анализ художественных феноменов, который хотя бы в какой-то мере претендует на научность.

<sup>1</sup> Театральная критика и современность. Семинарий по театральной критике. Д., 1982. С. 4.

<sup>2</sup> *Станиславский К.С.* Собрание сочинений: В 8 т. Т.4: Работа актера над ролью. М., 1957. С. 192.

<sup>3</sup> *Гаранина Н.* О стиле театральной критики. М., 1965. С. 10.

<sup>4</sup> *Грицюк В.* Інший // Український театр. 2002. № 6. С. 33.

<sup>5</sup> *Корнієнко Н.* Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. К., 2000. С.112.

<sup>6</sup> *Веселовська Г.* Тартюф // Кіно. Театр. 2003. № 1. С. 3.

<sup>7</sup> *Павлова А.* Дядя Ваня 21 століття // Український театр. 2004. № 3. С. 11.

<sup>8</sup> *Чепалов О.* Сеанс чорної магії з наступним її викриттям // Кіно. Театр. 2003. № 4. С. 11.

<sup>9</sup> *Філіпенко А.* Авантюрна вистава чи відбиття авантюрної реальності? // Український театр. 2003. № 5-6. С. 2.

<sup>10</sup> *Філіпенко А.* Авантюрна вистава чи відбиття авантюрної реальності? // Український театр. 2003. № 5-6. С. 4.

<sup>11</sup> *Клековкін О.* Номо Sacer // Український театр. 2003. № 4. С. 5.

<sup>12</sup> *Веселовська Г.* Диктатура від Едипа // Кіно. Театр. 2003. № 4. С. 6.

<sup>13</sup> *Генсницька І.* Гра в класики // Український театр. 2002. № 6. С. 14-15.